A militância política dos artistas: movimentos de auto-organização na Revolução do 25 de Abril

*Cristina Pratas Cruzeiro**

Cultura. Revista de História e Teoria das Ideias 43 (2024), 93-120. ISSN 0870-4546.
DOI: https://doi.org/10.34619/i975-y3m4

Resumo

A Revolução de 25 de Abril de 1974 possibilitou a concretização de alterações sociais profundas em Portugal. Nesse contexto, deu-se um debate intenso sobre a implementação de medidas imediatas no campo da cultura e das artes, assim como em relação à criação de uma estratégia política para o sector. Vários artistas e outros agentes das artes mobilizaram-se para esse debate, emergindo daí diferentes propostas concretas. Esse ímpeto de participação política conduziu à criação de vários grupos e colectivos, cujo propósito principal foi o de discutir as políticas públicas para o sector e as condições de produção e de recepção artísticas. Em Lisboa, a Sociedade Nacional de Belas Artes (SNBA) reuniu no seu perímetro vários desses grupos de auto-organização, tendo existido uma dinâmica particular na sua actividade e inter-relacionamento com os mesmos. O artigo irá mapear esta dinâmica, problematizando o desenvolvimento do movimento auto-organizativo de artistas na relação com o contexto cultural e social do país, centrando a sua análise na região de Lisboa.

Palavras-chave: revolução, movimentos de auto-organização de artistas, artes visuais, performatividades nas artes.

Abstract

The Revolution of April 25, 1974, enabled profound social changes in Portugal. In this context, there was an intense debate about the implementation of immediate measures in the fields of culture and the arts, as well as about the creation of a political strategy for the sector. Various artists and other art agents mobilized for this debate, resulting in different concrete proposals. This drive for political participation led to the creation of several groups and collectives, whose main purpose was to discuss public policies for the sector and the conditions of artistic production and reception. In Lisbon, the SNBA brought together several of these self-organized groups within its

* IHC – Instituto de História Contemporânea; IN2PAST, NOVA FCSH, Portugal.
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0001-7836-9148. *E-mail*: cristinacruzeiro@fcsh.unl.pt.

perimeter, fostering a particular dynamic in their activities and interrelations. The article will map this dynamic, analyzing the development of the self-organizational movement of artists in relation to the country's cultural and social context, with a focus on the Lisbon region.

Keywords: revolution, artist-led self-organization movements, visual arts, artistic performativities.

Introdução

A 25 de Abril de 1974 o Movimento das Forças Armadas (MFA) deu início à revolução que pôs fim à mais longa ditadura europeia, em vigência em Portugal há quarenta e oito anos sob a designação de "Estado Novo". O período que se seguiu ao golpe militar foi marcado por um ambiente de grande efusividade e apoio popular, decisivos para o arranque e desenvolvimento da revolução portuguesa.

Não obstante, o ambiente vivido entre 1974 e 1976 não foi homogéneo, nem ausente de tensões, fricções e disputas no campo partidário, militar e civil. Sobre este período, Manuel Loff considera que "os dois anos que separam o golpe de 74 da aprovação da Constituição, em Abril de 1976, abrem na História portuguesa a mais completa e típica das conjunturas revolucionárias contemporâneas pela qual o país passou" (Loff 2006, 168). O autor refere por isso a necessidade de se contemplar no mesmo o "subperíodo mais intenso entre a tentativa fracassada do golpe regressivo de 11 de março de 1975 e o golpe moderado de 25 de novembro seguinte" (Loff 2006, 168).

A recente democracia ressoou em diversos domínios da sociedade portuguesa, e o ambiente intenso do período revolucionário catapultou uma vontade generalizada de contribuir para o processo de construção da democracia portuguesa. O país experienciou por isso uma mobilização social e acção colectiva acentuadas (Cerezales 2003, 19), que se verificaram também no domínio das artes.

As dinâmicas no campo da cultura e das artes deram corpo a um "entendimento da 'cultura como acção'" (Oliveira 2013, 62), do qual resultaram várias estratégias e formas de actuação. Mas uma das marcas mais notórias deste período foi a criação de vários grupos de auto-organização compostos por artistas e outros agentes das artes – como críticos e historiadores de arte – que exerceram actividade política, centrando-se em matérias particularmente afectas ao sector.

Com níveis de actuação, influência institucional e capacidade de pressão política diferenciada, estes grupos manifestaram o seu interesse em integrar o processo geral de democratização, contribuindo, em alguns casos, com propostas e trabalho militante para o delineamento político de uma estratégia cultural para o país e para a definição de um

estatuto social profissional que reconhecesse os artistas como trabalhadores, atribuindo-lhes, por exemplo, protecção social (Cruzeiro 2024).

O artista Alfredo Queiroz Ribeiro assinalou em 1974 que se estavam a dar "os primeiros passos no sentido de uma consciencialização política a nível de grupo" (Ribeiro 1974, 10). Ainda assim, a experiência acumulada do movimento associativo nesta matéria foi essencial a esta dinâmica auto-organizativa. Por exemplo, estruturas como a Árvore – Cooperativa de Actividades Artísticas CRL, no Porto, o Círculo de Artes Plásticas de Coimbra (CAPC), em Coimbra e a Sociedade Nacional de Belas Artes (SNBA), em Lisboa carregavam uma história de resistência ao regime fascista e uma congregação de artistas que se verificaram importantes depois do 25 de Abril. Rui Mário Gonçalves comentou precisamente a sorte da sua existência no período revolucionário, "com quadros directivos indesmentivelmente representativos dos artistas e críticos" e competência "para a formulação da política cultural aos mais diversos níveis" (2004, 104). De facto, foi nestas estruturas, ou através delas, que muitos artistas encontraram espaço para a realização de reuniões e outras actividades de organização durante o período revolucionário, contando em vários casos com o seu apoio e incentivo. Exemplo evidente no campo das artes plásticas foi o da SNBA, a partir da qual nasceram ou se desenvolveram estruturas como o Movimento Democrático de Artistas Plásticos (MDAP, 1974), o Movimento Pró Associativo dos Artistas Plásticos (MPAAP, 1974), a Associação de Artistas Plásticos (APAP, 1974) e a Frente de Acção Popular de Artistas Plásticos (FAPAP, 1974).

Se a abundância destes grupos revela uma vontade de inscrição dos artistas enquanto tal, no campo do exercício da política, a interacção entre eles revela que a capacidade de estabelecimento de consensos mínimos e de plataformas alargadas de entendimento foi frágil. A própria formação de diversos grupos chegou a ser motivada por processos de dissidência e confronto com outros, resultando, em vários casos, numa actividade residual ou inexistente. Alguns acontecimentos polémicos, como o cancelamento de uma exposição no *Musée National d'Art Moderne*, em Paris, contribuíram para que as fricções e desacordos entre artistas, assim como entre agentes da cultura e agentes políticos, se intensificassem a partir de meados de 1975. As fissuras acabaram por se verificar intransponíveis e ainda antes da aprovação da Constituição da República Portuguesa (CRP) – a 2 de Abril de 1976 –, já as estruturas de auto-organização referidas se tinham dissolvido e vários dos seus membros mostravam desencanto ou desprendimento em relação à realidade concreta.

Este artigo irá reflectir sobre o contexto de criação e desenvolvimento dos grupos de auto-organização formados por artistas durante o período revolucionário português, focando-se em particular no caso de Lisboa. Primeiro far-se-á um breve mapeamento historiográfico relativo à criação de grupos de auto-organização de artistas no século XX,

centralizando a análise no contexto português entre 1974 e 1976. Embora a intensidade da mobilização dos artistas tenha sido de âmbito nacional, considera-se que o caso de Lisboa foi particularmente significativo, desde logo pela quantidade, intensidade e influência dos grupos de auto-organização para o contexto político e para a esfera pública nacionais. Tendo em conta a ligação dos mesmos à SNBA, o artigo prosseguirá perscrutando o papel desta estrutura como agente político e pólo agregador de artistas plásticos e mapeando as dinâmicas dos grupos de auto-organização que, de alguma forma, estiveram ligados a ela. Por fim, o artigo deter-se-á no processo de dissolução dos mesmos. Discutem-se os moldes e propósitos, assim como as dinâmicas e conflitos existentes para, finalmente, se ponderar sobre as razões que conduziram à sua breve existência.

Artistas organizados!

Numa perspectiva histórica, a existência de movimentos de organização de trabalhadores intelectuais, entre os quais artistas plásticos, é residual. No século XX, exemplos como o Artists' Union (Nova Iorque, 1933), criado durante a Grande Depressão nos EUA, ou o Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores, fundado no México em 1922, estão entre os primeiros exemplos de organizações sindicais de trabalhadores das artes, notando-se que, por exemplo, no último caso, a sua incidência em matéria de direitos laborais foi muito diminuta. A partir da segunda metade do século XX a mobilização dos artistas em torno das suas condições laborais aumentou em vários países. Em parte fruto da crescente proletarização, os artistas formaram colectivos e grupos que nos seus propósitos incluíam a reivindicação de melhores condições laborais.

Se em determinadas condições históricas e sociais, assim como em momentos específicos das dinâmicas artísticas, têm existido formas de auto-organização politizadas, raramente isso conduziu a uma discussão sistematizada sobre as condições de produção e de recepção no contexto social particular em desenvolvimento ou em modelos de organização sindical. As excepções mais profundas neste domínio têm acontecido em contextos de alteração social radical, como contextos revolucionários, como aconteceu, por exemplo, no México, com a revolução mexicana (1910), na Rússia, com a revolução de Outubro (1917), ou em Cuba, com a revolução de 1959. Situação similar aconteceu em Portugal, com a revolução de 25 de Abril de 1974.

No país, a esse nível, conhecem-se debates anteriores pontuais, como os acontecidos em meados do século XX no seio do neo-realismo. O princípio de actuação deste movimento, orientado pelo entendimento da arte e da obra como meio de intervenção social, motivou uma reflexão centrada não apenas na obra de arte, mas também nas condições

de produção e de recepção das artes (Santos 2008, 25). Para além disso, a experiência de militância política que vários artistas neo-realistas tinham – em movimentos e organizações de oposição à ditadura como o Movimento de Unidade Democrática (MUD), o MUD Juvenil e o Partido Comunista Português (PCP) – contribuiu para que a sua prática artística estivesse integrada numa actuação política direccionada para essa reflexão. Mas a revolução portuguesa foi, neste domínio, um gatilho fundamental.

Eduarda Dionísio comentava em 1996 que, desde a revolução, os intelectuais reclamavam "meios a quem 'faz' cultura, tornando-a simultaneamente 'acessível' ao povo" (1996, 447). As movimentações associativas, os movimentos de auto-organização, a produção de iniciativas políticas e a participação noutras foram fruto, em parte, dessa dupla reivindicação, transversal a artistas de várias expressões, tais como as artes visuais, o teatro, a música ou o cinema. As reuniões e encontros de discussão política tornaram-se desta forma comuns no campo das artes. E, como Isabel Sabino refere:

> se as assembleias democráticas são, no início, espontâneas em grande parte, rapidamente se compreende que, mesmo que uma voz isolada faça diferença nelas, o poder coletivo tem mais eficácia e, por isso, há que pensar em modos de organização conjunta para conseguir maior capacidade de escuta, de persuasão e legitimação – ou seja, resultados. É desse modo que, por todo o lado, nascem e organizam-se grupos de pressão. (2021, 238)

O período decorrido entre 25 de Abril de 1974 e meados de 1975 inaugurou uma dinâmica intensa de criação de grupos de auto-organização formados por artistas, centrados em questões laborais. Esta dinâmica só pontualmente se viria a repetir no país, como nos períodos recentes mais agudos das crises financeira e pandémica. Para além dos grupos já assinalados atrás, existem outros exemplos que tiveram propósitos similares, tais como a Comissão para uma Cultura Dinâmica (1974), a União de Pintores, Escultores e Ceramistas Portugueses[1], o Movimento Unitário dos Trabalhadores Intelectuais para a Defesa da Revolução (MUTI, 1975) ou a Frente de Artistas Populares, Intelectuais Revolucionários (FAPIR, 1977). Com uma duração e actividade variáveis, com proximidades diversas ao sector partidário (ainda que com incidência no espectro ideológico da esquerda) e representando diversos domínios da actividade artística e cultural, estes grupos de auto-organização procuraram contribuir para a construção de uma nova estratégia para a cultura

[1] Não foram encontradas informações descritivas acerca desta estrutura, mas alguma documentação consultada demonstra a sua actividade desde, pelo menos, Outubro de 1975. Desconhece-se se terá relação com a Associação dos Pintores, Escultores, Ceramistas, Gravadores e Vitralistas Portugueses, registada formalmente em 1981.

e para a definição de novas políticas culturais (Cruzeiro 2024). Dessa estratégia deveriam fazer parte, assim era defendido com frequência, a reformulação dos modos de produção capitalista e a redistribuição dos meios de produção, tal como a alteração das condições de trabalho, de protecção social e outros direitos laborais.

Estes grupos podem ser integrados na "'onda' coletivista" (Sabino 2021, 182) que neste período se desenvolveu no país e que não pode ser desligada do contexto político vivido. Foi nas zonas de maior concentração urbana, como Lisboa e Porto, que houve mais incidência do colectivismo, embora se possa afirmar que a tendência foi nacional. Mas, se pode ser considerado que o seu surgimento é mobilizado "não por uma questão de afinidades artísticas ou projectos comuns", mas porque "era a única forma dos artistas se imporem" (Oliveira 2013, 84), o foco de actuação dos grupos recém-formados foi diferenciado, existindo alteridades que importa ponderar. Muitos dos colectivos centraram-se numa prática artística experimentalista, questionando a estrutura artística, os formatos, os modelos expositivos e as metodologias de produção artística numa nova condição social. Desenvolveram inclusive, em alguns casos, acções políticas ou que evocavam temáticas da ordem do político, como aconteceu no Grupo Acre (1974), no Grupo Puzzle (1976), no Grupo 5+1 (1976) ou, entre outros, no Grupo Vermelho (1976).

Contudo, os grupos que são objecto de estudo neste artigo incidiram a sua actividade no perímetro da acção política, procurando influenciar as políticas públicas para a cultura e, em simultâneo, constituir-se como estruturas representativas dos trabalhadores artistas, defendendo direitos laborais. Em termos organizativos, é possível defini-los como associações formais ou informais que tinham em vista a defesa dos interesses laborais, sociais e económicos do seu sector. Esta similitude com a organização sindical chegou, em alguns casos, a ser debatida no seu seio como propósito de futuro próximo.

Apesar da importância dos discursos de descentralização cultural que marcaram o período, Lisboa e Porto concentraram uma importante componente da dinamização artística, da qual o colectivismo e a politização das artes fizeram parte. No Porto, "a interacção comunitária […] relacionada com a própria história" e "activismo", a "necessidade de afirmação face a Lisboa" (Sabino 2021, 278) e a própria dinâmica das infra-estruturas artísticas existentes e estilo de vivência colectiva (Gonçalves e Ramos 2021) são apontadas como possíveis razões. Já em Lisboa, pesam a sua dimensão e configuração, a proximidade aos centros de decisão política e a importância das instituições aí existentes (Sabino 2021, 278). A concentração de artistas a viver e a laborar ali, assim como a eficácia e desenvoltura de algumas instituições culturais ou/e artísticas no diálogo com os poderes políticos, foram factores essenciais no caso da capital do país. Exemplo retumbante foi o da SNBA, cuja dinâmica própria e ligação a vários grupos de auto-organização marcaram, em certa

medida, o campo das artes plásticas da cidade, estendendo-se para além dela. Importa perscrutar por isso o seu papel e as ligações que a mesma estabeleceu com artistas, agentes culturais e políticos.

O papel da SNBA como agente político e pólo agregador de artistas plásticos

A 25 de Abril de 1974 a SNBA era presidida por Nuno San Payo e entre os membros mais activos da direcção encontravam-se Rui Mário Gonçalves (vice-presidente), João Rocha de Sousa, Sílvia Chicó, Guilherme Parente e Clara Menéres[2], entre outros. A história desta associação artística, o papel político e social que desempenhou em alguns momentos da ditadura e a experiência democrática afecta ao seu funcionamento foram aspectos de suporte importante no apoio à organização colectiva dos artistas plásticos. Acresce que, durante o período revolucionário, esse apoio se cruzou com o intensificado exercício político da própria SNBA.

José-Augusto França comentou que, neste período, "a SNBA […] parece não ter julgado criteriosamente a ocasião em princípio favorável aos seus desígnios, que poderiam ter assumido então uma necessária responsabilidade sindical e cooperativa" (2000, 63). Mas nos meses seguintes ao 25 de Abril houve uma discussão e uma reflexão vivas no seio da direcção da SNBA relativamente ao seu papel no novo quadro político nacional e às medidas que deveriam ser encetadas para o seu cumprimento, nomeadamente as que diziam respeito a questões laborais e salariais. Por exemplo, em Junho de 1974, a direcção considerava estar "consciente de que precisa de corresponder ao que dela se espera como Casa dos Artistas" (Sociedade Nacional de Belas Artes 1974, 48). Como tal, propunha discutir e "apresentar às instâncias oficiais" algumas questões consideradas essenciais, tais como a definição de museu de arte moderna, a "criatividade das massas populares", a "mobilização de artistas por organismos oficiais", a "utilização de artistas de mérito reconhecido" ou a "publicação de um órgão nacional dos artistas" (Sociedade Nacional de Belas Artes 1974, 48).

A difícil situação financeira dos artistas neste período[3] foi também abordada nessa instância por diversas vezes, tendo a SNBA levado o assunto a diferentes organismos

[2] De acordo com a análise feita às actas de reunião da direcção da SNBA, realizadas entre 1974 e 1977. Aproveita-se o momento para agradecer a gentileza desta instituição em disponibilizar os seus arquivos para esta investigação.

[3] Com o 25 de Abril houve uma retracção do mercado artístico, motivada tanto pela fuga do país de uma elite económica, na qual se encontravam vários coleccionadores e galeristas, como pela pulverização e exportação ilícita de várias colecções de arte (Pinho 2013). De entre os autores que mencionam esse

governamentais. Nas actas de diversas reuniões da direcção, é mencionada a realização de audiências públicas com esse intuito. Por exemplo, em Julho de 1974, Rui Mário Gonçalves reuniu-se com o secretário de Estado das Obras Públicas, Pedro Nunes, tendo-lhe entregado um documento intitulado "Contribuição para a regularização do processo de encomenda de obras plásticas pelo Estado aos artistas". A esta reunião seguiram-se várias outras, com diversos organismos, como o Ministério da Comunicação Social, a Direcção-Geral da Cultura Popular e Espectáculos, o Ministério do Trabalho, o Ministério da Educação e Cultura, etc., em grande medida dirigidas à resolução das dificuldades financeiras e protecção social dos artistas plásticos. As propostas apresentadas passavam maioritariamente pela aquisição de obras de arte pelo Estado, pela contratação de artistas plásticos em encomendas públicas de edificado arquitectónico ou pela atribuição de subsídios[4]. Outros assuntos referiam-se à dinamização de espaços museológicos e à descentralização da oferta artística, por exemplo.

No contexto de colaboração com o sector político, uma das competências da SNBA que alcançaram maior projecção foi o trabalho desenvolvido na Comissão Consultiva para as Artes Plásticas (CCAP), onde tinham assento, como representantes da instituição, Nuno San Payo e Rui Mário Gonçalves. De entre a acção da CCAP, destaca-se um documento entregue ao IV Governo Provisório, onde era feita a recomendação de uma intervenção urgente do Estado na vida artística nacional e nas condições de vida e de trabalho dos artistas[5], relativamente ao qual se desconhecem desenvolvimentos.

facto, destacam-se José-Augusto França, que caracteriza o "colapso" do mercado da arte, mencionando os "*marchants* [que] desapareceram, galerias [que] fecharam ou minimizaram a sua acção" (França 2000, 63), e Rui Mário Gonçalves, que caracteriza o período como pouco valorativo em relação às artes plásticas, mencionando a interrupção do mercado da arte, mas também uma produtividade artística dirigida a outros campos, facto que conduziu inclusive a uma "diminuição do espaço dedicado às artes" na imprensa escrita (Gonçalves 1991, 110). Gonçalo Pena retrata o período mencionando a sua "fragilidade […] após a revolução de 74, verificando-se então uma brusca quebra de confiança provocada pela imediata crise económica, provocando a falência de muitas das galerias dos finais de 60" (Pena 1994, s.p.). O fecho das galerias de arte – principal peça até então do sistema artístico – prolongou-se no tempo ainda porque as dinâmicas artísticas também se alteraram e se ensejava por novos modelos menos mercantilizados e fora da lógica do comércio de arte (Henriques da Silva, 2009).

4 Em Janeiro de 1975, fica registado em acta da SNBA que o Ministério da Educação, em reunião com a SNBA, deu conhecimento de ter decidido adquirir obras de arte, indigitando a sociedade a apresentar uma proposta de aquisições até ao montante de 80 000$00. Na mesma acta é ainda referido que João de Freitas Branco, director-geral dos Assuntos Culturais e secretário de Estado da Cultura e Educação Permanente, manifestava a decisão de atribuir à SNBA um subsídio mensal de 120 000$00, para a sua manutenção (Sociedade Nacional de Belas Artes 1975, 62). Outros exemplos são a atribuição de verba para bolsas a artistas, a conceder pela SNBA (Sociedade Nacional de Belas Artes 1975a, 63).

5 O *Expresso* sintetiza o documento, referindo cinco tópicos principais: "a) que se facilite ao artista poder dedicar-se ao trabalho de criação, sem que tenha que recorrer a outros empregos; b) que se elimine as

As diligências assumidas neste período pela SNBA em torno do trabalho artístico foram estendidas também a entidades privadas, particularmente à Fundação Calouste Gulbenkian (FCG). Em Dezembro de 1974, numa reunião entre o presidente do Conselho de Administração, José Azeredo Perdigão, e Rui Mário Gonçalves, foi tratado "o problema de subsídios a conceder para a realização de exposições" (Sociedade Nacional de Belas Artes 1974a, 58).

Apesar de a cooperação entre as duas instituições não ser inédita, remontando a anos anteriores, era-o em matéria de política de aquisições. A este respeito, Filipa Coimbra refere que até 1975 a FCG preferiu comprar "diretamente aos artistas, nas exposições que promovia ou patrocinava, furtando-se a possíveis clientelismos" (Coimbra 2020, s.p.). Não obstante, entre 1975 e 1977, os termos de cooperação entre as instituições alterou-se e a SNBA e a FCG celebraram um acordo de compra de obras de arte (Coimbra 2020, s.p.). De acordo com a autora, este acordo surgiu em inícios de 1975, motivado pela exposição *Figuração-Hoje?* que a SNBA organizou[6] (Coimbra 2020, s.p.). A proposta, onde figurava um reforço de aquisições, foi apresentada ao Conselho de Administração da FCG por Artur Nobre de Gusmão, Fernando de Azevedo e José Sommer Ribeiro, responsáveis dos Serviços de Belas-Artes e de Exposições e Museografia (Coimbra 2020). O seu deferimento pelo Conselho de Administração resultou na criação de um fundo de 1 000 000$00, ao qual foi ainda acrescentada uma verba de 250 000$00, destinada a aquisições referentes à exposição *Figuração-Hoje?*.

Este acordo resultou na aquisição, entre 1975 e 1977, de 62 obras de 44 artistas pela FCG, "quase a totalidade das aquisições de arte portuguesa realizadas pela FCG em exposições de arte" neste período (Coimbra 2020). Se para a SNBA este terá sido um pacto importante para apoiar os artistas (embora estranhamente pouco divulgado publicamente), para a FCG representou uma "estratégia de afirmação artística" e mecenática, assim como um "reforço de parcerias institucionais" (Coimbra 2020, s.p.).

taxas e impostos de transacção sobre obras de arte (da ordem de 25%), bem como os impostos sobre os materiais que utilizam os artistas e estudantes de Belas Artes; c) que se estenda aos artistas as vantagens de assistência social que possuem os trabalhadores portugueses (abono de família, assistência médica, pensões, etc.); d) que se crie uma política estatal de compras ou empréstimos de obras de arte nacionais destinadas a edifícios públicos, museus, colecções do Estado, embaixadas, etc.; e) que o Estado edite múltiplos e gravuras de originais encomendados para venda mais acessível ao público, etc." (Craveiro 1975, 3).

[6] Em Março de 1975 foi realizada uma reunião entre as duas instituições, onde foram seleccionadas as obras de arte a adquirir pela FCG. Pela SNBA estiveram presentes Rui Mário Gonçalves e Helder Baptista (Sociedade Nacional de Belas Artes, 1975b, 64). Nessa reunião estiveram ainda os três representantes signatários da proposta (Artur Nobre de Gusmão, Fernando de Azevedo e José Sommer Ribeiro) e dois críticos de arte da AICA, sendo um deles José-Augusto França, director da revista *Colóquio Artes* (Coimbra 2020).

Todas estas movimentações da SNBA estão em linha com os seus objectivos estatutários que, enquanto associação, propugnam até à actualidade pela defesa dos interesses dos artistas, muito em particular dos seus associados. Tendo em conta a retracção do mercado artístico e as diversas dificuldades financeiras por que passavam os artistas no período revolucionário, a SNBA foi "palco de lutas importantes nos cruzamentos da arte com a política", como Cristina Azevedo Tavares refere (2016, s.p.). Essas lutas travaram-se com vista à resolução de uma emergência do presente, não deixando a SNBA, ainda assim, de reconhecer a importância do momento histórico que se estava a viver e a oportunidade de influenciar e contribuir para a construção de políticas públicas mais sólidas em matéria de cultura e arte. O seu papel durante o período revolucionário foi por isso além da actividade institucional, conduzida pela direcção e corpos dirigentes. Constituindo-se como espaço para a organização militante dos artistas plásticos da região de Lisboa, a instituição teve também um papel de relevo no acolhimento e na formação de vários grupos de auto-organização.

Grupos de auto-organização e suas dinâmicas: o MDAP

Logo em Maio de 1974, deu-se a formação do MDAP, do MPAAP, da APAP e da FAPAP, todos compostos por sócios da SNBA ou com ela relacionados. A ligação entre estes grupos e a SNBA não terá sido extemporânea, uma vez que, como Rui Mário Gonçalves sinalizou, a instituição "organizou sucessivas reuniões de artistas, de todas as modalidades, de onde surgiram grupos que diversificadamente passaram a intervir na política cultural" (2004, 104).

Neste contexto, o MDAP foi o primeiro grupo a surgir, a 8 de Maio de 1974 (Gonçalves 1974, 38), com dezenas de artistas plásticos[7] sócios da SNBA[8]. Dois dias após a sua formação, numa audiência com membros da Junta de Salvação Nacional (JSN), apresentavam-se como "movimento representativo de uma classe profissional" (RTP Arquivos 1974).

[7] O MDAP foi constituído, entre outros, pelos artistas A. Mendes, Alice Jorge, Ana Vieira, António Palolo, Armando Alves, Artur Rosa, Clara Menéres, David Evans, Eduardo Nery, Eurico Gonçalves, Espiga Pinto, Fátima Vaz, Fernando Conduto, Guilherme Parente, Hélder Baptista, Helena Almeida, Helena Lopes, Henrique Manuel, Henrique Ruivo, João Abel Manta, João Nascimento, João Cutileiro, João Hogan, J. Moniz Pereira, João Vieira, Joaquim Rodrigo, Jorge Martins, Jorge Vieira, José Aurélio, José Rodrigues, J. Brito, Júlio Pereira, Júlio Pomar, Justino Alves, Kukas, Lima de Freitas, Lima Carvalho, Luís Dourdil, Manuel Baptista, M.A. Dias, Marcelino Vespeira, Menez, Nikias Skapinakis, Quintino Sebastião, René Bértholo, Rogério Ribeiro, Sá Nogueira, Romualdo, Sérgio Pombo, T. Magalhães e Virgílio Domingues (Couceiro 2004, 109).

[8] De acordo com Eurico Gonçalves, a 27 de Junho de 1974, foi aprovado em plenário do movimento que os membros do MDAP seriam obrigatoriamente sócios da SNBA. Na mesma reunião foi ainda aprovada a sua estrutura orgânica que, a partir daí, passou a ter várias comissões de trabalho (Gonçalves 1974, 40).

Tinham já, por essa altura, redigido um primeiro comunicado, onde elencavam uma série de medidas dirigidas à substituição e renovação de quadros e organismos associados à ditadura e propunham uma exposição nacional sobre a repressão exercida sobre as artes durante o regime fascista. Ainda nos primeiros dias após a sua constituição, a 17 de Maio, o MDAP também tornou pública a emissão de um telegrama ao ministro da Justiça exigindo diligências para o julgamento dos responsáveis pelo assassinato de José Dias Coelho (Gonçalves 1974, 39).

Uma das realizações artísticas mais conhecidas do MDAP foi o *happening* "A arte fascista faz mal à vista!"[9], realizado a 28 de Maio de 1974 no Palácio Foz, em Lisboa, que consistiu em cobrir com panos pretos a estátua de António de Oliveira Salazar, que se encontrava à porta do edifício, e o busto de António Ferro, presente no seu interior. Esta acção, de carácter poético e político, inaugurou no país uma nova relação dos artistas com o espaço público, de interlocução com a rua e com os espaços do comum em moldes distintos do que era até então habitual (Cruzeiro 2024, 1).

Relativamente ao âmbito laboral, o *Diário de Lisboa* (DL) noticiou que a deslocação dos artistas ao palácio, para além do "acto simbólico", tinha em vista uma reunião com o ministro da Comunicação Social, Raul Rêgo (S/A 1974, 11), com quem pretendiam discutir possibilidades de atribuição de um espaço de trabalho para o MDAP. A mesma fonte consultada referia que o movimento sugeriu a Galeria de Arte Moderna, em Belém, proposta aceite pelo ministro, que se comprometeu a iniciar as diligências necessárias para o efeito[10] (S/A 1974, 11).

O MDAP e a direcção da SNBA foram colaborantes e mostraram posicionamentos alinhados ao longo de todo o período de existência do grupo. Alguns aspectos da ligação entre eles são, inclusive, sugestivos de um relacionamento umbilical. Certos indícios dessa relação surgem nas actas da Sociedade, como a comunicação à direcção de moções aprovadas em reuniões do grupo ou, no sentido inverso, a entrega de um comunicado do MDAP, por decisão da direcção da SNBA, contestando a associação da instituição ao "Estado Novo", tal como redigido num artigo de uma revista estrangeira[11]. No mesmo

[9] Frase que encerrava o comunicado explicativo da acção, assinado por Fernando de Azevedo, Helena Almeida, João Abel Manta, João Moniz Pereira, João Vieira, Jorge Vieira, Júlio Pomar, Lima Carvalho, Nikias Skapinakis, Nuno San Payo, , Rogério Ribeiro, Sá Nogueira, Marcelino Vespeira e Virgílio Domingues (Vespeira de Almeida 2009, 111).

[10] Não se encontraram outras referências ao assunto. Contudo, no programa televisivo "Ver e Pensar" de 13 de Outubro de 1974, dedicado à comemoração do Dia Mundial da Infância realizado na Galeria de Belém, aparece a entrada do edifício, onde se encontra o nome do grupo (RTP Arquivos 1974a).

[11] Numa das actas de reuniões de direcção da SNBA, de 8 de Abril de 1975, surge o seguinte relato "ART VIVANT – o dr. Rui Mário Gonçalves deu conhecimento dum artigo publicado nesta revista no qual se diz

sentido, o primeiro comunicado do grupo, a 9 de Maio, mencionava que o patrocínio a uma exposição proposta ficaria a cargo da SNBA e do MDAP (Gonçalves 1974). E a 19 de Maio, o DL publicou um comunicado conjunto, onde o MDAP e a direcção da SNBA repudiavam as intenções de ocupação da Gravura – Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses, manifestadas durante uma reunião aberta nas instalações da associação (MDAP e SNBA 1974, 8).

Seguiram-se várias outras iniciativas conjuntas e um diálogo próximo em diferentes momentos. Por exemplo, num documento apresentado pelo Conselho Técnico da SNBA, datado de 20 de Maio de 1974, encontra-se em anexo a proposta de fazer o "aproveitamento de comissão de sócios e de elementos comuns do MDAP para elaboração de um plano de mais vasta programação artística – Ensino, Museus, Defesa de Obras de Arte e Monumentos, Defesa de Valores urbanos, Sítios Paisagísticos, etc." (Sociedade Nacional de Belas Artes 1974b). Também exemplificativo desta colaboração foi o processo relativo ao monumento erigido em homenagem a Humberto Delgado, em Cela Velha (Alcobaça). Fruto do primeiro concurso público originado em democracia[12], este processo motivou um movimento de contestação relativamente aos moldes inicialmente previstos para a sua realização, envolvendo esforços conjuntos do MDAP e da SNBA. Partindo de uma iniciativa cívica, o MDAP cedo se pronunciou sobre o processo, remetendo uma carta ao presidente da Comissão Administrativa da Câmara de Alcobaça onde solicitava que o mesmo os informasse do andamento do processo. José Guilherme Abreu, que publica esta carta manuscrita, refere que a mesma teve origem na presumível encomenda directa pela edilidade ao escultor Joaquim Correia (2018, 173). A este respeito, o DL noticiava a 14 de Outubro que "nos meios culturais e principalmente nos círculos estudantis ligados às belas-artes, a iniciativa embora sem confirmação oficial fora recebida com perplexidade e tem sido objecto de crescentes reacções" (S/A 1974a, 20). Entre as razões, eram apontados o método utilizado e a

que a Sociedade era tributária do Estado Novo. Decidido enviar um protesto, juntando os comunicados do MDAP" (Sociedade Nacional de Belas Artes 1975c).

[12] Embora não seja o foco deste artigo, importa mencionar o envidamento institucional que existiu, logo em 1974, relativamente às encomendas de arte pública e o reconhecimento da necessidade de proceder a alterações neste novo contexto. Por exemplo, em Dezembro de 1974, o Serviço de Monumentos Nacionais (SMN) do Ministério do Equipamento Social e do Ambiente, emitiu o Ofício 2636 (16/12/1974) onde referia a preocupação da apresentação de um Plano de Obras para 1975, que "permitiria continuar a dar condições de trabalho aos artistas plásticos". De acordo com Helena Elias e Inês Marques, o documento sugeria que essa concretização se fizesse através do "descolamento da tradição figurativa que caracterizava as obras do anterior Ministério […] indicando também o benefício das populações com a referida promoção cultural" (Elias e Marques 2012, 21).

relação que o escultor manteve com a ditadura, com a qual teria beneficiado por diversas vezes (S/A 1974a, 20).

Abreu, que encara a iniciativa do MDAP "como uma intervenção da esfera pública" (2018, 173), menciona ainda a entrada em cena da SNBA no processo, pouco tempo depois, por iniciativa da edilidade de Alcobaça, que lhe pediu auxílio na organização do concurso público para a realização do monumento. O assunto foi mencionado em diversas actas de reunião da direcção da SNBA. A 18 de Novembro, fica aí registado que, "Por indicação do MDAP, a Sociedade foi convidada a ocupar-se do assunto, tendo sido designados os escultores Virgílio Domingues e Helder Baptista para elaborar as normas do concurso" (Sociedade Nacional de Belas Artes 1974c, 56). A 2 de Dezembro, foram "tratados assuntos relacionados com prémios e localização" (Sociedade Nacional de Belas Artes 1974d, 57) e a 17 Março de 1975 registou-se a autorização da SNBA "como local de entrega das obras presentes a este concurso" (Sociedade Nacional de Belas Artes 1975d, 65). Por fim, a 24 de Março, a direcção nomeou o escultor Helder Baptista como representante da SNBA no concurso do monumento a Humberto Delgado (Sociedade Nacional de Belas Artes 1975e, 66). O escultor José Aurélio foi o vencedor e o monumento foi inaugurado a 22 de Julho de 1976, tendo-se verificado fundamental neste processo a colaboração entre o MDAP e a SNBA.

O MDAP foi desenvolvendo a sua acção numa atitude de cooperação constante, não apenas com a SNBA, mas também com os primeiros governos democráticos, com as forças políticas em actuação no país e com o MFA, cujos contactos se iniciaram "a 10 de Junho de 1974, na Galeria de Belém, por ocasião da pintura da grande tela 48 artistas – 48 anos de fascismo (destruída no incêndio de Agosto de 1981)" (Correia e Gomes 1984, 145). Neste dia realizou-se a Jornada de Solidariedade com o MFA[13], promovida pelo MDAP, que representou na história da arte do país uma ruptura das artes plásticas, e não só, com uma forma de produção artística isolada dos cidadãos. Mas, para além disso, representou também o compromisso político dos artistas do MDAP para com o processo revolucionário. Num programa televisivo sobre os propósitos do evento, Nikias Skapinakis, que na altura era representante do movimento num conselho cultural da Secretaria de Estado da Cultura em formação, comentava precisamente que, "pela primeira vez neste país, os poetas, os músicos, os escritores, os artistas, têm a oportunidade de influenciar a política do Estado no domínio da cultura" (RTP Arquivos 1974b).

Os contactos do MDAP com o MFA prosseguiram e a 6 de Novembro de 1974 este movimento de artistas manifestou "a sua posição de unidade, entendimento e participação

[13] A respeito deste evento, ver Cruzeiro 2024, Cruzeiro 2022 e Cruzeiro 2021.

activa com o M.F.A., no processo de democratização cultural do País" através de uma carta dirigida à Comissão Coordenadora de Animação Cultural do MFA[14]. Vários membros do grupo fizeram parte do Sector de Artes Plásticas da Comissão Dinamizadora Central (CODICE) da 5ª Divisão, como Álvaro Patrício, João Moniz Pereira, Marcelino Vespeira e Rodrigo de Freitas (Correia e Gomes 1984, 145). No âmbito deste sector produziram-se diferentes materiais gráficos e iniciativas de carácter cultural e artístico[15], nomeadamente a pintura de murais em várias regiões do país. Tanto os materiais gráficos como as várias iniciativas realizadas tiveram a participação de diversos artistas do MDAP, que o fizeram de forma militante e, em alguns casos, em condições pessoais financeiras difíceis.

Conhecem-se ainda várias iniciativas políticas das quais o MDAP foi membro organizador. Disso são exemplo a Jornada de Solidariedade com o Preso Político Espanhol, inaugurada na Galeria de Arte de Belém a 1 de Janeiro de 1975, ou, antes dela, a Jornada de Apoio ao Povo do Chile, realizada a 14 de Setembro de 1974 na Figueira da Foz. Os materiais de divulgação desta iniciativa referem a organização conjunta de organizações de diferente cariz, partidário, sindical ou associativo – MDP, MDM, MJT, PCP, MDAP, Intersindical, Comité Dias Coelho – numa plataforma criada com o intuito de assinalar o primeiro aniversário do golpe fascista no Chile e mostrar "solidariedade internacional com o povo irmão" (Movimento Democrático da Figueira da Foz 1974). Durante o dia, na recém-criada biblioteca municipal, houve, de acordo com o anunciado, a pintura de um mural no *hall* de entrada[16] e, em simultâneo, a projecção de *slides* e filmes, seguidos de debate, uma venda de objectos e documentos sobre o tema, a dinamização de um abaixo-assinado de protesto contra o regime fascista chileno e a recolha de fundos para o Movimento Internacional de Solidariedade ao Povo do Chile (Movimento Democrático da Figueira da Foz 1974).

O MDAP alcançou significativa visibilidade na esfera pública e foi aquele que, de entre os grupos formados em Lisboa, demonstrou maior capacidade de organização e influência política. Na comunicação social da época, uma parte considerável das iniciativas do grupo foram noticiadas e divulgadas e o próprio movimento distribuiu em diferentes jornais – como *O Século*, o *Diário de Notícias* ou o *Diário de Lisboa* – cartazes alusivos ao 5 de Outubro e à revolução portuguesa, tendo ainda produzido material de comunicação próprio. Como movimento representativo dos artistas plásticos, foram mais diligentes na execução da visão que defendiam para a cultura – através por exemplo das iniciativas que realizaram – do que na apresentação de propostas concretas sobre as condições laborais dos artistas. Ainda assim, a ligação mantida com as posições da SNBA a este respeito, tal

[14] Carta assinada por Rodrigo de Freitas e Eurico Gonçalves, em representação do MDAP.

[15] Para ver a lista completa de materiais e iniciativas, consultar Correia e Gomes 1984, 145-148.

[16] A este respeito, ver Cruzeiro 2024.

como a tomada de posição do MDAP no processo de encomenda pública do monumento de homenagem a Humberto Delgado, podem inscrever-se neste domínio. Tendo em conta que, no que respeita à arte pública, era necessária a implementação de processos democráticos nos concursos, esta acção do MDAP não foi displicente.

Não existe uma data decisiva para a dissolução do grupo, mas a partir do início de 1975 a sua actividade passou a ser intermitente e muito residual. Para isso terá contribuído a alteração do contexto revolucionário e do seu ambiente, mas também a situação cada vez mais friccionada entre artistas, nomeadamente os associados da SNBA que, em alguns casos, criaram em paralelo outros grupos, mostrando o seu descontentamento com o MDAP.

Fissuras com o MDAP e outras iterações de auto-organização

Um desses casos foi o Movimento Pró Associativo dos Artistas Plásticos (MPAAP). O MPAAP, de acordo com um comunicado publicado na imprensa em Outubro de 1974, terá sido criado semanas depois do MDAP na SNBA, procurando representar os trabalhadores das artes plásticas (S/A 1974b, 13). O mesmo comunicado referia o objectivo de formar uma "Assembleia Sindical" com a intenção de criar "um Sindicato Nacional de Artistas Plásticos", mencionando que, para o efeito, tinham sido convidados membros da Intersindical a participar em algumas assembleias do movimento (S/A 1974b, 13). Noticiava-se na altura, ainda, ter sido este comunicado enviado ao presidente da República, ao primeiro-ministro Vasco Gonçalves e a outros membros do Governo, numa clara tentativa de estabelecimento de diálogo institucional (S/A 1974b, 13). Para além de algumas notícias de imprensa, não foi possível até ao momento apurar as actividades deste grupo e até que data terá estado operativo[17]. No artigo atrás referido, diz-se que o MPAAP teria cerca de 300 membros e que tinha sido "convocado oficialmente para a discussão e execução de programas que consistem numa ofensiva cultural a realizar em todo o País, com incidência especial nas zonas rurais e nas escolas" (S/A 1974b, 13), embora não se tenha encontrado qualquer evidência relativamente a estes dados. O mesmo artigo refere ainda que numa assembleia-geral do grupo, a adequação de uma formação sindical foi questionada por um dos presentes, que considerou que "o Movimento Pró-Associação não poderia alinhar com os trabalhadores assalariados e daí que não pudesse reivindicar o direito de se constituir em sindicato semelhante ao dos outros trabalhadores". De acordo com o noticiado, "os artistas plásticos presentes consideraram-se como trabalhadores"

[17] Na lista de correspondência da SNBA de 24 Março de 1975, vem referido que Monteiro Gil tinha entregado à SNBA correspondência para "marcar reuniões do Mov. Pró-associativo". Pese embora se admita a existência do movimento para além desta data, desconhecem-se as suas actividades.

(S/A 1974b, 13) e os propósitos sindicais mantiveram-se. Não obstante, embora se desconheçam outras diligências relativamente a esta vontade, a constituição de um sindicato do sector nunca chegou a acontecer.

O MPAAP esteve na origem da Frente de Acção Popular de Artistas Plásticos (FAPAP), criada no âmbito do seu próprio programa, com propósitos de intervenção política em diferentes esferas da sociedade. No fundo, "representaria um reforço das posições do próprio Movimento" (S/A 1974b, 13), incidindo na "regulamentação do trabalho dos Artistas Plásticos e seu emprego efectivo na reestruturação do país" e no "cumprimento intransigente do programa do Movimento das Forças Armadas e das decisões do Governo" (S/A 1974b, 13). As suas funções seriam alocadas à intervenção nos campos cultural e educativo junto "das organizações políticas, Partidos ou do Governo ou seus representantes" (S/A 1974b, 13).

O MPAAP previu que a estrutura orgânica da FAPAP fosse constituída por um comité central de gestão "composto por quatorze artistas de diferentes ideologias políticas, de carácter acentuadamente progressista" que tinha por intuito "garantir um trabalho de coligação que abranja os diversos campos de acção para reestruturação da sociedade portuguesa" (S/A 1974b, 13). Da sua comissão organizadora inicial terão feito parte os artistas Armando Loureiro, Carlos Lança, Fernanda Soares, Figueiredo Sobral, Kira, Luís Soares, Marília Torres, Monteiro Gil, Quina e Reinaldo Silva.

Para além de alguns comunicados e artigos de imprensa, a actividade da FAPAP terá sido também muito pontual. Chegaram a tornar públicas algumas propostas no que respeita à integração de artistas em programas sociais, a questões laborais e à educação e cultura democráticas como, por exemplo, a colaboração dos artistas plásticos na habitação social programada, onde se "estipule uma percentagem fixa para atribuir à obra de arte a englobar no projecto do edifício", a recolha da "riquíssima tradição folclórica portuguesa" e a educação artística infantil ser feita pelos manuais escolares (S/A 1975, 7). Contudo, o momento de maior agitação e visibilidade do grupo foi o da contestação à CCAP e, em particular, a uma exposição que esta procurou organizar em Paris e de que se falará mais à frente.

Isabel Sabino considera que o grupo tinha "propósitos mais radicais em torno da denúncia do "carácter capitalista e burguês" das artes plásticas em Portugal"(2021, 241). A este respeito, a comunicação da FAPAP chegou inclusive a adquirir um tom de agressividade e ameaça. Por exemplo, em Maio de 1975 dirigiram um comunicado ao povo português, onde afirmavam: "Chegou o momento de lutar pela união dos artistas portugueses e de passarmos ao ataque contra os oportunistas. […] Devemos tomar todas as atitudes e medidas que estejam ao nosso alcance para que o fascismo também não passe nas artes

plásticas" (Frente de Acção Popular dos Artistas Plásticos s.d.). E num artigo da mesma altura, construído a partir de declarações de Monteiro Gil, Sílvia Silveira, Luís Lobato e Luís Soares e publicado no jornal *Sempre Fixe*, foi atribuída à FAPAP a declaração de que o grupo "utilizará todos os meios, incluindo a violência, para desmascarar os velhos processos e nomes que encabeçam a praça artística nacional" (S/A 1975, 6). Para além disso, as relações mantidas com a SNBA, com a Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) e com o MDAP foram tensas desde o princípio. Em relação à AICA, a FAPAP comentava que os críticos de arte se haviam "infiltrado nas organizações para apoio à produção plástica e que, nos últimos dez anos, se haviam apoderado da produção plástica" (S/A 1975, 6). E consideravam que o MDAP era parte do "jogo de interesses nos bastidores da arte" (S/A 1975, 6). No que dizia respeito à SNBA, José-Augusto França, que caracterizou a Frente de "fantomática", afirmou que a Sociedade teve de lhe resistir na tentativa do "controlo da vida intelectual e artística nacional" (2000, 64), não referindo, ainda assim, exactamente ao que se reportava.

Ainda do MPAAP derivará a APAP, já durante 1975[18], segundo noticiou o *Expresso* (H.V.S. 1975, 2). Nesse artigo, o jornal refere que esta associação, inicialmente criada para organizar os trabalhadores artísticos, "adquiriu uma tónica de contestação política que alguns consideram de sabor oportunista e algo descabida atendendo às ligações ao antigo regime de alguns elementos da Associação" (H.V.S. 1975, 2). Grassam diversas incongruências na imprensa da época relativamente à data de criação da APAP e aos seus propósitos, e é possível que em algumas notícias se esteja a confundir a APAP com a FAPAP ou ainda com o MPAAP[19]. Isabel Sabino considera que a APAP "não consegue grande sucesso, catalisando tensões diversas e sectarismos partidários", à semelhança de "outras tentativas de organização mais corporativa de artistas" (2021, 241). De facto, o momento de maior projecção mediática da APAP será também o referente ao questionamento da actuação da Comissão Consultiva para as Artes Plásticas, como se verá.

A criação destes grupos em torno da SNBA pode ser entendida como uma manifesta vontade de participação cívica e política dos artistas. Não obstante, ela também evidencia a existência de fissuras irreconciliáveis no plano da luta unitária, que existiram desde Maio de 1974. O surgimento do MPAAP, da FAPAP e da APAP são, pela sua actividade e discurso, fruto dessas fissuras com o MDAP e com a SNBA. As dinâmicas encetadas entre eles revelam um relacionamento complexo e não isento de fricções, oposições, divisionismos

[18] De acordo com o noticiado a 8 de Novembro de 1975, a APAP foi constituída nessa altura.

[19] Por exemplo, a 12 de Maio de 1975, J. Craveiro afirma que a FAPAP foi constituída por membros da APAP (Craveiro 1975, 3), quando na verdade poderá eventualmente ter acontecido o inverso, se confrontarmos as datas dos artigos de imprensa sobre o assunto.

e contradições. Em certa medida, isso deriva de discordâncias políticas e ideológicas, mas também de factores de outra ordem, como sugerem algumas acusações de favorecimento endogâmico e de branqueamento do passado recente, associado ao fascismo. A título de exemplo, refira-se o que Manoel Barbosa, artista performativo, disse num artigo publicado em 1976 na *Gazeta da Semana*:

> É urgente a História dos Artistas Antifascistas para que não hajam [*sic*] tantos 'revolucionários' imbecis na SNBA, AICA, SPAC, APAP, MDAP e mais grupos com agentes de boicote, perigosos, perniciosos, para a pouca arte de intervenção anti-ditatorial, antifascista, marginalizada (como é evidente) pela alta burguesia exploradora, saudosista e ameaçadora (alerta!!!) não só nos elevadores ministeriais – como já lá (oh, desastre!). (1976, 19)

Por seu turno, tanto na esfera pública mais geral como entre a camada dos artistas, a intervenção política organizada não foi consensual e o debate sobre a pertinência desse propósito manteve-se aceso. O jornal *Sempre Fixe*, por exemplo, reporta-se à FAPAP afirmando ser a mesma constituída por "Dissidentes de todos os lados como se afirmam […]. Francamente adeptos da lavagem ao cérebro que se mostra exigível a todos os níveis das artes portuguesas, para reconversão de pessoas e aptidões ao serviço da arte socializada" (S/A 1975, 6).

A riqueza do período revolucionário, nesta matéria, manifesta-se na profusão de uma acção política intensíssima, que é marcada por momentos e atitudes muito díspares e alteração de rumos diacrónicos. A sua complexidade deriva também dessa dinâmica. No caso dos grupos de auto-organização focados neste artigo, o processo relativo à sua pulverização teve um dos momentos de maior visibilidade em meados de 1975, por ocasião da discussão pública das formas de actuação da Comissão Consultiva para as Artes Plásticas, organismo que se encontrava a laborar desde 25 de Outubro de 1974.

A Comissão Consultiva para as Artes Plásticas no centro das contendas

A CCAP, afecta à Direcção-Geral da Cultura Popular e Espectáculos (1968-1975) (DGCPE)[20], foi criada com o objectivo de "estudar a situação da actividade artística em Portugal e trazer à luz uma análise dos seus problemas bem como certas propostas de soluções" (Craveiro 1975, s.p.). A sua composição foi sofrendo alterações, mas à data da sua

[20] Organismo dependente da Secretaria de Estado da Informação e Turismo e que herdava da ditadura o domínio sobre a Direcção dos Serviços de Espectáculos (DSE), a Repartição de Artes Plásticas e a Repartição de Teatro, Cinema e Etnografia.

formação era constituída por representantes da SNBA[21], da AICA[22], da ESBAL[23], da ESBAP[24], da Cooperativa Gravura[25], da Cooperativa Árvore[26], da FCG[27] e ainda por representantes do MDAP e dos Ministérios da Educação, dos Negócios Estrangeiros e do Equipamento Social. A composição institucional da CCAP denota representatividade das estruturas de maior projecção nacional, ainda que tenham ficado de fora instituições importantes, arredadas do círculo de Lisboa e Porto. Quanto à presença do MDAP na CCAP, conjugada com a ausência de outras plataformas congéneres, é demonstrativa da relevância que foi dada ao movimento no plano governamental, particularmente se se atentar ao facto de todas as outras instituições terem uma presença já sólida no país. Esse facto, de resto, de acordo com J. Craveiro, esteve na origem das cisões na SNBA, tendo sido por causa da composição da CCAP que o MPAAP e o MDAP surgiram (Craveiro 1975, 3).

A maior polémica em torno da CCAP esteve relacionada com uma exposição no *Musée National d'Art Moderne*, em Paris, planeada para inaugurar a 7 de Junho de 1975, mas que acabou por ser cancelada. Organizada pelos Ministérios dos Negócios Estrangeiros, da Comunicação Social e da Educação e da Cultura, com a presença da CODICE, pretendia-se que a exposição incidisse na arte portuguesa contemporânea, ficando a cargo da CCAP a escolha dos artistas participantes. E foi dessa selecção que se começaram a desenrolar diferentes reacções oponentes.

Na SNBA, o assunto foi intensamente discutido depois de um grupo de artistas ter dirigido um telegrama à direcção contestando a exposição (Sociedade Nacional de Belas Artes 1975f, 69). Ângelo de Sousa, João Vieira, Jorge Pinheiro, Nikias Skapinakis e Rogério Ribeiro, autores da missiva, questionavam os critérios de selecção dos artistas, ficando registado em acta ter havido "uma longa troca de esclarecimentos" (Sociedade Nacional de Belas Artes 1975g, 70).

O assunto teve também alcance mediático, havendo na imprensa alguns artigos que expuseram a contestação à selecção dos artistas. Por exemplo, o crítico de arte Egídio Álvaro considerou que a escolha revelava um "bairrismo lisboeta e circunstancial" (Álvaro 1977, 57). E a FAPAP viu o seu argumentário publicado no *Expresso*[28], num artigo de

[21] Nuno San Payo e Rui Mário Gonçalves.

[22] Salette Tavares e Manuel Rio de Carvalho.

[23] Lagoa Henriques e Rogério Ribeiro.

[24] Alberto Carneiro e Jorge Pinheiro.

[25] Eduardo Nery e Artur Rosa.

[26] Joaquim Vieira e José Rodrigues.

[27] Fernando de Azevedo e José Sommer Ribeiro.

[28] "Nesse sentido, a FAPAP alega que: a) os trabalhos escolhidos foram seleccionados por um júri que não seria representativo da classe; b) participariam da exposição apenas os artistas (em número de 38) que

J. Craveiro, que destacava, entre outros aspectos, a questão da falta de representatividade dos artistas escolhidos e o oportunismo dessa nomeação pela CCAP (Craveiro 1975, 3). Dias mais tarde, no mesmo jornal, um artigo assinado por H.V.M., dava nota de que a Direcção-Geral da Cultura Popular e Espectáculos tinha emitido um comunicado informando da decisão de adiamento da exposição e considerando que a contestação surgida em seu redor não poderia ser ignorada. O comunicado reportava-se, em particular, a diligências efectivadas a este respeito pela APAP, por um grupo de professores da ESBAP, por alguns sócios da Cooperativa Árvore e um grupo de doze pintores[29] (H.V.M. 1975, 2).

A exposição acabou por ser cancelada no final de Maio, por ordem de Ramiro Correia, chefe da 5.ª Divisão do Estado-Maior General das Forças Armadas Portuguesas. Rui Mário Gonçalves reportou à direcção da SNBA a tensão existente na reunião da CCAP onde a decisão foi comunicada (Sociedade Nacional de Belas Artes 1975h, 70). A própria direcção da SNBA, a este respeito, considerou demitir-se da CCAP, embora tenha decidido não o fazer (Sociedade Nacional de Belas Artes 1975i, 71). Sobre o assunto também se pronunciou José-Augusto França, que afirmou que foi criada uma campanha contra a exposição "levantada por artistas não incluídos que se arranjaram para a fazer proibir pela 5.ª Divisão" (2000, 64).

A contenda não se circunscrevia apenas à exposição, mas também ao funcionamento da CCAP. Por isso, a 1 de Junho de 1975 a maioria dos membros representantes das entidades pertencentes à CCAP[30] emitiu um longo comunicado de esclarecimento. Rejeitavam acusações de "auto-nomeação", remetendo para os estatutos das associações representadas, nas quais a direcção eleita era responsável pelo trabalho realizado, nomeadamente pela "eleição de delegados numa comissão". Reportavam-se às contestações feitas por artistas da ESBAP e da Cooperativa Árvore, considerando todo o processo "grave" (Carneiro, Rosa, Nery, *et al*. 1975). Sobre o trabalho realizado pela Comissão, consideravam que o Ministério da Comunicação Social se tinha revelado inoperante e que a não divulgação

já possuem renome e cotação no 'mercado artístico capitalista', em detrimento de novos valores que continuariam abandonados à sua própria sorte; c) não se deveria realizar uma exposição sob a égide da revolução portuguesa quando a arte que será apresentada é a mesma que se desenvolveu em conexão com o regime salazarista – a 'arte revolucionária' do novo Portugal ainda não teria surgido; d) utilizando a imagem simpática do 25 de Abril, a exposição buscaria na realidade a colocação das obras de um grupo de artistas no mercado de arte internacional, na medida em que o mercado português estaria em crise em função da retracção do capital nacional; e) que já que, se queria fazer uma exposição de arte portuguesa, porquê Paris e não Portugal, cujo povo nunca teve acesso à arte Nacional?" (Craveiro 1975, 3).

[29] Que seriam João Abel Manta, Marcelino Vespeira, Fernando Conduto, Maria Velez, João Hogan, Espiga Pinto, Rodrigo de Freitas, Moniz Pereira, Jorge Vieira, José Rodrigues e Sá Nogueira (H.V.M. 1975, 2).

[30] Assinam o documento Alberto Carneiro, Artur Rosa, Eduardo Nery, Fernando de Azevedo, Filipe de Albuquerque, Joaquim Vieira, Jorge Pinheiro, José Sommer Ribeiro, Manuel Rio-Carvalho, Nuno San Payo, Rui Mário Gonçalves e Salette Tavares.

do trabalho aí realizado tinha contribuído para as incompreensões geradas em torno da organização da exposição planeada para Paris. Sobre o assunto, referiam que as iniciativas propostas visavam "o correcto equilíbrio entre uma dinamização cultural descentralizada e destinada ao interior do país, e uma larga divulgação e promoção da arte portuguesa no estrangeiro" (Carneiro, Rosa, Nery, *et al*. 1975). Lamentavam a "manifesta descoordenação entre o M.C.S. [Ministério da Comunicação Social] e a 5.ª Divisão das F.A." que tinha feito com que o trabalho realizado pela CCAP se tivesse perdido, assim como a "falta de apoio governamental" às medidas propostas para "acudir às grandes dificuldades económicas sentidas ultimamente pelos artistas plásticos" (Carneiro, Rosa, Nery, *et al*., 1975).

Neste processo, ganharam projecção as opiniões de alguns dos grupos de auto-organização criados no âmbito da SNBA. No *Expresso* referia-se que "A FAPAP […] contesta praticamente todos os actos e projectos emanados do MDAP e da CCAP, identificando-os como oportunistas e reflexos dos interesses particulares de artistas plásticos e crítico de arte que seriam 'os mesmos que imperavam durante o fascismo'" (Craveiro 1975, 3). E a APAP emitiu um comunicado que distribuiu no plenário da SNBA de 5 de Junho, apelando "a todos os artistas plásticos, no sentido de cerrarem fileiras em defesa da Revolução Cultural". Aí, denunciavam o que consideravam ser o "racismo estético e os 'figurinos' importados além fronteiras, impostos como arte oficial ou semi-oficial", e acusavam "certos artistas portugueses […] divididos e sustentados por motivações superficiais" de "apoiados por críticos de actuação reaccionária – travar o avanço cultural revolucionário" (Associação Portuguesa de Artistas Plásticos 1975). A APAP fazia notar que não considerava adequado que artistas e críticos de arte exercessem cargos em organismos governamentais responsáveis por políticas culturais e que reputavam ser "inoportunas quaisquer discussões tendentes a desviar a atenção dos verdadeiros problemas colectivos" (Associação Portuguesa de Artistas Plásticos 1975). Mesmo considerando que o "objectivo prioritário da […] luta" fosse a "unidade de classe" (Associação Portuguesa de Artistas Plásticos 1975), a APAP dirigia-se aqui aos artistas e críticos de arte representantes de diferentes associações e movimentos presentes na Comissão Consultiva para as Artes Plásticas.

A implicação directa da SNBA na polémica conduziu a sua direcção a produzir também um comunicado, onde considerava que, perante o avultar de um "perigoso divisionismo" entre artistas, decidia tomar posição em relação ao episódio da exposição. Sobre o assunto, manifestava que "não compete ao Ministério da Comunicação Social, nem a qualquer outra entidade governamental, tomar decisões definitivas sem ter em conta a vontade dos artistas em geral, de grupos ou movimentos de artistas instituídos" (Sociedade Nacional de Belas Artes 1975j). Neste comunicado, a SNBA apelava a "todos os artistas portugueses no sentido de não tomarem posições unilaterais […] com o fim de, nas costas

dos seus camaradas, obterem decisões de cúpula favoráveis a critérios individuais ou de grupos minoritários" (Sociedade Nacional de Belas Artes 1975j).

Toda esta controvérsia conduziu a CCAP a uma reestruturação, que exigiu que os membros de instituições presentes fossem eleitos em assembleia-geral. Para além disso, a AICA não foi convidada a integrar a comissão nesta fase. A SNBA tomou posição sobre ambos os assuntos, considerando o primeiro uma ingerência no seu funcionamento (SNBA, Acta nr. 1144, 16 de Junho de 1975, 72) e decidindo, relativamente ao segundo, "contestar através da imprensa" a decisão (Sociedade Nacional de Belas Artes 1975k, 73).

Após esta sequência de episódios, a CCAP continuou a reunir-se, embora, de acordo com os representantes da SNBA, tenha retirado o direito de voto a todos os membros de instituições presentes não eleitos directamente por assembleia-geral – caso dos representantes da SNBA, da Cooperativa Gravura e da Cooperativa Árvore (Sociedade Nacional de Belas Artes 1975l, 76).

A controvérsia em torno da CCAP acabou por ser a face mais visível de fragilidades mais profundas ao nível da organização política dos artistas, nomeadamente daqueles que se reuniam e organizavam em torno da SNBA. Rui Mário Gonçalves registava, em Outubro de 1975, que "a militância construtiva não pode ser considerada como um sucedâneo da agressividade saciada" e considerava que também os artistas eram responsáveis pela falta de coesão existente e pelo bloqueio à acção da CCAP (Gonçalves, 1975). Manuel Augusto Araújo, por seu turno, referiu que as "tomadas de posição, nem todas correctas, e o oportunismo de muitos […] poluiu a possibilidade de controvérsia séria e que, inevitavelmente, conduziria ao repensar da política cultural ainda que precoce mas necessária ao país novo que se esboçava" (Araújo 1977, 11).

Por esta altura, o trabalho dos grupos de auto-organização estava ferido, nomeadamente em relação aos seus objectivos iniciais, no que se refere tanto à representatividade dos artistas e defesa dos seus direitos laborais, como aos contributos para a formação das políticas públicas. A sua dissolução acabou como destino previsível, não tendo tido nenhum deles – nem mesmo o MDAP – a capacidade de congregar consensos e a solidez suficiente para ultrapassar as contendas, desacordos e divisionismos existentes.

Conclusão

Ernesto de Sousa, num artigo publicado na *Vida Mundial* em meados de 1975, relata uma discussão tida durante uma reunião da Comissão Executiva dos Trabalhadores da Gulbenkian, onde um trabalhador terá afirmado: "'Porque eu sou um dos trabalhadores desta instituição, um dos autênticos… que fazem os caixotes, que transportam as obras

de arte'". Em interlocução, Ernesto de Sousa terá ripostado "'Perdão, eu também sou um dos trabalhadores, um dos autênticos'", defendendo que "Aos intelectuais e, em particular, aos dirigentes políticos ou governamentais correspondem formas muito diversificadas de responsabilidade, colectiva e individual" (Sousa 1975). A responsabilidade apontada aos intelectuais era, de facto, no período revolucionário, uma questão deveras debatida. E tendo-se efectivado de variadas formas, no campo das artes plásticas foi perpetrada por vários artistas através da sua militância política, tanto em organismos governamentais como no âmbito do movimento associativo. Foi também dessa participação política que derivou a formação de grupos de auto-organização centrados nas questões das políticas públicas e dos direitos laborais dos artistas. Se, por um lado, estes grupos denotavam a intensidade com que as diferentes questões das políticas culturais eram discutidas, por outro lado, traduziam a disputa do espaço político português por tendências com ideologias e visões diferentes.

Não obstante, os intuitos que imediatamente após o 25 de Abril de 1974 pareciam possíveis ao nível da cooperação unitária entre artistas enfrentaram diversas contrariedades. Desde logo a contingência do momento e a instabilidade política e social que o país enfrentou, ao qual os artistas não foram alheios. Há que considerar, neste prisma, a própria desesperança criada pelo desfasamento entre a vontade expressa em vários programas dos governos provisórios – de promoção da cultura, de descentralização cultural, de fomento de actividades culturais e artísticas ou inclusive de revolução cultural – e a realidade. A polémica existente em torno da exposição planeada pela CCAP e o seu próprio funcionamento são uma das faces do descrédito que se foi instalando, inclusive nos agentes artísticos mais activistas.

A partir de meados de 1975, a possibilidade de maior cooperação colectiva entre artistas plásticos encontrava-se em vias de desmoronamento. Foram feitas várias tentativas para contrariar este rumo, nomeadamente em termos institucionais. Em Junho de 1975, a SNBA instigava a que "os artistas se mobilizem […] constituindo-se em cooperativas (ou associações similares) com objectivos definidos de produção e intervenção sociocultural" com "uma possível coordenação de apoio da SNBA", onde "todos poderiam interligar-se, tomar decisões em conjunto, fazendo-se sempre representar num Conselho de Delegados a criar nesta associação dos artistas" (Sociedade Nacional de Belas Artes 1975j). O objectivo explicitado era o de "que o papel conjunto das acções assim definidas se faça por forma a obter do Governo uma efectiva planificação orçamental com vista a cobrir o trabalho do sector produtivo das artes plásticas" (Sociedade Nacional de Belas Artes 1975j). A SNBA propunha-se assim funcionar como uma espécie de confederação cultural, onde as cooperativas e movimentos de artistas, através dos seus membros representantes, teriam

assento e onde decidiriam conjuntamente o trabalho a realizar por forma a "superar as crises negativas abertas no sector" (Sociedade Nacional de Belas Artes 1975j; Cruzeiro 2024).

Mais tarde, em Abril de 1976, o PCP[31] emitiu também um comunicado, onde expressou o mesmo apelo de união. Este partido considerava que os movimentos espontâneos dos artistas após o 25 de Abril "perderam vitalidade por não conseguirem definir-se programaticamente nem impor-se como associações de classe, desagregando-se e criando um vácuo que ainda não foi preenchido". Reiterava aí que isso "marginalizou os artistas, enquanto classe profissional, do amplo movimento popular de massas que impulsionou o processo revolucionário" e que, dadas as circunstâncias do presente, era "um dever e um direito dos artistas plásticos" participarem "nos movimentos populares de massas utilizando os meios que lhe são específicos" (S/A 1976, 6).

Um derradeiro esforço no sentido da organização foi ainda feito por um grupo de 61 artistas, *designers* e críticos de arte[32] que dinamizou um manifesto tornado público no 1.º de Maio de 1976. Os subscritores consideravam importante acabar "com o isolamento dos artistas entre si e com o seu divórcio do tecido social", alertando que o país se arriscava "a perder a revolução no campo da cultura como em tantos outros". O manifesto afirmava ainda que "o povo tem o direito de saber que os artistas não estão mortos ou inactivos, mas continuam a lutar por melhores condições de trabalho e criação" (Carneiro 1976, 14).

Todas estas missivas são esclarecedoras relativamente ao contexto adverso por que passava o movimento auto-organizativo no campo das artes plásticas. Em 1976 já se vivia um outro tempo e a relação entre as políticas e práticas culturais era de natureza distinta da que tinha ocorrido entre 1974 e meados de 1975. O entusiasmo e a exigência de participação política dos artistas rumavam a passos largos ao arrefecimento, dando lugar, progressivamente, a um afastamento dos mesmos dos círculos governamentais e, simultaneamente, da militância política. A possibilidade de consolidação e crescimento do movimento auto-organizativo formado por artistas plásticos verificou-se assim inviável, e

[31] Assinado pela célula dos artistas plásticos da Organização Regional de Lisboa do PCP.

[32] O manifesto foi assinado por: Alberto Carneiro, Ana Vieira, Américo Ferreira da Silva, Ângelo de Sousa, António Alfredo, Armando Alves, Artur Rosa, Carlos Barroco, Carlos Rocha, Cipriano Dourado, Clara Menéres, Daciano Costa, David Evans, Eduardo Nery, Espiga Pinto, Eurico Gonçalves, Fátima Vaz, Fernando Calhau, Fernando Conduto, Fernando Pernes, Flávia Monsaraz, Guilherme Parente, Helder Macedo, Helena Lapas, Helena Almeida, Henrique Ruivo, João Abel Manta, Augusto Gomes, João Hogan, João Vieira, Jasmim, Jorge Vieira, José Aurélio, José Brandão, José Cândido, José Ernesto de Sousa, José Luís Porfírio, José Rodrigues, Lima Carvalho, Luísa Chaves Ferreira, Luís Carrolo, Madeira Luís, Manuel Augusto Araújo, Maria Velez, Michel Giacometti, Moniz Pereira, Pedro Vieira de Almeida, Rogério Ribeiro, Robin Fior, Rocha de Sousa, Rui Mário Gonçalves, Salete Aranda Brandão, Sá Nogueira, Sérgio Pombo, Teresa Magalhães, Marcelino Vespeira, Virgílio Domingues, Victor Belém, Victor Palla e Vítor Manaças (Carneiro 1976, 14).

os grupos surgidos após o 25 de Abril foram-se dissolvendo, desaparecendo ainda antes da aprovação da Constituição da República Portuguesa, onde se inscreveram muitos dos direitos que foram defendidos nesse contexto.

A instauração da democracia em Portugal privilegiou o acesso à educação e à cultura a toda a população. Essa foi uma das conquistas da revolução de 25 de Abril, permitindo um substancial alargamento de acesso à criação e fruição artísticas, independentemente da origem social. Isso foi relevante, entre outros aspectos, para a tomada de consciência da actividade artística como trabalho e para o aumento da discussão política sobre as condições laborais dos artistas, a protecção social e outros aspectos que ciclicamente, desde aí, têm assumido preponderância na esfera pública. Apesar de os modos de produção se terem mantido "num regime de organização mercantil das actividades artísticas" que empurra o artista para uma *des-socialização* (Menger 2005, 24) e um trabalho "fora de toda a comunidade de pares" (2005, 24), como Pierre-Michel Menger refere, na caracterização que faz da profissão de artista, a semente deixada por alguns dos grupos de auto-organização criados no período revolucionário mantém-se viva sempre que os artistas se organizam e defendem a regulamentação do sector profissional das artes e os seus direitos laborais, como tem acontecido em diversos momentos na história dos últimos cinquenta anos do país.

Referências bibliográficas

ABREU, José G. 2018. "A arte pública como meio de interacção social: Da participação cívica ao envolvimento comunitário." In *Arte Pública: Lugar, contexto, participação*, editado por Bernardo Pinto de Almeida, Catarina Rosendo e Margarida Brito e Alves, 169-186. Lisboa: IHA e Museu Internacional de Escultura Contemporânea.

ÁLVARO, Egídio. 1977. "Debates". *Revista de Artes Plásticas* 7-8: 54-59.

ARAÚJO, Manuel A. 1977. "Com Arte e sem Arte". *Seara Nova* 1575: 10-12.

Associação Portuguesa de Artistas Plásticos. 1975. Comunicado aos Artistas Plásticos: Pontos para Reflexão, 5 de Junho, Comunicado.

BARBOSA, Manoel. 1976. "Questões de Arte". *Gazeta da Semana,* 1 de Julho: 19.

CARNEIRO, António, Artur Rosa, Eduardo Nery, *et al*. 1975. Comunicado de membros da Comissão Consultiva de Artes Plásticas do Ministério da Comunicação Social, 1 Junho, Comunicado.

CEREZALES, Diego P. 2003. *O Poder Caiu na Rua. Crise de Estado e Acções Colectivas na Revolução Portuguesa*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

COIMBRA, Filipa. 2020. "A Coleção Moderna do Museu Calouste Gulbenkian durante o PREC". MIDAS 12. https://doi.org/10.4000/midas.2396.

CORREIA, Ramiro, e Varela Gomes. 1984. *Livro Branco da 5.ª Divisão 1974-75*. Lisboa: Ler Editora.

COUCEIRO, Gonçalo. 2004. *Artes e Revolução 1974-1979*. Lisboa: Livros Horizonte.

CRAVEIRO, J. 1975. "A questão das artes plásticas", *Expresso*, suplemento 'Artes Letras e Ciência', 17 de Maio: 3.

CRUZEIRO, Cristina P. 2021. "Art with Revolution! Political mobilization in artistic practices between 1974 and 1977 in Portugal". In *on the w@terfront.Public Art.Urban Design.Civic Participation. Urban Regeneration* 10: 3-35. http://dx.doi.org/10.1344/waterfront2021.63.10.01.

CRUZEIRO, Cristina P. 2022. "A coincidência da invenção poética revolucionária com a invenção política revolucionária: os casos das obras Cuba Colectiva e 48 Artistas, 48 Anos de Fascismo". *Diálogos* 1: 138. http://dx.doi.org/10.4025/dialogos.v26i1.62094

CRUZEIRO, Cristina P. 2024. *Atitude 74: Pichagem e pintura mural na revolução de Abril*. Lisboa: Página a Página.

DIONÍSIO, Eduarda. 1996. "As práticas culturais". In *Portugal, Vinte Anos de Democracia*, editado por António Reis, 443-489. Lisboa: Temas e Debates.

ELIAS, Helena, e Inês Marques. 2012. "As últimas Encomendas de Arte Pública do Estado Novo (1965-1985)". In *on the w@terfront. Public Art.Urban Design.Civic Participation.Urban Regeneration* 23: 5-29. https://revistes.ub.edu/index.php/waterfront/article/view/18793.

FRANÇA, José A. 2000. *A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX – 1910-2000*. Lisboa: Livros Horizonte.

Frente de Acção Popular dos Artistas Plásticos. s.d. "Ao povo português". Comunicado.

GONÇALVES, Eurico. 1974. "Movimento Democrático de Artistas Plásticos: A intervenção necessária". *Flama* 1378: 38-42.

GONÇALVES, Rui M. 1975. "1974-1975. Agitação e desperdício. Lisboa. Paris. New York. London, Madrid. Paris". *Colóquio Artes* 24: 32-39.

GONÇALVES, Rui M. 1991. *Pintura e Escultura em Portugal – 1940-1980*. Lisboa: Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

GONÇALVES, Rui M. 2004. *Vontade de Mudança: Cinco décadas de artes plásticas*. Lisboa: Caminho.

GONÇALVES, Cláudia, e Maria Ramos, coord. 2001. *Porto 60/70: os artistas e a cidade*. Porto: Edições Asa, Árvore-Cooperativa de Actividades Artísticas, Museu de Serralves.

HENRIQUES DA SILVA, Raquel. 2009. "Os Anos 70 depois do 25 de Abril". In *Anos 70. Atravessar Fronteiras*, 26-31. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

H. V. S. 1975. "A arte para o povo ou o povo para a arte?". *Expresso*, suplemento 'Artes Letras e Ciência', 31 de Maio: 2-3.

LOFF, Manuel. 2006. "Fim do Colonialismo, ruptura política e transformação social em Portugal nos anos setenta". In *Portugal: 30 anos de democracia (1974-2004)*, editado por Manuel Loff, Maria da Conceição Pereira, 153-194. Porto: Universidade do Porto.

MDAP e SNBA. 1974. "O Movimento Democrático de Artistas Plásticos denuncia manobras contra a 'Gravura'". *Diário de Lisboa*, 19 de Maio: 8.

Movimento Democrático da Figueira da Foz. 1974. Jornada de Apoio ao Povo do Chile. Tarjeta.

OLIVEIRA, Leonor de. 2013. *Museu de Arte Contemporânea de Serralves: Os antecedentes, 1974-1989*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

RIBEIRO, António Q. 1974. "Arte e Revolução – Quem colaborou? Quem teve Coragem". *Revista de Artes Plásticas* 5: 10-11.

PENA, Gonçalo. 1994. "Instituições, galerias e mercado". In *Anos 60, anos de ruptura: uma perspectiva da arte portuguesa nos anos* sessenta, editado por António Rodrigues *et al*. Lisboa: Capital Europeia da Cultura, Livros Horizonte.

PINHO, Elsa. 2013. "A evolução das coleções públicas em contexto democrático. Políticas de incorporação e vetores de crescimento nos Museus de Arte da Administração Central do Estado (1974-2010)". PHD Thesis, Universidade de Lisboa.

RTP Arquivos. 1974. "Chegada de personalidades ao Palácio de Belém". https://arquivos.rtp. pt/conteudos/reuniao-de-individualidades-com-a-junta-de-salvacao-nacional/.

RTP Arquivos. 1974a. "Dia Mundial da Infância". https://arquivos.rtp.pt/conteudos/dia-mundial-da-infancia/.

RTP Arquivos. 1974b. "Jornada de Solidariedade com o Movimento das Forças Armadas". https://arquivos.rtp.pt/conteudos/jornada-de-solidariedade-com-o-movimento-das-forcas-armadas/.

S/A. 1974. "A arte fascista faz mal à vista". *Diário de Lisboa*, 29 de Maio: 11.

S/A.1974a. "Delgado em contestação". *Diário de Lisboa,* 14 de Outubro: 20.

S/A. 1974b. "Movimento Pró-Associativo dos Artistas Plásticos denuncia tentativa de boicote". *A Capital*, 25 de Outubro: 13.

S/A. 1975. "A luta dos artistas plásticos pode ir até à violência". *Sempre Fixe*, 10 de Maio: 6 e 7.

S/A. 1976. "Artistas Plásticos Comunistas apelam à unidade e à participação no movimento popular de massas". *Diário Popular*, 27 de Abril: 6.

SABINO, Isabel. 2021. *Grupo Acre fez, 1974-77: Arte e dinâmicas coletivas em Portugal*. Lisboa: Cieba – Centro de Investigação e de Estudos em Belas Artes.

SANTOS, David. 2008. "Imagens nas orlas da palavra". In *Ilustração & Literatura neo-realista*, editado por David Santos, 15-36. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo.

Sociedade Nacional de Belas Artes. 1974. Acta da reunião de direcção de dia 17 de Junho, nr. 1108: 48.

Sociedade Nacional de Belas Artes. 1974a. Acta da reunião de direcção de dia 09 Dezembro, nr. 1122: 58.

Sociedade Nacional de Belas Artes. 1974b. "Pontos comuns dos documentos apresentados". In *Anexo de documento do Conselho Técnico da SNBA*, 20 de Maio.

Sociedade Nacional de Belas Artes. 1974c. Acta da reunião de direcção de dia 18 Novembro, nr. 1119: 56.

Sociedade Nacional de Belas Artes. 1974d. Acta da reunião de direcção de dia 02 Dezembro, nr. 1121: 57.

Sociedade Nacional de Belas Artes. 1975. Acta da reunião de direcção de dia 27 Janeiro, nr. 1127: 62.

Sociedade Nacional de Belas Artes. 1975a. Acta da reunião de direcção de dia 17 Fevereiro, nr. 1129: 63.

Sociedade Nacional de Belas Artes. 1975b. Acta da reunião de direcção de dia 03 Março, nr. 1131: 64.

Sociedade Nacional de Belas Artes. 1975c. Acta da reunião de direcção de dia 08 Abril, nr. 1119: 68.

Sociedade Nacional de Belas Artes. 1975d. Acta da reunião de direcção de dia 17 Março, nr. 1133: 65.

Sociedade Nacional de Belas Artes. 1975e. Acta da reunião de direcção de dia 24 Março, nr. 1134: 66.

Sociedade Nacional de Belas Artes. 1975f. Acta da reunião de direcção de dia 12 Maio, nr. 1139:69.

Sociedade Nacional de Belas Artes. 1975g. Acta da reunião de direcção de dia 18 Maio, nr. 1140: 70.

Sociedade Nacional de Belas Artes. 1975h. Acta da reunião de direcção de dia 26 Maio, nr. 1141: 70.

Sociedade Nacional de Belas Artes. 1975i. Acta da reunião de direcção de dia 02 Junho, nr. 1142: 71.

Sociedade Nacional de Belas Artes. 1975j. "Aos artistas plásticos: uma comunicação e uma proposta". Junho. Comunicado.

Sociedade Nacional de Belas Artes. 1975k. Acta da reunião de direcção de dia 23 Junho, nr. 1145: 73.

Sociedade Nacional de Belas Artes. 1975l. Acta da reunião de direcção de dia 14 Julho, nr. 1148: 76.

SOUSA, Ernesto de. 1975. "Os Trabalhadores e o Anonimato". *Vida Mundial* 1871, 24 de Junho.

TAVARES, Cristina A. 2016. "115 anos da Sociedade Nacional de Belas Artes". Lisboa: SNBA. https://www.snba.pt/index.php?article=2101&firstrun=false.

VESPEIRA DE ALMEIDA, Sónia. 2009. *Camponeses, Cultura e Revolução: Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica do M.F.A. (1974-1975)*. Lisboa: Edições Colibri, IELT – Instituto de Estudos de Literatura Tradicional.