



REVISTA
DE
**CULTURA
VISUAL**

e-ISSN 2184-1284

N.º 15 | 2025

Entrevista a David Evans: Memórias e Reflexões Sobre Pintura Mural no Pós-25 de Abril

Interview With David Evans: Memories and Reflections on
Post-April 25 Mural Painting

<https://doi.org/10.21814/vista.6008>

e025001

Catarina Lira Pereira 



© Autores

Entrevista a David Evans: Memórias e Reflexões Sobre Pintura Mural no Pós-25 de Abril

<https://doi.org/10.21814/vista.6008>

Vista N.º 15 | janeiro – junho 2025 | e025001

Submetido: 17/10/2024 | Revisto: 04/11/2024 | Aceite: 04/11/2024 | Publicado:
21/01/2025

Catarina Lira Pereira

<https://orcid.org/0000-0003-0552-3946>

Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes, Faculdade de Belas-Artes,
Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal/Instituto de Investigação em Arte,
Design e Sociedade, Porto, Portugal/Escola de Comunicação, Inovação e Artes,
Instituto Politécnico da Lusofonia, Lisboa, Portugal

David Evans e os Murais do Pós-25 de Abril

David Evans, de origem britânica, reside em Portugal desde 1966. Pintor autodidata, tem um percurso marcado por numerosas exposições coletivas e individuais. Foi diretor da Galeria Judite Dacruz no início dos anos 70, desempenhou funções de professor durante cerca de 30 anos e foi, mais tarde, diretor de Estudos Ingleses no British Council, em Lisboa. É, atualmente, investigador na área de estudos anglo-portugueses da Universidade Nova de Lisboa e tradutor.

A 10 de junho de 1974, no âmbito de uma festa popular organizada pelo Movimento das Forças Armadas (MFA), Evans participou na criação de um painel colaborativo na Galeria de Arte Moderna, em Belém, juntamente com outros 47 artistas. Esta iniciativa marcou o surgimento de uma série de intervenções murais que continuariam a ocorrer ao longo dos anos seguintes, e que refletiam o espírito da época através de temas como liberdade, resistência e transformação social.

Durante o processo revolucionário português, a pintura mural tornou-se, de maneira marcante, um meio de mobilização social e de expressão popular, num contexto de liberdade recém-conquistada. Nesse cenário, para além das iniciativas do MFA, partidos políticos também recorreram aos murais como veículos de comunicação e difusão ideológica. Entre 1974 e 1977, a arte pública em Portugal foi essencial para aproximar a população do movimento revolucionário, com artistas a utilizarem essas práticas como ferramentas de diálogo com a sociedade civil (Cruzeiro, 2021). Assim, os murais pintados por Evans (Figura 1) e outros artistas inscreviam-se numa tradição de arte pública revolucionária, já visível noutros contextos históricos, como o muralismo mexicano e a experiência cubana.



Figura 1: *David Evans pinta o mural na festa da Luz da aldeia de Chã, 1975*
Créditos. © Arquivo Municipal de Lisboa, Ernesto de Sousa, ESO001465

Durante a sessão "Pintura Mural e Revolução"¹, integrada no Ciclo de Conversas "Imagem e Revolução", a intervenção de Evans destacou-se pela clareza das suas observações. Motivada pela relevância das suas experiências e perceções sobre o período pós-25 de Abril, decidi convidá-lo para uma entrevista, com o objetivo de explorar as suas reflexões e memórias com mais detalhe.

Catarina Lira Pereira (CLP): Como surgiu a ideia para o painel do 10 de junho de 74 e quem organizou o evento?

¹Sessão organizada pelo Instituto de História da Arte, em parceria com o Atelier-Museu Júlio Pomar, que contou com a participação de Cristina Pratas Cruzeiro, Begoña Farré Torras, Sónia Moura, Margarida Rendeiro e Sara Antónia Matos como moderadora, ocorrida no dia 11 de julho de 2024.

David Evans (DE): A ideia surgiu nas reuniões de uma organização que foi criada nessa altura — o Movimento Democrático dos Artistas Plásticos (MDAP). Se fosse hoje, talvez se chamasse “Movimento Democrático dos Artistas Visuais”. A ideia do MDAP surgiu no primeiro dia de maio², apenas uma semana depois do 25 de Abril. Nessa altura, lembro-me de nos perguntarmos uns aos outros: “então, o que vai acontecer agora? Será que vai ser tudo diferente? Como agir? Como vamos participar na mudança, nas mudanças necessárias?”. Combinámos reunir-nos uns dias depois na Galeria 111. Fomos cerca de 20 ou 30 pessoas. Foi nessa altura que surgiu a ideia do movimento e achámos que o sítio ideal para lançar a iniciativa seria a casa dos artistas: a Sociedade Nacional de Belas Artes, que — apesar de todos os constrangimentos antes do 25 de Abril — manteve-se sempre funcional e foi um espaço de liberdade para os artistas. A primeira ação ficou marcada para o dia 28 de maio, aniversário do golpe de estado que pôs fim à Primeira República e trouxe 48 anos de ditadura; ficou combinado que iríamos embrulhar a estátua de Salazar no Palácio Foz, onde estava instalado, nessa altura, o Ministério da Comunicação Social. Tinha passado por várias fases — o SNI [Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo, 1944–1968], o SEIT [Secretaria de Estado da Informação e Turismo, 1968–1974] — antes do 25 de Abril — e ainda lá estava a estátua enorme de Salazar no meio do pátio, da autoria do escultor Francisco Franco. Resolvemos que não íamos fazer uma pichagem e estragar uma obra de arte, mas envolver a estátua em panos negros com uma grande faixa que dizia “Movimento Democrático dos Artistas Plásticos”. Tivemos a consciência que era um ato público e distribuímos um comunicado³ aos jornais, aos jornalistas, e foram tiradas fotografias. Curiosamente, dois ou três dias depois, aconteceu um dos momentos, para mim, mais poéticos daquela fase de “doce anarquia” dos primeiros tempos da Revolução: uma carta aberta dos ferroviários reunidos em plenário no Entroncamento apareceu num jornal da época, dirigida ao MDAP e aos artistas plásticos, colocando “os seus comboios” ao nosso dispor para levar as estátuas fascistas a um lugar designado por nós para serem transformadas em monumentos à democracia⁴. A iniciativa dos ferroviários de se dirigirem aos artistas plásticos desta forma é um acontecimento que só ocorre em circunstâncias absolutamente excecionais, tal como foi, de facto, a nossa revolução. Pouco tempo depois, resolvemos que devíamos contactar

²O Movimento Democrático dos Artistas Plásticos foi oficialmente criado no dia 8 de maio de 1974.

³Parte do comunicado distribuído referia: “‘Casaca de cerimónia’ – foi assim que Salazar tratou a Arte (vide o livro de António Ferro, ‘Salazar’, 1933). E no jardim do Palácio Foz – ‘Quartel da demagogia a cores’, como há muitos anos foi alcunhado pelos artistas, a estátua de Salazar, continua em passado que se quer ausente. (...) A arte fascista faz mal à vista!” (“Comunicado”, 1974, p. 3).

⁴A este propósito, no dia 20 de maio, o *Diário Popular* publicou uma sugestão dos ferroviários dirigida à Junta de Salvação Nacional que já propunha que fosse feito “o aproveitamento do bronze das estátuas, bustos medalhões, etc, o das placas de mármore (...) bem como muitos edifícios oficiais e, mesmo, muitas fábricas e empresas visitadas e inauguradas por individualidades do regime fascista (...). ‘São símbolos de vaidade oca, que devem ser retirados desde já, mas para aplicação num monumento grandioso à Libertação, pois devem conseguir-se toneladas de bronze e mármore’” (“Sugestão dos Ferroviários Para Edificação do Monumento ao Preso Político Desconhecido”, 1974, p. 14).

os militares do MFA para ver até que ponto podíamos participar ativamente na revolução. Lembro-me que houve uma reunião de alguns representantes do MDAP com membros do MFA e ficou combinado que no 10 de junho, Dia de Portugal, faríamos uma intervenção coletiva na Galeria de Arte de Belém, que estava numa situação de virtual abandono. Nós não tínhamos, obviamente, capacidade logística para montar um andaime com três andares, nem para descobrir uma tela com 24 m de comprimento e 4,5 de altura... Mas os militares, sim! E até hoje, ainda me pergunto onde conseguiram a tela [risos]... Ficou combinado que todos os materiais e equipamentos estariam lá à nossa espera. Foi feita uma espécie de lotaria com os nomes dos participantes. Não sei de onde veio a lista de nomes; eram essencialmente os artistas que tinham estado envolvidos naqueles primeiros tempos nas reuniões intermináveis do MDAP na Sociedade Nacional de Belas Artes, muitos dos quais eram conhecidos opositores ao regime anterior. Os nomes foram tirados sem qualquer organização específica e acho que só soubemos dos nossos lugares no dia anterior ou no próprio dia; portanto, não havia a hipótese de combinarmos o que iríamos fazer... E quando cheguei lá, fiquei espantado; estava ao meio da tela entre Júlio Pomar e Alice Jorge, e uma série de artistas consagrados de gerações anteriores⁵. Eu era um dos mais novos, mas a mais nova de todos era a Teresa Dias Coelho, filha do José Dias Coelho, que tinha sido assassinado pela PIDE [Polícia Internacional e de Defesa do Estado] 13 anos antes. Ela estava no canto esquerdo em cima, como se fosse uma leitura, digamos, de um livro... Era o início — a posição principal do painel.

CLP: Essa posição foi de propósito?

DE: Nunca falei com ela sobre esse aspeto, mas penso que sim, que era suposto representar o princípio. Estavam lá as tintas — tintas de parede — e estavam lá os pincéis. O espaço disponível para cada artista media cerca de 1,50 m por 1,50 m, e fomos 48 artistas em três filas. Foi um dia único, tal como o 1.º de Maio e o 25 de Abril... Dias verdadeiramente inesquecíveis. Houve uma transmissão direta televisiva que durou horas das pinturas e das outras manifestações que ocorreram nesse dia, entre as quais, por exemplo, a magnífica Banda de Música da Marinha, fardada com o primeiro uniforme!

Havia uma multidão de pessoas de todas as idades — famílias inteiras. Como foi um dia feriado, as pessoas aproveitaram para estar ao pé do rio e participar nesse evento único. Havia também o Teatro da Comuna, o Coro da Academia de

⁵Os 48 artistas foram, por ordem da esquerda à direita, em cima: Teresa Dias Coelho, Sá Nogueira, João Abel Manta, Júlio Pereira, Henrique Manuel, António Palolo, Artur Rosa, Ângelo de Sousa, Nuno San-Payo, Lima de Carvalho, Teresa Magalhães, Guilherme Parente, Fátima Vaz, Manuel Pires, René Bértholo, João Vieira; ao centro: Jorge Martins, Querubim Lapa, Manuel Baptista, Ana Vieira, António Charrua, Helena Almeida, Costa Pinheiro, Jorge Pinheiro, Júlio Pomar, David Evans, Alice Jorge, Emília Nadal, Fernando Azevedo, Vespeira, Rogério Ribeiro, José Escada; e em baixo: Victor Palla, Tomás Mateus, António Domingues, Menez, António Sena, Justino Alves, Eurico Gonçalves, Sérgio Pombo, Moniz Pereira, Nikias Skapinakis, Vítor Fortes, Jorge Vieira, Eduardo Nery, Maria Velez, António Mendes e Carlos Calvet (Sousa, 1974).

Amadores de Música, dirigido por Fernando Lopes Graça. E houve de certeza outras atividades, mas estávamos completamente focados em cumprir o que tínhamos vindo fazer e acabar a pintura no tempo disponível, debaixo de um calor insuportável! Lá fora a temperatura chegou a 36°, 37°C; lá dentro, com as luzes e a multidão de gente, deve ter ultrapassado os 40°C. Os artistas, ao fim de 20 minutos, estavam meio despidos; mas ninguém se importava porque estávamos movidos por uma força tremenda, uma vontade de participar de forma consequente na transformação social do país. Foi para todos um privilégio, uma honra. Foi, como eu digo, um momento totalmente inesquecível.

CLP: Como ocorreu o processo de seleção dos artistas? Faziam todos parte do MDAP?

DE: Sim. Na verdade, os artistas não se ofereceram para fazer parte na pintura coletiva, a maioria participou ativamente nas reuniões... E conhecíamos uns aos outros. Eu, por exemplo, não sei porquê, fui sempre presidente da mesa nas reuniões. Era uma responsabilidade terrível; tinha de tentar gerir a participação de pessoas que, não tendo podido falar abertamente durante tantos anos, já não se calavam, e era eu que tinha de as mandar calar... Quando conseguia! Para fazer parte do MFA, quem quis aderir, aderiu. Foi a mesma coisa com o MDAP, as coisas aconteceram assim.

CLP: A determinado momento, houve um corte de transmissão da RTP. Como vivenciou este momento?

DE: A emissão foi interrompida porque o Teatro da Comuna começou a tocar em certos símbolos, as “vacas sagradas” do anterior regime, sobretudo a Igreja. Já tinham feito uma espécie de caricatura teatral do Américo Tomás, que foi Presidente da República até ao 25 de Abril. Era um velho que era apelidado, nas conversas em privado, de “cabeça de abóbora” [risos]. Mas, a seguir, tocaram num ponto muito sensível: a figura do Cardeal-Patriarca. Lembrando a postura hostil da Primeira República em relação à Igreja — que de certa forma prejudicou as reformas e gerou desconfiança entre certos sectores do povo em relação aos republicanos — acho que os militares do MFA, poucos dias após Revolução, quiseram evitar o anticlericalismo. Assim, talvez por receio, cortaram a transmissão em direto, o que se revelou um erro estratégico. Segundo parece, um grupo de pessoas que faziam parte da organização desse dia foi falar com Raul Rego, que era o Ministro da Comunicação Social na época, para o confrontar com o corte de transmissão. Ele ligou para os estúdios e a transmissão foi retomada. Mas houve uns momentos delicados em que podia ter havido uma reação popular quase de violência, mas, felizmente, foi evitada. Houve protestos, efetivamente, que a censura estava a ser introduzida novamente, e Júlio Pomar, que estava ao meu lado, pendurou os seus pincéis e escreveu no seu espaço: “a censura existe”. Naquele momento, eu estava demasiado ocupado com o que estava a pintar, que era uma chamada de atenção para o facto de a Guerra Colonial ainda continuar. Ainda havia embarques de soldados para Angola, Moçambique e, também, Guiné-Bissau, penso eu... E, portanto, eu não reagi da mesma forma.

CLP: Ao longo da execução do painel, cada artista manteve-se no seu canto ou ia espreitando e comentando o trabalho dos outros artistas?

DE: Havia alguma mobilidade. Algumas pessoas tinham ajuda de outros colegas, amigos ou alunos, e despachavam o trabalho mais rapidamente e iam ver o que os outros artistas estavam a fazer. Também havia curiosos entre os espectadores que subiam aos andaimes e davam umas pinceladas. Com a evolução da pintura, tornou-se claro que, por razões estéticas ou outras mais ligadas aos próprios motivos da pintura de cada um, existia a possibilidade de interligar elementos. Como se vê das fotografias que ainda existem e do filme, houve de facto artistas que perguntaram aos colegas ao lado: “posso entrar aqui com este azul ou este vermelho? Podemos ligar esta linha àquilo?”. É nítido que houve zonas onde isso aconteceu, naturalmente e de forma espontânea, não tendo acontecido em todas as zonas da pintura. Não tinha sido planeado, porque, como eu expliquei, não houve tempo nem possibilidades de planearmos nada especificamente. Algumas pessoas terão tido conversas do género: “o que é que vais fazer? Mostra lá o boneco!”. Havia, digamos, mais entrosamento, não entre gerações de pintores, mas entre pintores que tinham formas de expressão semelhantes.

CLP: Depois de ter observado o que os seus colegas tinham criado, percebeu alguns temas comuns entre os trabalhos individuais?

DE: A pintura da Alice Jorge abordava o mesmo tema que eu, só de forma um pouco diferente. Também o José Escada, mas o Escada estava longe e a Alice Jorge estava ao pé de mim. Ela perguntou-me: “posso ligar isso?”, e eu: “claro, faz favor!”. A noção de que o conflito ainda não tinha acabado, que a questão colonial não estava resolvida, estava muito presente entre os artistas participantes. Especialmente para o Sá Nogueira, que tinha origens julgo que cabo-verdianas, embora um pouco distantes, este era um tema de grande importância no momento, tal como para António Domingues — de origens santomenses, se não me engano. Mas para qualquer pessoa atenta à situação política, era uma questão que precisava de ser resolvida. E, de facto, a evolução política demonstrou isso. Pouco tempo depois, percebeu-se que havia diferenças de opinião ou de estratégia entre membros da Junta de Salvação Nacional, sobretudo entre Spínola e os capitães que tinham feito o golpe militar. Isso levou a uma tentativa de contrarrevolução no 28 de setembro e outra muito mais grave no 11 de março⁶. Portanto, era uma questão que continuava premente e ainda não resolvida; a independência ou direito à autonomia política das “províncias ultramarinas”, como eram conhecidas pelo anterior regime, ou das “colónias”, como já as chamávamos nessa altura.

CLP: Quais foram as intervenções, além da sua, de que mais gostou?

DE: Mas eu gostei da minha intervenção? [risos] Enfim, eu fiz o que pretendi

⁶No dia 28 de setembro de 1974, ocorreu uma manifestação, denominada “maioria silenciosa”, de apoio ao então Presidente da República General Spínola, que visava o reforço da posição política deste militar. No dia 11 de março de 1975, Spínola dirigiu uma tentativa de golpe de estado.

fazer numa linguagem que, naquela altura, parecia acessível. Eu não vejo o painel como uma coleção de intervenções; eu vejo aquilo como um gesto coletivo e acho que quase todos os meus colegas que participaram — e mesmo aqueles que não participaram — viram a pintura do 10 de junho dessa forma. Só houve um ou outro participante que teve uma visão um pouco diferente. Por exemplo, o meu amigo António Mendes, que não era uma pessoa muito ativa politicamente e que foi citado num artigo um pouco triste... Não sei se “triste” é a palavra certa... Que saiu pouco tempo depois, num *Colóquio Artes*. O Zé Ernesto citou o António, que era, digamos, uma das únicas vozes menos entusiastas⁷. Vê-se, aliás, na pintura dele; o António não foi capaz de entrar na onda dos restantes. Portanto, embora se possam identificar diferenças em certas áreas, a vasta maioria dos artistas estava na mesma página, o que é claro no resultado final. Aquilo pode não ser uma grande obra de arte, mas não há dúvida que foi um grito de liberdade, um momento único na Revolução e um testemunho vivo daquela unidade e alegria que existia naquele momento (Figura 2)!



Figura 2: *Festa comemorativa do 10 de junho: pintura do painel coletivo do Movimento Democrático dos Artistas Plásticos no Mercado do Povo em Belém, 1974*

Créditos. © Arquivo Municipal de Lisboa, Ernesto de Sousa, ESO001618

CLP: Gostava que me falasse sobre a relação da militância política dos artistas

⁷No seu artigo “O Mural de 10 de Junho ou a Passagem ao Acto”, Ernesto de Sousa (1974) dissecou com ironia as declarações de António Mendes, como o uso da expressão “bonecos para o povo”, para analisar de forma crítica a intervenção artística coletiva.

da época com a pintura mural. Como via essa prática: como um exercício de cidadania ou como uma militância mais ativa na transformação social?

DE: As duas coisas, obviamente. Nessa altura, embora tivesse sido sempre de esquerda, mesmo antes de vir para Portugal, eu não estava ligado a nenhum partido político. Mas a vasta maioria das pessoas, de facto, naquele momento e durante algum tempo depois, estava de acordo relativamente a certos grandes princípios ou grandes transformações que queríamos ver implementados. Até meados de junho de 75, até o início do chamado “Verão Quente”⁸, não havia grandes divisões. As divisões, os sectarismos, só apareceram mais tarde. Foi por altura da campanha para as primeiras eleições em liberdade, em março-abril de 1975, que começaram a surgir pinturas murais de partidos políticos, executadas por artistas profissionais e não profissionais, militantes dos partidos. Antes disso, havia pichagens, escritos na parede, símbolos, etc.; mas nada de pinturas propriamente planeadas ou feitas de forma coordenada com um objetivo específico.

CLP: O movimento muralista mexicano influenciou ou inspirou esses artistas de alguma forma? Em Portugal, surgiam também murais com uma vertente de crítica social?

DE: Indiretamente. O muralismo mexicano terá inspirado eventualmente as pinturas da Revolução Cubana. E há o caso, já célebre, da participação de René Bértholo e Lourdes Castro na pintura mural coletiva "Cuba Colectiva", em 67, celebrando a Revolução Cubana. Indiretamente também, através das pinturas murais no Chile. Tivemos cá o Pancho Ariztía⁹, um pintor chileno que chegou a ser adido cultural da Embaixada do Chile depois da revolução. Depois do 25 de Abril, em 75, ele fez uma pintura espantosa, enorme, em Alcântara, totalmente distinta daquelas que nós fizemos nas campanhas de dinamização. Acho que foi só ele, não sei se teve ajudantes ou não... Esta pintura mural, que já não existe, está a ser celebrada neste momento no Festival de Teatro de Almada com uma exposição. É uma pintura que, de facto, mostra alguns traços sul-americanos, que vêm, digamos, do tempo das pinturas murais mexicanas. Mas é uma exceção. A inspiração em Portugal é mais de maio de 68 em Paris, e, eventualmente, como expliquei, da Revolução Cubana ou da Revolução Chilena, mas só como exemplo e não do ponto de vista propriamente estético e artístico. Mas o que se nota de diferente é a liberdade quase anárquica em certas pinturas que foram feitas nessa altura, que considero um fator muito positivo. Mostra, de facto, a liberdade que foi dada pelos partidos políticos aos militantes em relação às formas de expressão. Houve, inclusive, documentos que saíram depois da Revolução que frisam esta liberdade que era usufruída pelos militantes dos

⁸“Verão Quente” é a designação para o período em Portugal, ocorrido em 1975, marcado por intensas tensões políticas, num ambiente de confronto constante e polarização política extrema.

⁹Chamado de Pancho pelos amigos, Francisco Ariztía nasceu em 1943 em Santiago do Chile, onde estudou na Escuela Nacional de Bellas Artes, Universidad de Chile. Depois de passar por Belgrado, Paris, e Bolonha, mudou-se em 1975 para Lisboa. Obteve a nacionalidade portuguesa em 1988.

partidos, com exceção, eventualmente, de alguns partidos da extrema-esquerda, como o MRPP [Partido Comunista dos Trabalhadores Portugueses], o PCP(ML) [Partido Comunista de Portugal (Marxista-Leninista)], partidos maoístas.

CLP: As diretrizes partidárias influenciavam diretamente a estética e o conteúdo das pinturas murais?

DE: Essas outras pinturas murais foram feitas um pouco como as nossas pinturas nas campanhas de dinamização, ou seja, as pessoas discutiam em reuniões do partido o que é que iriam fazer, cada um levava a sua ideia, havia alguém que sugeria — eventualmente um coordenador — o que se podia pintar ou o que se devia pôr. No caso do MRPP, era completamente diferente; havia um controle desde o primeiro momento sobre o assunto, o conteúdo, a distribuição dos vários elementos da pintura e havia uma execução planeada de antemão.

CLP: E das cores também?

DE: E das cores! Eram limitados a vermelho, amarelo e negro, penso eu. A liberdade criativa era muito maior no caso dos outros partidos. Havia uma tendência, obviamente, para o vermelho em todos os partidos; todos estavam inclinados à esquerda naquela altura. Aliás, curiosamente, os nomes dos partidos que vêm dessa altura ainda demonstram isso; o Partido Social-Democrata é hoje mais liberal do que social-democrata, enquanto o Partido Socialista é social-democrata, etc. Lembro-me até o CDS, que dizia ser um partido do centro, afirmava estar a favor de um “socialismo personalista”! Porque, de facto, nessa época, quem não falava de socialismo não era “boa gente”. Em relação a essas pinturas do MRPP, é óbvio que havia uma orientação totalmente diferente e havia uma equipa gráfica profissional¹⁰ que impunha uma certa estética, nesse caso pró-chinesa. Aquelas pinturas são muito influenciadas pelas pinturas maoístas da mesma altura. Enquanto os militantes dos outros partidos, de facto, dispunham de maior liberdade de expressão.

CLP: Como se foi processando a relação do MDAP com o MFA?

DE: Além do painel do 10 de junho, houve uma fase muito importante, inclusive a nível estético, ligada às Campanhas de Dinamização Cultural levadas a cabo pelo MFA. Nessas campanhas, os artistas plásticos participaram em pinturas murais organizadas por uma unidade do MFA chamava “CODICE” [Comissão Dinamizadora Central], que fazia parte da 5.^a Divisão¹¹. Esta entidade era, por assim dizer, a parte *agítprop* ou o sector responsável pela divulgação cultural

¹⁰Esta equipa gráfica integrava o Departamento de Propaganda do Partido Comunista dos Trabalhadores Portugueses e apresentava uma estética partidária tão enraizada que qualquer membro estava apto a realizar determinado trabalho, tanto individualmente como em colaboração com os restantes (Carneiro, 2015).

¹¹A Comissão Dinamizadora Central foi uma estrutura criada pela 5.^a Divisão do Estado-Maior-General das Forças Armadas com o objetivo de promover campanhas de dinamização cultural e de ação cívica após a Revolução de 25 de Abril de 1974. A 5.^a Divisão — um organismo militar responsável pelas áreas de informação e propaganda — teve um papel muito relevante na disseminação dos ideais revolucionários e na promoção de uma “democracia socialista” (Veiga, 2014).

dos princípios do movimento nas zonas menos politizadas do país. Há 50 anos, como deve calcular, em certas zonas do país, havia muito analfabetismo e muita influência de forças conservadoras, frequentemente através da Igreja Católica. O MFA decidiu que tinha de fazer qualquer coisa para divulgar os seus princípios e objetivos, pois, enquanto em Lisboa e Porto — as grandes cidades — havia um conhecimento e uma adesão maioritária a esses ideais, nas outras zonas rurais, afastadas das cidades, as pessoas mostravam-se desconfiadas. Nesse sentido, foram criadas iniciativas nas quais artistas de teatro, de circo, das artes visuais e de outras áreas colaboravam com os militares para levar essas mensagens ao povo em regiões mais isoladas.

O MDAP foi convidado a participar nestas iniciativas devido ao sucesso do 10 de junho. Tivemos várias reuniões com os militares para discutir como é que nós poderíamos participar e contribuir. E houve vários artistas que participaram com cartazes. O mais interveniente entre nós terá sido o Vespeira, mas também houve outros, como Henrique Ruivo e João Abel Manta, que foi importantíssimo com as suas excelentes caricaturas, cartazes, selos de correio e bilhetes postais.

A participação dos artistas visuais — ou “artistas plásticos” como dizíamos naquela época — nas campanhas de dinamização cultural foi de grande importância. Houve várias pinturas murais que, infelizmente ou felizmente, já não existem, além da pintura do 10 de junho que foi destruída num incêndio, em 1981¹².

CLP: Mas foi um acidente, não?

DE: Boa pergunta... Deixo em aberto a resposta... De qualquer forma, estas pinturas foram desaparecendo. Houve uma série delas que foram executadas em 1975. Fizemos pinturas em vários sítios. Segundo parece, a primeira pintura, com artistas do Porto e de Lisboa, foi em Viseu que, digamos, era nessa altura a capital da reação. Portanto, os militares foram lá com bandas militares, etc., e tentaram reproduzir, de alguma forma, o entusiasmo do 10 de junho num ambiente... Não digo hostil, mas desconfiado. Acho que algumas forças mais conservadoras já tinham dito às pessoas que vinham ali roubar terrenos aos agricultores e assim... Houve uma série de artistas profissionais do Porto e de Lisboa que foram com os militares e fizeram ali a primeira pintura mural na parede da Caixa Geral de Depósitos, perto do centro de Viseu. E, no início, as pessoas de lá não sabiam se queriam participar ou não, mas lá foram participando; e no fim, houve até um espetáculo de teatro, que foi visto por pessoas que nunca tinham ido ao teatro nas suas vidas. Ficaram boquiabertas, como é óbvio! Depois, fomos convidados a participar numa pintura coletiva na aldeia de Chã, perto de Sobral de Monte Agraço. É espantoso lembrar que, nessa altura, havia aldeias ao pé de Lisboa que não tinham eletricidade. Como é que guardavam a comida? Salgavam? Deve ter sido assim... Um grupo de voluntários militares tinha trabalhado durante seis semanas a montar a eletricidade para três aldeias vizinhas. E nós, os artistas plásticos do MDAP, fomos convidados para fazer

¹²Em agosto de 1981, um incêndio na Galeria de Arte Moderna, em Belém, destruiu o painel.

uma pintura mural no dia da ligação da luz. A Festa da Luz é celebrada ainda hoje, no mês de junho, na aldeia de Chã! E fomos lá, alguns dos que tinham participado no 10 de junho. As condições eram muito difíceis; um dia de grande calor, mas sobretudo porque o muro era muito tosco, tinha sido pintado com cal sobre uma superfície rugosa. Os andaimes eram de madeira — um suporte muito frágil; tínhamos de trepar com dificuldade e equilibrar-nos neles, mas lá conseguimos fazer a pintura. E o dia acabou bem com uma refeição servida a toda a aldeia e a todos os participantes na pintura e na montagem da eletricidade, seguido de um bailarico e uma burricada¹³. A burricada foi ganha por um dos militares da CODICE, o Capitão Faria Paulino, da Madeira, que tinha muita mais experiência do que a maioria dos artistas em andar de burro e, se calhar, tinha andado de burro em criança [risos]. Eu lembro-me que o meu não andava nada; mas enfim... Foi um grande dia! E as fotografias foram tiradas pelo Zé Ernesto de Sousa, que compensou, com a magnífica reportagem que fez, pelo seu artigo sobre o painel do 10 de junho. Eu posso falar assim porque o Zé Ernesto era meu amigo... E conheço muito bem a Isabel Alves, a mulher dele. Mas o mural mais importante que fizemos foi em Évora, e foi também a pintura maior. Foi feita nos dias 5 e 6 de julho de 1975. Ainda há sinais de que exista debaixo de algumas camadas de cal, embora não há nada que se possa ver. Acho que tinha uns 6 m x 40 m. Os militares tinham montado os andaimes, era um fim de semana e viemos desde Lisboa numa camioneta militar. Chegámos lá e tivemos tempo de falar à sombra sobre o conteúdo da pintura porque não se podia pintar com o sol a bater, era impossível! E já tínhamos chegado a acordo na camioneta que o tema seria sobre a reforma agrária, que era o assunto candente naquele momento, sobretudo no Alentejo e no Ribatejo. A ocupação de latifúndios meio-abandonados já tinha acontecido. E havia um ambiente, se não crispado, um pouco distante, não de todas as pessoas, mas de alguma burguesia da cidade. Começámos a pintar logo que o sol baixou um pouco e conseguimos fazer ali uma pintura absolutamente extraordinária, considerando o espaço que havia e os meios de que dispúnhamos, 6 m x 40 m, mesmo para nós, artistas profissionais, era um grande desafio (Figura 3).

¹³Evento festivo onde participantes montam burros, realizado como parte de celebrações tradicionais em áreas rurais de Portugal. Na festa em questão, envolveu uma corrida.



Figura 3: *Pormenor da pintura do mural de Évora, 1975*
Créditos. Gracinda Candeias

CLP: Eram quantos?

DE: Uns 15 ou 16. Eram os suspeitos do costume; eu, o Vespeira, Henrique Ruivo, Sá Nogueira, Silvia Chicó, Rogério Amaral, Rodrigo de Freitas, Júlio Pereira, Gracinda Candeias, Ana Isabel Rodrigues, Henrique Manuel, Sérgio Pombo, Costa Martins [filho], Teresa Magalhães, Moniz Pereira... Conseguimos acabar no fim de semana. E as fotografias mostram realmente que é uma obra de arte conseguida e que tinha havido uma tentativa bem-sucedida de integrar todos os espaços. Eu tive de fazer uma coisa que nunca tinha feito, que era pintar letras garrafais, porque estávamos à espera que viesse o João Vieira que — como sabe — pintava letras, e ele não apareceu, não sei porquê. Mas os artistas vinham conforme podiam; não éramos pagos, éramos voluntários. E então tive de pintar eu "a terra a quem a trabalha" lá em cima, que era a lema de Reforma Agrária naquela altura. Houve ainda uma iniciativa de pintura em grupo na Figueira da Foz, em muros disponibilizados pela Câmara Municipal. Depois disso, acho que a primeira pintura partidária foi feita pelo PCP por volta de 15 de março de 1975. Seguiu-se uma série de pinturas feitas por vários outros partidos; uma que me lembro era do MES, o Movimento de Esquerda Socialista, e algumas, poucas, do Partido Socialista... E muitas e muito ambiciosas, do MRPP, mas com uma abordagem totalmente diferente de todos os outros partidos (Figura 4).



Figura 4: *Murais com mensagens de propaganda política, 1975*
Créditos. © Arquivo Municipal de Lisboa, Ernesto de Sousa, ESO001249

CLP: Por quanto tempo a pintura mural manteve uma presença significativa como compromisso social e político em Portugal?

DE: Eu acho que o facto de as pinturas murais não terem sobrevivido é uma demonstração cabal de que são, no seu essencial, efémeras. Estão ligadas ao momento, são testemunhos de uma certa maneira de ver o mundo num certo momento. Agora, com estas esculturas murais do Vhils, etc., há um desejo de permanência. São mais monumentais e mais monumentalistas do que as pinturas murais que foram feitas naquela época. Existem, obviamente, pinturas que são feitas para durar e outras que não são para durar. Nós não tínhamos a noção, quando andávamos a pintar depois do 25 de Abril, que as nossas pinturas iam durar para sempre... O contrário, precisamente o contrário! Eram o testemunho de um certo momento e de um certo aspeto político da evolução dos acontecimentos, do avanço da revolução — como nós dizíamos na altura. Há pinturas murais como aquelas que foram feitas pelos mexicanos Rivera e Siqueiros, que eram encomendas e eram para ficar; foram encomendadas numa altura muito interessante na história política dos Estados Unidos, o período *New Deal*¹⁴ do Franklin Roosevelt. Houve artistas famosos naquela época que participaram em pinturas murais no país, a favor das transformações sociais. Era um período de transformação social e investimento do Estado americano em grandes obras, barragens, etc. E até Jackson Pollock, que tinha uma forma de expressão que evoluiu para o informal e o abstrato, participou naquelas pinturas murais... Por quanto tempo é que o movimento durou em Portugal? É como perguntar quanto tempo durou a Revolução; há várias respostas. Eu escrevi um artigo agora para a grande exposição de Serralves sobre a pintura e a Revolução, *Pré-Pós - Declinações Visuais do 25 de Abril*¹⁵, da curadoria do Miguel von Hafe Pérez. O título do meu artigo é, em inglês, "The Short Revolution" (A Pequena Revolução) porque, para mim, há um período relativamente curto de transformações sociais intensas — e a campanha de dinamização fez parte disso — que foram terminadas abruptamente pelo 25 de novembro. Foi desmontada, nessa altura, a 5.^a Divisão e a CODICE¹⁶, e as pinturas murais passaram a ser quase exclusivamente partidárias. A partir daí, começaram a surgir clivagens políticas e sociais, que tinham começado no "Verão Quente", que precedeu o 25 de novembro. Foi um momento de clarificação que, agora, olhando em retrospecto, tinha de acontecer e que, felizmente, tivemos a sorte que não foi longe demais e de continuarmos num país democrático.

CLP: O David mencionou, na conversa "Pintura Mural e Revolução", que, após alguns anos, as pinturas murais começaram a provocar mal-estar e incómodo.

¹⁴O *New Deal* foi um plano de recuperação económica, iniciado 1933, que teve como objetivo de revitalizar e reformar a economia norte-americana, bem como auxiliar os prejudicados pela Grande Depressão.

¹⁵Exposição no Museu Serralves, comemorativa dos 50 anos do 25 de Abril, de obras artísticas que marcam os períodos anteriores e posteriores à Revolução, que decorre entre 24 de abril e 20 de outubro de 2024. David Evans figura entre os artistas com trabalhos expostos.

¹⁶A 5.^a Divisão foi suspensa no dia 25 de agosto de 1975, dada a perceção amplamente propagada por alguns sectores de que estaria associada ideologicamente com o Partido Comunista Português. Em 17 de novembro do mesmo ano, foi deferida uma proposta de reestruturação assinada por Ramalho Eanes e outros oficiais, que recomendava "desmistificar a 5.^a divisão" (Veiga, 2014, p. 2) com o intuito de afastar a ideia de que as Forças Armadas estavam sob influências ideológicas específicas.

Poderia falar mais sobre como adquiriu essa percepção?

DE: Bom, eu não quero saltar a conclusões, mas não esqueçamos que a pintura do 10 de junho foi destruída num incêndio e as pinturas políticas foram todas desaparecendo. A maioria foram pintadas por cima, caiadas por cima. Por exemplo, a pintura de Figueira da Foz, a pintura de Viseu e a pintura de Évora foram pintadas por cima. Eu, ainda em 1979, fiz um mural a favor da reforma agrária com Bartolomeu Cid dos Santos, a sua mulher Susan Plant e com a Helena Lapas — a minha mulher — a pedido de várias cooperativas, no campo da Festa das Colheitas em Montemor-o-Novo. Também desapareceu. E lembro-me que, em 82, ainda fizemos uma pintura coletiva a celebrar o 25 de Abril, em Santarém, com cerca de 60 artistas — muitos dos quais participaram no 10 de junho. Como já referi, eram trabalhos efémeros e foram desaparecendo, diria, naturalmente, porque também o país foi mudando. A política passou a não se fazer tanto na rua, mas na Assembleia da República, o que é absolutamente normal! E as eleições, em vez de serem uma exceção total à regra do país, passaram a ser absolutamente normais também, de tal forma normais, que nas primeiras eleições, houve mais de 90% de participação e agora há eleições com metade, com 50%.

CLP: Quanto ao painel de 74, estive pelo menos duas vezes para ir para as exposições importantes e depois acabou por não ir¹⁷...

DE: Eu sei que, pelo menos uma vez, o painel de 10 de junho ia para a Bienal de Veneza, e possivelmente para São Paulo, mas isso nunca aconteceu. De facto, após o 25 de novembro, houve uma mudança em quem "mandava" politicamente nas artes. Depois do 25 de abril, na área da Ação Cultural da Secretaria de Estado da Cultura, estava lá o João Vieira. Mas depois, houve um período prolongado — primeiro com o Nikias Skapinakis, seguido por Fernando Calhau e Julião Sarmento — em que a política cultural passou a não ser muito diferente ao que era antes do 25 de Abril. Ou seja, de acordo com a visão estética do José-Augusto França e alguns críticos francófilos da AICA [Associação Internacional de Críticos de Arte]. A escolha dos artistas era a escolha tradicional — dentro de um ambiente democrático, obviamente —, mas em que, digamos, os artistas, ou alguns deles, que tinham sido mais ativos na Revolução foram, de alguma forma, postos de parte. Pessoalmente, não tenho razões de queixa, mas outros artistas foram prejudicados por um período bastante longo. O primeiro confronto que houve foi devido a uma exposição que foi pedida para Paris¹⁸. A escolha para essa exposição foi feita por uma comissão, e aí houve, de facto, uma cisão entre os artistas, que se colocaram em campos opostos devido à escolha, que era basicamente igual à que teria sido feita antes do 25 de Abril. Foi só reposta a

¹⁷Rui Mário Gonçalves refere que o painel foi indicado para representar Portugal na Bienal de Veneza e para o Salon de la Jeune Peinture em Paris (Gonçalves, 2004).

¹⁸Exposição *Art Portugais Contemporain*, que inaugurou a 30 de setembro de 1976 (inicialmente prevista para junho de 1975) no Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, organizada pelo Ministério dos Negócios Estrangeiros, pela Secretaria de Estado da Cultura, e pela Fundação Calouste Gulbenkian, em parceria com instituições públicas francesas (Castilho, 2022; Coimbra, 2016).

unidade entre os artistas depois da bomba que houve na Cooperativa Árvore, no 7 de janeiro de 1976, quando surgiu um manifesto de solidariedade entre os artistas, para o qual andei a recolher assinaturas. Na altura da exposição em Paris, um crítico dum dos principais jornais franceses, escreveu que a escolha de artistas não demonstrou qualquer alteração em relação à que teria sido feita antes do 25 de Abril¹⁹...

CLP: Ao observar as filmagens da execução do painel de 1974, nota-se uma energia e um entusiasmo palpáveis entre os artistas. Na recriação de 2022, nos jardins do MAAT [Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia], sentiram algum paralelismo entre o período pós-ditadura e o pós-pandemia, especialmente no que diz respeito ao sentimento de retomada da liberdade, ainda que em proporções diferentes?

DE: Pós-pandemia, não, eu não vejo as coisas desta forma. O que eu vejo... Enfim, os convites foram feitos a vários artistas pelo próprio museu. Não sei quem foi o responsável pelos convites, mas os artistas não participaram na escolha. Antes, tinha havido uma reunião com os sobreviventes da pintura do 10 de junho 74, a perguntar se estaríamos dispostos a participar de uma nova pintura. A maioria dos presentes aderiu à proposta, alguns artistas disseram que já não se sentiam capazes. Acho que fomos seis ou sete a participar.

Mas o ambiente era totalmente diferente. Para começar, estávamos ao ar livre. A única semelhança é que houve uma lotaria para a distribuição de lugares. Acho que alguns artistas trocaram uns com os outros, talvez por questões de logística; algumas pessoas não queriam subir ao segundo andar... Os convites foram dirigidos a uma multiplicidade de artistas, de várias tendências sociais, políticas, formas estéticas, com ou sem experiência em trabalhos murais ou graffiti. Obviamente, resultou numa grande diversidade de formas estéticas, e de ideias e motivações. De certa forma, o que se nota do 10 de junho de 74 foi uma unidade de expressão e um assumir da liberdade que nos tinha sido oferecida havia tão pouco tempo, enquanto a vasta maioria dos artistas do mural de 2022 tinha crescido em liberdade. Lembro-me que apareciam, de vez em quando, uns pezinhos em frente à minha pintura e, quando olhei, reparei que a jovem artista lá de cima tinha pintado a frase: "em Portugal há racismo" e eu comentei: "hoje, pode pintar isso! Quando eu cheguei aqui, antes do 25 de abril, não era possível nem pintar na parede, muito menos pintar isso!". Acho que, como se diz de uma forma popular, "cada um puxou a brasa à sua sardinha". Enquanto o 10 de junho de 74 foi uma espécie de celebração em que cada um trazia uma sanduíche ou uma marmita e comemos juntos... No 10 de junho há dois anos, cada pessoa comeu à sua mesa e quando muito, acenávamos uns aos outros. Foi a sensação que tive, e de facto isso vê-se no trabalho final; cada artista falou

¹⁹Evans refere-se a Jacques Michel que, no seu artigo no jornal *Le Monde*, critica a exposição *Art Portugais Contemporain*. Michel (1976) destaca que, apesar da aparente efervescência de atividades criativas nas ruas em Portugal, onde artistas formaram "brigadas de pintores" para criar murais políticos e expressivos, a exposição falha ao não refletir as transformações radicais vividas e não apresenta características particulares. Aponta, assim, uma grande discrepância entre o dinamismo artístico nas ruas e a sua representação nos espaços institucionais.

para um público específico. No 10 de junho de 1974, tínhamos a consciência de estarmos a falar para toda a gente e toda a gente sabia que nós estávamos a falar para todos.

Agradecimentos

À Isabel Alves/Arquivo Municipal de Lisboa e à Gracinda Candeias pela autorização para o uso das imagens. Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto 2023.01180.BD.

Nota Biográfica

Catarina Lira Pereira detém o título de especialista em Belas Artes. É doutoranda em Belas Artes, especialidade em Pintura, na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e bolsista Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., com o projeto 2023.01180.BD. É professora adjunta convidada na Escola Superior de Comunicação, Inovação e Artes – Instituto Politécnico da Lusófona, Lisboa, Portugal e membro colaboradora do Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes e do Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0552-3946>

Email: catarinalirapereira@gmail.com

Morada: Instituto Politécnico da Lusofonia, Escola de Comunicação, Inovação e Artes, Campo Grande 400, 1700- 098 Lisboa, Portugal

Referências

Carneiro, A. (2015). *O cartaz é uma arma! Um estudo da produção cartazística do MRPP entre 1974 e 1976* [Dissertação de mestrado, Universidade do Porto]. Repositório Aberto da Universidade do Porto.

Castilho, C. (2022, 11 de junho). 10 de junho de 1974 - Painel de artistas no mercado do povo. *A Viagem dos Argonautas*. <https://aviagemdosargonautas.net/2022/06/11/10-de-junho-de-1974-painel-de-artistas-no-mercado-do-povo-por-clara-castilho>

Coimbra, F. (2016). *Arte Portoghese contemporanea*. Fundação Calouste Gulbenkian. <https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/exhibitions/231>

Comunicado. (1974, 30 de maio). *Diário de Lisboa*, 3.

Cruzeiro, C. P. (2021). Art with revolution! Political mobilization in artistic practices between 1974 and 1977 in Portugal. *on the w@terfront*, 63(10), 3–35. <https://doi.org/10.1344/waterfront2021.63.10.01>

Gonçalves, R. M. (2004). *Vontade de mudança: Cinco décadas de artes plásticas*. Editorial Caminho.

Michel, J. (1976, 17–18 de outubro). Expositions. L’art Portugais aujourd’hui. *Le Monde*, 18.

Sousa, E. de. (1974, outubro). O mural de 10 de Junho ou a passagem ao acto. *Colóquio. Artes*, 16(19), 44–47.

Sugestão dos ferroviários para edificação do monumento ao preso político desconhecido. (1974, 20 de maio). *Diário Popular*, 14.

Veiga, I. (2014). A 5^a Divisão do Estado-Maior-General das Forças Armadas no processo revolucionário português: Modelos, apoios e antagonismos. *Ler História*, (67), 155–168. <https://doi.org/10.4000/lerhistoria.917>

Este trabalho encontra-se publicado com a Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0.