

etnográfica

## Etnográfica

Revista do Centro em Rede de Investigação em Antropologia

número especial | 2024

Número Especial - 50 Anos 25 de Abril

---

# Etnografia retrospectiva 2.0: o gesto artístico na revolução

Sónia Vespeira de Almeida

---



### Edição electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/etnografica/16112>

DOI: 10.4000/etnografica.16112

ISSN: 2182-2891

### Editora

Centro em Rede de Investigação em Antropologia

### Edição impressa

Paginação: 165-179

ISSN: 0873-6561

### Refêrencia eletrónica

Sónia Vespeira de Almeida, «Etnografia retrospectiva 2.0: o gesto artístico na revolução», *Etnográfica* [Online], número especial | 2024, posto online no dia 23 abril 2024, consultado o 28 maio 2024. URL: <http://journals.openedition.org/etnografica/16112> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/etnografica.16112>

---



Apenas o texto pode ser utilizado sob licença CC BY-NC 4.0. Outros elementos (ilustrações, anexos importados) são "Todos os direitos reservados", à exceção de indicação em contrário.

# Etnografia retrospectiva 2.0: o gesto artístico na revolução

---

*Sónia Vespeira de Almeida*

---

Este artigo interroga as práticas artísticas na revolução no quadro das Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica do MFA (1974-1975). Parte da revisitação de um *corpus* de dados recolhidos no âmbito de uma investigação publicada em 2009 (Almeida 2009), assumindo a potencialidade da segunda vida dos registos etnográficos (Leopold 2008; Almeida e Cachado 2016, 2019), perspectivados agora à luz do quadro teórico e analítico da antropologia da arte. Pretendo, deste modo, interrogar como os artistas se propuseram intervir no real no âmbito desta iniciativa e como a sua prática artística se configurou como um dispositivo para a acção, identificando-se neste período a emergência de um vocabulário artístico e estético que se aproxima daquilo que hoje é categorizado como dialógico colaborativo, participativo, comunitário ou socialmente comprometido (Bourriaud 2006 [1998]; Crehan 2011; Flynn 2018; Sansi 2015; Kester *in* Garrido Castellano e Raposo 2019).

**PALAVRAS-CHAVE:** 25 de Abril de 1974, Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica do MFA, práticas artísticas, colaboração.

**Retrospective ethnography 2.0: the artistic gesture in the revolution** ♦ This article interrogates artistic practices during the revolution in the context of the MFA's Cultural Dynamisation and Civic Action Campaigns (1974-1975). It begins by revisiting a *corpus* of ethnographic data collected as part of a research published in 2009 (Almeida 2009) on this initiative, assuming the potential of the second life of ethnographic data (Leopold 2008; Almeida and Cachado 2016, 2019), especially what it can still tell us in light of the main themes in the anthropology of art. In this way, I intend to discuss how artists set out to intervene in reality within the scope of this initiative and how their artistic practice was configured as a platform for action, identifying in this period the emergence of an artistic and aesthetic vocabulary that is close to what is now categorized as dialogical, collaborative, participatory, community, socially committed related to participatory art, community art (Bourriaud 2006 [1998]; Crehan 2011; Flynn 2018; Sansi 2015 Kester *in* Garrido Castellano and Raposo 2019).

**KEYWORDS:** revolution April 25<sup>th</sup>, 1974; MFA's Cultural Dynamisation and Civic Action Campaigns; artistic practices; collaboration.

---

ALMEIDA, Sónia Vespeira de (sonia.almeida@fcsh.unl.pt) – Departamento de Antropologia – NOVA FCSH, CRIA NOVA FCSH. IN2PAST. ORCID: 0000-0001-8446-0036.

## 2024: O GESTO ARQUIVÍSTICO

A exposição *O Castelo Surrealista de Mário Cesariny*,<sup>1</sup> patente no MAAT (Museu de Arte, Arquitectura e Tecnologia) em Lisboa, celebra o centenário do nascimento do pintor. No espaço expositivo destaca-se uma longa mesa onde são exibidas as suas obras em diálogo com as de outros artistas e com artefactos diversos. No topo, encontramos um dos cartazes que Vieira da Silva desenhou a propósito do 25 de Abril de 1974. Refiro-me ao cartaz em azul que revela uma rua exígua para a multidão que, com cravos vermelhos, celebra a revolução. Na parte inferior da composição, invocando as palavras de Sophia de Mello Breyner, Vieira da Silva rasga a vermelho a frase “A poesia está na rua”, e Mário Cesariny responde: “esteve sempre”.

A frase assertiva que Cesariny acrescenta ao cartaz muda-lhe o sentido inicial e permite introduzir o argumento deste artigo que discute como as Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica do MFA foram um laboratório de experimentação de práticas artísticas participativas e colaborativas, entendidas como um território com potencial emancipatório revolucionário, desejadas há muito pelos diferentes agentes culturais:

“[...] artistas e militares é coisa que não é gerível, não é possível fazer cultura com os militares atrás. Em Portugal foi possível com algum trabalho cultural independente e autónomo. // [...] Enquanto que os artistas pretendiam apenas continuar as suas obras de arte como tinham feito na resistência e como continuaram a fazer depois das campanhas, os militares tinham alguma pressa, e alguma razão em ter alguma pressa, em sedimentar os conceitos de representatividade, da participação democrática das pessoas



Figura 1 – Actuação do grupo de teatro *Cénico* em Vouzela âmbito da Operação *Beira Alta*, 1975. Fonte: Arquivo particular de José Carlos Chã de Almeida.

1 Esta exposição, presente no MAAT entre Outubro de 2023 e Fevereiro de 2024, teve a curadoria de João Pinharanda, Afonso Dias Ramos e Marlene Oliveira.

[...]. Portanto, havia uma certa contradição entre as duas coisas. Se uma é do campo do pensamento lógico e racional, os artistas eram do campo do pensamento divergente. Portanto, se os militares eram revolucionários [...] e arriscaram a sua vida por uma revolução fantástica, nós, os civis, arriscámos um pouco a nossa vida [...] maravilhados pelo Maio de 68, mais interessados num movimento de descentralização cultural que André Malraux tinha iniciado em França das casas da cultura.”<sup>2</sup>

No período urgente da revolução, os artistas agiram sobre o real através de um conjunto de iniciativas que deram corpo a um movimento de descentralização cultural, um dos pilares do Programa de Dinamização Cultural (1974) que permitiu o debate sobre a função da arte e a sua relação com o real. A arte é, deste modo, chamada para o centro do processo revolucionário para debelar o “subdesenvolvimento cultural” do país.

Partindo de um *corpus* de dados<sup>3</sup> recolhidos no âmbito de uma investigação publicada em 2009 (Almeida 2009) e assumindo a potencialidade da segunda vida dos registos etnográficos (Leopold 2008; Almeida e Cachado 2016, 2019), este artigo interroga as dimensões colaborativas e dialógicas desenvolvidas pelos artistas que participaram nas Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica do MFA, no quadro das preocupações da antropologia da arte na actualidade. Entendida como um campo aberto, que se manteve de certa forma conservado porque não esteve teoricamente integrado e permanecendo não contaminado, a antropologia da arte é para Strathern “uma espécie de possibilidade teórica, na qual podemos mergulhar e tirar coisas novas, para então, decidir o que fazer com elas” (in Simoni *et al.* 2010: 9-10). Deste modo, retomo as inquietações de F. Zonabend (2011) relativamente aos arquivos do seu trabalho de campo em Mignot, realizado entre 1967 e 1975, com Tina Jolas, Marie-Claude Pingaud e Yvonne Verdier: o que poderá o “meu arquivo” recuperar que não tenha ainda sido revelado? O que poderá produzir o presente como diferente?

## 2009: ETNOGRAFIA RETROSPECTIVA 1.0. O POVO NA REVOLUÇÃO

Mas recuemos no tempo, agora o tempo da investigação.

Em *Camponeses, Cultura e Revolução* (Almeida 2009) publiquei os resultados de uma etnografia retrospectiva onde escavei as diferentes temporalidades das Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica do MFA (1974-1975), construindo uma *assemblage* etnográfica que combinou uma diversidade de

2 Entrevista a José Capinha Gil (2002), colaborador no sector do Teatro da Comissão Dinamizadora Central (CODICE).

3 Foi mantida a referenciação original das fontes consultadas no âmbito da investigação realizada.

registos através da mobilização de um portefólio de métodos (ver Almeida 2009; Almeida e Ferreira 2015; Ferreira e Almeida 2017). Examinei a apropriação da cultura popular de matriz rural na legitimação da agenda política da revolução de 25 de Abril de 1974, argumentando que imagens rivais do povo e da ruralidade dominaram o discurso e a prática daqueles que participaram nas campanhas de dinamização. Identificando uma imagem contrapastoral do povo que aludia ao legado da ditadura, argumentei que, paralelamente, persistia uma visão pastoral do povo (Williams 1990 [1973]), retratando-o como guardião de uma cultura “singular”, capaz de impulsionar a sua própria transformação e aprendizagem da prática democrática. A pastoral e a contrapastoral revolucionárias configuraram, assim, modos de acção no real: milhares de sessões de esclarecimento, melhoramento de infraestruturas (construção de estradas, acessos, electrificação de localidades), apoio médico, apoio veterinário e iniciativas culturais na área do cinema, teatro, artes visuais, música, entre outras.

Mas o que a dinamização cultural tornou evidente foi a viragem cultural da revolução ao procurar transformar a cultura nacional (Fishman e Lizardo 2013), atribuindo às artes um claro protagonismo. Os recentes contributos de Fishman (2019), Cruzeiro (2021), Oliveira (2023) e Quaggio e Contreras Zubillaga (2023) sublinham a complexa relação entre agentes artísticos e actores políticos, em especial o MFA. Robert Fishman convoca o cartaz que Maria Velez realizou no contexto das campanhas de dinamização, intitulado *A Cultura É a Liberdade do Povo* (1975), para argumentar a relevância da inovação das práticas culturais neste período.

A este respeito, recupere-se a intervenção de Ramiro Correia<sup>4</sup> em 1975 no Centro Nacional de Cultura: “A Arte não deve estar ao serviço da Revolução. A Arte é, em si própria, Revolução” (in Begonha 2015: 42).

Pretendia-se que a cultura ocupasse a rua e que os artistas estabelecessem relações com a comunidade num comprometimento com o seu desenvolvimento: “As escolas saem para as ruas, a rua vai às escolas, através das bandas de música, do folclore, das orquestras, das canções, das danças, da poesia, do teatro, do circo, do cinema, do artesanato, das artes plásticas”.<sup>5</sup>

Desde logo, o Programa de Dinamização Cultural (1974), apresentado publicamente em Outubro de 1974, estabeleceu os objectivos que iriam nortear

4 1.º Tenente-Médico, Ramiro Correia, assume a direcção da CODICE até Março de 1975, momento em que integra, como membro da Armada, o Conselho da Revolução, criado pela Lei n.º 5/75, de 14 de Março. RDP – Arquivo Histórico, AHD5847 – faixa 5, 25/10/1974. Estas declarações baseiam-se numa directiva da 5.ª Divisão/EMGFA, que institui oficialmente a CODICE, elaborada no início de Outubro de 1974.

5 Vasco Pinto Leite. Director-geral da Cultura Popular e Espectáculos do II ao V Governo Provisório. Direcção-geral da Cultura Popular e Espectáculos, *Programa de Dinamização Cultural*, s/d [1974], (Centro de Documentação 25 de Abril. Fundo Aida Ferreira. Caixa “CIASC Central VI, Pasta Documentação Recolhida Dinamização Cultural, Comissão Dinamizadora Central”). Este texto foi parcialmente transcrito no *Movimento* n.º 4, 12/11/1974, p. 2 e no *Diário de Notícias*, 26/10/1974, p. 5.

as Campanhas de Dinamização, merecendo ser sublinhado, a partir das palavras de Ramiro Correia, o apoio “imediatamente a todas as decisões culturais do país, de modo a ser possível estabelecer uma rede cultural em todo o território, rede cultural essa, que será a base de uma futura vida cultural portuguesa” através de uma descentralização “cultural efectiva”. Apoiada pelas Forças Armadas, pelos organismos de Estado e “toda uma boa vontade de voluntariado de todos os elementos que ao longo destes 48 anos se viram perseguidos e tiveram até as dificuldades para fazer aquilo que gostariam de ter feito”,<sup>6</sup> esta iniciativa foi coordenada pela Comissão Dinamizadora Central, uma estrutura da 5.ª Divisão do EMGFA. A preocupação com a aproximação às populações é desde logo inscrita no programa, no seu último ponto, onde é afirmado “que cada comunidade possui uma cultura própria que não deve ser agredida. Pretende-se levar informação e estabelecer um diálogo que permita a participação no processo de democratização em que o País se encontra envolvido a partir dos problemas efectivamente vividos por essa comunidade”.<sup>7</sup>

O projecto da descentralização cultural foi posto em prática, num primeiro momento, através de acções itinerantes em todo o país, promovidas por equipas constituídas por militares e civis<sup>8</sup> que actuaram privilegiadamente nas zonas rurais do Norte e Centro de Portugal. No entanto, a CODICE revelou uma preocupação transnacional ao deslocar também equipas para os países de acolhimento da emigração portuguesa na Europa (França, Alemanha, Bélgica, Luxemburgo, Holanda, Inglaterra e Suíça),<sup>9</sup> colaborando, em alguns casos, com a Secretaria de Estado da Emigração. Ao mesmo tempo que procuravam vencer a “batalha da Cultura”,<sup>10</sup> as campanhas foram também diagnosticando as principais debilidades do país.

6 Ramiro Correia, 1.º tenente-médico. Ramiro Correia, assume a direcção da CODICE até Março de 1975, momento em que integra, como membro da Armada, o Conselho da Revolução, criado pela Lei n.º 5/75, de 14 de Março. RDP – Arquivo Histórico, AHD5847 – faixa 5, 25/10/1974. Estas declarações baseiam-se numa directiva da 5.ª Divisão/EMGFA, que institui oficialmente a CODICE, elaborada no início de Outubro de 1974.

7 Estado-Maior General das Forças Armadas, 5.ª Divisão, *Programa de Dinamização Cultural*, Comissão Dinamizadora Central, s/d [1974]. p. 1. (Arquivo Histórico do Ministério da Defesa Nacional [em organização]; caixa 6388). Este documento constitui uma versão resumida de uma directiva da 5.ª Divisão/EMGFA que institui oficialmente a CODICE referida em Correia, Soldado e Marujo (s/d) e no *Livro Branco da 5.ª Divisão 1974-75* (Gomes 1984) como sendo a sua 1.ª directiva.

8 Para descrição detalhada das diferentes Campanhas, ver Almeida (2009).

9 As primeiras sessões de esclarecimento junto das comunidades de emigrantes tiveram lugar no final de Novembro de 1974.

10 Vasco Pinto Leite, na época director-geral da Cultura Popular e Espectáculos. Direcção-geral da Cultura Popular e Espectáculos, *Programa de Dinamização Cultural*, s/d [1974], (Centro Documentação 25 de Abril. Fundo Aida Ferreira. Caixa “CIASC Central VI, Pasta Documentação Recolhida Dinamização Cultural, Comissão Dinamizadora Central”). Este texto foi parcialmente transcrito no *Movimento* n.º 4, 12/11/1974, p. 2 e no *Diário de Notícias*, 26/10/1974, p. 5.

Contudo, podemos afirmar que o conceito de descentralização cultural que deu corpo às Campanhas de Dinamização Cultural apresenta um espectro de significados que informaram uma pluralidade de práticas. Se para o sector militar da CODICE, a utilização inicial de “objectos culturais” integrava uma estratégia de aproximação às populações, tornando atractiva a mensagem do MFA, para o seu sector cultural o posicionamento era outro. Alguns queriam fazer “guerrilha cultural”, como Marcelino Vespeira, outros defendiam o acesso democrático e a difusão da arte na esteira de André Malraux, outros ainda, como Vítor Esteves, coordenador do sector do Teatro da CODICE, em entrevista ao jornal *Sempre Fixe*, argumentavam que o que pretendiam era uma “dinamização do que existe; a revitalização (para mim o termo correcto) para que venham, daqui a algum tempo, a existir núcleos culturais na província, mas que não seja uma imposição”, sublinhado que “dinamizar significa aproveitar o que já existe, transformá-lo e dar-lhe perspectiva. O que não quer dizer alienar aquilo que as pessoas já têm”.<sup>11</sup> Para João Mota, um dos fundadores do grupo de teatro Comuna, a descentralização permitia “aprender com o povo” através do contacto directo com as pessoas, que considerava central no âmbito da sua prática de investigação. Finalmente, a oportunidade de partilhar os projectos artísticos em curso e a possibilidade de itinerância foi sublinhada por Manuela de Freitas, actriz co-fundadora do mesmo grupo de teatro, quando afirma: “A *Ceia*, que fizemos em eiras, celeiros, centros paroquiais, é o mesmo que fizemos num palácio em Florença e nos maiores teatros de Budapeste e da Polónia. Não cedíamos em nada”.<sup>12</sup>

A par de outros movimentos congéneres que tiveram lugar no período revolucionário, como o Serviço Ambulatório de Apoio Local (SAAL), a Dinamização Cultural configurou experiências artísticas dialógicas e colaborativas ao aproximar os diferentes agentes culturais de comunidades específicas, ensaiando também novos modos de relação com o público. O “mundo das artes” (Becker 1982) foi convocado para as Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica do MFA que, através de uma multiplicidade de iniciativas e escalas de acção, deslocou as práticas da arte para as periferias, dos espaços institucionais para a rua, convidando os artistas a trabalhar dentro de um movimento social, revolucionário.

## ETNOGRAFIA RETROSPECTIVA 2.0.: OS GESTOS ARTÍSTICOS NA REVOLUÇÃO

No tempo urgente da revolução, a actividade artística “regular quase desaparece e parece ser ‘a própria vida’ a tomar protagonismo” (Caeiro 2014: 117).

11 *Sempre Fixe*, Suplemento ao n.º 17, 23/11/1974, p. 17.

12 *Público*, 18/4/2004, p. 45.

Neste sentido, podemos identificar a emergência de um vocabulário artístico e estético que se aproxima daquilo que hoje é categorizado como dialógico, colaborativo, participativo, comunitário, socialmente comprometido (Kester *in* Garrido Castellano e Raposo 2019), relacional (Bourriaud 2006 [1998]) ou co-autoral. Estas múltiplas designações, por vezes pouco estabilizadas quanto ao seu conteúdo, espelham o *social turn* (Bishop 2006) na arte contemporânea, no qual o compromisso colaborativo e participativo é objecto de intensa discussão (Bishop 2012; Crehan 2011; Flynn 2018; Kester 2011; Miessen 2011; Sholette 2017).

É possível afirmar que o *social turn* nomeia práticas artísticas que se afastam da representação do real propondo antes intervir e agir sobre ele. Como referem Garrido Castellano e Raposo, estas práticas adoptam “mais a forma de um processo de troca de ideias e experiências em vez de propor-se enquanto objecto ou obra; [...] desafia[m] a figura do artista enquanto autor único da experiência estética para assim experimentar complexas formas de colaboração e participação” (2019: 8).

Para o trajecto deste deslocamento da representação para a acção, Nicolas Bourriaud e o livro *Esthétique relationnelle* (2006 [1998]) assumem centralidade. O autor identifica uma geração de artistas que, na década de 90, dá primazia às relações sociais, cunhando o termo arte relacional, que tem como horizonte teórico as interacções humanas e o seu contexto social (2006 [1998]: 160), e perspectivando a arte como situação de encontro, como interstício social. O trabalho artístico produz um modelo de sociabilidade e está ancorado nas relações que estabelece, no que faz acontecer e menos no objecto artístico *strictu sensu*. Ao artista cabe-lhe criar as condições para que uma troca aconteça, o que permite rasgar campos alternativos, novas possibilidades que Bourriaud designa micro-utopias. Contudo, o que a actividade artística realizada no quadro da dinamização cultural nos anos de 1974 e 1975 nos mostra é que estas práticas hoje discursadas como recentes e inovadoras não o são realmente ou totalmente.

Num artigo publicado em 1992, intitulado “The technology of enchantment and the enchantment of technology”, Alfred Gell (1994 [1992]) defende que a antropologia deveria desencantar a arte para a conhecer e evitar um olhar desacompanhado do objecto artístico, explorando a importância das redes de relações que este activa e os contextos que tornam a arte possível. Neste texto encontram-se algumas das ideias que iria expandir um pouco mais tarde e que seriam publicadas no livro póstumo *Art and Agency* (1998). Para a antropologia, o seu contributo é estimulante ao colocar em evidência algo que a arte contemporânea já assumia, mas que Gell incorpora na teoria antropológica com o conceito de agência no centro. Gell dotou a antropologia de ferramentas teóricas propulsoras de novas perspectivas ao deslocar o foco da representação para a acção. Afirmaria “[...] concentro-me nas ideias de *agência, intenção, causalidade,*



*resultado e transformação*. Vejo a arte como um sistema de acção cujo propósito é mudar o mundo” (Gell 1998: 6). Chamando a atenção para os contextos que tornam a arte possível e, não obstante os seus críticos, Gell imprimirá à abordagem antropológica novas formas de pensar as práticas artísticas, nomeadamente entendê-las como dispositivos para a acção (Sansi 2015) onde, por exemplo, as noções de encontro, acontecimento, dádiva (Sansi 2015) e comunidade (Crehan 2011) abrem espaço para a acomodação de novos objectos antropológicos, em particular as práticas artísticas relacionais e participativas.

Neste recorte teórico, visitar a etnografia retrospectiva da dinamização cultural permite novas leituras sobre as “formas de aproximação ao povo” promovidas pelo MFA no quadro de territórios de criação, onde a participação e colaboração popular assumem centralidade, em particular nas actividades desenvolvidas pelo sector do Teatro e das Artes Visuais da CODICE. As populações assistiam mas também faziam, o que permitiu aos militares e aos agentes culturais e artísticos concretizar a dimensão colectiva e popular da revolução (Oliveira 2023). Os artistas que participaram nas Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica do MFA procuraram encontrar formas colaborativas de trabalhar com as “comunidades”, em particular as situadas nas zonas rurais do Norte e Centro do país. Envolveram-se em projectos que correspondiam a uma outra forma de entender a prática da arte, que combinava a pressão do momento revolucionário, a intervenção na realidade e a posição política perante essa mesma realidade. “O que interessava era o processo em si”. Rejeitando a ideia de colonização das populações,<sup>13</sup> Vítor Esteves descreve que a sua intervenção articulou “o processo de criação, o processo de informação, o respeito pelas comunidades locais, a identificação dos problemas e a necessidade de fazer participar elementos do local”.<sup>14</sup> Na mesma linha, Conceição Lopes, que integrou área do teatro e animação cultural, rejeita uma das críticas dirigidas à dinamização – “a injeção de modelos para serem adoptados, de cariz político partidário”<sup>15</sup> –, afirmando que as campanhas tinham a “cultura do outro” e, a partir da sua experiência no concelho de Castro Daire, afirma que:

“trabalhavam através dos quotidianos das pessoas, da sua vida. E também em relação a nós da CODICE, a gente tinha de estar lá. Eu acho que um dos segredos das campanhas era a nossa permanência, eram os profissionais habitarem o quotidiano, mas sem paternalismo [...]. É uma relação de fraternidade baseada no reconhecimento, e [na ideia de] que ambos sabem, sabem é coisas diferentes.”<sup>16</sup>

13 *Sempre Fixe*, suplemento ao n.º 17, 23/11/1974, p. 17.

14 Entrevista a Vítor Esteves, 2000.

15 Entrevista a Conceição Lopes, 2000. Com José Capinha Gil e Francisco Albuquerque integraram a CODICE, nas áreas do Teatro e da intervenção com os professores, coordenadas por Vítor Esteves.

16 Entrevista a Conceição Lopes, 2000.

Referindo-se à sua actuação no terreno:

“A estratégia que tínhamos [...] também ao nível da equipa, que era duas coisas: por um lado partilhar o conhecimento, para já entre cada um e aquilo que tínhamos adquirido, ou seja, ter um conhecimento comum [...] E depois era passar de um conhecimento comum para um conhecimento em comum. [...]. íamos fazendo com as pessoas que iam estando, confiando e íamos alargando estas reuniões sempre, e depois íamos construindo o conhecimento comum.”<sup>17</sup>

A actividade do sector do Teatro<sup>18</sup> no quadro da dinamização cultural consistiu na programação e selecção dos grupos que acompanhariam as campanhas no apoio técnico aos grupos de teatro amador locais convocando-os igualmente para o seu programa cultural. Este sector foi ainda responsável pela produção de textos de apoio e pela recolha e construção de textos para teatro, tal como a peça da autoria de Alfredo Nery Paiva intitulada *O Segredo de Montemuro*,<sup>19</sup> escrita com base na experiência da construção de uma estrada de acesso à localidade de Póvoa de Montemuro (Castro Daire). A construção foi recordada com vivacidade por Noémia Machado, na época professora primária que trabalhou de perto com as equipas de dinamização:

“Não podemos dizer que eles mandaram, eles colaboraram connosco. Eu e a população vimos um debruçar sobre nós, o que nunca tinha acontecido até ali. Estávamos completamente esquecidos. Vivi aquele tempo com uma grande alegria porque vi ali nascer uma nova possibilidade de as pessoas poderem desenvolver-se, poderem deslocar-se, poderem mudar.”<sup>20</sup>

No texto da peça é feita uma “sugestão para o cenário” e um tapete é indicado como adereço que é desenrolado à medida que a construção avança. Uma das oito personagens é “Maria” (ou Noémia?), professora primária, uma das principais impulsionadoras da construção deste acesso:

17 Entrevista a Conceição Lopes, 2000.

18 Na Dinamização Cultural do MFA colaboraram grupos de teatro independente tais como Comuna, Cornucópia, Grupo de Teatro de Campolide, Teatro Português de Paris, Os Bonecreiros, Casa da Comédia, Teatro Infantil de Lisboa, Teatro Experimental do Porto e ainda do grupo espanhol La Cuadra.

19 Paiva, Alfredo Nery, Outubro-Novembro de 1975, *O Segredo de Montemuro*, CODICE/sector de Animação Teatral, Campanha de Acção Cívica de Viseu, Póvoa de Montemuro (arquivo particular de Manuel Cruz Fernandes). Esta peça nunca foi levada a cena devido aos acontecimentos do 25 de Novembro de 1975, que conduziram ao abandono da equipa de dinamização do concelho. Note-se que oficialmente as campanhas tiveram a duração de um ano, um mês e um dia, de 25 de Outubro de 1974 até 26 de Novembro de 1975, data de extinção da CODICE.

20 Entrevista a Noémia Machado, 2003.

“A estrada terá de ser construída por todos nós e com os nossos próprios recursos. [...] Aliás, é preferível que seja assim, que o próprio povo tome e execute as suas decisões, se é ele quem mais ordena! Só assim é que ele um dia há-de dirigir os destinos da nação!”<sup>21</sup>

Os artistas envolvidos nas campanhas procuravam, ainda, actuar para além das audiências habituais dos mundos da arte, em particular para e com aqueles que consideravam excluídos destes contextos. Este objectivo estendeu-se também às artes visuais, cuja intervenção no quadro das campanhas de dinamização se estendeu para além do grafismo da revolução (ver Almeida 2019).

O sector de Artes Plásticas da CODICE contou com a colaboração de artistas plásticos, entre os quais Marcelino Vespeira e João Abel Manta, Artur Rosa, José Aurélio.<sup>22</sup> No livro *MFA, Dinamização Cultural, Acção Cívica* (Correia, Soldado e Marujo s/d), é destacada a colaboração dos pintores e dos grupos de teatro, afirmando-se que foram estes “quem mais se empenhou no contacto directo e na descoberta de novas formas de aproximação com o povo” (s/d: 93).

A democracia inauguraria, deste modo, um momento privilegiado de contacto entre os artistas e a população, pautado por práticas colectivas<sup>23</sup> que celebravam a partilha, a dádiva e a experimentação. Neste quadro, as pinturas murais vão ocupar de forma eloquente o espaço público,<sup>24</sup> deslocando a arte dos contextos tradicionais de exibição e criação, permitindo a construção de comunidades efémeras (Sansi 2015) entendidas como propulsoras da mudança e transformação social.

(Re)escuto a entrevista que realizei a Marcelino Vespeira, figura de referência do Surrealismo e colaborador do sector das Artes Plásticas da CODICE, no dia 16 de Abril de 2000, e identifico de novo o entusiasmo com que recorda a pintura colectiva realizada no âmbito da Jornada de Solidariedade com o MFA

21 Alfredo Nery Paiva, Outubro-Novembro de 1975, *O Segredo de Montemuro*, CODICE/sector de Animação Teatral, Campanha de Acção Cívica de Viseu, Póvoa de Montemuro, p. 5 (arquivo particular de Manuel Cruz Fernandes).

22 Importa referir também os contributos de Maria Vêlez, Justino Alves, Moura George, Henrique Ruivo, Armando Alves, Rodrigo de Freitas, Artur Rosa e Fernando Cruz.

23 Para além da pintura mural de Vila Chã, realizada na festa de inauguração do estabelecimento da rede eléctrica, dos balneários públicos e de outros melhoramentos naquela localidade, destaca-se a pintura no edifício da Caixa Geral de Depósitos, em Viseu, nos dias 5 e 6 de Abril de 1975, que contou com a colaboração dos professores da ESBAP Armando Alves, Alberto Carneiro, Ângelo de Sousa, José Rodrigues, Jorge Pinheiro e ainda com Marcelino Vespeira, Maria Gabriel, Eurico Gonçalves, Fernando Cruz e Espiga Pinto (*Vida Mundial*, n.º 1857, 14/4/1975, 7: 8). Foram ainda realizadas durante o ano de 1975 pinturas murais em Lisboa, no Mercado do Povo, executada por professores e alunos da Escola Superior de Belas Artes em Évora, com a participação, entre outros, de Sá Nogueira e Vespeira e na Figueira da Foz (Gomes 1984).

24 Ver análise de Madeira, Cruzeiro e Campos (2021) sobre o muralismo durante o processo revolucionário.

no dia 10 de Junho de 1974, intitulada *48 Artistas, 48 Anos de Fascismo*,<sup>25</sup> mas também a pintura realizada no edifício da Caixa Geral de Depósitos, em Viseu, nos dias 5 e 6 de Abril de 1975, que assinalou o recomeço da segunda fase da campanha realizada na Beira Alta (ver Almeida 2009).

Esta iniciativa é descrita por Ernesto de Sousa nas páginas da *Vida Mundial*: “Os artistas plásticos lá foram com o MFA até Viseu, pintar paredes... Foi uma festa!... A que não faltaram certas resistências reaccionárias. Mas a vitória foi deles e de todos os populares que colaboraram na pintura da Caixa Geral de Depósitos de Viseu.”<sup>26</sup>

Nas imagens, agora disponíveis no Arquivo da RTP,<sup>27</sup> observam-se artistas distribuídos por vários andaimes montados na fachada do edifício, e no topo é aberta a grande sigla “MFA”. Junto ao chão, várias latas de tinta e a população, sobretudo jovens, pintam a superfície. Mais do que a qualidade estética, a tónica era colocada no carácter colectivo da acção, no que esta fazia acontecer. Referindo-se à actividade mural desenvolvida durante o processo revolucionário, Cruzeiro (2021) sublinha que, apesar da participação das pessoas, as metodologias participativas foram sobretudo aplicadas de forma intuitiva. Como Vespeira afirmaria:

“O meu propósito e iniciação na arte pública é fundamentalmente imaginativo e carregado de improvisos e de coisas fugidias, sem levar especificamente uma mensagem para A, B ou C. Não havia propósitos estéticos. Estávamos lado a lado com tipos que nos *ateliers* eram completamente diferentes. [...] Eram situações de improviso atrás de improviso.”<sup>28</sup>

Na intuição e no improviso ou na utilização de metodologias mais consolidadas podemos afirmar que o projecto de descentralização cultural foi um movimento generativo, ainda que inicial e efémero, em direcção a uma ideia de prática artística participativa, entendida enquanto envolvimento vivo e persistente com o mundo, afectando e deixando-se afectar por esse mundo.

O projecto de descentralização cultural e as Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica do MFA permitem relativizar a novidade das práticas participativas presentes em algumas análises na actualidade, como também nos remetem para o questionamento de Alex Flynn (2018) a propósito das residências artísticas da Ocupação Hotel Cambridge em São Paulo: que tipo

25 Uma tela de grande escala (4,5m x 24m) foi dividida em 48 quadrados entregues por sorteio aos primeiros 48 artistas plásticos, que aderiram ao Movimento Democrático de Artistas Plásticos, excepto o primeiro quadrado que foi atribuído a Teresa Dias Coelho em homenagem ao seu pai, o pintor Dias Coelho, assassinado pela PIDE.

26 *Vida Mundial*, 17/4/1975, pp. 7-8. Destaque no original.

27 Disponível em: < <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/acao-civica-do-mfa-em-viseu/> >.

28 Entrevista a Marcelino Vespeira, 2000.

de participação ocorre onde eixos de verticalidade e horizontalidade se cruzam? (2018: 33). Como creio que ficou demonstrado, as práticas artísticas no momento urgente da revolução ocorreram no quadro de hierarquias mais ou menos lassas, de constrangimentos decorrentes do próprio processo político, mas sem dúvida que contribuíram para a reconfiguração das práticas da arte.

## CONCLUSÃO

Este texto procurou articular diferentes gestos: o arquivístico, o etnográfico e o artístico, dotando de uma segunda vida um conjunto de materiais etnográficos à luz de um novo corpo teórico. Esta articulação de gestos, tecida a partir de temporalidades distintas, permitiu activar a revisitação produzindo outros olhares. Mas este exercício estende-se a outros territórios, como é o caso das operações patrimoniais comemorativas do cinquentenário do 25 de Abril de 1974.

Voltemos então ao MAAT, quando os dias vividos em democracia ultrapassaram os vividos em ditadura. No dia 10 de Junho de 2022, no espaço exterior que envolve o Depósito de Nafta da antiga Central Tejo, um grupo de artistas pintou “48 artistas, 48 anos de liberdade”.<sup>29</sup> O painel reinterpreto a grande tela “48 Artistas, 48 Anos de Fascismo” realizada no âmbito da Jornada de Solidariedade com o MFA no dia 10 de Junho de 1974, destruído na sequência de um incêndio em 1981, permanecendo “as representações visuais e fílmicas do lugar” e a memória construída em torno do acontecimento.<sup>30</sup>

O novo painel integrou o calendário de actividades das comemorações oficiais do 25 de Abril de 1974, tendo sido convocadas quatro gerações de artistas, alguns dos que participaram no primeiro painel, outros escolhidos no contexto da exposição *Interferências: Culturas Urbanas Emergentes*, que teve a curadoria de Alexandre Farto (Vhils), António Brito Guterres e Carla Cardoso, em exibição naquele período. Os demais foram seleccionados por João Pinharanda, director do MAAT, que procurou pontuar a actividade artística nos últimos 48 anos de democracia em Portugal.

No *website* da estrutura de missão para as comemorações do quinquagésimo aniversário da Revolução de 25 de Abril de 1974, na secção intitulada “A cultura ao serviço da Revolução”, é afirmado que esta iniciativa espelhou “a vontade de juntar artistas de várias disciplinas, origens e gerações para que desses momentos coletivos e de partilha nasça uma nova cidade, mais inclusiva e democrática”.<sup>31</sup> As mesmas vontades, o desejo de cruzamento entre várias

29 Da autoria de Constança Arouca, a capa da presente edição da *Etnográfica* retoma este painel.

30 *Público* [edição online], 10/6/2022, “Liberdade, arte, revolução: o mural do 10 de Junho de 1974” (de Filipa Lowndes Vicente, disponível em < URL:<https://www.publico.pt/2022/06/10/culturaipsilon/noticia/liberdade-arte-revolucao-mural-10-junho-1974-2009407> >).

31 Disponível em: < <https://www.50anos25abril.pt/iniciativas/a-cultura-ao-servico-da-revolucao> >.

disciplinas parecem nutrir o resgate de uma prática artística colectiva do passado no tempo presente das celebrações. Vhils afirmaria que “ainda há muitas lutas que são comuns e há muita utopia por cumprir desde o 25 de Abril”.<sup>32</sup> E para tal a poesia tem de continuar na rua.

(a autora escreve de acordo com a antiga ortografia)

## BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Sónia Vespeira, 2009, *Camponeses, Cultura e Revolução: Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica do MFA (1974-1975)*. Lisboa: IELT-Colibri.
- ALMEIDA, Sónia Vespeira, e Rita CACHADO, 2016, *Os Arquivos dos Antropólogos*. Lisboa: Editora Palavrão.
- ALMEIDA, Sónia Vespeira, e Rita CACHADO, 2019, “Archiving anthropology in Portugal”, *Anthropology Today*, 35 (1): 22-25.
- ALMEIDA, Sónia Vespeira, e Sónia FERREIRA, 2015, “Dictatorships and revolutions in Portugal and Chile: ethnography, memory and invisibilities”, *History and Anthropology*, 26 (5): 597-618. DOI: 10.1080/02757206.2015.1066371.
- BECKER, Howard, 1982, *Art Worlds*. Berkeley, Los Angeles, CA: University of California Press.
- BEGONHA, Manuel, 2015, *5.ª Divisão MFA: Revolução e Cultura*. Lisboa: Edições Colibri.
- BISHOP, Claire (org.), 2006, *Participation: Documents of Contemporary Art*. Londres, Cambridge, MA: Whitechapel Gallery.
- BISHOP, Claire, 2012, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres, Nova Iorque: Verso.
- BOURRIAUD, Nicholas, 2006 [1998], “Relational aesthetics”, in Claire Bishop (org.), *Participation: Documents of Contemporary Art*. Londres, Cambridge, MA: Whitechapel Gallery, 160-171.
- CAEIRO, Mário, 2014, *Arte na Cidade*. Lisboa: Temas de Debates.
- CORREIA, Ramiro, Pedro SOLDADO, e João MARUJO, s/d, *MFA, Dinamização Cultural, Acção Cívica*. Lisboa: Ulmeiro.
- CREHAN, Kate, 2011, *Community Art: An Anthropological Perspective*. Londres, Nova Iorque: Berg.
- CRUZEIRO, Cristina Pratas, 2021, “Art with revolution! Political mobilization in artistic practices between 1974 and 1977 in Portugal”, *On the Waterfront*, 63 (10): 3-35. DOI: 10.1344/waterfront2021.63.10.01

32 Disponível em: < <https://www.50anos25abril.pt/noticias/48-artistas-um-mural-e-a-utopia-por-cumprir> >.

- FERREIRA, Sónia, e Sónia Vespeira de ALMEIDA, 2017, “Retrospective ethnography on twentieth century Portugal: fieldwork encounters and its complicities”, *Social Anthropology*, 25 (2): 206-220.
- FISHMAN, Robert M., 2019, *Democratic Practice: Origins of the Iberian Divide in Political Inclusion*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- FISHMAN, Robert M., e Omar LIZARDO, 2013, “How macro-historical change shapes cultural taste: legacies of democratization in Spain and Portugal”, *American Sociological Review*, 78 (2): 213-239. Disponível em < <https://doi.org/10.1177/0003122413478816> > (última consulta em abril de 2024).
- FLYNN, Alex, 2018, “Reconfigurando a cidade: arte e ocupação no Hotel Cambridge em São Paulo”, *Plural*, 25 (2): 20-45.
- GARRIDO CASTELLANO, Carlos, e Paulo RAPOSO (orgs.), 2019, *Textos para Uma História da Arte Socialmente Comprometida*. Lisboa: Documenta.
- GELL, Alfred, 1994 [1992], “The technology of enchantment and the enchantment of technology”, in Jeremy Coote e Anthony Shelton (orgs.), *Anthropology, Art and Aesthetics*. Oxford: Clarendon Press, 40-63.
- GELL, Alfred, 1998, *Art and Agency, an Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.
- GOMES, João Varela, 1984, *Livro Branco da 5.ª Divisão 1974-75*. Lisboa: Livraria Ler Editora.
- KESTER, Grant, 2011, *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Durham, NC: Duke University Press.
- KESTER, Grant, 2019, “Sobre a relação entre teoria e prática na arte socialmente comprometida”, in Carlos Castellano e Paulo Raposo (orgs.), *Textos para Uma História da Arte Socialmente Comprometida*. Lisboa: Documenta, 77-86.
- LEOPOLD, Robert, 2008, “The second life of ethnographic fieldnotes”, *Ateliers du LESC [online]*, 32. Disponível em: < <http://ateliers.revues.org/3132> > (última consulta em abril de 2024).
- MADEIRA, Cláudia, Cristina CRUZEIRO, e Ricardo CAMPOS, 2021, “‘25<sup>th</sup> April always, fascism never again’: The post-Revolution murals in Portugal”, in Ricardo Campos, Andrea Pavoni e Yannis Zaimakis (orgs.), *Political Graffiti in Critical Times: The Aesthetics of Street Politics*. Nova Iorque: Berghahn Books, 317-346.
- MIESSEN, Markus, 2011, *The Nightmare of Participation*. Londres: Strenberg Press.
- OLIVEIRA, Leonor de, 2023, “Visual arts and institutions in post-revolutionary Portugal: artistic interventions and the creation of a new museum of modern art”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, 1-19. DOI: 10.1080/14636204.2023.2211797.
- QUAGGIO, Giulia, e Igor CONTRERAS ZUBILLAGA, 2023, “Shedding the old skin: cultural production in the Iberian transitions to democracy”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, 24 (2): 191-201. DOI: 10.1080/14636204.2023.2210862.
- SANSI, Roger, 2015, *Art, Anthropology and the Gift*. Londres, Nova Deli, Nova Iorque, Sidney: Bloomsbury Academic.
- SHOLETTE, Gregory, 2017, “Delirium and resistance after the social turn”, *Field, A Journal of Socially Engaged Art Criticism*, 95-138. Disponível em: < <https://field-journal.com/issue-1/sholette> > (última consulta em abril de 2024).
- SIMONI, Alessandra, Guilherme CARDOSO, Luisa OLIVEIRA, e Rodrigo BULAMAH, 2010, “Porcos e celulares: uma conversa com Marilyn Strathern sobre antropologia e arte”, *Proa – Revista de Antropologia e Arte [online]*, 1 (2). Disponível em: < <http://www.ifch.unicamp.br/proa/EntrevistasII/marilyn.html> >.

WILLIAMS, Raymond, 1990 [1973], *O Campo e a Cidade na História e na Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras.

ZONABEND, Françoise, 2011, “Retour sur archives ou comment Minot s’est écrit”, *L’Homme*, 4 (200): 113-140. Disponível em < <http://www.cairn.info/revue-l-homme-2011-4-page-113.htm> > (última consulta em abril de 2024).