

“Onde está a arte do pós-25 de Abril?”: o debate sobre as artes plásticas em Portugal, nas críticas de Egídio Álvaro (*Revista de Artes Plásticas*) e Rocha de Sousa (*Revista Opção*) *

*“Where’s the post-25th April art?”: the debate about plastic arts in Portugal, in the criticisms of Egídio Álvaro (*Revista de Artes Plásticas*) and Rocha de Sousa (*Opção Magazine*)*

*“¿Dónde está el arte posterior al 25 de abril?”: el debate sobre las artes plásticas en Portugal, en las críticas de Egídio Álvaro (*Revista de Artes Plásticas*) y Rocha de Sousa (*Revista Opção*)*

Valéria Aparecida Alves**
<https://orcid.org/0000-0002-8638-8151>

RESUMO: O texto ora proposto, visa discutir o panorama das artes plásticas em Portugal, na década de 1970. Analiso o debate estabelecido, a partir dos textos de críticos de arte, divulgados através da imprensa, nomeadamente, de Egídio Álvaro (*Revista de Artes Plásticas*) e Rocha de Sousa (*Revista Opção*). Diante da reflexão sobre os textos dos autores, problematizo as proposições estéticas e as expectativas de artistas e críticos de arte no período pós-25 de Abril de 1974.

Palavras-chave: Artes Plásticas. Imprensa. Crítica de arte. Portugal. Década de 1970.

* Pesquisa realizada durante o Estágio de Pós-Doutoramento em História da Arte, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – FCSH -, Instituto de História da Arte – IHA -, da Universidade Nova de Lisboa, no período de setembro/2019 a agosto/2020, sob a supervisão da Prof.^a Dr.^a Margarida Brito Alves.

** Professora Adjunta da Universidade Estadual do Ceará (UECE) – Graduação – Licenciatura em História - e Programa de Pós-Graduação em História, Culturas e Espacialidades (PPGHCE/UECE). Doutora em História Social pela Pontifícia Universidade Católica (2011), com Mestrado em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2001) e Graduação em História pela Universidade Cidade de São Paulo (1994). Principais publicações: “Gente jovem reunida”: manifestações estudantis no Brasil em 1968. *Labirinto* (UNIR), v. 30, p. 295-313, 2019; “Viva a Liberdade”: Contracultura na Obra Literária de Jorge Mautner. *Expedições: Teoria da História e Historiografia*, v. 8, 120;140, 2017; “Eu digo não ao não”: contracultura e resistência no Brasil autoritário dos anos 70. In: VALENTINI, Daniel Martins; RAGO FILHO, Antonio. (Org.). *Estética de resistência no pós 1964*. São Paulo: Intermeios, 2016, 11;34. Áreas de estudo: Ditadura Militar, Produção cultural nas décadas de 1960 e 1970 e Movimentos de Contracultura. E-mail: valeria.alves@uece.br.

ABSTRACT: The proposed text aims to discuss the panorama of plastic arts in Portugal in the 1970s. I analyze the debate established, based on the texts of art critics, disseminated through the press, namely, by Egídio Álvaro (*Revista de Artes Plásticas*) and Rocha de Sousa (*Opção Magazine*). Based on the reflection on the authors' texts, I problematize the aesthetic propositions and expectations of artists and art critics in the period after April 25, 1974.

Keywords: Plastic Arts. Press. Art Critics. Portugal. 1970s.

RESUMEN: El texto ahora propuesto, tiene como objetivo discutir el panorama de las artes plásticas en Portugal, en la década de 1970. Analizo el debate establecido a partir de los textos de críticos de arte difundidos a través de la prensa, a saber, por Egídio Álvaro (*Revista de Artes Plásticas*) y Rocha de Sousa (*Revista Opção*). Frente a la reflexión sobre los textos de los autores, problematizo las propuestas y expectativas estéticas de los artistas y críticos de arte en el período posterior al 25 de abril de 1974.

Palabras clave: Artes plásticas. Prensa. Crítica de arte. Portugal. 1970.

Como citar este artigo:

Alves, Valéria Aparecida. “ ‘Onde está a arte do pós-25 de Abril?': o debate sobre as artes plásticas em Portugal, nas críticas de Egídio Álvaro (Revista de Artes Plásticas) e Rocha de Sousa (Revista Opção)”. *Locus: Revista de História*, 27, n.1 (2021): 416-439.

A abertura e o diálogo

O início dos anos 1970, ainda, foram marcados pela dura repressão governamental, incluindo prisões e incorporação compulsória nas Forças Armadas de muitos dirigentes e militantes de oposição. As medidas repressivas, em especial, voltadas ao movimento estudantil, coincidiram com o agravamento dos conflitos coloniais. Assim, durante os anos 1970, em Portugal, observa-se uma radicalização dos movimentos de oposição.

Durante a vigência do “Estado Novo” (1933-1968), em razão do cerceamento das liberdades e repressão aos opositores do governo autoritário, diversos artistas¹ e intelectuais emigraram em busca de liberdade. Tal deslocamento, favoreceu o diálogo com o cenário internacional e o contato com proposições estéticas diversas. Fato que favoreceu a mudança no cenário cultural português, que até a década de 1960 encontrava-se “isolado”, culturalmente. A contribuição da Fundação Calouste Gulbenkian – FCG - (fundada em 1956) foi decisiva nessa

¹ Consultar o estudo de: Melo, Alexandre. *Arte e artistas em Portugal*. Lisboa: Instituto Camões/Presidência do Conselho da União Europeia, 2007.

circunstância, que através da concessão de bolsas de estudo, financiou diversos artistas e críticos de arte no exterior, além de promover exposições que apresentavam a produção portuguesa e estrangeira nas artes.

A produção artística do final dos anos 1960 e década de 1970 buscava uma nova consciência do fazer artístico e a desconstrução da concepção ortodoxa da obra de arte. As obras, em geral, apresentam algumas marcas, como: o caráter experimental, a proposição estética, ou seja, a obra aberta, a valorização da pesquisa e do processo criativo mais do que o “produto pronto e acabado”, bem como a relação interdisciplinar e a evidente temática do cotidiano. A busca de democratização das artes, também, marcou o período.

A nova fase exigia, pois, uma nova atitude de artistas e público. No plano cultural a aproximação com as referências estéticas exteriores, favoreceu o processo de reflexão e o exercício da liberdade, após quase 50 anos de censura, que permitiu as experimentações e o aprofundamento das experiências da década anterior, resultando na afirmação de jovens artistas e amadurecimento de suas proposições estéticas.

O pós-25 de abril: a busca de políticas culturais

Após a concretização das ações do Movimento das Forças Armadas – MFA – e a deposição do governo de Marcello Caetano (1968-1974), constituiu-se um Governo Provisório, com a participação do Partido Comunista Português – PCP -, Movimento Democrático Popular – MDP – Comissão Democrática Eleitoral – CDE - cujo poder foi entregue à Junta de Salvação Nacional, presidida pelo general António Spínola, a presidência da República foi ocupada pelo general Francisco Costa Gomes e o primeiro-ministro escolhido foi Adelino de Palma Carlos, que se demitiu em 9 de julho de 1974, sendo substituído pelo coronel Vasco Gonçalves, evidenciando as disputas que marcaram e dificultaram o processo de redemocratização.

Apesar do movimento “conciliatório”, para compor o novo governo provisório, as agitações e disputas marcaram o período, com diversos setores sociais reivindicando melhorias nas condições de vida e direitos essenciais.

Em 25 de abril de 1975, as eleições ocorridas, ainda, no governo provisório, confirmaram a vitória do Partido Socialista – PS -, (com quase 38% dos votos). Contudo, a vitória não encerra as disputas pelo poder. O período, ainda, fora marcado pela intensa agitação e mobilização de diferentes grupos, inclusive da extrema-direita que se reorganizava. Atentados à bomba atingiram emissoras de rádio e intensificavam o clima de instabilidade.

As manifestações populares aumentavam e preocupavam os setores conservadores, bem como os militares. “Em 16 novembro [de 1974], um domingo, Lisboa é invadida por uma

gigantesca manifestação organizada pelas comissões de trabalhadores da cintura industrial e com a participação do proletariado rural alentejano” (Reis 1994, 36).

Entre avanços, recuos e reorganização das forças armadas, a nova Constituição foi aprovada em 2 de abril de 1976, que implementou o Estado democrático de direito, semipresidencialista. E, em novas eleições, pós-constituição, o Partido Socialista voltou a ser o vencedor, - (com 35% dos votos) -, evidenciando, mais uma vez, a fragmentação de forças.

O primeiro presidente da República constitucional eleito, António dos Santos Ramalho Eanes, convidou o socialista Mário Soares a formar o governo, aprovado pela Assembleia da República e encerrando um período de intensa correlação de forças. Mas, apesar do clima de “trégua”, o primeiro governo constitucional enfrentava uma grave crise econômica.

Mesmo diante do clima de instabilidade política, que se verificou no pós-25 de abril, o reestabelecimento das liberdades - de expressão, de associação, dos presos políticos -, o fim da censura, o direito a greve e a legalização dos partidos políticos, resultou numa enorme expectativa na sociedade portuguesa, em relação as mudanças nos campos político, econômico, social e cultural. No que se refere ao campo das artes plásticas, artistas e críticos de arte mobilizaram-se para promover mudanças e reivindicar uma nova política cultural para o país. Obviamente, as propostas apresentadas divergiam e evidenciavam a pluralidade de concepções estéticas, que animaram o debate:

[...] “Nas cidades multiplicaram-se as intervenções de rua – então ainda sem a consciência da chamada ‘arte pública’. Pinturas murais foram executadas sobretudo em 1975. Por vezes de notável efeito gráfico, serviam de imagens de propaganda. E não deixaram de indiciar, nesses anos de liberdade, uma consciência de intervenção urbana que o evoluir dos acontecimentos viria a deixar cair” (Almeida 2009, 81).

A aproximação de artistas com as assembleias sindicais, favoreceu a elaboração de propostas de uma política cultural com a participação popular, no período de euforia vivido após os acontecimentos do 25 de abril. E, o fim da censura possibilitou a circulação de obras – filmes e livros – antes proibidas, que contribuiriam para ampliar o debate e provocar novas ideias.

A euforia vivida era acompanhada de ansiedade sobre as transformações, que não ocorriam na velocidade que muitos esperavam, gerando desconfiança e até mesmo descrença. E, em meio as mudanças políticas, a reformulação da política cultural ficou sob a responsabilidade da Secretaria de Estado da Cultura – SEC -, com a organização de comissões consultivas que contavam com a participação de artistas e críticos de arte. E, o propósito de democratização das artes, favorecia o trabalho coletivo, e no período pós-25 de abril de 1974, vários grupos surgiram, com diferentes propostas e ações, dos quais, destacam-se: Acre², “5+1”³ e Puzzle⁴. E, a

² “Em 1974, com Alfredo Queirós Ribeiro, Clara Meneres e Lima Carvalho, a pintar motivos abstractos nos pavimentos públicos” (Almeida 2009, 81).

dinamização cultural era evidenciada na realização de atividades como a pintura de ruas e murais, festivais de *performance*, instalações e exposições e ações individuais e coletivas, que apresentavam novas proposições estéticas. Mas, contraditoriamente, na década de 1970, também, vivenciou-se uma grave crise no mercado de arte, em razão da alta inflação e aumento nos preços de produtos como pincéis, tintas e outros.

Dentre as instituições que desempenharam papel importante no cenário cultural pós-25 de abril de 1974, destaca-se a Sociedade Nacional de Belas Artes – SNBA –, que encaminhou ao Ministério da Educação documento com sugestões para a elaboração da reformulação da política cultural, e através da organização de importantes exposições temáticas, como: “A arte na sociedade de consumo”⁵, do artista Eduardo Nery, e “Contra a pena de morte, a tortura e a prisão política”⁶. O envolvimento da SNBA no processo de reformulação da política cultural do país, favoreceu inclusive a organização do Movimento Democrático de Artistas Plásticos – MDAP –, grupo que tomou a iniciativa na realização de diversas ações que intencionavam aproximar artistas e público, numa clara demonstração de entusiasmo e engajamento no processo de mudança reivindicado.

Nogueira (2008) destaca, também, outras instituições que atuaram no processo de dinamização cultural durante a década de 1970, nomeadamente: a Secção Portuguesa da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), a Cooperativa Árvore (situado no Porto), o Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, a Cooperativa de Gravadores Portugueses “Gravura” e os centros de resistência cultural antifascista.

“Trazer a arte para a rua não foi, no entanto, apenas iniciativa de artistas. Dezenas de não-artistas encheram os muros e paredes das cidades com grafites, apelos políticos, predominantemente partidários, uma espécie de jornais falados” (Silva 2010, 27).

³ “Constituído por Guilherme Parente, Teresa Magalhães, Sérgio Pombo, João Hogan e Júlio Pereira e o escultor Vergílio Domingues desenvolvendo um trabalho através de mostras colectivas, em que cada um intervinha individualmente, associando-se uma vez por outra na execução de uma mesma obra” (Almeida 2009, 81).

⁴ “Com inspiração diferente e por proposta de Egidio Álvaro [...] aderiram João Dixo, Carlos Carreiro, Pedro Rocha, Dario Alves, Jaime Silva, Graça Morais, Armando Azevedo, Albuquerque Mendes, Fernando Pinto Coelho e, mais tarde, Gerardo Burmester. Este sofreu cisões e transformações internas até 1977” (Almeida 2009, 83).

⁵ “Um conjunto de colagens, cada uma delas combinava uma imagem de uma obra de arte célebre com uma imagem de publicidade. A combinação resultava irónica e abria possibilidades de reflexão sobre o modo de utilização das imagens no mundo capitalista. O estatuto da imagem artística e o da imagem publicitária tiveram demasiadas vezes, ao longo dos séculos, uma grande proximidade” (Gonçalves 1986, 138).

⁶ “Exposição colectiva [...] teve um acolhimento público diversificado, que permite uma perspetivação sociológica. A exposição foi reprovada por alguns intelectuais lisboetas devido à presença de obras não ilustrativas; mas teve sucesso no grande público e na província [...] O sucesso obtido na província por objetos como os de Pires Vieira, em que a simples apresentação de grandes pedras amarradas a paus compridos era uma expressão forte e direta no contexto da exposição” (Gonçalves 1986, 138).

Considerando ocorrer uma “explosão de visualismo”, no pós-25 de abril, o artista E.M. de Melo e Castro⁷, apresentou uma excelente análise, a partir da leitura dos signos e mensagens das intervenções nas ruas e placas, das bandeiras, estandartes e cartazes utilizados nas manifestações e nas pinturas artísticas, elaboradas de forma coletiva, com a participação de artistas ou amadores ligados aos partidos políticos. Para o autor, as ações indicavam a necessidade do exercício de liberdade de expressão, após quase 50 anos de censura:

“A energia contida sob a opressão explodiu subitamente e o país, nas estradas, nas cidades, nas aldeias, ficou repleto de inscrições quase de um dia para o outro. E, num país de analfabetos passou-se aceleradamente para um clima em que a leitura dessas inscrições e dos jogos das suas intervenções recíprocas, se torna evidente e activo” (Melo e Castro 1977, 48).



Fig.1: Melo e Castro, E. M. de. “Pode-se escrever com isto”.
Revista Colóquio/Artes, 32, 2ª série, 19º ano, abril/1977, p. 48.

Com as intervenções cada vez mais ligadas aos partidos políticos, aos poucos as ações em espaços públicos abrandaram, e alguns artistas, passaram a repudiar tais iniciativas, pois “as viram exatamente como eram: uma tentativa simplista e controladora de levar a arte ao povo, na perspectiva de instalar em Portugal modelos estalinistas da União Soviética” (Silva 2010, 28).

No “balanço” das atividades realizadas no período de 1975-76, o crítico Rui Mário Gonçalves destacava a aparente estabilidade política, lamentava as dificuldades criadas pelos aparatos burocráticos, afirmando que “toda gente sabe como a burocracia portuguesa é mundialmente das mais complicadas, incompetentes, de raízes longínquas” (Gonçalves 1976, 33) e afirmava a ausência de uma política cultural para o país.

Para o crítico, ainda, predominava uma “grande incultura”. Destacava o predomínio das esquerdas políticas nas vanguardas artísticas e também, questionava a presença dos partidos

⁷ Ernesto Manuel Geraldês de Melo e Castro (1932) é figura multifacetada – poeta, ensaísta, escritor, artista plástico e engenheiro -, com importante papel no desenvolvimento da poesia experimental em Portugal. Ver Melo e Castro, 1976 e Ornellas, 2020.

políticos nas instituições do governo, afirmando: “o disparate aumenta, porque logo o político tira um proveito, sempre anti-cultural, do desenvolvimento dos vanguardistas” (Gonçalves 1976, 33). E, sobre as artes plásticas, o crítico concluía que, tratava-se, das atividades mais abandonadas e incompreendidas no país.

Somando-se ao “balanço” das artes nos anos 1975-76, o crítico Fernando Pernes, colocava em questão, a situação na sequência do 25 de abril na vida cultural. Caracterizando o período como “uma série de hesitações, desorientações ideológicas e generalizada incapacidade de ação (por parte dos artistas) e incompreensão dos fundamentos e objetivos sociológicos da arte” (Pernes 1973, 73), o crítico reconhecia a crise econômica e lamentava a falta de capacidade organizativa dos artistas portugueses para driblar as dificuldades impostas, considerando que: “Quase tudo decorre na actualidade artística do país em amadorismo forçado, num ciclo de várias impotências que se eternizam em generalizada apatia” (Pernes 1973, 73).

O cenário de ausência de política cultural e incentivo ao desenvolvimento das artes no pós-25 de abril, era reiterado na análise do crítico José Luís Porfírio. Em fevereiro de 1977, o autor do texto “Carta de Lisboa”, afirmava que “a vida artística deixou, ao que parece, de existir nesta cidade” (Porfírio 1977). O panorama apresentado pelo crítico, era de poucas atividades, sendo que algumas sobreviviam timidamente, “buscando novas razões para existir, novos públicos ou novas relações com os públicos antigos” (Porfírio 1977). No texto, destacava-se a “luta pela sobrevivência” da *Galeria Quadrum*⁸, que mesmo enfrentando dificuldades, em razão da crise econômica e conseqüentemente do mercado de arte, mantinha uma série de atividades – exposições e cursos -, buscando alargar o público e favorecendo o intercâmbio, sobretudo com o circuito parisiense.

Mas, se os textos dos críticos esboçavam um cenário pouco favorável às artes, o ano de 1977, pareceu contrariar as expectativas e foi, particularmente, agitado no cenário artístico, quando se realizaram-se as exposições: “Alternativa Zero” – 1977, organizada por Ernesto de Sousa; “O erotismo na arte moderna portuguesa”, organizada por Eurico Gonçalves, que a princípio seria realizada em Belém, mas foi cancelada, em razão dos protestos da população, o que revela a prevalência da moral conservadora na sociedade portuguesa. Diante do cancelamento, a SNBA ofereceu suas instalações para a organização da exposição, enfrentando novos protestos, que foram publicados na imprensa.

No mesmo ano, outras exposições coletivas, também, foram realizadas na SNBA, como: “Artistas Portuguesas / 1977”, organizada por Silvia Chicó, Clara Meneres e Emília Nadal, em oposição à outra exposição realizada no mesmo local, intitulada: “Artistas Americanas”, ambas

exploravam a problemática da condição feminina na sociedade. Conforme o crítico Rui Gonçalves, foi a exposição mais visitada, fato que sinalizava uma nova relação de artistas e público:

[...] “muitos visitantes, que todavia não convenceriam certamente um observador atento de que constituíam um público habitual da arte que vai fazendo. Em todo o caso, estava-se nessa fugaz exposição em mais autêntico convívio do que entre o pseudo-informado mini-público *blasé* que apareceu na inauguração da exposição de arte francesa, na Fundação Gulbenkian” (Gonçalves 1978, 64).

Contudo, a partir de 1977, ocorreu uma mudança na direção da SEC e, conseqüentemente, no projeto de política cultural, marcando a fim da “euforia” com as expectativas de democratização das artes. E, se nos anos pós-25 de abril, a “explosão visual” empolgou artistas e críticos, que viam nas intervenções a promessa de mudanças e o exercício da liberdade de expressão, a decisão do governo de “limpar” os muros, era sintomática da ausência de uma política cultural que democratizasse as artes e sinalizava um retrocesso:

[...] “Os muros, que no tempo (?) salazarista eram o lugar da mensagem autoritária ou do silêncio, tornaram-se ruidosos, é certo, de reflectir um certo horror à proliferação de sinais visuais e da sua conquista dos espaços públicos. Como se os sinais visuais devessem manter-se invisíveis [...] O silenciamento especial desta temporada é porem mais alguma coisa. Corresponde a longínquos defeitos da vida cultural portuguesa, e também à verificação do que temos denunciado já depois do ‘25 de Abril’: a indefinição de política cultural por parte dos sucessivos governos, o desinteresse ou incapacidade dos partidos políticos, a própria novidade das propostas dos artistas” (Gonçalves 1977, 36).

Em 1978, a indefinição da política cultural e as expectativas de mudança no cenário artístico, ainda, animavam o debate. Na análise do crítico Rui Mário Gonçalves, as dificuldades enfrentadas resultavam das “estruturas culturais oficiais inertes” (Gonçalves 1978b, 65). Para o crítico, faltava atitude dos artistas interessados na mudança artística e social e lamentava que “desde há cerca de vinte anos, não têm surgido em Portugal agrupamentos artísticos com a coerência moral e estética dos neo-realistas, dos surrealistas e dos abstraccionistas dos anos quarenta e cinquenta” (Gonçalves 1978b, 65).

Gonçalves, enfatizava, a importância da liberdade no processo criativo, considerando, portanto, que a “submissão às ordens burocráticas ou patronais” (Gonçalves 1978b, 65) comprometiam a “imaginação e o sonho” (Gonçalves 1978b, 65). Vale lembrar, contudo, que, na análise do crítico, o Partido Comunista Português, não esboçava a pretensão de direcionar a política cultural do país, nem de impor aos artistas e militantes um modelo estético.

E, no “balanço” das atividades realizadas no ano de 1978, Gonçalves exaltava as iniciativas da SNBA, da Cooperativa Árvore⁹ e da FCG, a atuação de artistas, nomeadamente:

⁹ “A Árvore, fundada em 1963 na cidade do Porto, é atualmente reconhecida pelo Estado português como Cooperativa Cultural, organismo privado de vitalidade pública [...] Julgou-se que com o 25 de abril, a Árvore teria uma maior liberdade para se desenvolver, visto que antes disso o controlo era apertado. Foram assim feitas reuniões

Antonio Palolo, José Guimarães e Leonel Moura e lamentava a improvisação adotada em razão do tempo escasso que as galerias e instituições tiveram para atender às solicitações da Secretaria de Estado da Cultura, que organizou a exposição “Panorama das galerias”. Reiterava que a sucessão de governos acentuava as dificuldades enfrentadas no campo cultural-artístico. “Nunca, desde o ‘25 de abril’ de 1974, houve um tão grande afastamento dos artistas, críticos e outros agentes culturais dos centros de decisão. E, quando estes funcionam isoladamente, cometem erros graves” (Gonçalves 1979a, 61).

Mas, se o tom pessimista marcava as análises do crítico, em 1979, a esperança era renovada com a participação de estudantes da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa na direção da revista *Arte-Opinião* e a publicação de novos periódicos como: *Sema* e *Assunto: Arte*. Para Gonçalves, outro fato que animava o cenário cultural-artístico era a constatação de maior interesse do vasto público pelas artes. O crítico vislumbrava “um momento de melhor compreensão dos problemas das relações da arte e das ideologias, com menos fanatismo político” (Gonçalves 1979b, 60). Mas, ainda, reclamava a organização do Museu de Arte Moderna Portuguesa e lamentava que a tarefa de formar e informar, continuava sendo realizada, apenas, pelas galerias comerciais, em razão da incompetência do Estado.

E, finalmente, em 1979, o Museu de Arte Contemporânea, em Lisboa, reabria suas portas após longos anos fechado, a FCG lançava as bases da construção de um centro de Arte Moderna e a Secretaria de Estado da Cultura se comprometia com a criação do Museu de Arte Moderna, no Porto, nomeando a comissão instaladora.

Boaventura Souza dos Santos, considerou o período de 1974-75 como a vigência da “crise revolucionária”, e neste período, para o autor, *apenas* o Estado (instituição) sofreu mudanças significativas, pois:

[...] “A ruptura deu-se ao nível das características fascistas do velho regime: o partido único, a polícia política, as milícias paramilitares, o tribunal plenário (para julgamentos dos crimes políticos), os presos políticos, a repressão da liberdade de expressão e de associação. Porém, o sistema administrativo manteve-se intacto nas suas estruturas de decisão, e o saneamento a que se procedeu limitou-se ao afastamento de pessoas que não de processos. Mesmo um dos mais importantes pilares ideológicos do Estado Novo, a Igreja Católica, foi poupada à contestação social e resguardou-se de qualquer processo de transformação interna” (*apud* Ferreira; Rosa; Oliveira 1993, 8).

Porém, como observou-se “de qualquer modo, não deve ficar a ideia de antes do levantamento militar democrático de 25 de Abril nada existia e que depois tudo se realizou e concretizou com sucesso, pois a ausência de políticas culturais foi contínua e persistente” (Melo

na Árvore para discutir possíveis projetos com outras instituições e outros grupos para transformar o panorama artístico da cidade. E se possível, do país também. [...] O momento mais marcante da Árvore foi ter sido alvo de um atentado, cujos responsáveis estão ainda hoje por saber [...] A bomba foi lançada para dentro do edifício a 7 de janeiro de 1976, de madrugada” (Silva 2019b, 21 e 30;31).

2007, 38). Assim, pode-se afirmar, que em meio as disputas pelo poder e as sucessivas mudanças nos cargos dos vários governos, durante a reorganização política do país, a reformulação da política cultural percorreu um caminho complexo, lento, tumultuado, contraditório e marcado por avanços e recuos. As novas linguagens e experiências da década de 1960 foram aprofundadas e num processo de contínua busca, as proposições estéticas, as expectativas e reivindicações de artistas e críticos continuavam em debate, na busca da transformação social e cultural do país.

As artes plásticas e a crítica de arte

O título deste artigo ressalta a questão, pertinente, feita pelo crítico de arte C. Martins Pereira¹⁰. Neste estudo, a análise focalizou o debate sobre as artes plásticas, a partir das colunas de crítica de arte apresentadas na *Revista de Artes Plásticas* (Porto) e *Opção* (Lisboa), durante a década de 1970. Na seleção dos periódicos, privilegiou-se a sede nos centros urbanos mais dinâmicos da atividade cultural-artística em Portugal – Lisboa e Porto -, bem como, considerou-se o discurso veiculado em publicação especializada em artes plásticas (*Revista de Artes Plásticas*) e uma publicação de temática geral (*Opção*)¹¹.

A *Revista de Artes Plásticas*¹², circulou de 1973 a 1977, sob a direção de Egidio Álvaro¹³ figura importante na organização de atividades - performances, debates, encontros - em Portugal na década estudada). Com sede localizada na rua da Alegria, 117, Porto, o periódico que focalizava as artes plásticas, apresentava o contexto artístico português, tanto no cenário nacional, como internacional. A distribuição era feita pela Livraria Bertrand e patrocinada pelo Banco Pinto de Magalhães. Com periodicidade mensal, era direcionada ao público de classe média, com o custo do exemplar, avulso, de 25\$00 em 1973 e 80\$00 em 1977.

Já, a revista *Opção*, circulou, apenas, de 1976 a 1978, sob a direção de Artur Portela Filho. Com sede localizada na rua Joaquim Bonifácio, 21 – 4º Dtº, Lisboa, de propriedade da Frente

¹⁰ “Onde está a arte do 25 de Abril?” – Título do texto de C. Martins Pereira, publicado na coluna *Tribuna Livre* da Revista *Opção*, ano 1, nº 34, 16 a 22 de dezembro de 1976, 50.

¹¹ Vale ressaltar que a Revista *Colóquio/Artes*, publicação especializada em artes de maior referência, foi, também, objeto de análise desta pesquisa. Contudo, não se refere ao foco da discussão apresentada neste artigo. Consultar o estudo de: Margarida Brito Alves (2007).

¹² “A *Revista de Artes Plásticas*, sobreviveu até ao ano de 1977, quando publicou os seus últimos dois volumes (7/8) numa edição única de dezembro/janeiro de 1977. O motivo de seu encerramento foi de ordem financeira, já que a década de 1970 exigiu, sobretudo após a revolução, um enfoque sobre questões políticas e sociais que deixaram as artes, mais uma vez, no seu habitual silenciamento. A última publicação da revista que reuniu os números 7/8, não pretendia ser o derradeiro, entretanto, os prejuízos, que já somavam o montante de 500.000\$00, forçaram a sua finalização” (Silva 2019a, 18).

¹³ “Teve um papel de grande dinamizador independente da performance portuguesa [...] na segunda metade da década [1970] e ao longo da década seguinte [...] teria uma perspectiva apesar de tudo cosmopolita e independente da arte do tempo e pôde se a mola desses intercâmbios internacionais, muito polémicos na época sobretudo pela importância que neles assumiriam a performance e as artes corporais, apoiando nesse sector de intervenção de artistas como João Dixo, Miguel Yeco, Manuel Barbosa, Fernando Aguiar, ou Albuquerque Mendes, entre outros, ou colectivos como *Puzzle* ou *Cores*” (Silva 2010, 35).

Sociedade de Publicações Ltda. A ênfase da publicação, eram os temas da política portuguesa, o cenário político internacional e o Socialismo. Mas, com espaço dedicado ao panorama cultural, a revista apresentava as seguintes colunas: “*a nossa opção*”, com indicações para o cinema, teatro e exposições; “*umbigo*” – circuito cultural – com sugestões de restaurantes e livros e; “*Cultura*”, com textos sobre: teatro, de Augusto Boal; filmes, de Lauro António; artes plásticas, de Rocha de Sousa (que também, foi colaborador e integrante do Conselho de redação da *Revista Artes Plásticas*); televisão, de Artur G. Tomé e música de Maria José Nobre. Com periodicidade semanal, para o público-alvo, também, da classe média, ao custo do exemplar, avulso, de 20\$00 em 1976 e 30\$00 em 1978.

A função social da arte e o papel social do artista, foi o tema privilegiado das edições de ambas as revistas. Na edição de janeiro de 1974, a *Revista Artes Plásticas*, publicou o texto do crítico Rocha de Sousa, intitulado “Criação e responsabilidade”, afirmando a função “sempre” política da arte e reivindicando o caráter interventivo do artista. O texto, inseria na discussão a lógica de que arte e política não se separam e destacava, ainda, a reiteração da discussão, abordada de diferentes ângulos, dependendo da perspectiva moral e política.

Na argumentação do autor, observa-se a valorização do aspecto social, em relação a questão estética, opinião recorrente em seu discurso: “A responsabilidade dos artistas aparece, portanto, menos circunscrita à relação dos valores estéticos para se projectar no plano social” (Sousa 1974a, 4-5). Para o crítico, a arte deveria ser um veículo de denúncia dos problemas sociais e, o artista, um agente na transformação da realidade social: “[...] perante a injustiça, o cerceamento da liberdade, a massificação do homem [...] Então ele exprime uma espécie de revolta, um protesto, uma indignação – é uma arma de combate em utilização permanente” (Sousa 1974a, 4;5).

E, em setembro de 1974, o texto “Arte, intervenção, ideologia”, de Lima de Freitas, suscitava algumas importantes questões debatidas nas décadas de 1960-70, como: Há limites na criação artística? Tudo é arte? O que é vanguarda? E, afirmava: “Aquele que se limita a seguir o curso da actualidade não pode ser precursor: para o ser terá de atrever-se mais longe, ainda que desesperadamente solitário e sob grave risco” (Freitas 1974, 4;5).

Questionando determinadas experimentações e proposições estéticas, o autor tecia duras críticas as experimentações que, na sua opinião, buscavam o mero espetáculo, o choque, a agressão, sem contribuir com sua obra para a reflexão e crítica:

[...] Certos artistas optam pela caricatura, exasperam uma estética do monstruoso, do repelente, do disforme; procuram imagens capazes de chocar, ofender e indignar o público [...] ou tentam o escândalo, a diversão, o *happening*. Um artista traz um cavalo vivo à galeria e fá-lo abater diante dos convidados, entregando a cada um deles um frasco contendo um pouco de carne sangrenta (provocando apenas o protesto da Liga Protectora dos animais); outro desnuda-se diante do

público; outro destrói um piano à machadada ou queima as suas telas diante das câmaras de televisão; outro – um português – corre à volta do edifício onde decorre uma Bienal, vestido como um corredor da maratona (sem que o público, de resto, se aperceba dele ...). Os mais radicais entregam-se à droga, deixam de pintar, proclamam o fim da arte, suicidam-se. Após tantas experiências desesperadas ou exibicionistas, convictas ou fingidas, articuladas ou desarticuladas, é lícito, neste momento, levantar de novo a questão: qual a função da arte? Será apenas a de dar testemunho dos desastres e das catástrofes da época? Criticar suas misérias? [...] (Freitas 1974, 4;5)

A discussão sobre a função social da arte e do artista como profissional, assumiu importância no debate, desde o século XIX, com o advento da Revolução Industrial e suas implicações, temáticas como: a mercantilização, o afastamento do artista da sociedade, o destino (finalidade) da obra e a relação artista/público, passaram a ocupar os debates e suscitar várias teorias. “O artista trabalha e abre uma exposição. Para quê? Para quem? É uma satisfação individual? É uma satisfação ao público? É uma necessidade, uma carência de reconhecimento?” (Amaral 1984, 4).

A discussão sobre as experimentações e o “novo” fazer artístico, mantinham-se na pauta do debate. Na análise das proposições estéticas apresentadas por artistas portugueses, foi apresentado, em fevereiro de 1974, na *Revista Artes Plásticas*, o texto de Sallote Tavares, que destacava a obra de Ana Vieira¹⁴, o processo criativo da artista, a experiência com os novos materiais na criação dos objetos, sua preocupação com a participação do público e a busca da liberdade. O texto de Tavares, colocava em questão a *participação*, quando muitos artistas buscavam romper a condição de espectador do público, tornando-o coparticipante da obra. Sua análise, trazia à tona a reflexão sobre o *consumo* como participação, compreendido como “ilusão de liberdade”. Portanto, considerando que a mera interação não tornava o espectador participante. A participação almejada exigia autonomia para estabelecer uma nova relação artista/público:

[...] Ela [Ana Vieira] quer o público fora como Artaud¹⁵. Ela diz-me mesmo: “entrar é uma característica de uma sociedade de consumo” [...] Devo a Ana Vieira ter entendido pela primeira vez que o “insulto ao público”, o fazer reagir ou intervir, não é pedir a leitura correcta, a exacta leitura, é a comodíssima posição do artista a ficar contente porque julgou que foi entendido, porque tantos milhares de pessoas rodaram um botão no seu objecto ou repontaram perante um insulto. Participar é o que se pede na leitura de qualquer objecto de criação. Mas participar sem se degradar o *ser no ter*, é uma *unrelatedness* – é um *di-algo* entre seres independentes, individualizados e livres através da atividade criadora [...] Ana Vieira defende, por isso, a liberdade autêntica e essencial, contra a ilusão da liberdade [...] (Tavares 1974, 12-15).

¹⁴ “Na investigação de mistura de géneros devemos considerar a obra de Ana Vieira, designadamente as suas instalações-ambiente dos anos 70, onde o espectador assume um papel fundamental quer pelo convite a participar quer por ser impedido de entrar nos espaços criados pela autora” (Melo 2007, 53).

¹⁵ “[Antoine Marie Joseph] Artaud pregava a destruição das estruturas, dos esquemas. Anárquico e holista, buscou uma transformação violenta que se daria, não através da revolução ou da ameaça física real, mas do outro lado do espelho, no teatro, onde essa ameaça seria física e real por ser transcendente, onde a violência consiste em quebrar o espelho e a transformação, na comunicação entre reflexo e refletido [...] O teatro/arte é visto por ele como aquilo que desperta o homem para esse olhar que não é com os olhos, esse olhar que é característico de um operar da verdade. Uma clareza que o mundo sistematizado causal não permite, pois nele não se vê o que há além dos esquemas” (Copeliovitch 2007, 8).

Na mesma edição, a revista divulgava o evento intitulado “Perspectiva 74”, realizado no Porto, iniciando um ciclo de intervenções artísticas com participação nacional e internacional. E, o texto de Egidio Álvaro (organizador do evento), destacava a pertinência da atividade, as proposições estéticas dos artistas, suas características conceituais e novos suportes (corpo, objetos do cotidiano, natureza, entre outros) utilizados nas artes plásticas. O entusiasmo, evidenciado no texto, revelava o clima de euforia vivido no período pós-revolucionário e a experiência da liberdade - “carta branca” – motivava as ações, bem como o intercâmbio. A pulverização das referências, as experiências de linguagens e a busca pela renovação eram destacadas:

[...] Começou na [galeria] Dois, no sábado 16 de fevereiro, o primeiro Ciclo Internacional que a “carta branca” do director da galeria me permite organizar no Porto. Chama-se Perspectiva 74 e reúne 13 artistas de seis países (Polónia, Japão, Portugal, Inglaterra, França e Checoslováquia). Intervenções, arte conceptual, arte processo, arte ideia, arte transversal, arte lúdica, dialéctica da duração, arte da troca, arte corporal, crítica do suporte vão suceder-se ao ritmo inesperado e pouco habitual de uma exposição por semana [...] (Álvaro 1974a, 24).

A “Revolução do 25 de Abril”, também, foi abordada no texto. Comparando os cenários, discutia-se a questão da censura, o processo de reestruturação, as expectativas e, sobretudo, a questão do acesso às artes, ou seja, a aproximação com o público mais amplo. No texto intitulado: “Revolução, intervenção, intenção”, redigido em Paris, Egidio Álvaro sinalizava as várias propostas em discussão sobre a elaboração das políticas culturais: “Arte revolucionária, arte para o povo, arte para todos e arte por todos” (Álvaro 1974, 9). Contudo, lamentava a ausência no debate das questões que deveriam subsidiar tais propostas: “Mas não se fala da análise e transformação das teorias, do estudo da especificidade da produção artística, das condições sociológicas da intervenção e da inserção na coletividade” (Álvaro 1974, 9).

Egidio Álvaro, salientava, ainda, o evento realizado, em 10 de junho de 1974, na Galeria de Arte Moderna, pavilhão de exposições, em Belém, quando 48 artistas¹⁶ produziram, diante do público, um painel de grande dimensão (24m X 4,5m). A experiência dividiu as opiniões de artistas e críticos de arte. Contudo, tornou-se referência simbólica da arte produzida no pós-25 de Abril. Questionando as intenções na organização do evento, argumentava que: “A iniciativa parece, à primeira vista, louvável e exaltante. Mas se analisarmos um pouco os seus bastidores e as condições em que os 48 foram escolhidos, ficamos com a impressão difusa de que se trata de algo mais” (Álvaro 1974, 9).

¹⁶ “O painel foi pintado por Teresa Dias Coelho, Sá Nogueira, João Abel, Júlio Pereira, Henrique Manuel, Palolo, Artur Rosa, Ângelo, Nuno San-Payo, Lima Carvalho, Teresa Magalhães, Guilherme Parente, Fátima Vaz, Manuel Pires, René Bértholo, João Vieira, Jorge Martins, Querubim Lapa, Manuel Baptista, Ana Vieira, Charrua, Helena Almeida, Costa Pinheiro, Jorge Pinheiro, Pomar, David Evans, Alice Jorge, Emília Nadal, Fernando de Azevedo, Vespiera, Rogério Ribeiro, Escada. Vítor Palla, Tomás Mateus, António Domingues, Menez, António Sena, Justino Alves, Eurico, Sérgio Pombo, Moniz Pereira, Skapinakis, Vítor Fortes, Jorge Vieira, Nery, Maria Velez, António Mendes e Carlos Calvet”. (Gonçalves 1986, 135).

O texto de Alfredo Queiroz Ribeiro, também, apresentava a análise do polêmico “Painel de 10 de junho”. E, em severa crítica, o autor classificava a obra como “mera ação oportunista” e “peça publicitária”. Novamente a discussão sobre a participação era debatida. No texto, o autor indagava se ao pintar o mural juntamente com os artistas, os populares tornavam-se participantes da obra:

[...] Será que os 48 artistas acreditam que pintar uma tela colectiva é uma maneira de realizar o quê? Uma obra de arte que generosamente vão oferecer ao povo? [...] Que a partir de 25 de Abril estão dispostos a porem a sua profissão ao serviço do momento político que o país atravessa; pintando telas ideológicas em prol da democracia e fazendo monumentos simbólicos às Forças Armadas? [...] penso que seria muito mais frutuoso e desassombrado se, à semelhança do que alguém propôs em relação à Igreja Católica, os artistas plásticos tivessem consciência da necessidade de uma autocrítica (Ribeiro 1974, 35).

Com opinião divergente, o crítico Rocha de Sousa, aprovou a iniciativa e exaltou a atividade que resultou no “polêmico painel”, em evento que promoveu a “união real de artistas e populares”. Para o autor, a atividade cumpria a função social da arte:

[...] O seu significado maior, de resto, reside na união real dos operadores, união que procura tomar forma no Movimento Democrático dos Artistas Plásticos e que também contribui para uma aproximação do público, abrindo perspectivas para outras realizações de conjunto e socialmente penetrantes. Iniciativas como esta podem favorecer, junto das grandes massas, a compreensão do fenómeno pictórico e a importância da sua função social (Sousa 1975, 34).

Em dezembro de 1976, o polêmico painel, ainda, era pauta dos debates. A edição da revista *Opção*, apresentava o texto intitulado “Onde está a arte do 25 de Abril?” de C. Martins Pereira, que acusava artistas de ações oportunistas ou indiferentes e reiterava as críticas à atividade de 10 de junho de 1974: “O oportunismo tem a sua data [...] Passada aquela euforia de início, não apareceu nada praticamente. Duas ou três excepções só confirmam a regra, e não me digam que a pintura do 25 de Abril está nas paredes de Lisboa! Isto é triste, porque é bem pouco!” (Pereira 1976, 50;51)¹⁷.

¹⁷ Grifos originais do texto.



Fig.2: Gonçalves 1986, 135, *Painel de 10 de junho de 1974*.

No clima de agitação pós-revolução, entre julho e agosto de 1974, ocorreu o evento internacional intitulado “Encontros Internacionais de Arte”, na Casa da Carruagem, em Valadares (região norte). E, Egidio Álvaro explicava os objetivos da iniciativa: “reunir artistas nacionais e estrangeiros¹⁸ em torno de Colóquios, Intervenções e Exposições centrados num espaço livre no qual o diálogo se pudesse estabelecer se os intermediários habituais” (Álvaro 1975, 8).

Mantendo a proposta de descentralizar as atividades culturais, entre os dias 7 e 17 de agosto de 1976, a *Revista de Artes Plásticas*, em parceria com artistas¹⁹, com a colaboração dos Serviços de Turismo e financiamento da Direção Geral de Ação Cultural e FCG, organizou o evento intitulado “III Encontros Internacionais de Arte em Portugal”, realizado em Póvoa de Varzim (região norte). A última edição da revista, deu amplo destaque para o evento. No artigo intitulado “Portugal 76 vanguardas alternativas”, Egidio Álvaro reiterava a importância do diálogo e a ampliação da participação na criação artística. O crítico exaltava, também, as experimentações que muitos artistas estavam realizando: abandono do suporte único, dos tabus e das massificações, da análise teórica e prática do conteúdo, entre outros aspectos.

No evento, “III Encontros”, um dos temas dos debates foi intitulado: “Situação da arte e do artista em Portugal”, quando artistas, críticos de arte e o público discutiram o panorama das artes plásticas no país, a presença dos artistas portugueses no exterior e a democratização do acesso às artes. Sobre as principais discussões, Egidio Álvaro sintetizou o debate, acusando a

¹⁸ “Participantes: Ivan Messac, Angelo Dona, Babou, Christian Parisot, António Semeraro, Gerard Guymard, Miloslav Moucha, Hans Zweidler, P.A. Hubert, Serge III Odenbourg, Dixo, Zulmiro, Alberto Carneiro, Arlindo Rocha, Aureliano Lima, João Martins, Henrique Silva, Benedita Serrano, António Pinheiro, Carlos Barreira, Queiroz Ribeiro, Espiga Pinto, Avelino Rocha, Fernando Lanhas, Regina Alexandre, Albuquerque Mendes”, conforme (*Revista de Artes Plásticas*, mensal - 6, janeiro de 1975, p.8).

¹⁹ “Albuquerque, Da Rocha, Dixo, Graça Morais, Vítor Fortes e Grupo Puzzle”, conforme *Revista de Artes Plásticas*, mensal – 7-8, Dezembro e Janeiro de 1977, 25).

centralização das atividades culturais em Lisboa, a falta de recursos e a mercantilização no campo das artes, que se mantinha, graças à colaboração de críticos, intelectuais, funcionários e órgãos estatais e galerias.

No período de 28 de fevereiro a 31 de março de 1977, foi realizada na Galeria Nacional de Arte Moderna, em Belém, a exposição intitulada “Alternativa Zero – Tendências Polêmicas na arte Portuguesa Contemporânea”, com curadoria de Ernesto de Sousa²⁰, que reuniu a produção de diversos artistas e atraiu cerca de 10 mil visitantes, caracterizando-se como um marco no cenário das artes plásticas.

A edição de março da revista *Opção*, publicou o texto intitulado “Alternativa Zero – Para além das más assimilações e saloísmos, o mérito de lançar a polémica”, no qual o crítico Rocha de Sousa apresentou sua análise da atividade, tecendo severas críticas à exposição, em especial às proposições estéticas de Alberto Carneiro e Clara Menéres, ao afirmar que o projeto cultural reivindicado para o país não poderia realizado com “florestas, mulheres de erva e sala estimulantes” (Sousa 1977, 54). Ainda na análise do crítico, a influência estrangeira era identificada como um dos grandes “problemas” do evento e questionava: “o trabalho dos nossos artistas deverá prioritariamente ligar-se à transferência mais ou menos estreita da vanguarda internacional ou, de outro modo, acertar-se com a nossa realidade para reinventar e renovar em termos?” (Sousa 1977, 54).



Fig.3: Exposição “Alternativa Zero”, Obra “Uma floresta para teus sonhos (1970) de Alberto Carneiro”, <http://ernestodesousa.com/projectos/alternativa-zero>. Acesso em 08/04/2020.

²⁰ “José Ernesto de Sousa (1921-1988) foi uma figura de considerável versatilidade – crítico, cineasta, operador estético, jornalista, ensaísta, organizador de exposições, professor, cineclubista -, catalizadora de pessoas e de práticas artísticas, especialmente ao longo dos anos setenta, não obstante o seu percurso fragmentário, eclético e eventualmente contraditório, o qual se prolongou ao longo dos anos oitenta, até ao seu falecimento. No final dos anos sessenta, Ernesto de Sousa, outrora ligado ao neo-realismo, começa a interessar-se vivamente pela vanguarda, pela arte conceptual e pelo conceptualismo” (Nogueira 2008, 12).



Fig.4: Exposição “Alternativa Zero”²¹, Obra “Mulher-Terra-Vida (1977)”, de Clara Menéres, <http://ernestodesousa.com/projectos/alternativa-zero>. Acesso em 08/04/2020.

Em resposta aos críticos, Ernesto de Sousa, declarou na Revista *Colóquio Artes*, nº 36, que:

[...] usaram e abusaram do comentário às palavras *alternativa* e *zero*, esquecendo-se por vezes de fazer um estudo concreto da exposição (É curioso observar que os jovens de 13/14 ao escreverem sobre A.Z, porventura por incitamento escolar, fizeram exatamente o contrário). As palavras, de facto, foram escolhidas muito criteriosamente e laboriosamente. Escolheu-se por exemplo entre “Alternativa Zero” e “Polémica Zero” adiante. Só importa sublinhar agora, porque interessa para o caso de Ana Hatherly e dos artistas portugueses em geral, uma interpretação daquelas palavras que mal foi sublinhada até agora: é que, pelo menos para Portugal, a alternativa é zero. Não se teria proposto nenhuma alternativa. (Pessoalmente até sou contra as soluções alternativas). Mas sim um diálogo sobre o *zero* a que temos que chegar e que temos que assumir, para sermos alguma coisa [...] (Sousa 1978a, 31 – grifos originais do texto).

No ano de 1977, outra atividade no campo das artes plásticas ampliava, o debate e acirrava as polémicas. Foi realizado, na SNBA, um ciclo de conferências, organizado por Ernesto de Sousa, sobre o artista português Almada Negreiros²². O evento, também, repercutiu na imprensa e, o crítico Rocha de Sousa, destacou-o em sua coluna na revista *Opção*. No texto intitulado “Almada e o número de nossa identidade”, nota-se que a atividade foi utilizada apenas como pretexto, pois a análise centrou-se, na exposição “Alternativa Zero”. Reiterando as críticas já feitas, questionando os critérios de seleção dos expositores Rocha de Sousa, afirmou:

[...] Ernesto de Sousa insiste ironicamente que Portugal é o mesmo; mas, pela minha parte, penso que uma tal afirmação surge perigosa, senão reacionária, pois a verdade é que não se pode negar à História o que é da História. No momento em que se “desviam” quatrocentos contos de uma “estátua oficial” para uma “Alternativa Zero” e em que os artistas podem inventar florestas ou desmistificar o “império colonial”, somos forçados, por um mínimo de honestidade, a pensar no uso das nossas armas enquanto criadores de cultura e de civilização [...] (Sousa 1977, 54;55).

²¹ “Clara Menéres cria uma das primeiras obras vivas em Portugal, uma bioescultura – que na exposição “Alternativa Zero” presentificava a vida e a capacidade geradora da mulher – ao construí-la de terra e relva, alvo de cuidado constante. Repete-a mais tarde em grande escala, na 14ª Bienal de São Paulo onde cria escândalo (Ruivo 2010, 48).

²² “O percurso artístico de José Sobral de Almada Negreiros (São Tomé, 1893 - Lisboa, 1970) é atípico no sentido em que a sua energia criativa não se concentra, como é comum, em uma, em duas ou até em três formas de expressão artística, mas antes se multiplica [...] respondeu com um desígnio ainda mais vasto: ser todas as artes. Durante as quase oito décadas em que viveu, [...] assinou caricaturas, desenhos, poemas, pinturas, manifestos, peças de teatro e até o único romance – *Nome de Guerra*” (Soares 2010, 4).

A crítica feita por Rocha de Sousa causou polêmica e foi respondida em tom que deixava evidente a insatisfação e a ofensa recebida por Ernesto de Sousa. A carta aberta foi publicada na íntegra na revista *Opção*, com texto intitulado “Resposta (Polêmica) de Ernesto de Sousa à Rocha de Sousa”, que dizia:

“Meu caro artista crítico e talvez operador estético ...
... li o seu “número” nesta revista sobre o Almada e a “nossa identidade”, e fiquei muito preocupado.
Pois V. de habitual tão pacato e cumpridor e que até se esforça, não se contenta já com a pedagogia [sic] e a kultura [sic], põe-se a gritar, investe pelo insulto, tapa os olhos à compreensão mais elementar? ..
E fiquei preocupado porque me parece haver aqui um evidente síndrome do medo. Senão vejamos [...] (Sousa 1977a, 44).

O tom exasperado e violento, foi mantido no texto, em que Ernesto de Sousa pontuava todos os itens que discordava da crítica de Rocha de Sousa, afirmando que este havia cometido “faltas deontológicas, cometia irregularidades administrativas, fechava-se à compreensão do outro para dizer grandes mentiras, insistia em dar palmatoadas e classificações professorais e dizia coisas encantadoras e cômicas” (Sousa 1977a, 44). Mantendo o tom elevado da resposta, tratava o crítico de o “Rocha-Todo-Poderoso-de Sousa” e classificando-o como “inimigo do moderno”, seguia destacando sua discordância das análises feitas à exposição “Alternativa Zero” e sobre as proposições estéticas dos artistas participantes:

[...] Passemos antes ao ponto: quando se afirma um mimetismo é porque se conhece bem aquilo que foi *mimeticamente* imitado [...] nunca revelou a mais leve sombra de conhecimento, convívio ou interesse pelas tais novidades que ele diz serem só, só da estranja! Como então julgará que é só folhear umas revistas e olhar *prós* bonecos? Ficar com uma impressão geral, e um conhecimento de mais ou menos? [...] (Sousa 1977a, 45 – grifos originais do texto).

Ao final da carta-aberta, Ernesto de Sousa, questionava a análise de Rocha de Sousa sobre suas convicções, em relação à função social da arte. Reiterando a discordância das críticas, rebatia os argumentos nos seguintes termos:

[...] Uma das suas mais brilhantes conclusões num desses escritos é que a pintura tem o dever “de dizer a verdade”. A verdade? O dever? (V. nunca terá pressentido o prazer, sofrido o amor, sentido o desejo de ...?) Pelo certo, este zum-zum cultural é o medo. Mas é o medo de uma classe, de uma micro-classe, sejamos precisos e façamos essa justiça ao Rocha. É a classe dos universitários, dos Doutores. Classe privilegiada no antanho, cai ao nível de rodagem nas sociedades modernas, ficando-lhe apenas os privilégios materiais (o que já não é mau!) Incomodidade bem conhecida e estudada desde pelo menos dez antes do maio de 68 pelos “situcionistas” por exemplo [...] (Sousa 1977a, 45).

A carta finalizava com a “recomendação” ao crítico Rocha de Sousa, para que adotasse “uma atitude mais interrogativa” do que acusatória. E, a polêmica e as trocas de acusações não cessaram imediatamente. Em tom irônico, Rocha de Sousa publicou na revista *Opção*, o texto intitulado “Resposta (Sem Polêmica) de Rocha de Sousa a Ernesto de Sousa”. Em termos

conciliatórios, respondia todos os pontos apontados na carta-aberta e reiterava suas considerações. Declarou:

[...] Longe de mim, prezado Ernesto, o hábito de me fechar à compreensão do outro para dizer grandes mentiras. E longe de mim, também, querer partir os seus (tão grandes quanto os meus) telhados de vidro [...] Agora que não é preciso ser grande crítico, nem grande professor, para concluir que os diapositivos da “Alternativa Zero” eram péssimos, isso suponho que é inteiramente certo [...] Além do mais, e há de desculpar-me, insisto que a sua exposição sobre Almada foi infeliz nos termos de Associação entre esse artista, indiscutivelmente português e universal, e a perspectiva estética específica da “Alternativa Zero” [...] Quanto ao mimetismo das obras, e também por razões que expus em termos de importação de cultura e importação de metodologias, creio que estou no direito de pensar assim [...] Interrogar-me, Ernesto de Sousa? Acredite que é o que faço principalmente. O que acontece é que muitas vezes a interrogação não é pública e a afirmação sim [...] *Crete de uma amizade possível* (Sousa 1977b, 46;47).

A polémica travada entre os críticos manteve-se em destaque, pois outro evento realizado em 1977, “Mitologias Locais”, que contou com 120 obras, reunindo esculturas, pinturas, desenhos e montagens, de 62 autores²³, foi tema da edição da revista *Opção*. E, Rocha de Sousa no artigo intitulado “Mitologias Locais”, afirmava que a exposição, com poucas exceções “não tinha fôlego, comprometimento e originalidade”. E, evidenciando as disputas e os embates, afirmou que:

[...] Ernesto de Sousa divulgou uma publicação “à laia de guerrilha estética”, feita por ele, Leonel Moura e amigos: texto polémico que visa a Sociedade Nacional de Belas Artes e os júris ali considerados como instrumentos de duvidosa pedagogia, adulteradores da escolha criadora dos artistas, o que, por infelicidade, parece do mesmo passo invalidar a opção dos que, criadoramente, conjugam certos artistas e certas obras num projecto estético determinado [...] (Sousa 1977c, 57).

A referida exposição foi acompanhada de “peça-colagem”, chamado de “Ao qu’isto chegou”, com texto de artistas portugueses²⁴, encenada pelo grupo teatral “A Barraca” e sob a direção do dramaturgo brasileiro Augusto Boal – que assinava a coluna sobre teatro da revista *Opção*. Rocha de Sousa, no texto denominado “O teatro serve de pretexto”, publicado na edição de janeiro de 1978, da revista *Opção*, repercutiu a experiência. Exaltava a inter-relação da atividade - teatro e artes plásticas -, mas lamentava a baixa qualidade acústica da sala, que prejudicou o espetáculo. E, ponderou:

²³ “Participaram os artistas: Alberto José, Albuquerque Mendes, Aldina Costa, António Barros, António Bouça, António Viana, Armando Azevedo, Artur do Cruzeiro Seixas, Assunção Venâncio, Carlos Barroco, Carlos Calvet, Carlos Carreiro, Carlos Duarte, Carlos Mascarenhas, Carlos Santos, Cristina Paula, Dario Alves, Duphim Miranda, Domingos Pinho, Eduardo Nery, Emerenciano, Emília Nadal, Estreia, Eurico Gonçalves, Gil Teixeira Lopes, Guilherme Parente, Ivone Balette, Jacli, João Bento Almeida, João Hogan, Lourdes Leite, Lurdes Robalo, Luís Camacho, Luís Dourdil, Man, Manuel Filipe, Manuela d’Athayde, Manuela Correia de Sousa, Maria Gabriel, Maria Rolão, Mário Botas, Matilde Marçal, Monteiro Gil, Nikias Skapinakis, Nuno San-Payo, Pedro Rocha, Pedro Saraiva, Pedro Sobreiro, Pitum Keil do Amaral, Querubim Lapa, Rocha de Sousa, Rosa Fazenda, Sam Sérgio Pombo, Tomaz Vieira, Tília Saldanha, Virgílio Domingues, Victor Belém, Victor Palla e o ‘Grupo de Intervenção do CAPC’” (Nogueira 2013, 101).

²⁴ “Poemas e canções da autoria de José Gomes Ferreira, Luís Francisco Rebelo, Ana Hatherly, Bernardo Santareno, Maria Velho da Costa, Casimiro de Brito, Hélder Costa, Teresa Horta, Raul Calado, etc” (Gonçalves 1986, 148;149).

[...] Se o que se passou entre a exposição “Mitologias Locais” e a acção teatral “Ao qu’isto chegou” estava errado no modo de relacionar duas formas não relacionáveis, o princípio de base é extremamente importante: e com ele se pensa poder associar, no mesmo projecto formal e expressivo, as capacidades criativas dos artistas plásticos, de um ou mais encenadores e dos actores. Trata-se de uma aprendizagem mútua de consequências culturais sem dúvida frutuosa e provavelmente de abertura a um caminho artístico plural, dialéctico nos processos que irá desencadear, vastíssimo nas explorações e nas finalidades sociais que poderá seguir. (Sousa 1978b, 55).

A análise dos textos revela que as experimentações eram debatidas entre os artistas e críticos e suscitavam questionamentos sobre o conteúdo, os métodos, os materiais utilizados, as influências e a busca de identidade. Discussões que dividiam as opiniões e evidenciavam a pluralidade das proposições estéticas e os posicionamentos. “Efetivamente, os horizontes tinham voltado a estreitar-se, nomeadamente ao nível da intervenção ajustada dos artistas na vida política e cultural do país” (Nogueira 2013, 112).

Considerações finais

No contexto do pós-25 de Abril, a sociedade portuguesa vivenciou uma série de expectativas sobre as mudanças no campo da política, economia, sociedade e cultura. Em processo lento, complexo e contraditório, a sociedade portuguesa mobilizava-se para a abertura – política, econômica e cultural –, que modernizasse as estruturas. Obviamente, as transformações no campo político, não foram suficientes para garantir as mudanças que muitos ansiavam. O compasso das mudanças políticas – marcado por intensas disputas pelo poder, avanços e recuos, tinha ritmo distinto das mudanças em outros setores. Afinal, foram quase cinquenta anos da experiência fascista. Desmantelar suas marcas, exigia tempo.

Sobre a realidade cultural do país, afirmou-se que: “É difícil ajuizar da real saúde da cultura popular em 1974: o que fazia não era notícia. Limitadas e oprimidas, as colectividades populares viviam dificilmente e sobre elas recaía a particular desconfiança do poder em relação a uma atividade onde a resistência se recolheu” (Reis 1994, 443;444).

Em 1970, cerca de vinte e cinco por cento dos portugueses, ainda, eram analfabetos. O rádio, ainda, era o principal veículo de informação. O cinema perdia importância e oitenta salas de teatro atraíam pouco público. Havia cerca de cento e vinte museus, pouco frequentados. Conforme observou José-Augusto França: “Desde 1970, Lisboa (onde, em 1974, um terço da população vivia e partes de cada e 18.000 famílias em bairros de lata) assistia à derrocada dos prédios construídos nos anos 20” (*apud* Reis 1994, 445).

O mercado da arte vivenciou a contradição da intensificação e a crise das atividades. Houve uma explosão de galerias, instaladas no final dos anos 1960, e aumento na organização de

eventos: exposições, debates, oficinas e cursos, bem como a circulação de periódicos especializados.

Artistas, críticos de arte e intelectuais mobilizaram-se e interviram para reivindicar e provocar mudanças. Com ações individuais e coletivas, apropriando-se de influências externas, ressignificaram materiais e métodos, e apresentaram suas proposições estéticas em sintonia com o contexto vivido. E, muitas mudanças eram observadas. “Com raras exceções, o cinema e o teatro (onde grandes mudanças se tinham operado nos anos anteriores) fazem menos rompimentos imediatos. A escrita literária paralisou” (Reis 1994, 450).

Muitos artistas, críticos e intelectuais que aderiam, no primeiro momento, às campanhas de dinamização cultural, logo tornaram-se apreensivos de que a “revolução cultural” almejada não se concretizasse. Desconfiança, críticas, reivindicações e até mesmo indiferença, tornaram-se atitudes frequentes no circuito artístico-cultural nos anos subsequentes. A ansiedade pelas mudanças, não foi acompanhada das medidas apresentadas pelos novos governos no período pós-revolucionário. Os problemas herdados do fascismo, não permitiam soluções rápidas e a política cultural não poderia ser prioridade, principalmente, em razão da crise econômica, além do descaso do Estado com o setor, apesar de o primeiro governo constitucional (1976) atribuir à cultura a tarefa de desconstrução do passado fascista, mas, os incentivos e programas esperados não foram concretizados.

Nas artes plásticas, as discussões sobre o estatuto da arte, o papel do artista, a função social da obra, mantinham-se em evidência e animavam os debates. Arte do povo? Arte para o povo? Arte com o povo? Arte para todos? Arte por todos? Público? Participante? Artista? Operador estético? Arte política? Arte revolucionária? Arte-vida? Arte independente? Arte marginal? Antiarte? Dilettantismo? Engajamento? Autonomia? Identidade? Nacionalismo? Internacionalismo? Academicismo? Vanguarda? Experimentações? Novas linguagens? Novos suportes? Continuidade? Mudança? Questões que permearam as discussões no campo das artes, em Portugal e no mundo, e que dividiam as opiniões e as proposições estéticas de artistas e críticos de arte.

A análise do debate estabelecido na imprensa, sobre as experiências nas artes plásticas em Portugal – sobretudo em Lisboa e Porto -, durante a década de 1970, a partir dos textos publicados na *Revista de Artes Plásticas* e *Opção*, permite vislumbrar o panorama das experiências dos artistas plásticos. A discussão travada, ora polêmica, ora conciliatória, revelava os posicionamentos dos críticos, que evidenciavam seus pontos de vista sobre a dinamização cultural, vivida no período pós-revolucionário, marcado por expectativas e reivindicações.

Nos textos de Egídio Álvaro, nota-se a ênfase na valorização do debate, a defesa da liberdade criativa e independente e a ação interventiva do artista. “Nadar contra-corrente”, fugir/refutar os “modismos”, contestar a ordem e a importância do trabalho coletivo, eram defendidos de forma veemente.

Já, para Rocha de Sousa, os textos analisados, evidenciam a valorização da busca de identidade, a reestruturação do ensino artístico, a representação de Portugal no exterior e a reivindicação de políticas públicas estatais. As vanguardas artísticas e as experiências estéticas eram vistas com ressalvas e muitas vezes rechaçadas, entendidas como “mero espetáculo”, ações provocativas por si mesmo. Com opinião conservadora, enxergava nas “novas” referências o esvaziamento da função social da arte e do artista.

Por fim, pode-se assegurar que, apesar das expectativas, o discurso apresentado na imprensa, revela um cenário de pouca mudança no pós-25 de Abril. De acordo com os textos analisados, apesar de uma série de iniciativas e proposições de artistas e articuladores culturais, nota-se que a arte, principalmente as artes plásticas, continuava a ser elitista, apresentada, sobretudo nas galerias, sem a ampla participação do público e a comunicação com os setores marginalizados. A elaboração de políticas públicas para o campo cultural-artístico não se concretizou, fato que resultou em frustração e desilusão, para muitos, na vida artística portuguesa, adiando a esperança da construção de uma “nova arte” e uma “nova sociedade”.

Referências bibliográficas

- Almeida, Bernardo Pinto de. “Arte Portuguesa: da pré-história ao século XX”. Em *O modernismo II: O Surrealismo e depois*. Rodrigues, Dalila (Coord.). Lisboa: FUBU/IMC/IGESPAR, 2009, v. 19.
- Álvaro, Egídio. “Portugal 76 vanguardas alternativas. *Revista de Artes Plásticas*, 7/8 Dezembro/Janeiro, 1977,17-27.
- Álvaro, Egídio. “Encontros Internacionais de arte em Valadares”. *Revista de Artes Plásticas*, mensal – 6, janeiro de 1975, 8.
- Álvaro, Egídio. “Revolução, intervenção, intenção”. *Revista de Artes Plásticas*, mensal – 5, setembro de 1974, 9-10.
- Álvaro, Egídio. “Perspectiva 74”. *Revista de Artes Plásticas*, mensal - 3, fevereiro de 1974a, 24.
- Alves, Margarida Brito. *A Revista Colóquio/Artes*. IHA/Estudos de Arte Contemporânea. Edições Colibri, FCSH, Universidade Nova de Lisboa, maio de 2007.
- Amaral, Aracy Abreu. *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1984.
- Copeliovitch, Andrea. “Artaud e a utopia no teatro”. *Revista.doc*, ano VIII, nº 3, janeiro/junho, 2007.
-

- Ferreira, José Medeiros; Rosa, Maria de Lourdes; Oliveira, Leonel de. *História de Portugal* (Direção de José Mattoso). Lisboa: Círculo de Leitores, 1993. (volume 8 – Portugal em Transe – 1974-1985).
- Freitas, Lima de. “Arte, intervenção, ideologia” *Revista de Artes Plásticas*, mensal 5, setembro de 1974, 4-5.
- Gonçalves, Rui Mário. *História da Arte em Portugal: de 1945 à actualidade*. Lisboa: Alfa, 1986 (volume 13).
- Gonçalves, Rui Mário. “Carta de Lisboa”. *Revista Colóquio/Artes*, 41, 2ª série, 21º ano, junho/1979b.
- Gonçalves, Rui Mário. “Carta de Lisboa”. *Revista Colóquio/Artes*, 40, 2ª série, 20º ano, março/1979a.
- Gonçalves, Rui Mário. “Carta de Lisboa”. *Revista Colóquio/Artes*, 38, 2ª série, 20º ano, setembro/1978b.
- Gonçalves, Rui Mário. “Carta de Lisboa”. *Revista Colóquio/Artes*, 36, 2ª série, 20º ano, março/1978a.
- Gonçalves, Rui. “Carta de Lisboa”. *Revista Colóquio/Artes*, 32, 2ª série, 19º ano, outubro/1977, 36.
- Gonçalves, Rui Mário. “1975-1976 – Lisboa”. *Revista Colóquio/Artes*, 29, 2ª série, 18º ano, outubro/1976, 33-34.
- Melo, Alexandre. *Arte e artistas em Portugal*. Lisboa: Instituto Camões/Presidência do Conselho da União Europeia, 2007.
- Melo, Alexandre. *Artes plásticas em Portugal: dos anos 70 aos nossos dias*. Algés: Difel, 1998.
- Melo e Castro, E.M. de. “Pode-se escrever com isto”. *Revista Colóquio/Artes*, 32, 2ª série, 19º ano, 1977, 48-57.
- Melo e Castro, E.M. de. *Dialéctica das vanguardas*. Lisboa: Livros Horizonte, 1976.
- Nogueira, Isabel. “Artes plásticas e pensamento crítico em Portugal nos anos setenta: aspectos de uma modernidade adiada”. *Revista Intellectus*, ano 07, vol. II, 2008.
- Nogueira, Isabel. *Artes plásticas e crítica em Portugal nos anos 70 e 80: vanguarda e pós-modernismo*. Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013. <https://doi.org/10.14195/978-989-26-0634-7>
- Ornellas, Sandro. “Infinito e segredo nas poéticas da combinação de Melo e Castro e de Herberto Helder”. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, 40, n. 63, 2020, 59-74. <https://doi.org/10.17851/2359-0076.40.63.59-74>
- Pelayo, Maria Raquel Nunes de Almeida e Casal. *Artes plásticas e vanguarda. Portugal, 1968 - abril 1974*. Porto. Dissertação (Mestrado em História da Arte), Universidade do Porto, 1999.
- Pereira, C. Martins. “Onde está a arte do 25 de Abril?”. *Revista Opção*, ano I, nº 34, 16 a 22 de dezembro de 1976, 50-51.
- Pernes, Fernando. “Carta do Porto”. *Revista Colóquio/Artes*, 30, 2ª série, 18º ano, dezembro/1976, 73.
- Porfírio, José Luís. “Carta de Lisboa”. *Revista Colóquio/Artes*, 31, 2ª série, 19º ano, fevereiro/1977.
- Reis, António (Coord.) *Portugal: 20 anos de democracia*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1994.
- Ribeiro, Alfredo Queiroz. “Arte e revolução – quem colaborou? Quem teve coragem”. *Revista de Artes Plásticas*, mensal - 5, setembro de 1974, 10-35.
-

Roque, Maria Isabel. “Arte e liberdade: artes plásticas em Portugal após 25 de Abril”. Em *Portugal 1974-2019: 45 anos de democracia*. Cunha, Adelino *et al.* Lisboa: Universidade Europeia, 2019.

Ruivo, Ana. “Velhos meios?” Em *Anos 70 atravessar fronteiras*. Silva, Raquel Henriques da; Candeias, Ana Filipa; Ruivo, Ana. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/CAM – Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão, 9 de outubro de 2009 a 3 de outubro de 2010.

Silva, Caroline Rebeca Comin. *A performance Arte como intervenção nos Encontros Internacionais de Arte (1974-1977)*. Dissertação (Mestrado em História da Arte Contemporânea). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Universidade Nova de Lisboa, 2019a.

Silva, Ana Catarina Reis Morgado. *Mo(vi)mentos de raiz: a dinâmica das artes performativas na Cooperativa Árvore*. Relatório de estágio (Mestrado em Património, Artes e Turismo Cultural). Escola Superior de Educação, Politécnico do Porto, Porto, 2019b.

Silva, Raquel Henriques da. “Os anos 70 depois do 25 de abril”. Em *Anos 70 atravessar fronteiras*. Silva, Raquel Henriques da; Candeias, Ana Filipa; Ruivo, Ana. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/CAM – Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão, 9 de outubro de 2009 a 3 de outubro de 2010.

Soares, Alexandra Paula Cerqueira. *Na linba do fogo: “A cena do ódio” (1915), de José de Almada Negreiros*. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparatistas). Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2010.

Sousa, Ernesto de. “Alternativa Zero”. *Revista Colóquio / Artes*, 36, 2ª série, 20º ano, março/1978a, 31.

Sousa, Ernesto de. “Resposta (Polémica) de Ernesto de Sousa à Rocha de Sousa”. *Revista Opção*, ano II, nº 63, 7 a 13 de julho de 1977a, 44-45.

Sousa, Rocha de. “O teatro serve de pretexto”. *Revista Opção*, ano II, nº 90, 12 a 18 de janeiro de 1978b, 55.

Sousa, Rocha de. “Reposta (Sem Polémica) de Rocha de Sousa à Ernesto de Sousa”. *Revista Opção*, ano I, nº 87, 22 a 28 de dezembro de 1977b, 46-47.

Sousa, Rocha de. “Mitologias Locais”. *Revista Opção*, ano II, nº 63, 7 a 13 de julho de 1977c, 57.

Sousa, Rocha de. “Almada e o número de nossa identidade”. *Revista Opção*, ano I, nº 61, 23 a 29 de junho de 1977, 54-55.

Sousa, Rocha de. “Alternativa Zero – para além das más assimilações e saloísmos, o mérito de lançar a polémica”. *Revista Opção*, ano I, nº 47, 17 a 23 de março de 1977, 54-55.

Sousa, Rocha de. “Linguagem despoletada”. *Revista de Artes Plásticas*, mensal - 6, janeiro de 1975, 26-34.

Sousa, Rocha de. “Aspectos da função social da obra de arte”. *Revista de Artes Plásticas*, mensal – 5, setembro de 1974, 19.

Sousa, Rocha de. “Criação e responsabilidade”. *Revista de Artes Plásticas*, mensal - 2, janeiro de 1974a, 4-5.

Tavares, Sallette. “Ana Vieira”. *Revista de Artes Plásticas*, mensal – 3, fevereiro de 1974, 12-15.

Recebido: 23 de junho de 2020

Aprovado: 07 de agosto de 2020
