

MESTRADO EM HISTÓRIA DA ARTE, PATRIMÓNIO E CULTURA VISUAL

# **Transformações Políticas e a Prática Artística em Portugal (1960-1980)**

**Contributo ao estudo da obra de Ana Hatherly**

**Maria Carolina Vasques Cepeda Meireles Sá**

**M**

**2025**



Maria Carolina Vasques Cepeda Meireles Sá

# **Transformações Políticas e a Prática Artística em Portugal (1960-1980) Contributo ao estudo da obra de Ana Hatherly**

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em História da Arte, Património e  
Cultura Visual, orientada pelo Professor Doutor Rui Miguel Almeida Maia.

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2025

*Pensar o presente conduz necessariamente ao desespero porque a vida não tem outra solução senão perpetuar-se na sua imperfeição.*

*Ana Hatherly*

# Sumário

|                                                                                                              |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Declaração De Honra / Declaration Of Honour .....                                                            | 6  |
| Agradecimentos .....                                                                                         | 7  |
| Resumo .....                                                                                                 | 9  |
| Abstract .....                                                                                               | 10 |
| Índice De Figuras .....                                                                                      | 11 |
| Lista De Abreviaturas E Siglas .....                                                                         | 12 |
| Introdução .....                                                                                             | 13 |
| 1. Panorama Artístico Da Década De 1960 E 1980 .....                                                         | 21 |
| 1.1. Panorama Artístico Na Década De 1960 .....                                                              | 25 |
| 1.2. Panorama Artístico Na Década De 1970 .....                                                              | 28 |
| 1.3. Panorama Artístico Na Década De 1980 .....                                                              | 31 |
| 2. Formação Artística E A Importância Do Mercado De Arte Em Portugal .....                                   | 32 |
| 2.1. Ensino Artístico Em Portugal .....                                                                      | 32 |
| 2.2. Mercados De Arte E Galerias .....                                                                       | 36 |
| 3. Portugal E O Isolamento Cultural Nas Décadas De 1960 E 1970 .....                                         | 41 |
| 3.1. Movimentos Artísticos Internacionais: As Suas Influências E O Seu Impacto. ....                         | 42 |
| 3.2. Movimento Fluxus .....                                                                                  | 43 |
| 4. Poesia Experimental E Visual No Fluxus: A Influência E A Prática Em Portugal .....                        | 45 |
| 4.1. Papel Da Mulher Na Arte Portuguesa: Transformações E Conquistas Nas Décadas De Sessenta A Oitenta ..... | 47 |
| 5. Ana Hatherly - A Arte Da Linguagem E Da Experimentação .....                                              | 50 |
| 5.1. VIDA E OBRA .....                                                                                       | 50 |
| 5.2. ANÁLISE DA OBRA DE ANA HATHERLY .....                                                                   | 57 |
| 6. A Arte E A Revolução .....                                                                                | 75 |
| 6.1. ANÁLISE DO FILME A “REVOLUÇÃO” 1976, DE ANA HATHERLY .....                                              | 75 |

|                                 |    |
|---------------------------------|----|
| Considerações Finais .....      | 82 |
| Referências Bibliográficas..... | 85 |
| Anexos .....                    | 94 |

## **Declaração de honra / Declaration of Honour**

Declaro que a presente dissertação é de minha autoria e não foi utilizada previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (textos, trabalhos, ideias) respeitam escrupulosamente as regras de atribuição de autoria e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referência. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

*I hereby declare dissertation is of my authorship and has not been used previously in another course, degree, curricular unit or subject, at this or any other institution. References to other authors (statements, ideas, thoughts) scrupulously respect the rules of attribution and are duly indicated in the text and bibliographical references, in accordance with the rules of referencing. I am aware that the practice of plagiarism and self-plagiarism is an academic offence.*

Declaro, ainda, que não utilizei ferramentas de inteligência artificial generativa (chatbots baseados em grandes modelos de linguagem) para realização de partes da dissertação.

*I further declare that I have not used generative artificial intelligence tools (chatbots based on large language models) to carry out part(s) of dissertation.*

Porto, 22 setembro de 2025

Maria Carolina Cepeda Sá

## **Agradecimentos**

Gostaria de começar por agradecer ao meu orientador, Professor Doutor Rui Maia, não só pelas importantes correções, mas também pelos conselhos que me deu ao longo de todo este percurso. A sua orientação foi fundamental, não apenas a nível da estrutura e segurança da escrita, mas também pela forma como transmite confiança e apoio nos momentos mais desafiantes. A sua capacidade de compreender o nosso papel como estudantes e a sua constante disponibilidade para nos apoiar foram essenciais para a elaboração deste trabalho.

Ao corpo docente deixo um agradecimento especial. Cada um de vocês teve um papel essencial nesta jornada e forneceu um apoio em todos os momentos importantes. Um agradecimento especial ao Professor Doutor Hugo Barreira, cuja dedicação e empenho pelos alunos foram determinantes na escolha do nosso objeto de estudo. Também gostaria de expressar um agradecimento à Professora Doutora Leonor Botelho, pelos seus ensinamentos ao longo das aulas e pela forma exemplar como nos transmitiu os seus conhecimentos, sempre incentivando a proatividade e o esforço.

Um agradecimento especial à minha família, em especial aos meus pais e ao meu irmão, a minha maior fonte de inspiração e o meu maior orgulho. Pilares fundamentais em todo o percurso académico e na vida, o seu apoio em todos os momentos permitiu que nunca desistisse, por mais obstáculos que possam surgir. Este trabalho é para vocês, pois sem o vosso apoio, nada seria possível.

Aos meus avós, o meu mais profundo agradecimento. O carinho, a sabedoria e os ensinamentos que fui adquirindo por vocês são uma parte essencial da pessoa que sou hoje.

À Joana Dalila e à Inês Amorim, gostaria de agradecer pelo companheirismo ao longo destes anos, as pessoas que me acompanharam em todas as fases deste percurso. O seu apoio foi incondicional e fundamental para chegarmos até aqui. A vossa amizade e o vosso suporte em todos os momentos foram cruciais.

À minha prima Rita, um agradecimento muito especial. Pela paciência em ler todos os meus trabalhos académicos. Mesmo sendo bióloga, procurou e interessou-se pela minha área de estudo. É uma grande inspiração para mim, não só pelo seu exímio percurso académico, como também na sua vida.

À minha tia e à Beatriz, uma enorme obrigada por todo o vosso carinho, apoio e admiração genuína por tudo que faço. O vosso suporte foi essencial para me motivar.

Aos meus amigos que, de forma indireta, me ajudaram e apoiaram ao longo deste percurso: Pedro, Leandro, Diogo, André, Manuel, Nuno, Joana e Maria João, o meu mais sincero agradecimento. Sem vocês, este caminho teria sido mais solitário.

À Ana, a minha companheira de longa data, juntas desde o secundário, um agradecimento sincero pelo apoio constante e pela presença nos momentos mais importantes. À Joana, uma grande obrigada pela ajuda e por todo o incentivo, sempre com as palavras certas. Finalmente, aos meus colegas de trabalho, em particular à Eduarda e à Beatriz, pelo tempo e paciência dedicados a ouvir e aconselhar-me durante todos estes meses.

A todos vocês, o meu sincero agradecimento. Não importa o tempo que demoramos a chegar, mas sim, o percurso que fazemos até chegar ao fim do caminho. Este trabalho é o reflexo de tudo que aprendemos, e das pessoas que nos acompanharam nesta trajetória.

## Resumo

A presente dissertação tem o propósito de analisar o panorama artístico português entre as décadas de 1960 e 1980, com particular destaque para o movimento experimental e para a poesia visual, tendo como objeto de estudo a produção plástica de Ana Hatherly. O trabalho de investigação parte de uma contextualização histórica marcada pelo percurso artístico nacional e as suas práticas de resistência e inovação, destacadas no contexto de abertura do regime, marcada pela revolução de 25 de abril de 1974.

O estudo evidencia o impacto de algumas instituições, como a Fundação Calouste Gulbenkian, que tiveram um impacto determinante para a internacionalização das artes, apoio ao ensino artístico e aos artistas. Analisa-se igualmente o crescimento e o papel dos mercados e galerias de arte, e as reformulações do ensino artístico, fatores que contribuíram para o desenvolvimento das artes em Portugal.

Considera-se de forma particular o papel da mulher no mundo artístico, referindo artistas como Helena Almeida, Paula Rego, Ana Vieira e, com particular destaque a Ana Hatherly, onde a sua obra se insere nas artes visuais, literatura, e performance, sendo uma das principais artistas do movimento experimental e da poesia visual em Portugal. A análise da produção artística de Ana Hatherly permite compreender a relevância da sua multidisciplinaridade artística, desafiando as convenções estéticas da arte e contribuindo para a construção de novas linguagens artísticas.

**Palavras-chave:** História da Arte, Experimentalismo, Poesia Visual, Revolução, obra de arte.

## **Abstract**

This Dissertation aims to analyse the Portuguese artistic panorama between the 1960s and 1980s, with particular emphasis on the experimentalism movement and visual poetry, focusing on the artistic production of Ana Hatherly. The research work starts from a historical context marked by the national artistic trajectory and its practices of resistance and innovation, highlighted in the context of the opening of the regime, marked by the revolution of 25 April 1974.

The study highlights the impact of institutions, such as the Calouste Gulbenkian Foundation, which had a decisive impact on the internationalisation of the arts, support art education and artists. It also analyses the growth and role of art markets and galleries, and the reformulation of art education, factors that contributed to the development of the arts in Portugal.

Particular consideration is given to the role of woman in the artistic world, highlighting artists such as Helena Almeida, Paula Rego, Ana, and in particular Ana Hatherly, whose work spans the visual arts, literature and Performance Art, and who is one of the leading artists of the experimental movement and visual poetry in Portugal. An analysis of Ana Hatherly's artistic production allows us to understand the relevance of her multidisciplinary, challenging the aesthetic conventions of art contributing to the construction of new artistic languages.

**Key-words:** Art History, Experimentalism, Visual Poetry, Revolution, visual Art.

## Índice de Figuras

|                                                                                                       |                                     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------|
| FIGURA 1: CLARA CASTILHO. (2022). <i>PAINEL DO MERCADO DO POVO</i> . .....                            | 30                                  |
| FIGURA 3: PEÇA 59 MÚSICA NEGATIVA OU POEMA, IN <i>POESIA EXPERIMENTAL: 2º CADERNO ANTOLÓGICO</i> 1 .. | 45                                  |
| FIGURA 4: JOHN CAGE, <i>SOLO FOR FLUTE (CONCERT FOR PIANO AND ORCHESTRA) SKETCH</i> , 1957-1958 ..... | 45                                  |
| FIGURA 5: <i>CLARO-ESCURO REVISTA DE ESTUDOS DO BARROCO</i> . 1988-1991 .....                         | 52                                  |
| FIGURA 6: ANA HATHERLY (1929-2015), <i>TORAH</i> . 1973 .....                                         | 56                                  |
| FIGURA 7: ANA HATHERLY (1929-2015), <i>PESQUISA TEXTUAL</i> , 1965 .....                              | 57                                  |
| FIGURA 8: ANA HATHERLY (1929-2015), <i>S/TÍTULO</i> , 1969 .....                                      | 59                                  |
| FIGURA 9: ANA HATHERLY (1929-2015), <i>S/TÍTULO</i> . 1970 .....                                      | 60                                  |
| FIGURA 10: ANA HATHERLY (1929-2015), <i>S/TÍTULO</i> . 1970 .....                                     | <b>ERRO! MARCADOR NÃO DEFINIDO.</b> |
| FIGURA 11: ANA HATHERLY (1929-2015), <i>S/TÍTULO</i> , 1969. ....                                     | <b>ERRO! MARCADOR NÃO DEFINIDO.</b> |
| FIGURA 12 :ANA HATHERLY (1929-2015), <i>SEM TÍTULO</i> , 1972.....                                    | 62                                  |
| FIGURA 13: ANA HATHERLY (1929-2015), <i>SEM TÍTULO</i> , 1969 .....                                   | 63                                  |
| FIGURA 14: ANA HATHERLY (1929-2015) <i>SEM TÍTULO</i> , 1969 .....                                    | 64                                  |
| FIGURA 15: ANA HATHERLY (1929-2015) <i>O MAR</i> , 1991 .....                                         | 65                                  |
| FIGURA 16: ANA HATHERLY (1929-2015), <i>RETRATO DE MANUEL DE LIMA</i> , 1971.....                     | 66                                  |
| FIGURA 17: ANA HATHERLY (1929-1970), <i>SEM TÍTULO</i> , 1970 .....                                   | 67                                  |
| FIGURA 18: ANA HATHERLY (1929-2015), <i>SEM TÍTULO</i> , 1971 .....                                   | 67                                  |
| FIGURA 19: ANA HATHERLY (1929-2015), <i>NEOGRAFFITI</i> , 2001 .....                                  | 68                                  |
| FIGURA 20: ANA HATHERLY (1929-2015), <i>ALFABETO ESTRUTURAL</i> , 1967.....                           | 70                                  |
| FIGURA 21: ANA HATHERLY (1929-2015), <i>MAPAS DA IMAGINAÇÃO E DA MEMÓRIA</i> , 2007 .....             | 72                                  |
| FIGURA 22: ANA HATHERLY (1929-2015), <i>AS RUAS DE LISBOA</i> , 1977.....                             | 73                                  |
| FIGURA 23: ANA HATHERLY (1929-2015), <i>AS RUAS DE LISBOA</i> , 1977.....                             | 74                                  |
| FIGURA 24: MFA, <i>CARTAZ: MFA-MOVIMENTO DAS FORÇAS</i> , 1975. ....                                  | 78                                  |

## Lista de abreviaturas e siglas

|                |                                                                             |
|----------------|-----------------------------------------------------------------------------|
| FLUP .....     | FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO                                |
| U.P .....      | UNIVERSIDADE DO PORTO                                                       |
| U. PORTO ..... | UNIVERSIDADE DO PORTO                                                       |
| MFA .....      | MOVIMENTO DAS FORÇAS ARMADAS                                                |
| CEE.....       | Comunidade ECONÓMICA EUROPEIA                                               |
| SOQUIL .....   | SOCIEDADE QUÍMICA INDUSTRIAL                                                |
| CAM.....       | CENTRO DE ARTE MODERNA                                                      |
| CDE .....      | COMUNIDADE DEMOCRÁTICA ELEITORAL                                            |
| CEUD.....      | Comissão Democrática Eleitoral Comissão<br>Eleitoral De Unidade Democrática |
| SPN .....      | SECRETARIADO DE PROPAGANDA NACIONAL                                         |
| MPLA .....     | Movimento Popular De Libertação De Angola                                   |
| FNLA .....     | Frente Nacional De Libertação De Angola                                     |
| UNITA .....    | União Nacional De Libertação De Angola                                      |
| FRELINO .....  | Frente De Libertação De Moçambique                                          |
| PIGC.....      | Partido Africano Para A Independência Da<br>Guiné E Cabo Verde              |
| SNI .....      | Secretariado Nacional De Informação                                         |
| SEIT .....     | Secretariado De Estado Da Informação E<br>Turismo                           |
| MNAC .....     | Museu Nacional De Arte Contemporânea                                        |
| CAPC.....      | CÍRCULO DE ARTES PLÁSTICAS DE COIMBRA                                       |
| POEX.....      | Poesia Experimental                                                         |
| PREC .....     | PROCESSO REVOLUCIONÁRIO EM CURSO                                            |

## **Introdução**

A presente dissertação apresenta um contributo para a análise do processo de transformação do panorama artístico português entre as décadas de 1960 a 1980, com particular atenção à emergência do experimentalismo e da poesia visual, centrando-se na artista Ana Hatherly. O seu espólio artístico reflete as profundas alterações vividas nesses períodos, desde a experimentação artística até à afirmação da mulher no mundo artístico português.

Ao longo desta investigação, será feita uma contextualização histórica das décadas de sessenta, setenta e oitenta do século XX, com especial enfoque no panorama artístico das mesmas, no desenvolvimento dos mercados de arte e do ensino artístico, bem como no papel determinante da mulher neste contexto. Na fase final do trabalho, será dado particular destaque a Ana Hatherly, figura central do presente estudo, através da análise das suas principais obras e da sua importância para o mundo das artes em Portugal.

O panorama artístico português nas décadas de 1960 e 1980 sofreu inúmeras alterações de ordem política, social e cultural. Este estudo pretende contribuir para a compreensão desses períodos marcantes da história. O Estado Novo, regime repressivo e autoritário, marcou fortemente o tecido cultural do país, limitando a liberdade de expressão e condicionando o desenvolvimento artístico. No entanto, este contexto opressivo impulsionou uma profunda renovação cultural, cujos efeitos se fizeram sentir sobretudo após a Revolução de 25 de abril de 1974.

Durante estas décadas que antecederam a revolução, assistiu-se ao surgimento e ressurgimento de correntes artísticas que viriam a consolidar uma nova identidade artística nacional. Na década de 1960, Portugal vivia sob uma ditadura instaurada em 1926, liderada por António de Oliveira Salazar. Este regime revelou-se castrador em vários domínios, nomeadamente nos planos de desenvolvimento económico, social e cultural. Muitos artistas emigraram durante este período, e a escassa literacia da população portuguesa contribuiu para uma acentuada desinformação e isolamento cultural.

A percepção de um atraso cultural em relação ao resto da Europa não era infundada: a produção artística nacional era limitada, e o acesso à formação e fruição artística encontrava-se bastante restringida. Em 1968, a substituição de Salazar por Marcelo Caetano na chefia do governo, trouxe uma esperança. Nos seus primeiros anos de liderança viveu-se a chamada “Primavera Marcelista”, marcada por uma promessa de renovação dentro da continuidade do regime. No entanto, em 1969, a expectativa de mudança caiu em fracasso. A situação repetiu-se novamente em 1972, com a reeleição de Américo Tomás à presidência da República. O descontentamento e a repressão persistiam, a guerra colonial prolongava-se sem fim à vista, o país enfrentava um desgaste provocado por guerrilhas e conflitos com os movimentos independentistas, num esforço humano que era intolerável.

Neste contexto, intensificou-se a emigração para a Europa. A década de 1960 ficou marcada pelas revoltas estudantis, que enfrentavam o regime opressor e desencadearam uma luta mais organizada por parte de intelectuais, estudantes e operários, agravada pela censura e pelas prisões políticas.

No domínio artístico, a década de 1960 revelou-se particularmente dinâmica, impulsionando novas formas de experimentação. Movimentos vindos da década de 1950, como o informalismo e a nova figuração, coexistiram com o desenvolvimento da *Pop Art*, *Conceptual Art*, *Minimal Art*, *Land Art*, *Performance Art*, *Assemblage* e *Nouveau Réalisme*. A emigração de artistas portugueses deu-se em larga escala, com muitos a beneficiarem do apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, entidade de grande relevância ao longo desta dissertação. Esta fundação foi determinante na internacionalização de artistas portugueses, e na consolidação das suas carreiras no estrangeiro.

O ensino artístico, um elemento muito frágil em Portugal, começou a ser gradualmente restabelecido ao longo das décadas em estudo. A Fundação Calouste Gulbenkian desempenhou aqui um papel bastante determinante, a par de outras associações, como a cooperativa “Gravura”, em Lisboa, o Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, e a Cooperativa “Árvore”, no Porto. Neste trabalho, serão analisadas algumas das contribuições de cada instituição ao ensino artístico. Abordaremos ainda os planos legislativos e de fomento desenvolvidos após o 25 de abril de 1974, como o colóquio

dedicado à definição de políticas públicas de ensino, que impulsionou a criação de escolas por todo o país, como a Escola António Arroio, em Lisboa, a Escola Artística Soares dos Reis, no Porto, e o conservatório da Fundação Calouste Gulbenkian, instituições que foram fundamentais na afirmação do ensino artístico no nosso país.

Num contexto de crescimento, abordar-se-á o surgimento de mercados de arte e galerias, elementos fundamentais para o desenvolvimento das artes visuais. No início da década de 1960, sob a liderança de Marcelo Caetano, começou a observar-se um dinamismo crescente no mercado artístico, sustentado por mecenas privados e instituições bancárias, como o Banco Português do Atlântico, A General de Motores, e a Sociedade Química Industrial (SOQUIL) (Nogueira, 2013: 27). Estas instituições criaram alguns dos mais importantes prémios artísticos da época, promovendo a produção e vanguarda artística. Este crescimento coincidiu com o declínio dos mercados oitocentistas e o consequente interesse pela arte moderna, traduziu-se, por exemplo na aquisição de obras de Eduardo Viana (1881-1967), e de Almada Negreiros (1893-1970), bem como na fragmentação de coleções relevantes.

A partir de 1962, surgiram novas galerias de arte, num total de cerca de trinta, até 1973. Na cidade do Porto existiam apenas onze galerias, e no resto do país apenas cinco. Estes espaços artísticos dedicavam-se, sobretudo à arte contemporânea, com destaque para as galerias: Galeria/Livraria Divulgação (1963), em Lisboa e no Porto, Galeria 111 (1964), em Lisboa e no Porto como Galeria Zen, Galeria Quadrante (1966). Começaram também a surgir em zonas menos centrais, como a Galeria Ogiva (1970) em Óbidos.

A partir da década de oitenta, com a entrada de Portugal na CEE (Comunidade Económica Europeia), assistiu-se ao crescimento tanto no número de galerias (surgindo mais trinta em relação às décadas anteriores), como na consciência económica dos artistas, impulsionando o mercado artístico nacional.

Ao longo da dissertação será também analisada a influência dos movimentos internacionais no contexto artístico português, quer ao nível das tendências estéticas e técnicas, quer nas transformações sociais, económicas e culturais que marcaram este

período. Desde o surgimento da *Pop Art*, até às expressões do movimento experimental, Portugal não ficou alheio à expansão do panorama artístico global.

Um capítulo da dissertação será dedicado ao papel da mulher entre as décadas de 1960 e 1980. Trata-se de um período de emancipação feminina nos domínios sociais, culturais e artísticos. Destacamos artistas de enorme relevância na luta pelos seus direitos na afirmação da igualdade de oportunidades, como: Ana Vieira, Ana Hatherly, Clara Menéres, Maria Helena Vieira da Silva, Helena Almeida e Paula Rego.

O movimento experimental em Portugal, marcado pela poesia visual, será tratado ao longo do nosso estudo. Neste ponto, vamos abordar os conceitos fundamentais do movimento e as suas diversas vertentes, identificando os principais protagonistas e as exposições mais significativas que o consagram como um dos movimentos mais relevantes da década de 1960. Será igualmente apresentado o conceito de poesia visual, onde Ana Hatherly é a principal referência.

No capítulo final, será dado destaque ao nosso objeto de estudo, Ana Hatherly. Abordaremos a sua biografia, o seu percurso artístico e intelectual, os projetos em que participou, os ensaios e livros que escreveu, bem como as entrevistas que deu. Este ponto culminará numa análise das suas obras mais representativas, realçando as técnicas utilizadas, da colagem à *performance*, da experimentação plástica à escrita e desenhos de poemas visuais.

Em conclusão, esta dissertação propõe uma reflexão sobre o processo de transformação artístico português entre 1960 e 1980, destacando as mudanças políticas, sociais e culturais que influenciaram a produção artística nacional. Centrando-se na figura de Ana Hatherly. Pretende-se evidenciar a renovação das práticas artísticas e destacar o papel fundamental das mulheres na afirmação de novas linguagens e o seu espaço no meio artístico. Assim, com a realização desta dissertação procuramos dar um contributo para o reconhecimento das dinâmicas artísticas que marcaram estas décadas, sublinhando a importância de vários artistas, instituições, e acontecimentos na construção de uma nova identidade artística em Portugal. A relevância desta

investigação assenta na valorização da memória e na compreensão do passado, abrindo caminho para novas perspetivas no futuro da criação artística nacional.

### **Objetivos gerais e específicos**

O objetivo da presente dissertação é contribuir para o estudo do panorama artístico português entre as décadas de 1960 e 1980, analisando as transformações políticas, sociais e culturais. Pretende-se, analisar o surgimento dos novos movimentos artísticos, como o experimentalismo, bem como a afirmação feminina no nas artes plásticas. O principal propósito da abordagem destes temas é enquadrar o objeto de estudo, dando destaque a Ana Hatherly, figura central do movimento experimental em Portugal, através da análise do seu percurso artístico, técnicas e principais obras.

Propõem-se, igualmente, identificar e analisar o impacto do Estado Novo e da Revolução de 25 de abril de 1974 na produção artística em Portugal. Em consequência das transformações sociais e culturais, procura-se também abordar o crescimento do ensino artístico e estudar o papel das principais instituições culturais. Com este estudo, iremos ainda analisar a evolução dos mercados de arte e das galerias, bem como o seu contributo para a valorização dos artistas portugueses.

Paralelamente, procuramos destacar o papel das mulheres e a sua emancipação no panorama artístico, destacando artistas que se afirmam na reivindicação pela igualdade e inovação. Analisando de que forma é que Ana Hatherly constitui um exemplo de transformação e reinvenção das práticas artísticas, procurando compreender o seu contributo para a arte contemporânea.

Em suma, a relevância deste trabalho consiste na compreensão crítica das condições sociais e culturais que moldaram o meio artístico, destacando o contributo dos diferentes artistas e instituições para o desenvolvimento de novas linguagens e para o reconhecimento do papel da mulher nas artes.

## **Estado da Arte**

Para estudar a obra de Ana Hatherly e o seu contributo para a história da arte em Portugal, é fundamental enquadrar o trabalho no contexto histórico e teórico do panorama artístico português entre 1960 e 1980, período marcado por alterações políticas, sociais e culturais. É importante identificar os autores e estudos sobre estas temáticas, tanto na história da arte, como também no contexto político e social.

Uma referência central é o livro “História da Arte em Portugal, do Marcelismo ao final do século XX” de Isabel Nogueira, publicado em 2021, que oferece uma visão crítica e ampla sobre as artes plásticas e do pensamento artístico em Portugal entre 1960 e o final do século XX. A obra analisa as alterações políticas, sociais e culturais vividas, destacando o impacto do regime Estado Novo, da revolução de 1974, a estabilização da democracia e a adesão à Comunidade Económica Europeia (CEE). Nogueira aborda os movimentos artísticos que foram surgindo no decorrer das décadas, as figuras que mais se destacaram no panorama nacional e internacional, os mercados de arte, o ensino artístico e o desenvolvimento das galerias, sendo também uma importante referência para tentarmos entender o contexto no qual Ana Hatherly viveu e se desenvolveu como artista.

Complementando esta visão, destacam-se as dissertações de mestrado “Artes Plásticas e vanguarda Portugal, 1968 -abril 1974, volume 1 Maria Raquel Nunes de Almeida e casal Pelayo”, e “Vanguarda e Hibridismo na arte portuguesa do século XX de 1968 e 1974 e às décadas anteriores de Raquel Pelayo”, sendo duas publicações que se complementam demonstrando um estudo das artes plásticas nas décadas de 1960 até 1980. Esta dissertação refere muita da informação já compreendida na publicação abordada anteriormente, apresenta os aspetos mais importantes com grande detalhe de todos os acontecimentos que marcaram o panorama das artes plásticas em Portugal, contextualizando-as sempre no panorama internacional, sendo que, a obra que mais contribuiu para este estudo foi as “Artes Plásticas e vanguarda Portugal, 1968- abril 1974, volume 1, Maria Raquel Nunes de Almeida e Casal Pelayo”, importante para compreender o experimentalismo português.

O “Arquivo Municipal Alfredo Pimenta- cartazes 25 de abril” foi essencial para a análise aos cartazes político/partidários, de intervenção do 25 de abril de 1974, apesar de não ser o principal objeto de estudo, era necessário compreender todo este vasto património artístico. Cartazes esses que foram realizados por artistas como, Maria Helena Vieira da Silva, João Abel Manta e Marcelino Vespeira. Este arquivo foi importante na análise do Filme A “Revolução” de Ana Hatherly, onde grande parte dos cartazes presentes no seu filme são cartazes que conseguimos visualizar e analisar de uma forma mais detalhada no Arquivo Municipal Alfredo Pimenta.

O livro “Artes e revolução. 1974-1979” de Gonçalo Couceiro, foi uma das primeiras leituras feitas ao longo da escrita da dissertação, a leitura deste livro permitiu compreender as manifestações artísticas ligadas à revolução de abril, sendo particularmente útil no capítulo de Ana Hatherly sobre o filme “A revolução”. Foi essencial analisarmos todas as manifestações artísticas presentes no mesmo, desde os murais aos cartazes. Neste livro conseguimos encontrar informação sobre esses temas, e também sobre os vários artistas que se destacaram nesse período.

O livro “Sistema de Arte Contemporânea” de Alexandre Melo, apresenta uma abordagem teórica que foi essencial para o entendimento do mercado artístico na arte contemporânea. Na realização da dissertação o livro ajudou no sentido de entender o estudo do funcionamento do sistema artístico português, teorizando sobre as transformações culturais e os mercados de arte.

O filme “A Revolução” revelou-se um recurso metodológico central, permitindo analisar uma ligação entre arte, política e intervenção social, sendo um filme repleto de iconografia. A análise do mesmo permite entender o papel de Ana Hatherly no movimento experimental. Este recurso metodológico teve uma grande importância, tendo sido o elemento-chave para a escolha do tema de investigação.

Para a realização da presente dissertação, o estado da arte foi fundamentado também com referências na obra “Plurinímica e outros ensaios” de Ana Marques Gastão, livro que reúne ensaios sobre as obras de Hatherly, sendo um recurso essencial na análise

das práticas experimentais na obra da artista, propondo novas abordagens na escrita e na arte.

Paralelamente, o livro “A arte em Portugal no século XX”, escrito por José Augusto França, é uma referência de destaque na compreensão crítica e histórica das principais correntes e protagonistas das artes plásticas ao longo do século XX, transmitindo uma cronologia bem estruturada para a contextualização do panorama artístico, destacando os principais acontecimentos e protagonistas desde a década de 1960 a 1980.

Em suma, para este estudo, adotaram-se várias metodologias, tais como, a análise documental e iconográfica, através da pesquisa e análise do filme “Revolução”, complementada pela consulta, maioritariamente, de arquivos digitais, incluindo cartazes políticos do arquivo Alfredo Pimenta, bem como o Arquivo Digital PO.EX . Recorrendo também à análise contextual histórica, utilizando uma vasta gama de fontes, desde dissertações, artigos científicos, livros e catálogos sobre o 25 de abril e a evolução da democracia, de modo a situar a obra artística no seu contexto temporal e social, possibilitando uma interpretação das temáticas de Ana Hatherly face às transformações políticas.

Optou-se por uma abordagem interdisciplinar, cruzando análises literárias, visuais e históricas, para compreender a variedade artística de Hatherly. Esta abordagem incluiu a introdução do seu filme, poemas visuais, livros e colagens, integrando-os no experimentalismo português. Por fim, o estudo de campo resultou da observação direta, com a análise das suas obras no CAM, na Fundação de Serralves, e numa sessão coletiva de poesia, “Coletivo de poesia - Poeta a várias vozes”, na Casa Comum, numa iniciativa da Reitoria da Universidade do Porto.

Em conclusão, para a realização deste trabalho de investigação, foram consultadas diversas fontes suplementares que contribuíram para o aprofundamento do nosso tema. Porém, tendo em conta a vasta oferta de material escrito sobre o assunto, optou-se por incluir no estado da arte apenas as referências que se revelaram mais fundamentais nesta análise.

## 1. Panorama artístico da década de 1960 e 1980

Para uma visão mais clara do que se viveu nestas décadas, importa destacar e contextualizar o panorama político, apesar de este capítulo não ser diretamente sobre o estado do país durante o período em questão. Contudo, é importante apresentar de forma sucinta todos os acontecimentos, visto que toda a conjuntura política integra o processo artístico. A política influencia significativamente o panorama artístico e cultural do país, provocando diversas transformações, que serão analisadas posteriormente. Viveu-se, então, um regime autoritário e conservador, com inspiração fascista e colonialista.

O Estado Novo foi institucionalizado a partir de 1933, sob a liderança de António Oliveira Salazar, consolidando-se como um regime de partido único. O Ato Colonial de 1930<sup>1</sup> e a Constituição de 1933<sup>2</sup>, estabeleceram as bases do Estado Corporativo<sup>3</sup>, reforçando o imperialismo colonial e promovendo uma visão nacionalista e centralizadora do poder,

---

<sup>1</sup> A 8 de julho de 1930, António de Oliveira Salazar, na corrida ao poder como ministro das finanças da Ditadura Militar, tinha em sua pose a pasta das colónias e promulga o Ato colonial que viria a ser incorporado na constituição de 1933. Sendo o Primeiro documento constitucional do Estado Novo, promulgado em 1930, pelo decreto nº 18 570, documento que constituía as garantias gerais, os indígenas, o regime político, garantias económicas e financeiras. E “é de a essência orgânica da nação portuguesa desempenhar a função histórica de possuir e colonizar domínios ultramarinos e de civilizar as populações indígenas” como está referido no Art. 2, como também refere os códigos de trabalho indígena e o seu estatuto “civilizar as populações indígenas que neles se compreendam, exercendo também a influencia moral que lhe é adstrita pelo padroado do oriente”. Assim, o Ato Colonial constitui um elemento central na nova fase do regime, caracterizado por uma retórica intensa e uma grande propaganda imperial, que marca o processo de consolidação do Estado Novo (Diário do Governo, 1930: 1309).

<sup>2</sup> A constituição de 1933 Legitimava o regime Político-Constitucional de contornos autoritários do Estado Novo, estruturando um Estado corporativo e antipartidário, onde os direitos individuais eram subordinados a leis específicas. Consagrou um poder fortemente centralizado no Presidente do Conselho, que acumulava funções executivas e legislativas. A impossibilidade da existência de partidos políticos concorrentes contribuiu para a consolidação de uma estrutura ditatorial, aproximando o regime, em alguns aspetos, de ideologias totalitárias, nomeadamente da ideologia Nazi (Constituição de 1933).

<sup>3</sup> O Estado Corporativo português foi uma ideia que se consolidou em 1930, com influências nos modelos fascistas, tornando-se um dos pilares do regime do Estado Novo. Foram definidas diretrizes do novo regime, incluindo a criação da União Nacional, de carácter cívico-político, e outras estruturas de apoio que contribuíram para a consolidação do autoritarismo. A sua institucionalização deu-se com o estatuto do trabalho nacional e outras medidas que integravam sindicatos, casas do povo e previdência social, com o objetivo de reorganizar a economia sob forte intervenção do Estado. (Dulce Freire, 2014: 11).

com o intuito de “fundar uma nova ordem Jurídico-política baseada na autoridade do estado e na supremacia do poder executivo (Baptista, 2008: 14).

No domínio da cultura, o regime implementou uma política de censura, procurando criar uma cultura oficial, de carácter nacionalista e imperial, visível em eventos como a Exposição do Mundo Português, em 1940, em Lisboa, considerado o acontecimento politico-cultural mais importante do Estado Novo. Este evento destacava a estética dos ideais do regime, projetando o estado cultural do país. Segundo António Ferro, esta exposição foi idealizada para “afirmar um percurso de continuidade entre o passado e o presente que justificava a, missão “moral” e “civilizadora” do Salazarismo” (A exposição do mundo português, 2020: 205)

O secretariado da Propaganda Nacional (SPN), criado em 1933, simbolizava o esforço de instrumentalização das artes e da educação ao serviço da ideologia do regime. A repressão à oposição resultava na apreensão de obras de artistas que desafiavam o regime e na limitação da liberdade de expressão artística. Ainda assim, “a repressão aos intelectuais e aos mecanismos de censura não impediram, no entanto, a afirmação por vários caminhos de uma cultura de oposição” (Pinto & Monteiro, 2019: 12). Emergiram formas de resistência que procuravam contornar o controlo repressivo, originando uma cultura de oposição que ganhou expressão nas últimas décadas do regime (Pinto & Monteiro, 2019: 12).

Nas décadas finais do Estado Novo, a partir de 1960, surgiram movimentos de resistência cultural, intelectual e artística. Escritores, músicos, cineastas e movimentos académicos procuravam afirmar-se por vias alternativas, exprimindo as suas convicções. Destaca-se o movimento estudantil universitário, que organizou greves e manifestações contra o regime, defendendo os seus direitos e a democracia, evidenciando o desejo de acabar com a guerra colonial e de devolver ao país um regime assente na democracia. Esta tensão culminou na crise académica de 24 de março de 1969, reconhecida como um dos grandes marcos na luta dos estudantes e dos movimentos antifascistas na conquista da liberdade, foi um confronto desencadeado por greves em grande parte das faculdades do país, considerado “Luto académico” (Partido Comunista Português, s/d: 1), onde a palavra de ordem era “ofenderam-te, enluta-te!”(Partido Comunista

Português, s/d: 1), com grandes manifestações que ocuparam vários pontos centrais do país, em Lisboa e Coimbra. Tudo isto resultou num confronto violento, com participação policial, culminando no encerramento de associações académicas, perseguições aos dirigentes e prisão em massa (Partido Comunista Português, s/d: 2).

Surgiram músicas de intervenção, como a “Grândola vila morena” de Zeca Afonso, “E depois do adeus” de Paulo de Carvalho e “Queixa das almas jovens censuradas” de José Mário Branco, que transmitiam mensagens de resistência através de metáforas. Assim, toda a conjuntura política do Estado Novo, com todas as suas transformações, contribuiu para o processo artístico português, influenciando as manifestações culturais ao longo das décadas seguintes.

Destaca-se a candidatura do General Humberto Delgado às ilusórias eleições presidenciais de junho de 1958 (Cabral 2020: 39), abalando a ditadura salazarista por criar, pela primeira vez, oposição ao regime, mobilizando a opinião pública e tornando-se conhecido como o “general sem medo”. Após a sua derrota, com eleições fraudulentas, onde “milhares de boletins foram roubados à oposição” (Ferreira, 2020: 313), e apesar de Américo Tomás ter sido eleito como presidente, Humberto Delgado ficou marcado por gerar uma grande agitação política (Ferreira, 2020: 314), tornando-se um símbolo de resistência. Foi assassinado pela PIDE, em 1965 (Museu de Aljube, 2024).

Durante essa década, assistiu-se à reestruturação do ambiente político, económico, social e cultural. Após a morte de António Oliveira Salazar (1889-1970), líder do até então regime ditatorial (1968-1970), sucede-lhe Marcelo Caetano, criando a ilusão de reformas políticas e de esperança numa “Primavera Marcelista” e na “renovação na continuidade” (Pelayo, 1999: 17). Apesar das promessas, o seu governo manteve a repressão “(...) com uma forma governamental que pretendia ser diversa do autoritarismo salazarista, mas que nunca chegou a funcionar de uma forma estabilizada” (Pelayo, 1999: 39), prolongando a guerra colonial e a insatisfação política, económica e social (RTP, 2021) Resultando no envolvimento em guerrilhas com os movimentos independentistas nas colónias africanas.

Ao longo de várias décadas do regime ditatorial, Portugal viveu uma crescente repressão política, com impactos económicos, sociais e culturais. O panorama artístico, sobretudo nos anos sessenta e seguintes, refletia uma abertura às práticas artísticas internacionais, com revoltas, emigração em massas e exílio devido à guerra colonial, gerando insatisfação social. Paralelamente, a par do fervor dos movimentos estudantis, ocorreram manifestações significativas, conhecidas pelas revoltas estudantis (PELAYO, 1999: 31).

A Guerra Colonial Portuguesa (1961-1974), também conhecida como Guerra do Ultramar, foi um momento determinante na história sociopolítica, envolvendo Portugal e os movimentos de libertação das colónias africanas, Angola, Guiné-Bissau e Moçambique. Este conflito gerou marcas profundas na história política, social e cultural de Portugal. O regime recusava-se a ceder independência às suas colónias, defendendo-as como províncias ultramarinas. No entanto, a partir da década de 1960, os movimentos de libertação passaram à luta armada contra a ocupação colonial, exigindo o direito à autodeterminação (Comissão comemorativa 50 anos 25 abril, 2024).

Em consequência, Portugal teve de enfrentar movimentos de resistência organizada em Angola, lideradas pelo Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA) e a União Nacional de Libertação de Angola (UNITA), na Guiné-Bissau, pelo partido africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC), e em Moçambique, pela Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO). Estes movimentos envolveram-se em combates complexos e em guerrilhas, gerando grandes gastos financeiros e perda de muitas vidas. Além de todos os desgastes causados nos territórios africanos, a guerra provocou um desgaste no próprio regime. O prolongamento da guerra e a resistência dos movimentos de libertação africanos elevavam a insatisfação política em Portugal, principalmente entre os militares, que demonstravam receio de participar no conflito armado, culminando no surgimento do Movimento das Forças Armadas (MFA) e na Revolução de 25 de abril de 1974, pondo fim à ditadura e à guerra colonial (Monteiro, 2011: 5).

Assim, todas as transformações políticas tiveram repercussões diretas na sociedade, na economia e na cultura nacional. Os anos sessenta década de 1960, para o panorama

artístico em Portugal, representam abertura e interesse pelo que se produzia no exterior. As revoltas e a emigração massiva, resultantes do medo da guerra em África, levaram à insatisfação da sociedade, resultando em revoltas estudantis (Pelayo, 1999: 31) e no enorme número de vidas perdidas numa guerra onde o esforço era intolerável e injustificável. Tudo isto acabou por marcar profundamente Portugal.

## 1.1. Panorama artístico na década de 1960

A década de 1960, destacou-se como um período decisivo para a modernidade artística em Portugal, revelando-se como um ativador da individualidade criativa (Nogueira, 2021: 86). Este desenvolvimento surge numa perspetiva de experimentação artística “como perspetiva do pensamento teórico e crítico, no qual a experiência estética ganhava novos e mais alargados contornos preceptivos” (Nogueira, 2021: 87). A década de sessenta ficou marcada pela vontade de modernidade, já com antecedentes nos anos cinquenta, com o desenvolvimento da *Pop Art*, *Conceptual Art*, *Minimal Art*, *Land Art*, *Performance* e *Assemblage* (Nogueira, 2021: 18).

Esta inovação foi promovida pelo contacto com o exterior, por artistas portugueses que emigraram devido às condições políticas do país. Muitos deslocaram-se para a Europa ou para a América, facilitados pelo apoio financeiro da Fundação Calouste Gulbenkian, que desempenhou um papel fundamental ao permitir que os artistas tivessem acesso a novas vivências e consolidassem as suas carreiras. As ideias artísticas tornaram-se presentes em publicações como *Pintura & Não* (Barão, 2015)<sup>4</sup>, 1969-1970 (Nogueira, 2021: 19), da Secção Portuguesa da Associação Internacional de Críticos de Arte, e

---

<sup>4</sup> José-Augusto França (1922-2021) lança a publicação *Pintura & Não* (1968 e 1987), sendo a primeira obra a debruçar-se sobre arte moderna no panorama artístico nacional. Esta iniciativa procurava responder à necessidade de criação de espaços de expressão exclusivamente dedicados às artes plásticas. Propunha-se tratar de “pintura e do que a pintura não seja” (Brandão, 2015: 338) analisando o contexto artístico da década em que se inseria.

Os critérios de seleção dos temas, artistas e exposições, propunham-se a ser de qualidade, sendo bastante ilustrados. No total foram publicados sete números, organizados segundo uma estrutura que incluía: um artigo de fundo, um artigo genérico, um artigo monográfico e uma seleção crítica expositiva. Assim, a revista assumia uma vocação informativa e crítica, não sendo um espaço de criação artística, mas sim de reflexão e divulgação do mundo artístico moderno (Brandão, 2015: 338).

também em artigos sobre a arte nacional na *Colóquio: Revista de Letras & Artes*<sup>5</sup>, (Lisboa 1959-1970), editada pela Fundação Calouste Gulbenkian, com a orientação de Reynaldo dos Santos e Hernâni Cidade, com a direção gráfica dos artistas Bernardo Marques (1898-1962) e Marcelino Vespeira (1925-2002) (Fundação Calouste Gulbenkian, s/d) Importa destacar a importância das exposições de artistas emigrados, que contribuíram de forma decisiva para a abertura do mundo artístico português, como refere Isabel Nogueira, estes artistas “terão construído um canal privilegiado de contacto com tendências artísticas e as problematizações estéticas do momento” (Nogueira, 2021: 21). Os artistas que permaneciam em Portugal recusaram-se a participar em eventos promovidos pelo Secretariado Nacional de Informação (SNI), que, a partir de 1968, passou a denominar-se de Secretariado de Estado da Informação e Turismo (SEIT), considerado por muitos artistas “mediocre”, com ideias e princípios ideológicos do regime.

Exemplo disso foi a realização simultânea da “Exposição dos 50 Artistas Independentes”<sup>6</sup>, em 1959, com o “Salão Novíssimos”<sup>7</sup>, iniciativa do SNI. A “Exposição dos 50 Artistas Independentes” reuniu nomes como Fernando de Azevedo, Francisco Conceição Silva, João Abel Manta, Jorge Vieira, José Júlio, Júlio Pomar e Marcelino Vespeira (Nogueira, 2021: 21). Nesta década desenvolveram-se igualmente galerias e mercados artísticos, questão abordada mais à frente.

Em síntese, o panorama artístico português nos anos sessenta ficou marcado pelo isolamento e rutura internacional. Portugal permanecia afastado dos grandes centros

---

<sup>5</sup> Revista criada em 1971, como a revista “Colóquio/Artes” foram o resultado da cisão da “colóquio, Revista de artes e letras”. A revista esteirou-se periodicamente bimestral em 1971, passando mais tarde, em <sup>5</sup>1992, a ser trimestral. Trata-se de uma revista literária, com textos de poesia e ficção, que não se distava ao estudo erudito (Colóquio, Revista de Artes e Letras, 2006-2025).

<sup>6</sup> Exposição organizada por um grupo de artistas que pertenciam à oposição do regime do Estado Novo, refletindo o clima de descontentamento face às eleições ilusórias de Humberto Delgado, em 1958.

<sup>7</sup> Exposição organizada pelo S.N.I, surgiu com uma intenção de renovação, marcando o início dos salões de arte moderna, uma arte que, até então, necessitava de reconhecimento institucional. Esta iniciativa, impulsionada por António Ferro, visava legitimar e dar visibilidade à produção artística contemporânea. António Ferro deu continuidade a esta ação dentro do S.N.I, “Os nossos artistas sabem bem quando lhes devem, pelas próprias posições que conquistaram ou pelos horizontes que se lhes abriram”. A exposição reunia obras de pintura, escultura, desenho e gravura, um total de 924 peças submetidas, das quais apenas foram admitidas 127, evidenciando um rigoroso critério de seleção. Apesar do propósito de valorização de novos artistas, a designação de “Novíssimos” foi atribuída paradoxalmente, a artistas já consagrados com uma posição estabelecida no meio artístico (Fundação Calouste Gulbenkian, 2025).

de produção artística e vivia um atraso cultural, resultado da censura e privação de liberdade de expressão imposta pelo regime. Apesar do atraso, existiu uma clara tentativa de renovação, influenciada por correntes internacionais contemporâneas, como o *Pop Art* e o *Minimalismo*, *Abstracionismo*, *Conceptual Art* e *Concrete Art*. Enquanto em Portugal persistiam movimentos como modernismo, naturalismo e neorrealismo, os artistas promoviam uma reinvenção no âmbito desses estilos, explorando novas linguagens de experimentação. Entre os exemplos dessa renovação artística destacam-se a *performance art*, *body art* e as instalações. Com isto, surgiram grandes exposições promovidas pela Fundação Calouste Gulbenkian, destacando a mesma como principal motor de arranque para a arte moderna e contemporânea.

O termo vanguarda, *avant-garde*, era considerada uma palavra “perigosa” (Nogueira, 2021: 91), pois contrariava as regras do Estado e representava uma força de inovação que vinha romper com o tradicional. No final da década de 1960, torna-se evidente uma tendência vanguardista, associada a uma nova percepção da imagem e à redescoberta dos objetos banais como obras de arte, com o exemplo do *ready-made* de Marcel Duchamp (Nogueira, 2021: 91). As artes passaram a fundir múltiplas técnicas e suportes diferentes, como a fotografia, cinema e pintura, “criando objetos, ambientes e instalações que rompem os limites formais de obra de arte” (Nogueira, 2021: 82).

Estas vanguardas inovadoras e experimentais, ligadas à arte conceptual e minimalista, frequentemente influenciadas pelo *pop art*, foram desenvolvidas por artistas como: Alberto Carneiro (1937-2017), Álvaro Lapa (1939-2006), Ana Hatherly (1929-2015), Ana Vieira (1940-2016), Ângelo de Sousa (1938-2011), António Palolo (1946-2000), António Sena (1941-2024), Costa Pinheiro (1932-2015), Eduardo Nery (1938-2013), Fátima Vaz (1946), Fernando Calhau (1948-2002), Helena Almeida (1934-2018), João Cutileiro (1937-2021), João Vieira (1934-2009), Julião Sarmento (1948-2021), Júlio Pomar (1926-2018), Lourdes Castro (1930-2022), Manuel Alvess (1939-2009), entre outros (Nogueira, 2021: 92).

No final da década de 1960, Ernesto de Sousa (1921-1988), apresentou no clube de Teatro 1º ato, em Algés, o *mixed-media* “Nós não estamos algures”, desenvolvido a

partir da conferência “A invenção do dia claro”<sup>8</sup> de Almada Negreiros, além da instalação “*meeting as art*- Encontros no Guincho”<sup>9</sup>, envolvendo uma colaboração de artistas como Ana Hatherly, Artur Rosa, Helena Almeida entre outros, numa iniciativa da Formação Artística da Sociedade Nacional de Belas Artes (Nogueira, 2021: 102).

## 1.2. Panorama artístico na década de 1970

A década de 1970 continuava em transformação na sequência da década anterior, caracterizando-se por um período de importantes alterações políticas, sociais e culturais. Nesse sentido, a década de setenta ficou marcada pelo fim da ditadura, concretizado pela revolução de 25 de abril de 1974, golpe militar liderado pelo Movimentos das Forças Armadas (MFA) que pôs fim a 48 anos de regime autoritário. Esta revolução representou um marco importante na luta do povo pela democracia e teve como marco crucial o fim da guerra colonial em África, pondo assim um ponto o final ao colonialismo (Carvalho, 2024).

Com o fim da censura, a libertação dos presos políticos e a extinção da polícia política (PIDE). Iniciou-se um período conhecido como Processo Revolucionário em Curso (PREC), caracterizado por uma grande instabilidade política após a revolução. Durante este processo, destacam-se acontecimentos como a manifestação da Maioria Silenciosa<sup>10</sup>, em 28 de setembro de 1974, e a tentativa de golpe militar em 1975. Entre 1974 e 1976 surgiu uma transformação política com o Processo Revolucionário em Curso (PREC), com a introdução de partidos políticos, realizando as primeiras eleições livres para a assembleia constituinte, em 1975 (RTP, s/d).

---

<sup>8</sup> Ernesto de Sousa, a partir da obra de Almada Negreiros, propôs novas possibilidades de leitura do passado, resultando na atribuição de novos significados no presente. Esta abordagem implicou uma constante reinvenção da memória cultural e artística, orientada por um pensamento contemporâneo. O título *Mixed Media*, Ernesto de Sousa inaugurou uma linguagem artística, marcada pela confluência das

<sup>8</sup> Diversas formas de expressão, rompendo com os limites tradicionais entre as disciplinas artísticas e promovendo uma estética de transversalidade (Pires, *at al.*, 2024: 42).

<sup>9</sup> Encontro organizado por Ernesto de Sousa, em colaboração com Noronha da Costa e a oficina experimental. A programação do encontro incluía o transporte de um objeto de Noronha da Costa para a praia do Guincho, onde o objetivo seria destruir o registo da ação, para no fim ser realizado um filme para o autor, contado com sessões de debate em casa de Ernesto de Sousa (Sousa, 2025).

<sup>10</sup> Primeira tentativa de acabar com a revolução.

No âmbito das reformas políticas, foi promulgada a reforma agrária em julho de 1975, embora a sua implementação tenha sido interrompida posteriormente (Jorge, 2014). A Constituição de 1976<sup>11</sup> refletiu o espírito do movimento revolucionário, direcionando o país para uma transição para o socialismo (Ministério da Justiça).

Nas artes e na Cultura, esta década foi marcada pela experimentação artística. Após o fim da ditadura, muitos artistas que tinham emigrado por motivos políticos regressam a Portugal. No entanto, conforme refere Rui Mário Gonçalves “a maioria ficou em Portugal por pouco tempo, o que mostra que a mudança de regime não basta para uma imediata criação de estruturas de apoio à vida artística” (Nogueira, 2021:35).

Esta afirmação revela a desvalorização da cultura por parte do poder governativo, evidenciando a sua relação a um plano secundário nas políticas públicas.

Isabel Nogueira salienta a importância das tentativas por parte da Sociedade Nacional de Belas Artes (SNBA), também conhecida como a “Casa dos Artistas”, em promover ideais que refletissem a nova realidade democrática.

Surgiu o Movimento Democrático dos Artistas Plásticos (MDAP), constituído por artistas que defendiam que a política cultural deveria ser defendida pelos próprios artistas e críticos (Movimento Democrático dos Artistas Plásticos, s/d). Outras instituições marcaram o avanço cultural da década setenta, como a: Secção Portuguesa Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), a Cooperativa Árvore, fundada no Porto em 1963, instituição que impulsionou o desenvolvimento do movimento experimental (Nogueira, 2021: 41), o Círculo de Artes Plásticas de Coimbra (CAPC), fundado em 1958 desempenhou um papel preponderante nos movimentos experimentais, e a Cooperativa de Gravadores Portugueses ou “Gravura” (Nogueira, 2021: 41).

Destacamos ainda, no pós-revolução uma das iniciativas do MFA e da Junta de Salvação Nacional, realizada juntamente com a população e os artistas, produzem então o “Painel de 10 de Junho” de 1974, uma homenagem à Revolução, elaborada essencialmente pelo MDAP. Este painel reuniu 48 artistas, número interessante que simboliza os 48 anos de

---

<sup>11</sup>Segundo a constituição da República Portuguesa em 1976, a Assembleia Constituinte “afirma a decisão do povo português de defender a independência nacional, de garantir os direitos fundamentais do cidadão, de estabelecer os princípios basilares da democracia” (Portuguesa, Constituição da República, 1976).

ditadura. Os princípios do painel foram a liberdade, a esperança e as críticas à guerra colonial, expressando mensagens como “fim da guerra colonial” e “a censura existe” (Nogueira, 2021: 43).



**Figura 1:** Clara Castilho. (2022). *Painel do Mercado do Povo*. Fotografia. A viagem dos Argonautas. Fonte:

<https://aviagemdosargonautas.net/2022/06/11/10-de-junho-de-1974-painel-de-artistas-no-mercado-do-povo-por-clara-castilho/> Último

Acesso: 06 de setembro 2025.

Esta década culminou com uma exposição bastante significativa, organizada em 1977, “Alternativa Zero”. Tratava-se de uma exposição ligada a várias vanguardas, desde concertos de arte contemporânea a concertos *happening*<sup>12</sup>, sessões de jazz e de poesia experimental, cinema, *conceptual art* e fotografia. A mesma refletia o panorama artístico de Portugal nos pós 25 de abril de 1974. Segundo refere José Augusto França “a exposição foi, ao mesmo tempo, uma espécie de bomba, de agente catalisador e de impasse duma situação incerta” (França, 1991: 73). O país vivia uma grande transição, saindo de uma ditadura que durou 48 anos para uma democracia com muitas incertezas quanto às mudanças sociais. Para Augusto França, esta exposição simbolizou “um verdadeiro símbolo do presente vivido na segunda metade dos anos 70” (França, 1991: 73), representando a arte experimental em Portugal, contou com a participação de mais de quarenta artistas ligados às várias artes<sup>13</sup>, influenciados por vanguardas internacionais, como a *conceptual art* e o movimento *fluxus*, inseridos num panorama artístico português.

<sup>12</sup>Espetáculo ou *performace* que mistura as diferentes áreas artísticas, aberto à improvisação e à participação do público. (Editora, s.d.)

<sup>13</sup>Alguns dos artistas que participaram foram: Fernando Calhau, Ângelo de Sousa, Carlos Calvet, Artur Varela, Vitor Pomar, Fernando Matos, Graça Pereira Coutinho, José Carvalho, Leonel Moura, Vitor Belém, José Conduto, Noronha da Costa, Alberto Carneiro, Jorge Peixinho, Carlos Barroco e Ernesto de Sousa, Ana Hatherly (Couceiro, 2004: 54).

### **1.3. Panorama artístico na década de 1980**

A década de 1980 em Portugal ficou marcada pela consolidação do regime democrático instaurado após o 25 de abril de 1974. Este período acompanhou acontecimentos importantes, caracterizados por transformações políticas, económicas, sociais e culturais.

Após o PREC da década de setenta, Portugal conseguiu estabelecer-se politicamente, com a realização regular de eleições e a existência de partidos políticos alternativos. Uma das transformações mais significativas, embora tenha sido um processo alargado, ocorreu em 1986, com a entrada de Portugal na Comunidade Económica Europeia (CEE). Este marco impulsionou a economia, promoveu abertura dos mercados e possibilitou o acesso a fundos europeus para o desenvolvimento do país.

Segundo Mário Soares

“Para Portugal, a adesão à CEE representa uma opção fundamental para um futuro de progresso e modernidade. Mas não se pense que seja uma opção de facilidade. Exige muito do português, embora lhes abra simultaneamente, largas perspectivas de desenvolvimento”.

(Comissão europeia, s/d).

Assim, a adesão à CEE abriu portas para modernizar as infraestruturas, reforçar a economia e aproximar Portugal do mercado europeu.

Relativamente às instituições culturais, destacou-se o Centro de Arte Contemporânea (CAC), que funcionou de 1976 até 1980, no Museu Nacional Soares dos Reis, no Porto, um espaço dedicado à arte do século XX. Em 1983, foi inaugurado o Centro de Arte Moderna (CAM) (Nogueira, 2021: 63), fortalecendo o espaço dedicado à arte moderna e contemporânea em Portugal.

Em conclusão, o panorama artístico das décadas que antecederam a consolidação da democracia em Portugal revelam uma trajetória marcada por grandes tensões e transformações, tudo relacionado com o contexto político do país. Durante o Estado Novo (1933-1974), a cultura e a arte foram fortemente condicionadas pela censura e

pelo controlo ideológico do regime, o mesmo procurava promover uma arte nacionalista e oficial, com a consequência de reprimir e limitar a expressão artística. Contudo, mesmo sob o controlo do estado, surgiram movimentos de resistência intelectual e artística, na busca de novas linguagens e formas de expressão, muitas vezes no exterior do país, devido ao exílio e à emigração provocada pela política interna.

A revolução de 1974 trouxe uma liberdade aos artistas. O ambiente revolucionário e o pós 25 de abril promoveram a democratização do acesso à cultura, a abertura aos movimentos artísticos internacionais e a valorização da experimentação. Artistas, movimentos e instituições tiveram o papel ativo na construção de uma nova identidade cultural que se refletia no desejo de transformação.

A entrada de Portugal na CEE, no ano de 1986, não só dinamizou a economia, como também ajudou no processo de abertura cultural ao mundo, com o desenvolvimento de instituições culturais.

Assim, o percurso artístico em Portugal durante o século XX pode ser compreendido como uma progressão do contexto de repressão e censura para um panorama de liberdade e inovação, onde a arte refletiu e influenciou ativamente as mudanças sociais e políticas, mostrando a sua importância como veículo de memória, crítica e renovação cultural.

## **2. Formação Artística e a Importância do Mercado de arte em Portugal**

### **2.1. Ensino Artístico em Portugal**

Surge a reforma global do ensino, proposta revogada, pelo ministro da educação do período Marcelista. Tratou-se de uma reforma pouco clara, que não resultou em nenhuma conclusão para o Sistema Educativo Português (Nogueira, 2021: 77).

A Fundação Calouste Gulbenkian teve um papel importante nesta problemática, organizando um encontro diretamente relacionado com o ensino artístico, o "Colóquio sobre o projeto da reforma do ensino artístico em Portugal", realizado em 1971 (Nogueira, 2021: 78). Daí resultou, posteriormente, a criação do Ar.Co - Centro de Arte

e Comunicação Visual, um centro de ensino artístico que se instalou antes da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa (Nogueira, 2021: 78).

A abertura ao mundo e o contexto pós 25 de abril trouxeram um debate em torno do ensino artístico em Portugal. As universidades eram o setor que mais precisava de reformulação. A necessidade de criar núcleos de estudo contribuiu para a elaboração de um plano curricular que “partisse de uma formação global e que permitisse a diversificação” (Nogueira, 2021: 79), isto é, abrindo caminho para diferentes saídas profissionais no meio artístico.

Em 1979, iniciou-se um processo institucional, político e cultural na Escola Superior de Belas Artes (ESBA) de Lisboa e do Porto. No mesmo ano, começou a ser construída a Faculdade de Arquitetura, no Porto e Lisboa, já com a categoria de universidade. Contudo, apenas em 1990 a ESBA de Lisboa passou a denominar-se de Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, enquanto no Porto a equivalência académica foi alcançada apenas em 1994<sup>14</sup>.

A reestruturação da ESBAL em 1974, indicou um caminho para a democratização do ensino, defendendo que a educação devia ser para todos que tivessem as capacidades necessárias “sem distinção de cor, sexo, raça, religião, convicção política, origem social” (Couceiro, 2004:97). O “Projeto de Lei de Bases do plano Nacional de Educação Artística” apresentava duas propostas para o ensino: “a educação pela arte” e a “educação para a arte” (Couceiro, 2004:102). Esse plano defendia o ensino artístico do ensino médio e superior, referindo ainda a necessidade de outros meios de educação artística “abrangendo a educação extra-escolar como: cursos de sensibilização e iniciação artística; cursos de reciclagem, oficinas” (Couceiro, 2004:101). No entanto, este plano nacional de educação artística, que poderia ter tido um papel fundamental na reforma do ensino artístico, segundo Gonçalo corceiro conheceu “acidentes de percurso”. Sendo a responsabilidade atribuída ao ministro da educação do II.º Governo Constitucional, Sottomayor Cardia, “quando o texto básico estava pronto o ministro da educação (...)”

---

<sup>14</sup> A tentativa de integrar as escolas de arte em ensino universitário não era recente, as escolas de Belas Artes tinham um estatuto de “superiores”, mas, no entanto, nunca ficaram estabelecidas como escolas universitárias. Apenas em 1970 é que se iniciou o processo de atribuição do estatuto superior artístico e ensino universitário, com o Decreto-lei 132/70 e posteriormente o Decreto-lei 637/70. (Couceiro, 2004: 100)

entendeu que o texto não deveria ser submetido a discurso, e não chegou sequer examiná-lo”(Couceiro, 2004:102).Em sequência, Valente de Oliveira, ministro da educação do IV.º Governo Constitucional “analisou, discutiu e aceitou uma parte, designadamente no que diz respeito à projetada criação da Universidade Nacional das Artes”(Couceiro, 2004:102). Só no IV.º Governo o “lançamento da fase de apreciação por parte das escolas, das associações de enquadramento sócio-profissional, do projeto de Lei de Bases do Plano Nacional de Educação Artística”(Couceiro, 2004:102), seria escrito no plano de atividades do secretariado de Estado da Administração Escolar, por Almeida e Costa (Couceiro, 2004:102).

No resto do país, surgiram igualmente novas instituições artísticas, como a Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha (ESAD-CR), em 1992, a Associação Maumaus- Centro de Contaminação Visual e o Atelier Livre AT.RE, cujas atividades se desenvolveram entre 1979 e 1994 (Nogueira, 2021: 81).

Apesar do destaque à prática artística, é necessário salientar a evolução do ensino teórico. O ensino em História da arte teve início em 1976, na Faculdade Nova de Lisboa, através de uma pós-graduação dirigida por José-Augusto França. Logo depois, surgiu a variante de História da Arte dentro da Licenciatura em História, variante proposta por António Ferreira de Almeida para a Faculdade de Letras da Universidade do Porto, seguindo-se em 1978, na Universidade de Lisboa e posteriormente em Coimbra. Sendo importante referir que, à época, apenas na Universidade Nova de Lisboa era possível obter o grau de Mestre em História da Arte (Nogueira, 2021: 81).

Surge em 1956, um novo poder institucional privado com tutela estrangeira, a Fundação Calouste Gulbenkian, adquirindo um papel importante no setor cultural, que até então era exclusivo do Estado. A maioria das atividades artísticas passaram a articular-se com a Fundação Gulbenkian, ficando uma pequena parte pelas restantes instituições, como o SEIT e as Escolas de Belas-Artes do Porto e de Lisboa. Também nesse período surgiram novas associações, tais como a cooperativa “Gravura” em Lisboa (1956), o Círculo de artes plásticas de Coimbra (1958) e a cooperativa “Árvore” no Porto (1963).

A Cooperativa Árvore foi fundada em 1963, no Porto, por artistas, escritores, arquitetos e outros intelectuais. Foi uma instituição fundamental na formação de artistas livres e

independentes, “reconhecida pelo estado português como um organismo privado de entidade pública”, ajudou a promover a cultura e as artes plásticas em Portugal (Porto, 2023)

No início da década de 1970, o ensino artístico em Portugal começou a ganhar forma, embora ainda existissem muitas fragilidades. Foi nesse período que se iniciaram as primeiras discussões sobre a importância e a organização do ensino artístico. Durante o final da década de 1980, surgiram as primeiras legislações relacionadas com a matéria, nomeadamente o Decreto-lei nº344/90<sup>15</sup>, que enfatizava a formação artística especializada para pessoas com aptidões específicas na área de estudo referida.

No final da década, após um intenso debate sobre o panorama artístico em Portugal, E através do plano de fomento, a criação e expansão do ensino das artes, começaram a considerar as variáveis geográficas, sociais e económicas, reconhecendo que uma parte da população portuguesa não tinha acesso à aprendizagem artística (Fernandes, *at al.*, 2014: 11). Neste contexto, destacou-se um debate relacionado com o sistema educativo, que se intensificou a partir da década de 1970. Um dos debates mais marcantes foi o “Colóquio sobre o projeto da reforma do ensino artístico” (Fernandes, *at al.*, 2014: 11), sendo uma discussão pública, realizada na Fundação Calouste Gulbenkian, onde o objetivo principal seria encontrar soluções para os liceus artísticos. Este colóquio teve carácter público e abordou questões relacionadas com a instauração da democracia em 1974, discutindo as políticas públicas para o ensino artístico (Fernandes, *at al.*, 2014: 11).

Estas discussões resultaram em medidas inovadoras e reformistas, embora existissem fragilidades significativas, num contexto que havia “até então um estado de coisas que se pode caracterizar pela incúria da administração e por acomodação casuística aos problemas que iam surgindo” (Fernandes, *at al.*, 2014: 31). A partir de 1971, delineou-se uma proposta para a criação de liceus artísticos, sendo a Fundação Gulbenkian a servir de espaço para os debates, a pedido dos serviços de Belas Artes. Neste contexto, o ministro da educação, Veiga Simão, foi uma figura central (Fernandes, *at al.*, 2014: 12).

---

<sup>15</sup> Decreto-Lei n.º 344/90 estabelece as bases gerais da organização da educação pré-artística, escolar e extra-escolar (República, 1990).

Ao longo da década de 1980 e no início da seguinte, o país já contava com várias escolas especializadas no ensino artístico por todo o território nacional. Entre elas destacam-se a Escola António Arroio, em Lisboa, a Escola Artística Soares dos Reis, no Porto e o Conservatório Calouste Gulbenkian (Fernandes, *at al.*, 2014: 22). Estas instituições constituíram marcos importantes na consolidação do ensino artístico em Portugal, estabelecendo as bases para a valorização da arte no contexto educativo, mesmo diante de desafios persistentes.

A criação da Fundação Gulbenkian representou um passo importante no processo de aceleração da modernidade, pressionado pelo desenvolvimento internacional. Contudo, as políticas conservadoras do anterior governo mantinham uma visão antiprogressista, persistindo numa lógica de isolamento cultural e político que viu o exterior como “inimigo” (Fernandes, *at al.*, 2014: 22).

A arte produzida em Portugal viveu sempre uma dicotomia entre o que está “cá dentro e o lá fora”, ou seja, vivíamos na sombra do que estava na restante Europa, experienciando um isolamento a nível cultural. Criava-se, assim, uma “bolha” incapaz de rebentar para o resto da Europa (Nogueira, 2012: 7). O início da guerra colonial e os seus efeitos sociais, nomeadamente a emigração em massa, muitas vezes clandestina, foi um dos grandes fatores de mudança na sociedade portuguesa. Esse fluxo resultou do descontentamento social que se fazia sentir pelo “medo” de ir combater para a guerra colonial (Pelayo, 1999: 32).

## **2.2. Mercados de arte e galerias**

O surgimento de galerias e de um mercado de arte em Portugal representou uma mudança significativa no panorama artístico nacional, assistimos à aceleração do mercado de artes, acompanhada de exposições e importantes coleções particulares.

Segundo Isabel Nogueira, que sublinha a necessidade de “chamar a atenção para a necessidade de os colecionadores procurarem obras portadoras de autenticidade e de qualidade” (Nogueira, 2013: 28), com este processo surge uma maior consciencialização relativamente à aquisição de obras de arte. Impunha-se, assim, não apenas um incentivo a uma maior maturidade e crítica no mercado artístico, mas também a valorização da

arte, não devendo ser apenas um objeto de decoração ou um investimento. Defendia-se que a obra de arte deveria ser entendida como um objeto de intelectualização crítica, capaz de estimular o pensamento e reflexão cultural (Nogueira, 2013: 28).

Ernesto de Sousa defende que, para o mercado de arte se fortalecer, é necessário projetá-lo internacionalmente com políticas de exportação em torno do Fundo de Fomento, criando condições para os artistas se afirmarem fora de Portugal (Nogueira, 2013: 28).

A partir de 1962, começaram a surgir novas galerias de arte, crescendo para cerca de 30 galerias até 1973. No Porto existiam apenas onze espaços, e no resto do país apenas cinco. Estes espaços artísticos estavam direcionados para arte contemporânea, podemos destacar galerias como: a Galeria/Livraria Divulgação (1963), em Lisboa e no Porto, a Galeria 111 (1964), em Lisboa e no Porto, a Galeria Zen, e a Galeria Quadrante (1966). Começaram também a surgir em zonas menos centrais, como a Galeria Ogiva (1970) em Óbidos (Nogueira, 2013: 29).

A partir da década de 1980, com a adesão de Portugal à CEE, surge um novo crescimento, contado com mais trinta galerias em relação às décadas anteriores, assim como também no mercado artístico, dinamizado por uma nova geração de artistas, com mais consciência do valor económico do seu trabalho (Nogueira, 2012: 31).

Devido à nova conjuntura política europeia, o mercado da arte começou a expandir-se de uma forma progressiva, com o surgimento de novas galerias dedicadas ao comércio e à divulgação da arte. Na década anterior, apenas três galerias estavam em funcionamento no país. No entanto, após o período da primavera Marcelista, o número de galerias aumentou para treze, funcionando regularmente (Pelayo, 1999: 35). Entre estas, destacam-se o Palácio da Foz do SEIT, a SNBA e o Ateneu Comercial do Porto, que eram as galerias mais antigas. Além dessas, surgiu a Galeria Avezes, a Galeria Divulgação do Porto, a galeria do Diário de Notícias, e a cooperativa Gravura, todas elas com início das suas atividades na década de 1950 na Cidade do Porto (Pelayo, 1999: 36).

Em Lisboa, consolidaram-se espaços da mesma importância. A Galeria Divulgação, dirigida por Fernando Pernes e posteriormente por Bruno da Ponte, a Galeria 111 (1964), dirigida por Manuel de Brito, a Galeria Interior (1964) dirigida por Conceição e

Silva, a Galeria Buchholz (1965-1975) dirigida por Rui Mário Gonçalves, a Galeria de Arte Moderna da SNBA (1965), dirigida inicialmente por Fernando Pernes e a Galeria Quadrante (1966-1974) dirigida por Artur Rosa (Pelayo, 1999: 36).

No Porto, surgiram exposições da Cooperativa Artística Árvore, em 1963, e na Casa da Carruagem, em Valadares, de Jaime Isidoro, em 1964. Em Viana do Castelo, Fernando Fernandes abriu uma filial da Galeria Divulgação no ano de 1964. O período que se seguiu corresponde ao grande impulso do “período marcelista” (Pelayo, 1999: 36), que teve início em 1968, estendendo-se até meados da década de 1970, prolongando-se até à revolução de 1974. Neste período, a função comercial das galerias prevaleceu sobre a sua função cultural (Pelayo, 1999: 36).

O sistema de mercado “não funcionou apenas no triângulo dos artistas, galeristas e compradores” (Pelayo, 1999: 36), envolveu também outros elementos essenciais para o funcionamento do mercado da arte, como a crítica, que à medida que o mercado ia crescendo surgia e acompanhava o crescimento do mercado. O papel da crítica não servia só para fazer jus ao seu nome, era uma forma de divulgação e promoção do trabalho artístico, onde podia influenciar o valor das obras no mercado.

A década de 1960 ficou marcada por várias tendências, nomeadamente movimentos como a *pop art* e *conceptual art*, o neofigurativismo, a *performance* entre outros (Nogueira, 2013: 20), um período de grande abundância de tendências e sob tendências, que transformaram os mercados da arte. A partir desse momento, não só as correntes artísticas passaram a ter um papel determinante, como também os mercados internacionais de arte assumiram uma posição mais dominante no panorama artístico nacional (Pelayo, 1999: 28).

O “mundo artístico ocidental passa a funcionar como uma indústria cultural e o lugar da obra de arte nas sociedades ocidentais é a mercadoria”, (Pelayo, 1999: 29). A arte e as manifestações artísticas tornaram-se num produto inserido num mercado de consumo, deixando de ser vistas apenas como manifestações ou expressões individuais, passando a ter um papel no mercado económico.

O mercado artístico em Portugal foi também fundamental para “afastar o estado do papel de único regulador cultural” (Pelayo, 1999: 35), foi então que o estado foi

perdendo progressivamente a tutela do mercado artístico. Com todas as transformações é evidente uma “desgovernança governamental” (Nogueira, 2021: 50), o Estado não tinha políticas claras e coerentes relativamente às artes plásticas. Surge um aumento dos impostos sobre as obras de arte, agora destacadas como objetos de luxo, ou seja, a arte era vista como algo “supérfluo”, não sendo reconhecido o seu valor cultural e simbólico. Este aumento de impostos não foi bem recebido, dificultando o processo de produção artística. Uma vez que os artistas e colecionadores eram penalizados com impostos, tornou-se difícil adquirir obras e estimular o mercado, o que gerou um descontentamento na produção de arte (Nogueira, 2021: 50).

Neste sentido, a lei do “um por cento” foi aplicada, lei essa que prevê que um por cento da verba utilizada na construção civil fosse destinada a obras de arte, com a ideia de integrar arte no espaço público e apoiar os artistas e a cultura. No entanto, “nunca foi aplicada, mais uma vez por alegada inoperância governamental e pela falta de um verdadeiro projeto de política cultural” (Nogueira, 2021: 50). Destaca-se a vontade de criar um museu de arte contemporânea por parte de artistas e teóricos. No entanto, o Museu Nacional de Arte Contemporânea foi fundado em 1911, por Carlos Reis, edifício que anteriormente acolhia a Galeria de Pintura da Academia Nacional de Belas Artes. Contudo, a instituição não renovou a coleção para incluir as obras que foram realizadas durante o marcelismo, limitando-se a manter uma abordagem conservadora e centralizadora. Após a morte de Diogo de Macedo, que dirigia o museu até 1944, sucedeu-lhe Eduardo Malta. Foi nesse período que se registou um retrocesso na gestão do museu.

Em 1973, o museu encerrou para a realização de obras de renovação, reabrindo em 1979, sem alterações significativas, mantendo o modelo oitocentista. Importa referir que, apesar de o MNAC não ter sido afetado pelo incêndio do Chiado, em 1988, o acontecimento marcou um ponto de viragem, levando a uma reflexão sobre o futuro do espaço. Na sequência de todo este restabelecimento do museu, o MNAC reabre em 1994, destacando a coleção portuguesa de arte produzida entre os anos de 1850 e 1950 (Nogueira, 2021: 52-53).

Em consequência do que foi referido conduziu ao encerramento de galerias, sobretudo na década de 1970, mesmo que algumas delas tenham reaberto posteriormente. No entanto, surgiram mais galerias em Lisboa e no Porto, como por exemplo: a Galeria Diferença (1979), a Galeria Quadrum (1973), e a Galeria Módulo (1975 no Porto e 1979, Lisboa). Importantes galerias como a Quadrum e Módulo tiveram o papel de elevar alguns artistas internacionalmente, tais como: Ana Hatherly, João Vieira, Melo e Castro, Salette Tavares, Ana Vieira, Alberto Carneiro, Joaquim Barria, Irene Buarque, Álvaro Lapa e, Ângelo de Sousa (Nogueira, 2021: 53). Estas galerias foram de extrema importância, dado à falta de instituições de arte moderna e contemporânea, estas galerias acabaram por “mostrar o que de melhor se produzia” em Portugal (Nogueira, 2021: 53). A entrada de Portugal na CEE destacou-se pelo interesse dos novos artistas, que valorizavam economicamente o seu trabalho, nesta sequência surge um crescimento de galerias pelo país (Nogueira, 2021: 71). Durante a década 1980, surgem mais trinta galerias comerciais, sendo que grande parte delas se localizava em Lisboa, a Galeria EMI/Valentim De Carvalho (1984), em Lisboa, e a Galeria Roma e Pavia (1980), no Porto, entre outras.

Assim, nessa década surge uma nova crise dos mercados artísticos, com o encerramento de algumas galerias como a Galeria Valentim de Carvalho, mas com a abertura de novas galerias na Rua Miguel Bombarda no Porto.

Para concluir, importa referir que poucas foram as galerias que se internacionalizaram, isto deve-se a três fatores referidos por Alexandre Melo: falta de base financeira, a ausência de política cultural ao qual já nos debatemos anteriormente, e por fim, pouca formação no relacionamento com a comunidade artística internacional (Nogueira, 2021: 72). Segundo Alexandre Melo “o mercado de arte, como qualquer mercado, tem uma lógica económica, mas ao contrário de outros, não é compreensível através de avaliações estritamente económicas” (Nogueira, 2021: 75).

Entre as décadas de 1970 e 1980, o panorama artístico europeu e mundial passou por profundas transformações, influenciadas diretamente por eventos políticos, sociais e culturais marcantes. Estas mudanças refletem uma evolução política, social, cultural e artística, marcando uma nova era de inovação e experimentação nas artes visuais.

A diversidade de movimentos e tendências artísticas que emergiram neste período revela uma busca constante por novas formas de expressão artística, bem como uma vontade de romper com as convenções estéticas e ideológicas do regime. Para compreender melhor este contexto, é essencial observar o que acontecia no panorama artístico europeu e internacional, em paralelo com a situação vivida em Portugal sob o regime ditatorial do Estado Novo.

Embora países como França, Reino Unido e Estados Unidos viviam uma efervescência cultural e movimentos de contestação com o surgimento do movimento *Hippie* e a exploração de correntes artísticas como o *Pop Art*, *Minimalismo*, *Conceptual Art* e *Performance Art*, Portugal mantinha-se isolado. A censura, a propaganda do Estado e o conservadorismo limitavam a liberdade de criação, dificultando a circulação de ideias inovadoras no meio cultural nacional (Alexandre Melo, 2007).

### **3. Portugal e o isolamento cultural nas décadas de 1960 e 1980**

Durante a década de 1960, o panorama artístico português era condicionado pelo contexto político e ideológico do regime. A arte oficial promovia valores ligados ao nacionalismo e ao conservadorismo. Em contraste com o resto do mundo, discutiam-se temas como a guerra do Vietname (1955-1975), os direitos civis, lutas radicais e debatiam-se o capitalismo, assuntos que não tinham espaço nos meios de comunicação em Portugal devido à censura que se vivia. Havia um controlo estratégico por parte do estado, tudo era filtrado, com o exemplo do “Lápis Azul”, que cortavam e manipulavam todos os temas que fugissem dos ideais do regime (Pelayo, 1999: 34).

É de destacar que a Fundação Calouste Gulbenkian deu um grande impulso à abertura do mundo português ao resto da Europa, a “Gulbenkian foi sem dúvida um motor de abertura de uma janela com vista para a Europa na cultura portuguesa de sessenta” (Pelayo, 1999: 34). Segundo Lino Fernandes, citado no texto de Maria Pelayo, essa abertura dada pela fundação ao resto da Europa só se fez sentir sobretudo no sentido de trazer o que foi produzido pela Europa, não tendo, no sentido contrário igual impacto. No entanto, criou a grande oportunidade de os artistas portugueses irem estudar para outros países da Europa. As bolsas de estudo concedidas pela Gulbenkian,

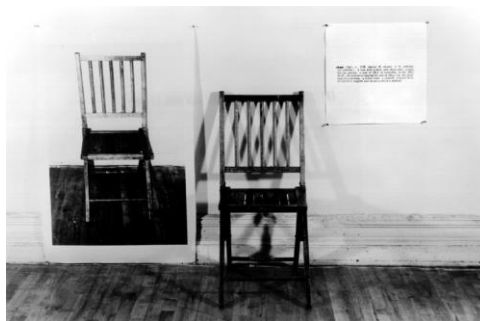
com o propósito de promoverem e dar a conhecer as práticas artísticas portuguesas, “(...) quarenta e cinco pintores, quatro escultores, dois gravadores, dois ceramistas e um vidreiro” (Pelayo, 1999: 34).

O principal destino escolhido continuava a ser a Europa e, de modo particular, Paris, entendida como a capital europeia da arte na década de 1960. A escolha raramente passava por outros locais da Europa mais “descentralizada culturalmente e sem poder internacional” (Pelayo, 1999: 34).

### **3.1. Movimentos artísticos internacionais: As suas influências e o seu impacto.**

O movimento *Pop Art* teve grande destaque no Reino Unido e nos Estados Unidos, tendo o seu grande *boom* ocorrido entre as décadas de 1950 e 1960. Tinha como principal objetivo evidenciar a crise da arte presente no século XX e denunciar as práticas do mundo capitalista. Este movimento teve origem em Inglaterra, onde os artistas recorreram a imagens da sociedade de consumo e da cultura pop como meio de produção artística, criticando o estilo de vida norte-americano através da utilização de banda desenhada e de propaganda produzida pelos *mass media* (Pereira, 2011: 4). Quando se fala em *Pop Art* é incontornável a referência a Andy Warhol, sendo um dos principais artistas do movimento, tal como Richard Hamilton.

Como referimos anteriormente, a década de 1960 ficou marcada por inúmeras transformações e pelo surgimento de diversos movimentos artísticos. Entre eles, destaca-se a *Conceptual Art* que ganhou grande força na Europa, questionando os conceitos tradicionais de obra de arte e a relevância de tudo o que está por detrás da sua forma final. “Com os seus *ready made*s Duchamp redirecionou o foco de atenção na arte, passando este da morfologia da sua linguagem para a função da mesma, questionando desta forma o seu carácter de arte-como-arte” (Pereira, 2011: 4). Artistas como Joseph Kosuth e Sol Lewitt exploraram a ideia por trás da obra em detrimento da sua forma física, onde Kosuth (figura 2) se foca na linguagem como material da arte, explorando conceitos e ideias que se manifestam através das palavras, considerando o texto teórico um projeto artístico (MOMA, 2025).



**Figura 10:** Joseph Kosuth (1945), *One and Three Chairs*, 1965. Wood folding chair, Chair 32x37.8x53 cm, photographic panel 91.5x61.1 cm, text panel 61x76.2 cm. the museum of modern art, New York. Fonte: <https://smarthistory.org/kosuth-one-and-three-chairs/>. Último Acesso: 06 de setembro 2025.

É, de igual modo, importante considerar a *Performance Art* e a sua intencionalidade de contestação à arte tradicional, explorando o corpo como meio artístico, numa relação direta e imediata com o público. Este movimento surgiu nos Estados Unidos, tem o principal objetivo desafiar as convenções artísticas e tradicionais das artes visuais. Muitos artistas, como Marina Abramović e John Cage, com o exemplo da obra "4'33", utilizam a arte para retratar a vida e questionar os limites da expressão artística (P55.ART, 2022). Joseph Beuys e Allan Kaprow exploram temas como identidade, dor, tempo e efemeridade.

Na década de 1970, é importante destacar as questões de gênero, com a emergência do movimento feminista. Artistas como Judy Chicago e Cindy Sherman questionaram o papel das mulheres na história da arte e na sociedade, propondo novas formas de representação e expressão artística (P55.ART, 2022).

### **3.2. Movimento Fluxus**

Após a Segunda Grande Guerra Mundial, a Europa estava dividida, esse período ficou marcado por grandes tensões ideológicas, como a ascensão do fascismo, nazismo e comunismo, todas essas correntes competindo pelo poder. Os intelectuais tiveram de emigrar, muitos deles exilaram-se e outros sofreram nas mãos do regime nazi. A Bauhaus, era composta por intelectuais e artistas exilados, sendo mais tarde fechada pelos nazis, em 1933. Grande parte dos docentes emigraram para os EUA, onde os artistas se reinventaram e reabrem uma “nova Bauhaus” em Chicago. A influência desta

mudança para os EUA por parte dos docentes Josef e Anni Albers, levou-os a trabalhar com artistas como John Cage, no Black Mountain College, contribuindo para o desenvolvimento do experimentalismo musical. (Pina, 2021: 34)

O movimento Fluxus surgiu oficialmente em 1962, em Wiesbaden, na Alemanha. Este movimento, teve influências artísticas que marcaram o século XX resultou do encontro de vários artistas, como: arquitetos, compositores e designers, destacando a importância de George Maciunas, considerado o pai do Fluxus. (Pina, 2021: 34) O conceito central deste movimento está ligado à ideia de “fluxo”<sup>16</sup>, resultando numa união de linguagens artísticas que rejeitam a arte tradicional. Este movimento propunha a antiarte. Numa entrevista de Ernesto Sousa ao artista Leonel Marins, menciona a importância do movimento, afirmando: “mais tarde tomei conhecimento direto com os principais fatores do Fluxus, o Filliou, o Beuys, o Ben, o Vostell, e de maneira geral com todo o movimento antiarte (...)o Fluxus foi um movimento sem sócios, sem regras” (Pina, 2021: 120). O movimento propunha abolir fronteiras entre a arte e a vida cotidiana, defendendo que qualquer gesto, objeto ou experiência poderia ser uma matéria artística. As suas formas de expressão caracterizavam-se por *happenings*, poesia visual, e música experimental.

Entre os nomes mais importantes do Fluxus europeu destacam-se Joseph Beuys, que desenvolveu a sua “teoria directa”<sup>17</sup>, e Wolf Vostell, responsável pela criação dos conceitos de *décollage* e instalações (Pina, 2021: 36).

Este movimento é caracterizado pelo encontro de diversos artistas, que, a partir desse momento, começaram a colaborar entre si. Esse espeto torna-se crucial para compreender o conceito principal do movimento, assente nos pilares da conectividade e colaboração entre artistas. Segundo afirma Ernesto de Sousa, Portugal também tinha um “espírito Fluxus”, segundo o seu texto publicado na revista *Opção* (Pina, 2021: 168). Como já referimos, as décadas de 1970 e 1980 marcaram um período revolucionário, o que também resultou na criação artística de “grande efervescência e um espírito de

---

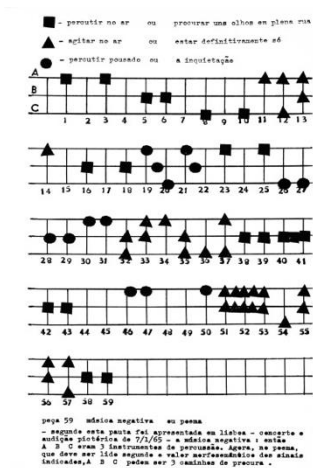
<sup>16</sup> Mistura e fluidez.

<sup>17</sup> Esta teoria defende a liberdade de criação e a liberdade de decisão política, rejeitando as hierarquias e o controle institucional.

colaboração entre artistas” (Pina, 2021: 168). Os artistas desse período uniam-se com um propósito revolucionário. Entre os grupos que surgiram desatam-se: Atitudes, Grupo Acre, Grupo Puzzle, Grupo Cores, Grupo Greneta e, Grupo de Intervenção do Círculo das Artes Plásticas de Coimbra. Estes grupos representam uma intensa produção artística, coletiva e experimental, na arte portuguesa das vanguardas internacionais, refletindo um diálogo com Fluxus, onde a participação social e a ação coletiva são elementos de destaque (Pina, 2021: 168).

#### 4. Poesia Experimental e visual no Fluxus: A influência e a prática em Portugal

Um grupo de poetas desenvolveu uma busca incessante pelas possibilidades experimentais da palavra e do texto, explorando não só o espaço que a palavra ocupa, mas também as suas dimensões visuais e sonoras. Este movimento procura transcender a linguagem tradicional, ampliando as fronteiras entre texto, imagem e som, permitindo novas formas de expressão e leitura, originando-se no movimento da Poesia Experimental Portuguesa POEX (Pina, 2021: 210)



**Figura 26:** Peça 59 música negativa ou Poema, in Poesia Experimental: 2º caderno antológico, 1966. Fonte: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/performativas/concerto-e-audicao->



**Figura 19:** John Cage, *Solo for Flute (Concert for Piano and Orchestra)* Sketch, 1957-1958. Fonte: <https://www.nga.gov/artworks/74583-solo-flute-concert-piano-and-orchestra-sketch>. Último Acesso: 06 de setembro 2025.

Falemos da poesia visual em Melo e Castro, entendida como uma prática de “articulação das palavras e da produção da imagem” que cria “formulações verbi-voco-visuais” (Pina, 2021: 212). Em 1959, Ana Hatherly envia para o Diário de Notícias um poema concreto, no entanto, a falta de conhecimento sobre o conceito de imagens/texto leva o jornal alterar todas as características visuais do seu poema. Em 1965, Melo e Castro é reconhecido pelas suas partituras gráficas, sendo representações visuais da música, onde os símbolos gráficos (figura 3) substituem as anotações musicais tradicionais, tendo influência em John Cage (figura 4).

A “Peça 59- Música negativa” (figura 3) de Melo e Castro representa uma “anulação completa do som”. Segundo afirma Sónia Pina, tratava-se de uma metáfora da censura, sendo uma crítica ao regime de Salazar, “o silêncio era polissêmica e facilmente apreensível... no sufoco que nessa época se vivia em Portugal”, palavras de Melo e Castro (Pina, 2021: 216). A peça foi apresentada durante um *happening*<sup>18</sup> organizado por Jorge Peixinho, “Concerto e Audição Pictórica” na Galeria Divulgação, em Lisboa 1977, é realizado um filme por Ana Hatherly, no qual Melo e Castro surge como um *performer*, onde “passado alguns anos repete esta *performance para ser* filmada por Ana Hatherly” (Pina, 2021: 216).

A contribuição portuguesa da poesia visual contemporânea foi fundamental na década de 1960. A poesia visual surge como resposta a uma necessidade global de renovação cultural (Pelayo, 1999: 50), tendo como perspetiva desconstruir discursos pré-existentes e propondo novas bases de reestruturação e inovação do discurso, recorrendo a ferramentas visuais para questionar a comunicação (Pelayo, 1999: 50).

Quando falamos de poesia visual temos de destacar os seguintes artistas: Ana Hatherly, Melo e Castro, António Aragão, Salette Tavares, Herberto Helder e José Alberto Marques. Estes autores trazem às artes plásticas uma reformulação e renovação de pensamentos e técnicas utilizadas no campo da experimentação, derivadas dos movimentos experimentais, “Voltamos por esta via encontrar uma dinâmica de

---

<sup>18</sup> Eventos artísticos que envolvem diferentes manifestações artísticas, como: música, performance e artes visuais.

vanguarda, como a que tinha despontado e logo sucumbido sem deixar memória, quando do futurismo português no início do século” (Pelayo, 1999: 50). Ou seja, retornamos a uma dinâmica inovadora, semelhante à que surgiu com o movimento futurista no início do século, mas que rapidamente se dissipou (Pelayo, 1999: 50).

Esta nova visão artística veio romper com algumas barreiras, articulando a literatura e as artes plásticas, os artistas não só publicaram livros, como também realizavam exposições e outros meios ligados à performance (Pelayo, 1999: 51). Assim, para conclui-se que o experimentalismo destes artistas elevou a poesia visual a outro patamar com várias influências nos variados setores artísticos.

#### **4.1. Papel da mulher na arte portuguesa: transformações e conquistas nas décadas de 1960 e 1980.**

A análise do papel da mulher na arte portuguesa entre as décadas de 1960 e 1980 revela um percurso marcado pela luta contra estruturas sociais conservadoras, pela afirmação gradual de identidade e pela conquista de espaços de reconhecimento artístico.

No Estado Novo, sob o lema “Deus, Pátria e Família”, o papel da mulher foi focado no trabalho doméstico, como mãe e dona de casa, controlado por leis que limitavam os seus direitos básicos, como o casamento e divórcio, emprego e educação.

Apenas em 1974, com o 25 de abril, começam a derrubar-se algumas destas barreiras, dando início à conquistar de direitos civis e de espaço no mundo da cultura.

A década de 1960 foi preponderante na evolução da emancipação da mulher em Portugal no âmbito da arte e da cultura. Embora não tivessem as mesmas oportunidades que os homens, nesta década emergiram artistas que dinamizaram o cenário artístico português, como Paula Rego, Ana Hatherly, Loures Castro, Helena Almeida, Ana Vieira e Clara Menéres. Até então o papel da mulher era secundário, dado a condição e ao significado que o papel da mulher tinha durante o período do Estado Novo. Sendo que segundo a sociedade o papel da mulher não era ser artista, este papel era considerado “impróprio para mulheres” (Pelayo, 1999: 39)

A ascensão das mulheres no mundo artístico representa um dos fenómenos mais marcantes da história da arte. Esta ascensão acompanhou a crescente inserção das mulheres no mercado de trabalho e o surgimento de uma nova geração que rompe com a visão tradicional da mulher como figura “procriadora e dona de casa” (Esquível, 2010: 144). Mais do que um aumento na quantidade de mulheres que ganham visibilidade e reconhecimento no campo artístico, é possível observar uma transformação nas atitudes que as artistas refletem, desafiando os limites e os estereótipos frequentemente associados à criação artística feminina (Esquível, 2010: 144). A crítica portuguesa afirmava que a mulher tinha uma forma específica de representar o mundo, caracterizada como “mimosa, graciosa, delicada, sentimental ou pulsante de sensibilidade” (Esquível, 2010: 145).

Neste sentido, analisamos a artista Sarah Affonso. Casou com Almada Negreiros e acabou por desistir da pintura por razões sociais, “alegando a necessidade de se dedicar à família, de apoiar o marido, a falta de condições lógicas, a insegurança profissional” (Esquível, 2010: 147), mesmo que em 1944 lhe tenha sido atribuído o Prémio Souza Cardozo. Muitos fatores poderão contribuir para essa desistência num panorama social onde a mulher não tinha espaço para as artes, mas sim para se dedicar a cem por cento à família. Sendo esposa de um dos maiores ícones do modernismo português, era inevitável que não surgisse uma comparação com a obra do seu marido.

Quanto à interrupção da carreira, Sara Affonso alegava a falta de encomendas. Contudo, na década de 1950 como referimos no capítulo sobre os mercados artísticos, o apoio do estado era quase inexistente, o que resultava num mercado artístico nulo, em sequência, em 1960 surge um aparecimento “ainda que tímido” dos sistemas de mercados (Esquível, 2010: 147).

A partir de 1960, as artistas aproveitaram a rutura dos cânones impulsionada pela revolução. Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992) foi uma das artistas que teve mais “notoriedade internacional”, sendo que “nunca um pintor português homem tinha tido semelhante reconhecimento” (Esquível, 2010: 148). Embora vivendo em França, Vieira da Silva foi reconhecida pela crítica portuguesa, sendo pioneira no afastamento dos preconceitos entre homens e mulheres no mundo da arte. Afastando-se dos padrões

tradicionais da pintura feminina portuguesa, a sua obra refletia “abstração e geometrismo” (Esquível, 2010: 148). Destaca-se a atribuição de vários prémios, como: o *Grande Prix National* da Bienal de São Paulo, em 1962, e, sobretudo o facto de ser a primeira mulher a receber o *Grande Prix National des Arts*, em França, em 1966 (Esquível, 2010: 148).

Em 1960 assistimos, a uma crescente afluência de mulheres ao curso de Belas-Artes e Letras, “se olharmos para o número de inscrições nesses cursos, constatamos que são muito mais mulheres do que homens a frequentá-los e a concluí-los” (Esquível, 2010: 150) Em contraste, o número de artistas reconhecidos continuava a ser muito maior entre os homens (Esquível, 2010: 150).

Destacamos o caso de Helena Almeida, que termina o seu curso em pintura em 1955. De seguida casa-se e tem dois filhos. Durante esses quatro anos faz uma pausa, onde posteriormente regressa à atividade artística, indo para Paris como bolseira, ficando o marido a cuidar dos filhos. Não existem muitos casos semelhantes, uma vez que o desejo de não abdicar da carreira artística “orienta-as muitas vezes para temas de compromisso tais como retratos dos filhos ou da família” (Esquível, 2010: 151).

Na obra artística de Paula Rego observamos um certo erotismo, “o erotismo será juntamente com o humor e a violência, considerado pela crítica como elemento importante na sua obra” (Esquível, 2010: 154). A pintora enfatiza a coragem de exposições de desejo reprimido e de violência, onde é evidente a ousadia de explorar territórios simbólicos que até então eram considerados tabu (Esquível, 2010: 154).

Paralelamente à simplicidade surgem contributos artísticos sustentados por teoria, como é o caso da obra de Ana Hatherly, Lourdes Castro e Helena Almeida. Hatherly destaca-se pela poesia visual, teoria e desenho, sendo o “protótipo da artista de vanguarda” (Esquível, 2010: 156), afirmando-se como uma mulher crítica e criativa. A sua inovação artística permitiu que a artista se destacasse no mundo das artes visuais. Tanto em Ana Hatherly como em Helena Almeida e Lourdes Castro identifica-se um carácter impessoal. Isto não significa ausência de identidade, mas sim uma procura de novas abordagens que não deixam espaço para uma reflexão pessoal (Esquível, 2010: 156).

Em 1977, surge um debate/exposição sobre “Artistas Portuguesas- as diversas maneiras de uma mulher ser artista em Portugal”, nessa exposição foi debatido a intervenção da mulher na vida artística, no passado e no presente. “Houve recitais de poesia” (Couceiro, 2004: 52) declamada por Eunice Muñoz, Glacínia Quatim, e Lurdes Norberto. Estreando-se aí o filme experimental de Ana Hatherly, a “Revolução”. Neste debate realizou-se uma mesa-redonda sobre “A Mulher e a criatividade” com debates sobre o tema (Couceiro, 2004: 52). Assim, esta exposição/debate teve o objetivo, segundo afirma Sílvia Chicó, “pôr em causa a discriminação e especificidade da criação artística feminina” (Couceiro, 2004: 52), contribuindo para a reflexão do papel da mulher na vida quotidiana e artística, na tentativa de quebrar barreiras e mudar mentalidades (Couceiro, 2004: 54).

## **5. Ana Hatherly - A Arte da Linguagem e da Experimentação**

### **5.1. Vida e obra**

O movimento experimental surgiu empenhado em superar limites, desafiar o tradicional e procurar novas linguagens artísticas. No contexto das décadas de 1960 a 1980, assistimos a uma transformação no entendimento da arte e da poesia. É neste panorama que Ana Hatherly se destaca como uma figura determinante, rompendo com as convenções tradicionais da poesia e da arte, promovendo a fusão entre a palavra e a imagem, sons, gestos, tradição e inovação.

Ana Hatherly (1929-2015) nasceu na cidade do Porto, embora grande parte da sua atividade artística e académica tenha decorrido em Lisboa. Licenciou-se em Filologia Germânica pela Universidade Clássica de Lisboa, iniciando desde cedo um percurso marcado pela transversalidade disciplinar e pela busca de novas linguagens. Dando continuidade à sua formação académica, entre os anos de 1971 e 1974, frequentou a *International London Film School*, onde obteve o seu diploma em técnicas cinematográficas, experiência que contribuindo para o alargamento do seu campo de atuação nas artes visuais (Hatherly, 2024).

Na segunda metade da década de 1970, o seu interesse pela literatura levou-a a realizar o doutoramento em Estudos Hispânicos do Século de Ouro na Universidade da Califórnia, em Berkeley. Este aprofundamento académico reforçou as bases literárias que viriam a influenciar a sua produção artística. Entre 1981 e 1999, exerceu funções como docente na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, tornando-se uma figura de referência para os futuros artistas e investigadores (Hatherly, 2024).

A sua obra, extensa e multifacetada, é caracterizada por uma notável versatilidade, refletindo-se na poesia, *performance*, no cinema e nas artes plásticas. O reconhecimento do seu trabalho verificou-se através da presença em instituições de grande prestígio em Portugal, como o Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian<sup>19</sup> e o Museu de Arte contemporânea de Serralves onde as suas obras continuam a ser apresentadas<sup>20</sup>.

Entre 1980 e 1981, Ana Hatherly, foi diretora adjunta da revista literária *Loreto 13*<sup>21</sup>, da Associação Portuguesa de Escritores, e entre 1987 e 1990 integrou a Comissão Editorial e o Conselho de Redação da Revista da Faculdade de Ciências Humanas. Dirigiu ainda as revistas *Claro-Escuro*<sup>22</sup> (figura 5) (1988-1991), e *Incidências* (1997-1999). Parte significativa do seu espólio encontra-se atualmente depositado no Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea da Biblioteca Nacional (Ministro M. P., s.d.).

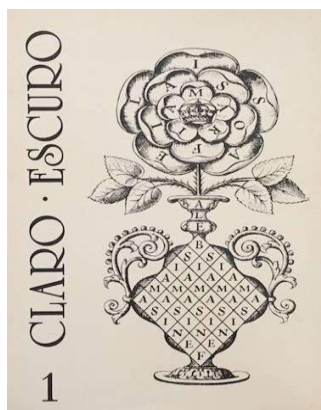
---

<sup>19</sup> integra a coleção/exposição permanente

<sup>20</sup> "Pré/pós declinações visuais do 25 de abril", exposição realizada no Museu de Arte contemporânea de Serralves de 24 de abril 2024- 20 outubro de 2024.

<sup>21</sup> «LORETO 13», nova revista literária". In: *Revista Colóquio/Letras*. Informação Literária, nº 42, Mar. 1978, p. 103. Segundo a revista Colóquio/Letras de Março de 1978 a Associação Portuguesa de escritores lançou uma revista literária, onde a diretora da revista era Maria Velho da Costa, a primeira revista explica o porque do surgimento da nova revista, sendo um espaço de espaço coletivo de debate e propõem novos estímulos, apresentando artigos de Fernando J. B. Martinho, João Carlos Alvim, poemas de Sophia Andresen, José Gomes Ferreira, Ana Hatherly e Casemiro de Brito (Gulbenkian, 1978: 103).

<sup>22</sup> Entre 1988 e 1991, fundou e dirigiu a revista Claro-Escuro: Revista de Estudos Barrocos é uma publicação dedicada ao estudo do período Barroco composta por artigos e análises de diversas áreas, sendo editada por Ana Hatherly e publicada em Lisboa.



**Figura 35:** *Claro-Escuro Revista de estudos do Barroco*. (1988-1991). Fonte: <https://www.livraria-trindade.pt/produto/claro-e-escuro-revista-de-estudos-barrocos/>. Último Acesso: 06 de setembro 2025.

Importa referir que Hatherly foi membro de várias associações nacionais e internacionais ligadas às artes e ao cinema. Entre 1971 e 1974, frequentou e trabalhou na *London Film School*, uma das instituições mais prestigiadas da Europa no campo da realização cinematográfica, onde produziu quatro filmes no âmbito académico e experimental. Entre esses trabalhos destaca-se o filme “Revolução” (1976), filme centrado nos acontecimentos e nas transformações sociais vividas em Portugal no período pós 25 de abril de 1974.

A obra teve particular destaque sendo estreada na Bienal de Veneza em 1976, evento de referência internacional, o que contribuiu significativamente para a divulgação do cinema português no estrangeiro e para a consolidação da visibilidade de Hatherly como realizadora (Cinemateca Portuguesa, 2024: 2)

Destacou-se como uma das figuras centrais do movimento da Poesia Experimental Portuguesa, tendo integrado o grupo responsável pela Revista “Poesia Experimental” (1964-1966). O Grupo, conhecido por PO.EX, reunia poetas e artistas como António Aragão, E. M. de Melo e Castro, Salette Tavares, entre outros artistas (Fundação Bienal De Arte De Cerveira, 2024). O principal objetivo deste coletivo na exploração de uma nova experimentação livre, entendida como “uma forma de escape à repressão e ao

conservadorismo do regime salazarista” (Fundação de Serralves, 2022: 6). O grupo procurava romper com os cânones literários tradicionais, tendo em vista explorar todas as potencialidades visuais e fonéticas da linguagem, explorando novas formas de expressão poéticas e artísticas (Fundação de Serralves, 2022: 6).

O reconhecimento histórico do movimento experimental está profundamente ligado a Ana Hatherly, não só pela sua participação ativa no movimento, mas sobretudo pela relevância da sua investigação académica sobre a poesia barroca portuguesa, onde explorou e deu visibilidade a poemas visuais e anagramas desse período (Fundação De Serralves, 2022: 6).

No contexto do grupo PO. EX, destacamos a importância de Hatherly que, participou ativamente na elaboração de textos pragmáticos do grupo, e contribuiu de forma decisiva para o desenvolvimento do experimentalismo poético em Portugal, tendo sido autora e co-autora de manifestos, atas de mesas-redondas e documentos publicados nos cadernos de Poesia Experimental (Ministro, 2019). A sua reflexão incidia sobre a renovação da linguagem poética, o diálogo internacional da poesia experimental e a natureza coletiva do movimento. Durante a década de 1960, toda a sua produção se articula com a palavra e a exploração da caligrafia, investigando a relação entre o desenho e a escrita (Hatherly, 2024).

A contribuição de Ana Hatherly na revista “Poesia Experimental” foi fundamental para o desenvolvimento do movimento experimental português, não só na poesia visual como também em outros campos artísticos, nomeadamente as artes plásticas e o cinema. A partir da exploração da caligrafia e a relação entre a palavra e a imagem, ampliou o campo da experimentação artística e defendeu a ideia de “arte total” (Bernardino, 2024: 118), entendida como “(...) criação poética aberta à interseção de saberes e de formas de expressão diversas” (Bernardino, 2024: 118). Este diálogo entre a tradição e a inovação manifesta-se na reinterpretação os elementos culturais e estéticos do passado, com particular destaque para o barroco, onde os alfabetos arcaicos e as formas caligráficas servem de base à expansão da escrita em direção à poesia visual.

Hatherly defendia o texto como objeto visual, passando o conteúdo verbal para explorar o espaço gráfico, a disposição das palavras, a relação entre texto e imagem, a materialidade do suporte. O verso, segundo a autora, deveria extrapolar os limites do livro e projetar-se no espaço público, “explodindo em vociferações ensurdecadoras, em luminosos, outdoors (...) O poeta é também um *performer*” (Bernardino, 2024: 119). Assim, o poema convoca todos os sentidos, cruzando um olhar visual com a leitura tradicional, sugerindo ao leitor uma reinvenção dos cânones tradicionais da arte (Bernardino, 2024: 119).

O grupo experimental, onde se incluem E. M. de Melo e Castro, António Aragão e Alberto Pimenta, não pretendia romper com o passado, mas sim absorver elementos e reconstruí-los com novas bases e novas teorias. O objetivo consistia em combinar o antigo com o novo, preservando as tradições culturais enquanto se construíam novas linguagens (Bernardino, 2024: 120). Como refere a Fundação de Serralves, o “aspeto de rutura na Poesia Experimental é muito particular porque é uma recusa do ambiente que nos rodeia e nunca é uma rotura com as nossas raízes” (Fundação De Serralves, 2022: 7).

O fascínio de Ana Hatherly pelo movimento barroco revelou-se de determinante ao longo da sua vida, manifestando-se tanto nos seus estudos literários e no envolvimento com a música dos séculos XVII e XVIII, como na ligação afetiva à sua cidade natal, o Porto, uma cidade marcada por uma grande presença de edifícios barrocos (Fundação De Serralves, 2022: 9). Como refere Milheiro, o “(...) Barroco é incorporado na escrita hatherlyana como uma fonte de inspiração, investigação e um modelo cultural, visto que o passado se complementa no presente através de uma tradição reinventada” (Milheiro, 2021: 185). Apesar da ausência de formação formal em artes plásticas, Hatherly inicia-se no desenho em 1960 a partir de um dicionário chinês, interessando-se pelos caracteres arcaicos. Copiava-os repetidamente, sem conhecer o seu significado, “fui copiando, copiando, até a minha mão se tornar inteligente” (Fundação De Serralves, 2022: 5)

Os caligramas<sup>23</sup> orientais influenciaram profundamente os seus “desenhos- escritos” (Fundação De Serralves, 2022: 5), explorando a visualidade da letra e a fronteira entre a escrita e o desenho. Para Ana Hatherly, a legibilidade não era importante, ela procura mostrar que a escrita ocidental possui a mesma beleza visual da linguagem oriental, mas, para que possa ser reconhecido é preciso que deixe de ser lida e que passe a ser observada (RTP, 2003).

A década de 1970 marcou de forma decisiva da sua obra, cuja prática artística se destacou pelo seu carácter pioneiro e vanguardista. O 25 de abril de 1974, abriu novas possibilidades de intervenção no espaço público, os artistas experimentais encontravam nesse espaço público um campo de experimentação artística. Os cartazes políticos, as inscrições nas paredes, os *graffitis* e as palavras de ordem constituíam poesia visual feita de sons, gestos e imagens “a poesia esteve de facto nas ruas” (Fundação De Serralves, 2022: 7). Neste contexto, Ana Hatherly executa obras como o filme “Revolução” e a série de colagens “Ruas de Lisboa”, apropriando-se do espaço público como suporte artístico integrando elementos políticos numa linguagem ligada à poesia, imagens e ao gesto.

Ana Hatherly destaca-se na poesia experimental, não só conforme referido anteriormente, com as suas investigações<sup>24</sup>, mas também pelo impacto da sua produção artística e literária. Destacou-se na poesia com obras como “um ritmo perdido” (1958), “Estruturas Poéticas- Operação 2” (1967), “39 Tisanas” (1967), “39 Tisanas” (1969), 351 “Tisanas” (1997) e a “Neo-Penélope” (2007), que exploram novas formas poéticas ligadas à visualidade do texto (Pimentel & Monteiro, 2010: 5). Estas ilustram a importância e a busca contínua por novas formas de poesia, nos quais a palavra se transforma em imagem, desafiando a materialidade da língua (Milheiro, 2021: 185). Paralelamente à criação poética, Hatherly desenvolveu um papel ativo na atividade ensaística que contribuiu para a reflexão crítica sobre a literatura portuguesa, com destaque em obras como, “O espaço crítico: do simbolismo à vanguarda (1979), A

---

<sup>23</sup> São poemas visuais onde as palavras são dispostas pelo papel formando imagens relacionadas com o conteúdo das palavras.

<sup>24</sup> Nos caligramas orientais.

Experiência do Prodígio – Bases Teóricas e Antologia de Textos Visuais Portugueses dos Séculos XVII e XVIII (1983) e Poesia Incurável (Milheiro, 2021: 185).

Ana Hatherly foi uma artista completa, destacou-se no panorama artístico português do século XX pela sua obra visual e literária. As suas obras foram exibidas em grandes instituições culturais, tais como: a Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação Serralves e a Cinemateca Portuguesa, a nível nacional. O seu espólio artístico, integra poesia visual, caligrafia, pintura e colagem, reflete a capacidade de cruzar as várias linguagens artísticas. A sua produção artística reflete uma reflexão sobre o papel da palavra e da imagem na arte contemporânea, sendo uma figura central do movimento experimental em Portugal do século XX.

Em 1992, realizou-se a exposição “Ana Hatherly. Obra visual” (1960-1990), no centro de arte moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, organizada por Jorge Molder e Manuel Castro Caldas, com a colaboração de Ana Hatherly. Esta exposição reuniu obras produzidas ao longo de três décadas, incluindo desenhos-escritos, poemas visuais, cartazes e colagens. (Centro de Arte Moderna, 1992). A curadoria da exposição destacou de forma clara a evolução da artista, apresentando trabalhos “anteriores à adesão de Ana Hatherly ao Movimento de Poesia Experimental Portuguesa” (Centro De Arte Moderna, 1992), onde já se evidenciava a forte vontade de romper com o tradicional



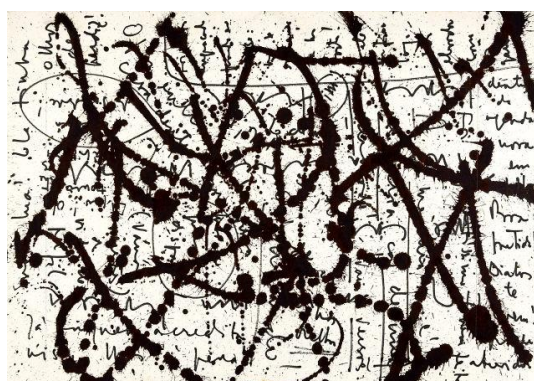
**Figura 36:** Ana Hatherly (1929-2015), *Torah*. 1973. Madeira e papel ponta de feltro, 45x10,5x42 cm. Centro de Arte Moderna Gulbenkian. Fonte: <https://gulbenkian.pt/cam/works/torah-155326/>. ©2025 Fundação Calouste Gulbenkian – Direitos reservados. Último Acesso: 06 de setembro 2025.

Entre as obras expostas destacou-se a obra *Torah* (1973) (figura6), que ilustra a ligação da artista à tradição dos calígrafos orientais e à repetição contínua dos símbolos, até a sua mão se tornar “inteligente” (Centro De Arte Moderna, 1992).

## 5.2. Análise da obra de Ana Hatherly

Passamos agora a fazer uma análise formal de alguma das obras de Ana Hatherly, com o objetivo de evidencia a sua multidisciplinaridade artística.

A obra “Pesquisa textual” (1965) (figura 7), está inserida no contexto da poesia-visual e destaca-se pela exploração da escrita como elemento plástico estético. Na análise formal, observa-se a ilegibilidade, característica recorrente na obra de Hatherly. A ilegibilidade surge porque as palavras lidas, passando a ser percebidas como objetos visuais. Neste sentido, a escrita assume uma função plástica, afastando-se da decifração textual e tornando-se instrumento de exploração visual e compositiva.



**Figura 41:** Ana Hatherly (1929-2015), *Pesquisa textual*, 1965. Papel, ponta de feltro grafite e guache, 30,7x21,7 cm. Centro de Arte Moderna Gulbenkian. Fonte: <https://gulbenkian.pt/cam/works/pesquisa-textual-155292/> ©2025 Fundação Calouste Gulbenkian – Direitos reservados. Último Acesso: 06 de setembro 2025.

Evidencia-se, assim, o conceito de gestualidade, expresso na liberdade do movimento e na fluidez dos traços, que se desenvolvem em linhas densas, contínuas e descontínuas. Estas linhas apresentam-se longas, espessas, e por vezes finas, revelando uma aparente continuidade, mas também uma liberdade no gesto que remete para o conceito de *dripping*, onde o rigor é substituído pela espontaneidade. A repetição e a união dos

traços conferem uma textura visual que aproxima a escrita do desenho e de composições de carácter abstratas.

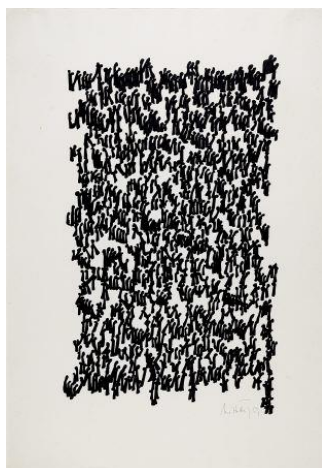
No plano cromático, predomina o preto, que contrasta com o branco do suporte, acentuando a visualidade da escrita-desenho reforçando a relação entre a composição e o fundo. A textura resulta essencialmente dos materiais utilizados, papel, caneta de feltro, grafite e guache, cuja sobreposição dos materiais produz uma sensação de profundidade, sugerindo diferentes e camadas e espessuras na superfície da obra, ainda que esta se apresente, numa observação imediata, aparentemente lisa.

A formas presentes são sobretudo orgânicas e abstratas, reforçando o carácter ilegível da composição. As linhas repetem-se e estabelecem entre si conexões que originam grafismos visuais que promovem a fusão entre a escrita e o desenho. Nesta obra, o espaço é explorado de forma equilibrada, a página em branco não atua apenas como suporte, mas como campo aberto de diálogo entre o traço e o vazio, integrando-se como elemento ativo na construção da obra.

A interpretação da obra revela-se exigente, uma vez que a leitura não se apresenta de forma imediata ou acessível, como acontecia nos movimentos artísticos anteriores. A dificuldade de leitura enfatiza a perceção da obra como um todo, privilegiando a sua dimensão visual sobre a leitura textual. A escrita, é transformada em desenho, organiza-se em linhas inclinadas e conectadas entre si que originam figuras abstratas contínuas, acentuando o movimento e a gestualidade do ato de escrever, visível nas linhas, cores, texturas, formas e no modo como ocupam espaço.

Assim, esta abordagem de Hatherly desconstrói os modelos tradicionais da escrita, reforçando a materialidade da própria palavra como objeto artístico e convoca o leitor numa experiência visual e sensorial. Esta ligação entre a poesia e artes visuais evidencia o carácter experimental da sua prática, revelando a plasticidade do texto e da imagem.

Passando agora à análise da obra “S/título” de 1969 e 1970 (figura 8), duas obras que se apresentam como trabalhos bastante similares, a principal variação é na composição e nas dimensões da obra. São exemplos da sua produção gráfica e poética, onde a caligrafia e a repetição gestual criam composições visuais densas e simultaneamente abertas.



**Figura 48:** Ana Hatherly (1929-2015), *S/título*, 1969. Papel, Ponta de feltro, 66x48,5 cm. Cento de Arte Moderna Gulbenkian. Fonte: ©2025 Fundação Calouste Gulbenkian – Direitos reservados  
<https://gulbenkian.pt/cam/works/stitulo-155322/>. Último Acesso: 06 de setembro 2025.

Em cada composição, a cor predominante é o preto, contrastando com o fundo branco, resultando num contraste cromático que sublinha a expressividade da obra. Há uma repetição do mesmo gesto em todas as composições, sendo os elementos visuais constituídos por figuras que remetem a letras, sinais ou pequenas figuras, sendo de difícil compreensão. A distribuição dos elementos visuais apresenta-se, por vezes mais dispersa, outras vezes mais densa, destacando o espaço vazio, que surge também como um elemento de equilíbrio composição.

Na composição de 1969 e na de 1970 (figura 9), observa-se uma organização mais compacta e geometricamente quadrangular, o que sugere a ideia de caracteres ou blocos textuais. Ainda que evoquem a aparência de texto corrido, apanhando das convenções do alfabeto tradicional. A densidade gráfica cria uma superfície quase

opaca, evocando um grafismo caligráfico que produz texturas visualmente ricas, capazes de remeter para imagens simbólicas.



**Figura 49:** Ana Hatherly (1929-2015), *S/titulo*. (1970). Papel, Ponta de feltro, 61x43,2 cm. Cento de Arte Moderna Gulbenkian. Fonte: ©2025 Fundação Calouste Gulbenkian – Direitos reservados. <https://gulbenkian.pt/cam/works/stitulo-155294/>. Último Acesso: 06 de setembro 2025.

No caso da terceira composição (figura 10), a organização formal dos elementos altera-se, estes encontram-se mais dispersos, espalhando-se pelo suporte, em contraste com a concentração visível nas obras anteriores. Esta dispersão confere à composição uma maior sensação de dinamismo e abertura, reforçando o carácter gestual e experimental.



**Figura 53:** Ana Hatherly (1929-2015), *S/titulo*. (1970). Papel, Ponta de feltro, 60,5x42,7 cm. Cento de Arte Moderna Gulbenkian. Fonte: ©2025 Fundação Calouste. <https://gulbenkian.pt/cam/works/stitulo-155296/>. ©2025 Fundação Calouste Gulbenkian – Direitos reservados. Último Acesso: 06 de setembro 2025.

A repetição do gesto estabelece uma ordem visual, criando um ritmo quase musical na forma como os elementos se agrupam e distanciam. Esta repetição é característica da obra de Ana Hatherly, estabelecendo um diálogo com as práticas da poesia visual e concreta, onde existe uma relação entre a forma, o vazio, legível e ilegível.

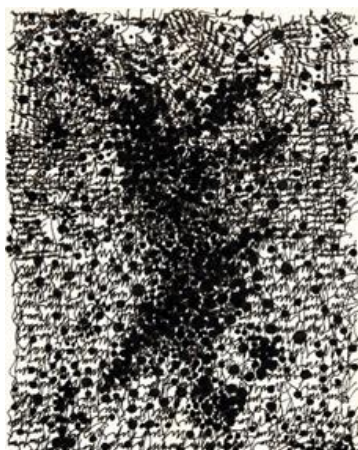
Formalmente, estas obras são enigmáticas, desafiam as convenções da escrita e do desenho. Estes signos-desenhos, deram lugar a elementos visuais que se acumulam em pequenas multidões, formando uma mancha gráfica. Esta abordagem constitui um elemento central no movimento experimentalista, propondo uma reflexão crítica sobre os limites e potencialidades da linguagem.

Estas obras relacionam-se também com as composições anteriores, uma vez que exploram a metamorfose da escrita em desenho, evidenciando uma gestualidade e um movimento repetitivo. No entanto, verifica-se uma diferença significativa na densidade das linhas e na presença do espaço vazio.

A primeira obra (figura 11) é apresentada com uma mancha quase negra, surgindo pouco espaço vazio. A gestualidade manifesta-se através de linhas densas, repetitivas, e acumuladas de forma a gerar uma sobreposição de marcas, que sugerem quase que um labirinto. Na segunda composição (figura 12), observa-se um jogo entre a palavra e a imagem. Existe uma aglomeração de traços no centro da composição, que gradualmente se vão expandindo ao longo do suporte. Este processo cria um equilíbrio tanto cromático como formal, em que a relação entre o traço e o espaço branco adquire maior destaque. A dimensão experimental da obra é clara, trata-se de uma linguagem visual semi-legível, que tem como objetivo explorar os limites formais.



**Figura 55:** Ana Hatherly (1929-2015), *S/título*, 1969. Papel Fabriano e ponta de feltro, 65,8x48cm. Cento de Arte Moderna Gulbenkian. Fonte: <https://gulbenkian.pt/cam/works/stitulo-155320/> ©2025 Fundação Calouste Gulbenkian – Direitos reservados. Último Acesso: 06 de setembro 2025.



**Figura 12:** Ana Hatherly (1929-2015), *Sem título*, 1972. Papel e tinta-da-china, 13,2x8,9 cm. Cento de Arte Moderna Gulbenkian. Fonte: <https://gulbenkian.pt/cam/works/sem-titulo-151082/>. ©2025 Fundação Calouste Gulbenkian – Direitos reservados. Último Acesso: 06 de setembro 2025.

Também relacionado com as obras anteriores, surge mais uma obra de 1969, na qual se introduz a cor (figura 13), um elemento secundário nas explorações visuais de Hatherly, tradicionalmente marcadas pela utilização de tinta preta e papel branco. Nesta obra as cores como, lilás, azul, e o vermelho, distinguem-se das composições analisadas anteriormente, rompendo com a estética monocromática, embora se mantenha o carácter gestual da artista.

A introdução da cor intensifica as variações do gesto e contribui para o surgimento de novas texturas visuais, ampliando as potencialidades expressivas e interpretativas da obra. A cor não é meramente decorativa, sugere um ritmo de profundidade na sua composição, adicionando novas dimensões às práticas visuais de Ana Hatherly (figura 13).



**Figura 13:** Ana Hatherly (1929-2015), *Sem Título*, 1969. Papel e ponta de feltro, 24,2x23,5 cm. Cento de Arte Moderna Gulbenkian. Fonte: <https://gulbenkian.pt/cam/works/sem-titulo-151094/>. ©2025 Fundação Calouste Gulbenkian – Direitos reservados. Último Acesso: 06 de setembro 2025.

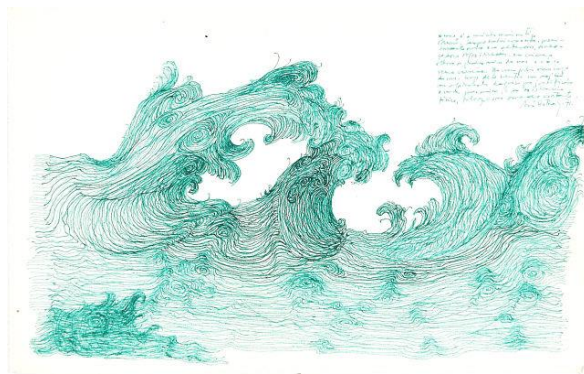
A obra “Sem título” (1969), está inserida na continuidade do percurso experimental de Hatherly, caracterizado essencialmente pela exploração da escrita enquanto matéria visual, bem como pelo diálogo entre linguagem e imagem no âmbito da poesia visual e experimental. Nesta obra, observa-se um gesto repetido que cria uma figura visual, destacando a importância da escrita como elemento de destaque, distante da sua função tradicional. A composição é marcada pelo equilíbrio estrutural e pelo uso de cores monocromáticas.



**Figura 14:** Ana Hatherly (1929-2015) *Sem Título*, 1969. Papel tinta-da-china, 14,2x9,7 cm. Cento de Arte Moderna Gulbenkian. Fonte: <https://gulbenkian.pt/cam/works/sem-titulo-151132/> ©2025 Fundação Calouste Gulbenkian – Direitos reservados Último Acesso: 06 de setembro 2025.

O desenho da escrita forma uma feição que sugere uma silhueta humana (figura 14), na qual conseguimos identificar elementos faciais como os olhos, nariz e boca. No que diz respeito à restante composição, que se estende ao longo do suporte, observa-se um desenho-escrito que, apesar da sua natureza visual, permanece ilegível enquanto texto.

A obra joga assim, com a relação entre linguagem e imagem, reforçando a dimensão experimental da prática artística desenvolvida por Ana Hatherly.



**Figura 15:** Ana Hatherly (1929-2015) *O mar*, 1991. Papel e tinta-da-china, 13,95x 8,85 cm. Centro de Arte Moderna Gulbenkian. Fonte: Centro de Arte Moderna Gulbenkian. 2015. Disponível em: <https://gulbenkian.pt/cam/works/o-mar-151144/> ©2025 Fundação Calouste Gulbenkian – Direitos reservados. último Acesso: 06 de setembro 2025.

O “mar” (1971) de Ana Hatherly (figura 15) é construído por linhas fluidas que geram elementos gráficos evocando uma ondulação marítima. O espaço encontra-se organizado de forma equilibrada, o que contribui para a harmonia da composição. A presença da visualidade da escrita manifesta-se através do gesto visual que, mais do que texto legível torna-se uma expressão visual.

O Conceito de “mão inteligente”, desenvolvido por Hatherly, traduz-se nesta obra pela gestualidade dos movimentos. O mar, é retratado como símbolo de liberdade e fluidez dos movimentos, como a obra visual de Hatherly. Neste sentido, trata-se de uma obra marcada pelo dinamismo e pela fluidez, onde o uso da cor, ajuda a intensificar os gestos e a sensação de movimento. O “retrato de Manuel de Lima” (1971) é uma obra realizada em cartão-postal (figura 16), realizado com caneta de tinta e marcador. A escolha cromática contribui para o contraste visual com o suporte da obra. Destaca-se pelo uso expressivo da linha e pela experimentação gráfica, esta obra aproxima-se da abstração e do grafismo, trabalhando os gestos visuais que exploram a visualidade e materialidade do desenho e da escrita, ultrapassando o retrato tradicional.



**Figura 16:** Ana Hatherly (1929-2015), *Retrato de Manuel de Lima*, 1971. Postal, esferográfica e ponta de feltro, 8,7x14 cm. Cento de Arte Moderna Gulbenkian. Fonte: Cento de Arte Moderna Gulbenkian. 2015. Disponível em: <https://gulbenkian.pt/cam/works/retrato-de-manuel-de-lima-155646/> ©2025 Fundação Calouste Gulbenkian – Direitos reservados. último Acesso: 06 de setembro 2025.

Esta composição representa mais um exemplo da investigação de Hatherly acerca da relação entre as imagens e a palavra, gesto e signo, evidenciando a sua singularidade como figura central do movimento experimental na vanguarda portuguesa do século XX. As duas obras revelam a investigação de Ana Hatherly sobre a materialidade do gesto, sendo uma das características essenciais no movimento experimental.

Na primeira obra (figura 17), observamos uma composição onde a pincelada tem um carácter espontâneo, traduzindo-se numa linguagem fluida e dinâmica. A mistura cromática do verde com o branco e os tons rosados, promove um equilíbrio que dá destaque à obra. A aplicação de uma grande quantidade de tinta é evidente na textura que a composição apresenta, conferindo uma sobreposição de camadas e uma sensação de profundidade, mostrando um controlo do movimento livre e expressivo.



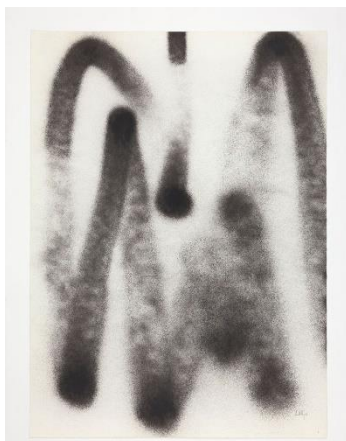
**Figura 17:** Ana Hatherly (1929-1970), *Sem Título*, 1970. Papel, verniz e guache, 10x14 cm. Cento de Arte Moderna Gulbenkian. Fonte: Cento de Arte Moderna Gulbenkian, 2015. Disponível em: <https://gulbenkian.pt/cam/works/sem-titulo-151156/> ©2025 Fundação Calouste Gulbenkian – Direitos reservados. último Acesso: 06 de setembro 2025.

Na segunda obra (figura 18), o branco está mais predominante em relação às cores mais escuras. As pinceladas demonstram um grande movimento, contrastando com a primeira obra, onde o movimento se apresenta de forma mais ascendente. A textura da tinta dá uma sensação de espessura, contribuindo para o impacto visual da peça.



**Figura 18:** Ana Hatherly (1929-2015), *Sem Título*, 1971. Papel, guache e verniz, 9x14 cm. Cento de Arte Moderna Gulbenkian. Fonte: Cento de Arte Moderna Gulbenkian. 2015. Disponível em: <https://gulbenkian.pt/cam/works/sem-titulo-151154/> ©2025 Fundação Calouste Gulbenkian – Direitos reservados. último Acesso: 06 de setembro 2025.

Em 2021, algumas das suas obras foram incluídas numa exposição coletiva “Tudo o que eu quero eu quero- Artistas portuguesas de 1900 a 2020”, realizada na Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa. Entre elas destacam-se as suas colagens “Ruas de Lisboa”, “A Revolução” (1977), e a sua série de “neograffiti” (2001) (figura 19). A exposição integrou o programa cultural da Presidência Portuguesa do Conselho da União Europeia, onde contou com a curadoria de Helena de Freitas e Bruno Marchand. Esta exposição reuniu cerca de duzentas obras de quarenta artistas portuguesas, abrangendo obras relacionadas com a pintura, escultura, desenho, cinema e várias outras manifestações artísticas produzidas entre o início do século XX (Centro De Arte Moderna, 2021).



**Figura 19:** Ana Hatherly (1929-2015), *Neograffiti*, 2001. Tinta de spray sobre papel, 48x 65,60 cm. Cento de Arte Moderna Gulbenkian. Dimensões 48x 65,60 cm. Inv. 21DP4777. Fonte: Cento de Arte Moderna Gulbenkian. 2015. Disponível em: <https://gulbenkian.pt/cam/works/neograffiti-6/>. ©2025 Fundação Calouste Gulbenkian – Direitos reservados. Último Acesso: 06 de setembro 2025.

A sua poesia está inserida no movimento experimental, em que a linguagem verbal e escrita se fundem “no campo da atividade artística/ poética (...)” (Lambert, 2018: 1), Hatherly contribuiu para a renovação das linguagens artísticas, aproximando os movimentos como a poesia visual, experimental e a poesia concreta, estabelecendo uma ligação entre a literatura, artes plásticas e *performance*. A sua obra destaca a palavra como algo “sagrado”, ou seja, existe uma preocupação evidente na questão de tornar a palavra numa imagem, a artista refere que a escrita é uma imagem que se pode manipular, podendo-se tornar um objeto visual.

É importante referir que o seu percurso literário iniciou-se em 1958 com “Um Ritmo Perdido”, mas é a partir dos anos 60 que ganha mais força, afirmando-se como figura central da poesia experimental em Portugal, com obras como: “Eros Frenético” (1968), “No Grande Espaço É Sempre Noite” (1966), “Anagramas” (1969), “39 Tisanas” (1969), “63 Tisanas” (1973), “Tisanas (série)”, “Mapas da Imaginação e da Memória” (1973), “A Reinvenção da Leitura” (1975), “O Escritor / O Jogo do Escritor” (1975), “Joyciana” (1982), “Escrita Natural” (início anos 70), “Poesia: 1958-1978” (1980), “Poemas Visuais (série)”, “Poemas Figurativos (série)”, “Sigma” (1965), “Estruturas Poéticas - Operação 2 (1967)”, “Poesia Incurável (2003)”, “351 Tisanas” (1997), “463 Tisanas” (2006), onde a sua escrita se torna num objeto visual e performativo.

A sua poesia visual distingue-se por um conjunto de características e técnicas que fizeram com que Ana Hatherly se destacasse dentro deste movimento. Uma das grandes características da sua poesia é a gestualidade e múltiplos movimentos da “mão que cria inquietas linhas de texto” (Aguar, s/d:123), as composições visuais surgem com vários significados e transformam-se em diferentes significados, onde uma poética textual /verbal se “metamorfoseia” (Aguar, s/d: 123) e se revela através da materialização visual.

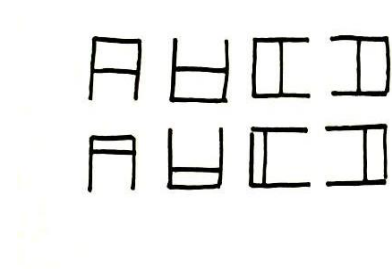
A fluidez gestual e a grande representação do movimento são elementos que destacam a sua obra e que caracterizam a poesia visual, as palavras escritas são representadas como se fossem uma pincelada numa tela, suscitando assim ao leitor a imaginação (Aguar, s/d: 123). A representação textual e pictórica para Ana Hatherly tem a mesma importância e o mesmo significado, a artista tenta explorar no seu máximo os limites da palavra como elemento visual. Com a utilização de sistemas caligráficos, como a escrita chinesa, e com a influência da poesia concreta e da arte visual, criando densas composições visuais, colagens e uma escrita plástica.

O uso da caligrafia arcaica chinesa vem de 1960, a influência da filosofia oriental levou Hatherly à investigação dos elementos caligráficos e pictóricos, resultando numa interpretação própria da artista em relação aos caligramas orientais, dando mais importância à sua forma e não ao seu significado, isto resultou em um novo alfabeto

que a artista intitulou de “Alfabeto Estrutural” (figura 20), que foi publicado na revista Operação 1, em 1967. (Arquivo digital PO-EX)

“Publiquei em 1967, na revista de poesia experimental OPERAÇÃO 1, um «Alfabeto Estrutural». Tratava-se duma proposta para uma nova escrita que, hoje vejo, apresentei sem os suficientes, e talvez devidos esclarecimentos (...) Essa escrita, como eu a concedi, é um sistema que se baseia na organização de oito caracteres básicos (...) Os caracteres deste alfabeto não representam estruturas fonéticas ou especificamente linguísticas mas, por contiguidade com essas formas de expressão, poderão eventualmente até ser »ditos», falados, porque embora não «representem» por enquanto uma língua, são já uma forma de linguagem.”

(Arquivo Digital Da PO.EX)



**Figura 20:** Ana Hatherly (1929-2015), *Alfabeto Estrutural*, 1967. Arquivo Digital Da PO.EX. Fonte: Disponível em: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/ana-hatherly-operacao-1-alfabeto-estrutural/>. Último Acesso: 06 de setembro 2025.

No livro “Mapas da imaginação e da memória”, Hatherly explica a criação do alfabeto estrutural, que se assemelham aos seus ideogramas

Este alfabeto está organizado segundo elementos simples isolados, os mesmos não contêm nenhum valor semântico, segundo Hatherly são oito elementos, os mesmos podem estar organizados em estruturas abertas ou fechadas, individualmente ou em grupo (PO.EX). O objetivo do alfabeto é explorar os limites da escrita e do desenho. Os oito “caracteres” são inspirados na caligrafia chinesa (figura 20), onde os mesmos podem ser combinados de várias formas sem conceder um significado. O propósito seria mostrar que a escrita pode não ter um significado legível, pode apenas ser um gesto ou uma imagem, para poder ser realmente observada pela sua estética. Assim, o alfabeto pode ser um “jogo criativo” onde permite experimentar todas as possibilidades da linguagem gráfica (Serralves, 2025).

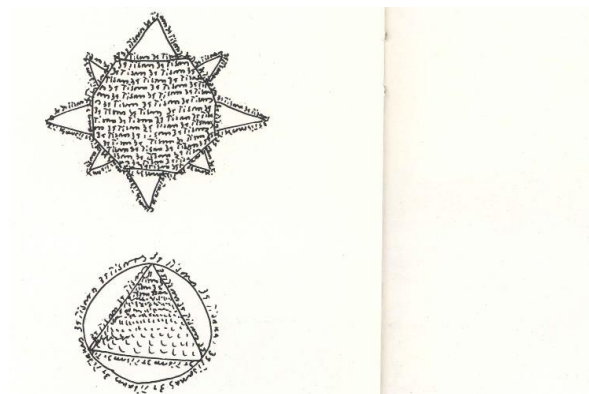
A representação dos ideogramas<sup>25</sup> despertou à autora um impulso crescente para integrar a imagem na poesia que escrevia, alargando assim, os limites da linguagem verbal através de uma articulação entre a palavra e a forma visual.

Consiste numa coletânea de desenhos e poemas visuais, onde Ana Hatherly explora as possibilidades plásticas da escrita, este livro é o resultado do estudo da década de 1960, quando a autora se dedica à investigação dos caligramas orientais, onde o importante passa a ser a imagem da escrita. A autora refere, “tornei a minha própria escrita ilegível, a fim de poder observá-la apenas gestualmente” (Hatherly, 1973).

Após uma breve análise da obra Mapas da Imaginação e da Memória (1973) (figura 21), onde Ana Hatherly explora a gestualidade da escrita, e do traço, onde surge a criação de um alfabeto visual, torna-se evidente que a sua investigação poética não se limita apenas à criação deste livro, desdobra-se numa vasta produção no campo da poesia visual. É a partir desse núcleo experimental que Hatherly amplia o seu trabalho, sempre com o pensamento e com a busca pelo diálogo entre a palavra, imagem e gesto (Hatherly, 1973).

---

<sup>25</sup> Símbolo gráfico que representa uma palavra, a escrita oriental é baseada em ideográficos, ao contrário da língua ocidental, onde se utiliza o alfabeto para a construção de palavras.



**Figura 21:** Ana Hatherly (1929-2015), *Mapas da Imaginação e da Memória*, 2007. 550 documentos. Fonte: Biblioteca de Arte Gulbenkian. Disponível em: <https://gulbenkian.pt/biblioteca-arte/collection/colecao-ana-hatherly/>. Último Acesso: 06 de setembro 2025.

No decorrer das décadas de 1960 a 1980, a artista ampliou o seu percurso em múltiplas direções, mantendo, como foi referido anteriormente, o destaque da escrita e da imagem. Podemos destacar obras como “O escritor” (1975) e a “A Reinvenção da leitura” (1975), nas quais a caligrafia como representação visual continua a ser explorada como matéria plástica. A sua Produção artística no campo da poesia visual abrange também obras como “Tisanas” (1969), “Eros frenético” (1968), “Anagramas” (1969) e “Anagramático” (1970), onde o “jogo” verbo-visual, a experimentação com a utilização de anagramas e desconstrução do texto tradicional acentuam a reinvenção da linguagem poética. Assim, podemos concluir que Ana Hatherly no campo da poesia experimental e visual revela-se multifacetada, desde a publicação de livros, que transcendem a mera função textual, constituindo-se como objetos visuais e poéticos que desafiam a literatura e as artes visuais.

O percurso da Ana Hatherly vai desde a gestualidade da caligrafia à experimentação poética e conceptual, é evidente que a sua obra é marcada pela palavra enquanto signo e a imagem da escrita. Na obra de Ana Hatherly podemos destacar uma das suas técnicas mais inovadoras, a colagem e a escrita plástica, onde ganha protagonismo a fragmentação. Segundo Matthews Cirne, este campo de experimentação expande-se, incorporando práticas como o recorte, a colagem (figura 22) e a *décollage*<sup>26</sup>, técnicas que intensificam a gestualidade e o movimento, e o diálogo entre a palavra e a imagem (Cirne, 2021. 71).



**Figura 22:** Ana Hatherly (1929-2015), *As ruas de Lisboa*, 1977. Papel e platex, colagem, 85x110 cm. Cento de Arte Moderna Gulbenkian. Fonte: Cento de Arte Moderna Gulbenkian, 2015. Disponível: <https://gulbenkian.pt/cam/works/as-ruas-de-lisboa-154678/>. ©2025 Fundação Calouste Gulbenkian – Direitos reservados. último Acesso: 06 de setembro 2025. Último Acesso: 06 de setembro 2025.

A colagem é um processo “moderno e vanguardista” (Frias, Silva, 2016: 55), que desafia os limites da pintura tradicional (Gutierrez & Carmo, 2022: 10) com origem plástica, que marcou as primeiras décadas do século XX, promovendo uma reutilização dos materiais e um destaque das estratégias de apropriação. A colagem não só criou uma problemática das relações da arte com o mundo, como também levantou questões de

---

<sup>26</sup> A *décollage* é uma mutação da palavra *collage*, caracteriza-se por uma superfície construída a partir de fragmentos de imagens e textos retirados de espaço urbano, rasgados de vestígios visuais de uma cidade.

conceitos de autoria e autoridade, transgredindo fronteiras entre materiais, campos artísticos, géneros e práticas criativas (Gutierrez & Carmo, 2022: 10).

Assim, o conceito de colagem converteu-se num processo elementar e agenciador da escrita poética, ao qual teve grande importância e impacto na sua criação e reflexão crítica. A colagem é analisada e abordada com base na leitura da obra de poetas que estão ligados aos movimentos surrealistas, este conceito teve o seu grande destaque na segunda metade do século XX, onde teve ligações com poetas experimentais portugueses, nomeadamente Ana Hatherly e António Aragão.

Ana Hatherly com a elaboração das suas obras destaca a “queda de fronteiras exigidas pelas vanguardas” (Bernardino, 2016: 120), a colagem surge como elemento de destaque na promoção da articulação entre a escrita e a pintura. Na sua obra podemos destacar os cartazes do pós-25 de abril de 1974, que são o resultado do ambiente que se vivia nas ruas de Lisboa. Podemos destacar a série de obras “As ruas de Lisboa” (figura 23) (1977), apresentando elementos bastante figurativos e vibrantes, com cores vivas e um grande destaque para os símbolos e a palavra. Destacando sempre as palavras mais significativas das *décollage*, evidenciando palavras como “grande revolução”, “25 de abril” e símbolos partidários (Bernardino, 2016: 124).



**Figura 23:** Ana Hatherly (1929-2015), *As ruas de Lisboa*, 1977. Papel e platex, técnica-mista e colagem, 85x110 cm.

Fonte: Cento de Arte Moderna Gulbenkian, 2015. Disponível em: <https://gulbenkian.pt/cam/works/as-ruas-de-lisboa-154712/>. ©2025 Fundação Calouste Gulbenkian – Direitos reservados. Último Acesso: 06 de setembro 2025

Podemos também perceber que nas suas colagens não existe uma ordem para a sua disposição, é uma sobreposição de elementos que evidencia “o espírito de um momento revolucionário, que a obra de arte pretende salvaguardar do esquecimento” (Bernardino, 2016: 125). Este conceito dá um sentido histórico, as suas camadas são pedaços de um momento de história, assim como refere Lúcia Bernardino “não existe obra sem contexto ou história” (Bernardino, 2016: 125). A colagem na obra de Ana Hatherly é uma experimentação que liga a linguagem ao universo das artes visuais.

Esta transversalidade entre linguagens, evidenciadas nas suas colagens enquanto exercício de articulação entre a palavra e a imagem prolongam-se para o cinema, onde Hatherly explora as potencialidades expressivas das artes visuais.

## **6. A arte e a revolução**

### **6.1. Análise do filme a “Revolução” 1976, de Ana Hatherly**

Ana Hatherly iniciou os seus estudos cinematográficos nos anos 70, na *Cordon Film School*. Demonstrando um grande interesse pelas artes visuais, apresentou uma grande variedade de expressões artísticas, integrando nas suas obras as diversas linguagens, explorando sempre novas formas para aperfeiçoar as suas técnicas (Matos, 2017: 1). No âmbito cinematográfico, Hatherly realizou dois filmes nos quais mostra os efeitos que a revolução de abril de 1974 produziu<sup>27</sup>.

Esta obra caracteriza-se pela afirmação do domínio das artes visuais, a “Revolução” foi apresentada pela primeira vez na Bienal de Veneza (Matos, 2017: 1). Trata-se de uma longa-metragem filmada nas ruas de Lisboa após o 25 de abril, constituindo uma compilação histórica do período pós-revolucionário. O filme é filmado a cores com uma câmara de 8mm, percorre as ruas de Lisboa, com o objetivo de encontrar o que ficou da revolução (Matos, 2017: 1). A realização, produção e fotografia é da artista Ana Hatherly, contando com a direção de som de Alexandre Gonçalves. Podemos então observar uma grande variedade de murais e *graffitis* que “dão voz ao povo” (Ascensão,

---

<sup>27</sup>Trabalho desenvolvido no âmbito Mestrado em História da Arte, Património e Cultura Visual, “Expressões da Revolução”.

2024: 1) assim como cartazes de propaganda política dos vários partidos, tais como o partido comunista, partido socialista, partido popular democrático (PPD), centro democrático social (CDS), cartazes do movimento das forças armadas e uma grande manifestação do povo a gritar por liberdade e igualdade<sup>28</sup>.

O filme destaca a conquista da liberdade pelo povo após 41 anos de ditadura. As imagens que o filme transmite documentam manifestações, cartazes, símbolos partidários, frases e músicas de intervenção (Sá, 2024). “O experimentador, como experienciador, aproxima a arte da vida, assumindo a responsabilidade de uma subversão da ordem estabelecida, pela qual a criatividade se torna gesto revolucionário” (Ascensão, 2024:2)

Esta obra integra-se no conjunto da produção artística de Hatherly, como a sua série “As Ruas de Lisboa” (1977), onde a artista desloca fragmentos de cartazes deixados nas ruas de Lisboa durante as filmagens documentais do filme (Anexo I), e os recompõe posteriormente, sem hierarquia nem composição prévia, criando um cenário urbano (Gulbenkian, 2015). Estes cartazes remetem para o *Nouveau réalisme* francês, tanto na sua aproximação ao real, como na apropriação dos materiais do quotidiano<sup>29</sup>. Importa destacar que a desordem da sua colocação também revela liberdade artística. Estas obras são reflexo das “imagens em liberdade” (Gulbenkian, 2015), com cartazes ilustrados com animais de circo, partidos políticos, ícones da história, mensagens revolucionárias e muitos outros símbolos da revolução (Gulbenkian, 2015).

Ana Hatherly assume uma revolta contra os valores vividos na altura, a liberdade e a inovação são ideias base evidentes no seu filme. Sendo possível afirmar que o seu trabalho afirma e questiona a vontade dos artistas reprimidos em expressar livremente a sua arte<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup>Trabalho desenvolvido no âmbito Mestrado em História da Arte, Património e Cultura Visual, “Expressões da Revolução”.

<sup>29</sup>Trabalho desenvolvido no âmbito Mestrado em História da Arte, Património e Cultura Visual, “Expressões da Revolução”.

<sup>30</sup>Trabalho desenvolvido no âmbito Mestrado em História da Arte, Património e Cultura Visual, “Expressões da Revolução”.

Como Ana Hatherly refere no seu livro “Um calculador de improbabilidades”:

“Como todos os vanguardistas, os Experimentalistas queriam chocar, queriam incomodar, mas porque é que incomodavam? Eles queriam romper com algo que outros queriam manter. Eram uma ameaça ao imobilismo, ao conformismo. À convenção, e os seus métodos eram vistos como uma forma de terrorismo cultural” (Serralves, 2025:9)

Seguindo dentro de uma análise mais visual e iconográfica do filme, verifica-se que conta com a presença de uma grande variedade de imagens. Observando o filme de forma detalhada, é evidente a recorrência de determinados elementos, como cartazes e murais de propaganda política, que surgem de forma constante ao longo da narrativa<sup>31</sup>.

Nos murais e cartazes não faltam expressões revolucionárias e apelos à libertação de presos políticos, evidenciando a urgência de mudança. O filme distinguiu-se não apenas pelo seu impacto visual, mas também pelo seu conteúdo auditivo. Ao longo do filme surgem músicas de intervenção como o “Grândola, Vila Morena” de Zeca Afonso e “Nós somos Alentejanos”. É possível identificar discursos políticos, onde o povo grita “fim da guerra colonial”, complementados pelo som de uma espingarda a disparar<sup>32</sup>.

Deste modo, esta curta-metragem apresenta um grande dinamismo na relação entre as imagens e o seu áudio. É um filme de grande importância documental, nele conseguimos observar cartazes, *graffitis* (Anexo II), e outras expressões artísticas. É bastante visual, visto que se trata de um conjunto de imagens captadas, onde muitas das mesmas não se conseguem observar na sua totalidade. Está repleto de iconografia, desde o símbolo principal da revolução, até mesmo outros elementos que são fundamentais destacar, tais como, a caracterização do povo, o apelo ao voto, animais e figuras históricas (Anexo

---

<sup>31</sup>Trabalho desenvolvido no âmbito Mestrado em História da Arte, Património e Cultura Visual, “*Expressões da Revolução*”.

<sup>32</sup>Trabalho desenvolvido no âmbito Mestrado em História da Arte, Património e Cultura Visual, “*Expressões da Revolução*”.

III). Trata-se então de um filme documental sobre o que foi o pós-revolução de abril e a manifestação de um povo no fim de um regime repressor<sup>33</sup>.

Após o 25 de abril de 1974, com a recuperação da liberdade, foi celebrado pelas diversas áreas artísticas, com a produção de cartazes, murais entre outros. Sendo o filme a “Revolução” de Ana Hatherly um testemunho do espírito que se viveu no fim do regime, assistindo à produção artística que se fazia em Portugal.

No filme de Ana Hatherly, o cartaz do Movimento das Forças Armadas (Figura 24) é representado variadas vezes em diferentes interpretações visuais. Este cartaz apresenta o cravo está a nascer de uma “árvore”, motivo encontrado nos murais das ruas de Lisboa no pós-revolução. Sendo um dos cartazes mais reconhecidos do MFA, que estabelece semelhanças com a árvore da liberdade, onde a base/raiz é o Movimento das Forças Armadas e a figura central é o cravo, sendo o cravo a flor da liberdade (Anexo IV), “cuja sigla desponha um fruto: o cravo, a flor simbólica da revolução de abril” (Rodrigues, 2020: 23)



**Figura 24:** MFA, *Cartaz: MFA-Movimento das Forças*, 1975. 1 cartaz, color. Arquivo Municipal Alfredo Pimente. Disponível em: <https://archeevo.amap.pt/descriptions/455403>. último Acesso: 14 de setembro 2025.

É relevante destacar artistas que tiveram expressão artística no pós-revolução, como Marcelino Vespeira, artista Neorrealista e Surrealista português, um dos artistas que

---

<sup>33</sup>Trabalho desenvolvido no âmbito Mestrado em História da Arte, Património e Cultura Visual, “*Expressões da Revolução*”.

participou no programa de Dinamização Cultural e Ação Cívica do Movimento das Forças Armadas (MFA), onde o seu principal objetivo seria estabelecer uma união com a população no processo de democratização do país (Matos, 2017: 1).

Um dos cartazes realizados por Vespeira, que podemos encontrar no filme de Hatherly é o cartaz “Não faças o jogo da reação/ vota pela revolução” (Anexo V). No filme, o cartaz aparece danificado, mas mantém a sua mensagem central. Esta obra, como é indicado na frase, retrata um jogo, onde as peças são letras que formam a palavra “voto” apelando à participação popular na revolução<sup>34</sup>. É um cartaz bastante enigmático, jogando com o observador, com o recurso a formas geométricas e destacando as palavras essenciais da frase, sendo elas Reação e Revolução, fazendo esse destaque na utilização do “til”, sendo a cor predominante é o vermelho<sup>35</sup>.

O MFA destacou-se pela criação de cartazes com uma linguagem gráfica. As suas representações distinguem-se por serem figuras simples, com contornos bastante evidentes, exemplificando o trabalho de Abel Manta. O cartaz “Os Trabalhadores da nova banca abrem ao povo a porta do futuro” (Anexo VI), está inserido no programa de Dinamização Cultural e Ação Cívica do MFA. Este cartaz apresenta uma multidão que representa diversas faixas etárias do povo, profissões e estratos sociais distintos, onde do lado direito está uma personagem a abrir uma porta de um banco, ilustrando o *slogan* do cartaz. As obras realizadas por Abel Manta são bastante ilustrativas, fazendo-se sempre acompanhar por uma mensagem, sendo este cartaz também retratado no filme de Ana Hatherly. (Rodrigues, 2020: 31)

No decorrer do filme surgem inúmeros cartazes de carácter político, sendo os mesmos cartazes partidários. Após o 25 de abril de 1974, assistiu-se à validação dos partidos políticos já existentes, que até então estavam reprimidos pelo regime, e a criação de novos partidos<sup>36</sup>.(Rodrigues, 2020: 26).

---

<sup>34</sup>Trabalho desenvolvido no âmbito Mestrado em História da Arte, Património e Cultura Visual, *“Expressões da Revolução”*.

<sup>35</sup>Trabalho desenvolvido no âmbito Mestrado em História da Arte, Património e Cultura Visual, *“Expressões da Revolução”*.

<sup>36</sup>Trabalho desenvolvido no âmbito Mestrado em História da Arte, Património e Cultura Visual, *“Expressões da Revolução”*.

Surge então uma nova estética, os partidos políticos começaram a melhorar as suas técnicas de propaganda, aperfeiçoando a sua linguagem gráfica (Camilo, 2004: 92), com o principal objetivo de ser clara e objetiva, onde cada partido assume uma identidade visual gráfica, onde aposta em cores que fiquem ligadas ao partido. A estética dos cartazes partidários contém uma linguagem mais sintética, utilizando como recurso símbolos e logotipos claros, garantindo a compreensão de todos (Rodrigues, 2020: 34).

No cartaz “Pela democracia para o socialismo” é evidente uma grande simplicidade, reduzido a informação ao essencial, destacando-se o *slogan* e o logotipo do partido, a comunicação é clara e objetiva, aqui as cores são diferentes, destacando a mensagem principal do cartaz, sendo as palavras “democracia” e “Socialismo”.

O cartaz do “25 de abril/ 25 de maio” do Partido Comunista é um dos exemplos e contém todas as características de um cartaz partidário, apresentando ele uma mensagem simples, sendo ela “um mês de liberdade” e “25 de abril/maio”. Em destaque observamos o símbolo do comunismo (Camilo, 2004: 93), onde apresenta as cores associadas a ele. Sendo um cartaz claro, objetivo e equilibrado<sup>37</sup>.

Assim, para concluir, os cartazes partidários, mais especificamente do 25 de abril de 1974, permitem identificar a essência de um partido e a vontade de alcançar a liberdade e democracia. Desde a sua criação até à atualidade continuam a reter todos os moldes definidos anteriormente, desde a clareza, compreensão e objetividade no seu discurso, “(...)Uma imagem de impacto e uma mensagem de memorização” (Camilo, 2004: 124).

Os mesmos são objetos que mobilizam o povo, são fundamentais para transmitir uma mensagem (Anexo VII) sobre os vários partidos políticos, servindo de ferramenta para a divulgação dos seus ideais, com o principal objetivo de reunir e incentivar o povo a participar na construção de um novo país, com rumo a uma democracia. Cada cartaz procurava promover as suas ideologias, com vista a refletir a identidade do partido. Era através dos *slogans*, e cores que os mesmos conseguiam transmitir a sua mensagem com clareza, tempos onde Portugal vivia uma grande taxa de analfabetismo elevada.

---

<sup>37</sup>Trabalho desenvolvido no âmbito Mestrado em História da Arte, Património e Cultura Visual, “Expressões da Revolução”.

Toda a clareza e objetividade era necessária para o entendimento de todos, sendo que todos os símbolos e cores tornavam cada partido fácil de interpretar (Camilo, 2004: 94).

Com a revolução e com a rutura da censura surgiu uma liberdade de expressão e com isso, os artistas começaram a demonstrar e a exercer a sua criatividade. Os cartazes são exemplos dessa liberdade de expressão. A sua estética desempenhou e inspirou a criatividade de muitos artistas, fazendo dos cartazes não só propaganda política, como também objetivos de observação artística (Camilo, 2004: 20).

Os cartazes do 25 de abril de 1974, são documentos históricos que manifestam a essência do que se vivia dentro de um dos momentos mais importantes da história de uma nação. Podendo ser considerados património nacional. Neles, encontramos a memória coletiva de um povo que lutou contra a liberdade dos seus direitos, servindo de testemunho revolucionário. São então objetos que transcendem a época que viveram, tornando-se símbolos de resistência e de luta por um objetivo coletivo<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup>Trabalho desenvolvido no âmbito Mestrado em História da Arte, Património e Cultura Visual, *“Expressões da Revolução”*.

## Considerações Finais

O tema proposto procurou analisar o processo de transformação do panorama artístico português entre as décadas de 1960 e 1980, destacando o surgimento do movimento experimental, e da poesia visual no panorama artístico nacional. Em particular, estudamos a obra de Ana Hatherly, explorando o seu percurso artístico, técnicas e materiais, e a sua relevância para a história da arte em Portugal.

Esta investigação permitiu compreender como é que as alterações políticas, sociais e culturais, nomeadamente o impacto do Estado Novo e da Revolução, o desenvolvimento do ensino, e a criação de mercados de arte e galerias, influenciaram a produção artística e resultaram no surgimento de novas linguagens e movimentos artísticos. Conseguimos reconhecer que Hatherly foi um elemento central no movimento experimental em Portugal, articulando a poesia e teoria com as artes visuais, contribuindo para a renovação artística e para a valorização da presença feminina nas artes visuais.

Esta dissertação apresenta um contributo à compreensão crítica do panorama artístico português, entre as décadas de 1960 e 1980, evidenciando todas as transformações políticas, que moldaram a produção artística nacional. Neste sentido, destacamos a valorização do experimentalismo e da poesia visual enquanto movimentos artísticos, com foco na análise da trajetória, obra e impacto de Ana Hatherly, considerada uma das figuras centrais deste movimento.

Analisamos o contributo das instituições culturais, do ensino artístico, dos mercados e galerias de arte, revelando como é que estas estruturas foram fundamentais para o desenvolvimento da arte portuguesa das décadas de estudo. Esta investigação abordou ainda a importância da mulher no panorama artístico português, realçando a luta pela igualdade e liberdade nas práticas artísticas, das quais Ana Hatherly constitui um exemplo fundamental.

As metodologias utilizadas adotaram um carácter multidisciplinar, cruzando as abordagens históricas, estéticas, literárias e iconográficas, que permitiram o desenvolvimento do objeto de estudo, promovendo assim novas perspetivas para

futuras investigações. Assim, este contributo reforçou a importância do passado histórico como elemento essencial para a construção de uma identidade cultural.

Uma limitação relevante deste estudo partiu no processo de seleção e filtragem da bibliografia utilizada. Apesar da leitura na vasta variedade de fontes, incluindo livros, dissertações, artigos científicos e arquivos digitais, foi inevitável ter de optar por um conjunto de referências que se revelaram fundamentais na análise dos temas desta dissertação.

Além disso, a análise interdisciplinar exigiu um equilíbrio na análise dos vários temas. A limitação bibliográfica e metodológica pode gerar um aspeto a considerar em futuras investigações, onde poderemos ampliar a diversidade de fontes e aprofundar alguns dos tópicos, como o caso do capítulo sobre o papel da mulher, onde futuramente poderá ser aprofundado com mais destaque.

Em suma, as limitações identificadas neste estudo, nomeadamente a seleção bibliográfica, a necessidade de equilíbrio nos temas de estudo, a limitação e o acesso condicionado a algumas fontes documentais, são aspetos que, embora inevitáveis neste tipo de trabalhos, suscitam curiosidade em investigações futuras.

Para concluir, esta dissertação pretende contribuir para o estudo do panorama artístico português entre as décadas de 1960 e 1980, um período de grandes mudanças políticas, sociais, e culturais que influenciaram a produção artística nacional. Ao centrar a análise na obra de Ana Hatherly e no movimento experimental, e na poesia visual, esta dissertação contribui para a análise da inovação estética e a afirmação de muitas mulheres além de Hatherly, no meio artístico português. Contribui também para a análise das instituições culturais, do ensino artístico e dos mercados de arte na construção de novas linguagens e identidades artísticas para o país, entendendo assim, todo o processo para que na atualidade, quase todos estes setores estejam politicamente e governamentalmente consolidados. Assim, destacamos a abordagem interdisciplinar permitindo uma visão integral das dinâmicas artísticas, sociais, históricas

em análise, reforçando a importância da memória cultural para o desenvolvimento futuro da arte contemporânea.

## Referências Bibliográficas

- Fundação Calouste Gulbenkian. (13 de setembro de 2025). *Colóquio Letras*. Obtido de Fundação Calouste Gulbenkian:  
<https://coloquio.gulbenkian.pt/historia/index.htm>
- Alexandre Melo, A. T. (2007). *Arte e Artistas em Portugal*. Obtido em 14 de setembro de 2025, de Camões instituto da cooperação e da língua: <http://cvc.instituto-camoes.pt/decadas/anos-60.html>
- Amaral, A. L. (2019). *LINGUAGEM E TRANSCENDÊNCIA NA POESIA EXPERIMENTAL DE ANA HATHERLY*. Tese (Doutorado) , Universidade Estadual Paulista. Obtido em 30 de Agosto de 2025, de  
[https://www.academia.edu/116727716/LINGUAGEM\\_E\\_TRANSCEND%C3%8ANCIA\\_NA\\_POESIA\\_EXPERIMENTAL\\_DE\\_ANA\\_HATHERLY](https://www.academia.edu/116727716/LINGUAGEM_E_TRANSCEND%C3%8ANCIA_NA_POESIA_EXPERIMENTAL_DE_ANA_HATHERLY)
- Ana Teresa Cancela Pires, A. C. (2024). *Performances Poéticas / Poéticas Performativas*.
- ANTT. (s.d.). *Cartaz Portugal. 25 Abril 1974*. Arquivo Nacional Torre do Tombo.
- Arquivo Digital da PO.EX. (s.d.). Obtido em 1 de Setembro de 2025, de PEÇA 59 (MÚSICA NEGATIVA) — E. M. DE MELO E CASTRO: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/performativas/concerto-e-audicao-pictorica/>
- Arquivos, R. (1976). *A Década de 1960 em Portugal - I Parte*. Obtido de  
<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/a-decada-de-1960-em-portugal-i-parte/>
- Arquivos, R. (s.d.). *P.R.E.C*. Obtido em 27 de Agosto de 2025, de RTP Arquivos:  
<https://arquivos.rtp.pt/colecoes/p-r-e-c/>
- Ascensão, J. (25 de abril de 2024). *Revolução/1975*. Cinemateca Portuguesa- Museu do Cinema. Obtido em 22 de junho de 2025, de  
[https://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/2024-04-25\\_REVOLUCAO.pdf](https://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/2024-04-25_REVOLUCAO.pdf)

Baptista, M. R. (2008). *Arquitectura como instrumento na construção de uma imagem do Estado Novo*. Tese de Licenciatura em Arquitectura, Coimbra . Obtido em 6 de Setembro de 2025, de

<https://estudogeral.uc.pt/bitstream/10316/7389/1/I%20Cap%3%adtulo.pdf>

Barão, A. L. (2015). *A Profissionalização da crítica de arte portuguesa. (1967-1976)*.

Dissertação para obtenção do Grau de Doutor em Arte e Design, Universidade do Porto Faculdade de Belas Artes, Arte e Design, Porto. Obtido em 13 de setembro de 2025, de <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/87274/2/167423.pdf>

Bernardino, L. (2016). *A matéria poética de Ana Hatherly*. Universidade do Porto.

eLyra. Obtido em 6 de Setembro de 2025, de

<https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/116/112>

Borges, A. R. (2012). *RTP Ensina*. Obtido em 23 de agosto de 2025, de Dicionário de

Abril - Letra N: [https://ensina.rtp.pt/artigo/25-de-](https://ensina.rtp.pt/artigo/25-de-novemDicion%C3%A1rio%20de%20Abril%20-%20Letra%20No-uma-tentativa-de-golpe-falhada/)

[novemDicion%C3%A1rio%20de%20Abril%20-%20Letra%20No-uma-tentativa-de-golpe-falhada/](https://ensina.rtp.pt/artigo/25-de-novemDicion%C3%A1rio%20de%20Abril%20-%20Letra%20No-uma-tentativa-de-golpe-falhada/)

Cabral, M. V. (2020). *A sociedade portuguesa na década de 1960. Duas governações, diferentes políticas públicas?* Porto: Afrontamento.

Camilo, J. M. (2004). *O carta partidário em Portugal (1974-1975)*. Universidade da Beira Interior .

*Candidatura de Humberto Delgado – uma jornada de resistência*. (15 de Maio de

2024). Obtido em 7 de Setembro de 2025, de Museu de Aljube Resistência e

liberdade: [https://www.museudoaljube.pt/2024/05/15/candidatura-de-](https://www.museudoaljube.pt/2024/05/15/candidatura-de-humberto-delgado-uma-jornada-de-resistencia/)

[humberto-delgado-uma-jornada-de-resistencia/](https://www.museudoaljube.pt/2024/05/15/candidatura-de-humberto-delgado-uma-jornada-de-resistencia/)

Carvalho, J. R. (2024). *Cooperação internacional*. Obtido em 7 de Setembro de 2025, de

A Revolução que mudou a história de Portugal:

<https://fpabramo.org.br/cooperacao-internacional/a-revolucao-que-mudou-a-historia-de-portugal/>

Céspedes, A. M. (2021). *A vida social da coisas*. Outro Modo.

*Colóquio, Revista de Artes e Letras*. (2006-2025). Obtido em 7 de Setembro de 2025, de <https://coloquio.gulbenkian.pt/historia/relatcoloquio.pdf>

contemporânea, F. d.-M. (2023). E.M. de Melo e Castro : O Artista e a sua Coleção.

(s.d.). *Constituição de 1933*. Obtido em 13 de setembro de 2025, de <https://www.parlamento.pt/parlamento/documents/crp-1933.pdf>

Couceiro, G. (2004). *Artes e Revolução: 1974-1979*. Livros Horizonte.

*Crise académica de 1962- 40 anos*. (s.d.). Obtido de 40º aniversário: [https://www.pcp.pt/sites/default/files/documentos/1962-2022\\_crise\\_academica\\_painel.pdf](https://www.pcp.pt/sites/default/files/documentos/1962-2022_crise_academica_painel.pdf)

Diário do Governo. (1930). Obtido em 13 de setembro de 2025, de <https://files.dre.pt/gratuitos/1s/1930/07/15600.pdf>

Dulce Freire, N. E. (2014). *Corporativismo e Estado Novo. Dulce Freire Contributo para um roteiro de arquivos das instituições corporativas (1933-1974)*. ICS Estudos e Relatórios . Obtido em 14 de setembro de 2025, de [https://repositorio.ulisboa.pt/bitstream/10451/10917/1/ICS\\_DFReire\\_Corporativismo\\_RN.pdf](https://repositorio.ulisboa.pt/bitstream/10451/10917/1/ICS_DFReire_Corporativismo_RN.pdf)

Editora, I. D. (s.d.). *Happening- Dicionários infopédia da língua Portuguesa*. (Porto Editora) Obtido em 14 de setembro de 2025, de <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/happenings>

*Estado Democrático*. (s.d.). Obtido em 7 de Setembro de 2025, de Ministério da Justiça: <https://200anos.justica.gov.pt/o-estado-democratico/>

Fernandes, D., Ó, J. R., & Paz, A. (2022). *Da Génese das Tradições e do Elitismo ao Imperativo da Democratização: A Situação do Ensino Artístico Especializado*. Universidade de Lisboa, Instituto de Educação. Obtido em 6 de Setembro de 2025, de [https://repositorio.ulisboa.pt/bitstream/10451/16009/1/Fernandes\\_%C3%93\\_Paz\\_Almedina.pdf](https://repositorio.ulisboa.pt/bitstream/10451/16009/1/Fernandes_%C3%93_Paz_Almedina.pdf)

- Ferreira, A. S. (2020). *Eleições presidenciais: Humberto Delgado contra Américo Thomaz (1958)*. Setúbal: Primeira Hora – Editora e Comunicação. Obtido em 7 de Setembro de 2025, de [https://research.unl.pt/ws/portalfiles/portal/26818467/Elei\\_es\\_presidenciais\\_Humberto\\_Delgado\\_contra\\_Am\\_rico\\_Thomaz\\_1958\\_.pdf](https://research.unl.pt/ws/portalfiles/portal/26818467/Elei_es_presidenciais_Humberto_Delgado_contra_Am_rico_Thomaz_1958_.pdf)
- França, J.-A. (2000). *A arte e a sociedade portuguesa no século XX 1910-1990*. Livros Horizonte.
- Fund, L. A. (2025). *MoMA*. Obtido em 7 de Setembro de 2025, de Joseph Kosuth One and Three Chairs: [https://www.pcp.pt/sites/default/files/documentos/1962-2022\\_crise\\_academica\\_painel.pdf](https://www.pcp.pt/sites/default/files/documentos/1962-2022_crise_academica_painel.pdf)
- Fundação Calouste Gulbenkian. (13 de setembro de 2025). Obtido de Colóqui revista de artes e letras: <https://coloquio.gulbenkian.pt/al/sirius.exe/artigo?94>
- Gastão, A. M. (2024). *Ana Hatherly Plurinímica e Outros Ensaios*. Documenta.
- Gulbenkian, F. C. (1978). *Colóquio Letras*. Obtido em 14 de setembro de 2025, de <https://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=42&p=103&o=r>
- Hatherly, A. (17 de Abril de 2003). Ana Hatherly. *RTP Arquivos*. (R. Santos, Entrevistador)
- Klien, J. (2021). O ensaísmo de Ana Hatherly: Na fronteira entre o diálogo e o duelo com tudo. (eLyra, Ed.) *Artigo*. Obtido em 6 de Setembro de 2025, de <https://elyra.org/index.php/elyra/article/view/378/413>
- Leandro, S. (2020). *Artistas Plásticas em Portugal*. Manufatura.
- Lusa, A. (2024). *Democratização da educação foi êxito após o 25 de Abril*. Obtido de Observador: <https://observador.pt/2024/04/24/democratizacao-da-educacao-foi-exito-apos-o-25-de-abril/>
- Manfro, G. A. (2021). *Escrita, orientalismo e experimentalismo na obra de Ana Hatherly — diálogos entre Tisanas e O Mestre*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Estudos Literários, Culturais e interartes,

- Porto. Obtido em 7 de Setembro de 2025, de <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/137438>
- Matos, L. A. (2017). Vestígios do 25 de Abril nos filmes de Ana Hatherly. (P. Pluriel, Ed.)
- Milheiro, D. M. (s.d.). *A escrita poliédrica de Ana Hatherly: caminhos de um território reinventado*. Doutoramento em Estudos Portugueses, Especialidade em Literatura e Cultura Portuguesas, Universidade Aberta.
- Ministro, B. (2019). *Materialidade da literatura*. Obtido em 13 de setembro de 2025, de Poesia Experimental Portuguesa: Confluência, Encontro, Red: [https://impactum-journals.uc.pt/matlit/article/download/2182-8830\\_7-1\\_1/5751#\\_ftn1](https://impactum-journals.uc.pt/matlit/article/download/2182-8830_7-1_1/5751#_ftn1)
- Ministro, M. P. (s.d.). *Arquivo Digital da PO.EX*. Obtido em 6 de Setembro de 2025, de Etiqueta: Ana Hatherly: <https://po-ex.net/tag/ana-hatherly/>
- Moderna, C. d. (2021). Tout ce que je veux Artistas Portuguesas de 1900 a 2020. Fundação Calouste Gulbenkian. Obtido em 26 de julho de 2025, de <https://gulbenkian.pt/cam/tout-ce-que-je-veux-artistas-portuguesas-de-1900-a-2020/>
- Moderna, F. C. (s.d.). *Ana Hatherly. Obra Visual, 1960 – 1990*. Obtido em 6 de Julho de 2025, de Histórias das exposições de Arte Gulbenkian: <https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/exhibitions/769/>
- Monteiro, I. B. (2011). *A Guerra Colonial (1961-1974) – Memória e História. Um balanço*. Obtido em 7 de Setembro de 2025, de <http://repositorio.esepf.pt/bitstream/20.500.11796/2295/1/A%20guerra%20colonial.pdf>
- Neto, D., George, J. P., Trindade, L., Faria, M. F., & Sousa, P. S. (2019). *História Cultural contemporânea Portugal 1808-2000*. Fundación MAPFRE. Obtido em 15 de Agosto de 2025, de [https://www.penguinlivros.pt/wp-content/uploads/2024/04/Historia-Cultural-Contemporanea\\_ExcertoSITE.pdf](https://www.penguinlivros.pt/wp-content/uploads/2024/04/Historia-Cultural-Contemporanea_ExcertoSITE.pdf)

Nogueira, I. (2013). Artes Plásticas e Crítica em Portugal nos anos 70 e 80.

VANGUARDA E PÓS-MODERNISMO. Obtido em 6 de Setembro de 2025

Nogueira, I. (2021). *História da Arte em Portugal Do Marcelismo ao final do século XX*.

BookBuilders.

*O fim dos mitos imperiais: Guerra colonial portuguesa (1961-74) e descolonização*

*portuguesa e espanhola*. (s.d.). Obtido em 6 de Setembro de 2025, de

<https://50anos25abril.pt/historia/portugal-espanha-50-anos-de-democracia/o-fim-dos-mitos-imperiais-guerra-colonial-portuguesa-1961-74-e-descolonizacao-portuguesa-e-espanhola/#>

*O que é Performance Arte? Qual é a ideia principal?* (2022). Obtido em 7 de Setembro

de 2025, de <https://www.p55.art/blogs/p55-magazine/o-que-e-performance-arte-qual-e-a-ideia-principal>

*Os movimentos democráticos dos artistas plásticos*. (s.d.). Obtido de A arte fascista faz mal à vista:

[https://www.cd25a.uc.pt/media/pdf/Biblioteca%20digital/Artigos/Flama%20N1370\\_1974p41-42\\_Artefascistafazmalavista.pdf](https://www.cd25a.uc.pt/media/pdf/Biblioteca%20digital/Artigos/Flama%20N1370_1974p41-42_Artefascistafazmalavista.pdf)

P55.ART. (13 de junho de 2022). *O que é Performance Arte? Qual é a ideia principal?*

Obtido em 15 de setembro de 2025, de P55.ART:

[https://www.p55.art/blogs/p55-magazine/o-que-e-performance-arte-qual-e-a-ideia-principal?srsId=AfmBOood6kcJSaul61B18wAzssjv6BCDd9ISfMK-J8gGD-EXe\\_A8w0QA](https://www.p55.art/blogs/p55-magazine/o-que-e-performance-arte-qual-e-a-ideia-principal?srsId=AfmBOood6kcJSaul61B18wAzssjv6BCDd9ISfMK-J8gGD-EXe_A8w0QA)

Pelayo, M. R. (1999). *Artes plásticas e vanguarda : Portugal, 1968 - Abril 1974*.

Dissertação de Mestrado em História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto. Obtido em 7 de Setembro de 2025, de <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/27308>

PEREIRA, A. C. (2011). *POP ART: Andy Warhol*. UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS

GERAIS ESPECIALIZAÇÃO EM HISTÓRIA DA CULTURA E DA ARTE,

DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA, BELO HORIZONTE. Obtido em 7 de Setembro de

- 2025, de  
<https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/54792/1/ARTIGO%20FINAL.pdf>
- Pereira, J. P. (2014). O nascimento de uma democracia, 1974-1976.
- Pimenta, A. M. (2025). *Cartazes de Abril*. Obtido em 7 de Setembro de 2025, de  
<https://www.amap.pt/p/cartazes-de-abril>
- Pimentel, M. d., & Monteiro, M. d. (2010). *LEONORAMA: Volume de Homenagem a Ana Hatherly*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas . Obtido em 30 de Agosto de 2025, de  
[https://research.unl.pt/ws/portalfiles/porta/6131187/Leonorama\\_FINAL.pdf](https://research.unl.pt/ws/portalfiles/porta/6131187/Leonorama_FINAL.pdf)
- Pina, S. d. (2021). *Do Fluxos aos novos média: Mapeamento da intermedialidade nas artes (em Portugal)*. Tese de Doutoramento em Ciências da Comunicação-Especialização em Comunicação e Novas Tecnologias, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Univeridade Nova de Lisboa.
- PO.EX, A. D. (s.d.). Alfabeto estrutural [Explicação]. Obtido em 7 de Setembro de 2025, de Arquivo Digital da PO.EX: <https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-autografas/ana-hatherly-alfabeto-estrutural-explicacao/>
- Porto, A. (2023). *Cooperativa Àvore*. Obtido em 16 de setembro de 2025, de  
<https://www.agenda-porto.pt/media/codigo-postal-cooperativa-arvore/>
- Portuguesa, Constituição da República. (1976). *Constituição da República Portuguesa*. Obtido de <https://www.parlamento.pt/parlamento/documents/crp1976.pdf>
- Républica, D. d. (02 de Novembro de 1990). *Decreto-Lei n.º 344/90, de 2 de novembro*. Obtido em 14 de setembro de 2025, de  
<https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/344-1990-566188>
- Rodrigues, S. L. (2020). Cartazes do 25 de Abril: entre o registo plástico e a síntese gráfica na mobilização política A colecção do Arquivo. *Boletim de trabalhos históricos 2020*. Obtido em 6 de Setembro de 2025, de  
[https://www.amap.pt/static/uploads/r/articles/479/479/bth2020\\_2.pdf](https://www.amap.pt/static/uploads/r/articles/479/479/bth2020_2.pdf)

- Rolim, V. G. (s.d.). *A Censura do Estado Novo e do Mundo Actual*. Escola Superior de Comunicação Social. Obtido em 27 de Agosto de 2025, de <https://vanessagomesrolim.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/10/artigo-a-censura-do-estado-novo-e-do-mundo-actual3.pdf>
- RTP. (s.d.). *Memórias da Revolução - Processo revolucionário em curso*. Obtido em 7 de Setembro de 2025, de Eleições para a assembleia constituinte: <https://media.rtp.pt/memoriasdarevolucao/acontecimento/eleicoes-para-a-assembleia-constituente/>
- Sá, M. C. (2024). *Expressões da Revolução*. Trabalho realizado no âmbito de mestrado em História da Arte, Património e Cultura Visual. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Serralves. (2015). *Ana Hatherly*. Porto: Serralves. Obtido em 6 de Agosto de 2025, de [https://desenharte.yolasite.com/resources/1309\\_5D\\_AnaHatherly\\_v2.pdf](https://desenharte.yolasite.com/resources/1309_5D_AnaHatherly_v2.pdf)
- Serralves, F. (2025). *As palavras em liberdade : E.M. De Melo e Castro: O artista e a sua coleção*. Porto: Coleção da fundação de Serralves. Obtido em 7 de Setembro de 2025, de [https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/\\_assets/2304\\_brochura-viana-low.pdf](https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/_assets/2304_brochura-viana-low.pdf)
- Soares, M. R., & Ramos, G. A. (2024). 50 Anos de Revolução. Quem éramos, quem somos. *RTP Notícias*. Obtido em 10 de julho de 2025, de [https://www.rtp.pt/noticias/pais/50-anos-de-revolucao-quem-eramos-quem-somos\\_es1565209](https://www.rtp.pt/noticias/pais/50-anos-de-revolucao-quem-eramos-quem-somos_es1565209)
- Sousa, E. d. (14 de setembro de 2025). *Projectos*. Obtido de Encontro do Guincho: <https://ernestodesousa.com/projectos/encontro-do-guincho#menu>
- Teixeira, M. E., & Cruzeiro, M. M. (2025). 2025. *Textos Jornalísticos*. Obtido em 6 de Setembro de 2025, de [https://www.marxists.org/portugues/tematica/1974/mes/25\\_Abr\\_textos\\_jornalisticos.pdf](https://www.marxists.org/portugues/tematica/1974/mes/25_Abr_textos_jornalisticos.pdf)

Torres, R. (2014). *Poesia Experimental Portuguesa: Contextos, Ensaio, Entrevistas, Metodologias*. Universidade Fernando Pessoa. Obtido em 6 de Setembro de 2025, de [https://www.po-ex.net/pdfs/POEX\\_Contextos-Ensaio-Entrevistas-Metodologias.pdf](https://www.po-ex.net/pdfs/POEX_Contextos-Ensaio-Entrevistas-Metodologias.pdf)

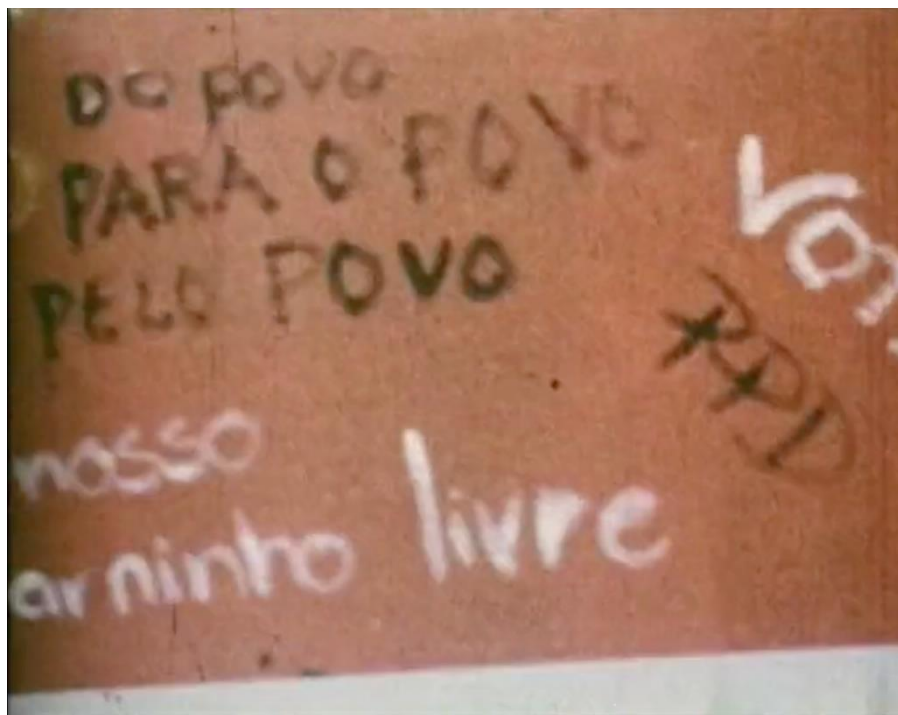
Valsassina, J. (s.d.). ANA HATHERLY — POETA CHAMA POETA. *POETA CHAMA POETA*. Fundação de Serralves. Obtido em 22 de Junho de 2025, de [https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/\\_assets/2408\\_brochura-torresvedras-low.pdf](https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/_assets/2408_brochura-torresvedras-low.pdf)

## **Anexos**

**Anexo I- Fragmentos de Cartazes, Retirado do filme “Revolução” de Ana Hatherly**



**Anexo II- *Graffitis* captados no filme, Retirado do filme “Revolução” de Ana Hatherly**



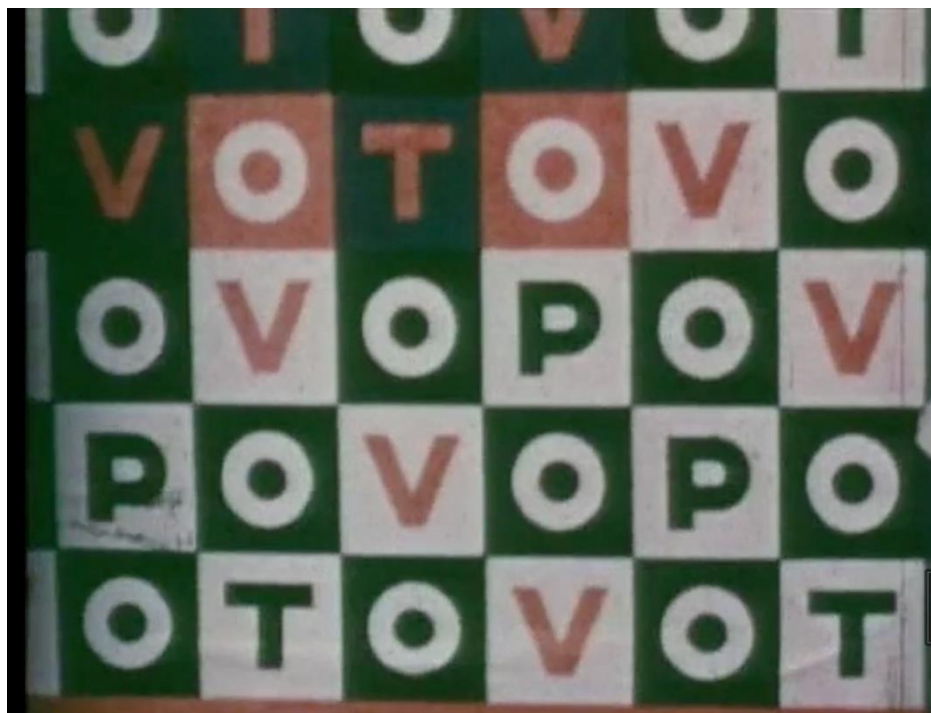
**Anexo III- Paredes desenhadas com figuras alusivas à revolução, retirado do filme “Revolução” de Ana Hatherly**



**Anexo IV- Cartaz do MFA, Retirado do filme “Revolução” de Ana Hatherly**



Anexo V- Cartaz “Não faça o jogo de reação/ vota pela revolução”,  
retirado do filme “Revolução” de Ana Hatherly



**Anexo VI- Cartaz “Os trabalhadores da nova banca abrem ao povo a porta do futuro”, retirado do filme “Revolução” de Ana Hatherly**



Anexo VII- Mensagens revolucionárias, retirado do filme “Revolução” de Ana Hatherly

