

MEMÓRIAS DA ARTE PÚBLICA EM PORTUGAL NO SÉCULO XX (1945–1975) — ENTRE A RETÓRICA E A ELIPSE

Fernando Rosa Dias

FBA–UL

Após a segunda Guerra Mundial a arte moderna portuguesa despertava entre a emergência de uma necessidade política de oposição ao regime que levaria à afirmação do neo-realismo e a tradição do modernismo do Estado Novo conduzido através do SPN de António Ferro. Esta trazia uma tradição de arte pública até então dominada pela estatuária monumental e que logo se estenderia ao fresco e tapeçaria de encomenda iconográfico-decorativa para o interior de edifícios públicos. Quando António Ferro, o director do SPN desde a sua fundação fazia o seu discurso de despedida anunciada, reconhecia que, se a pintura não respondera às expectativas, a escultura tivera a sua «Idade de Ouro» com um impressionante desfile de obras de estatuária pública levantadas por todo o País:

«Pode a nossa pintura moderna levantar dúvidas, incredulidades, ironias porque não encontrou talvez ainda o seu caminho e porque se trata, aliás, duma arte que se presta a todas as abstracções quando não se limita a copiar ou a fotografar a Natureza. Mas ninguém pode ter dúvidas sobre o esplendor da escultura portuguesa que vive a sua idade de ouro ()»¹

1 António Ferro, *in* Arte Moderna, ed. SNI, Lisboa, 1949, cit. in Artur Portela, *Salazarismo e Artes Plásticas*, Instituto de Cultura e Línguas Portuguesa, 1982, p.80.

A frase tinha sentido também perante a ausência de uma oposição neo-realista na escultura, que aí não tinha tido expressão como o fizera a pintura através das Exposições Gerais. Como se a estatuária do Estado Novo se tivesse imposto sem alternativa.

Em esforço de oposição ideológica, o neo-realismo nascia com um desejo de arte pública que, por distância com os poderes e encomendas se defraudou à nascença em crise de identidade. A escultura pareceu ser a expressão de possibilidades de arte pública que imediatamente excluiu, como que se distanciando daí de uma lógica monumental demasiado saturada. No catálogo da primeira Exposição Geral reivindicava-se uma «unidade» como «caminho único para a defesa da Arte tão ameaçada hoje sob os mais diversos e aparentes proteccionismos»². A exclusividade da alçada dos organismos do estado era visto como o grande perigo para os artistas, tornando necessário funcionamentos autónomos do Estado, o que não deixava de arrastar sentidos políticos. Faltavam espaços alternativos e as Exposições Gerais criaram-no e logo aí fizeram desfaldar ventos de teor oposicionista. Se a escultura logo se recolheu sem espaço de manobra, sonhou-se com outras vertentes de arte pública a partir de um estratégico ataque à pintura de cavalete, relacionada com uma posse individual de necessidade burguesa.

«Pintar hoje uma natureza-morta para um senhor bom burguês é uma atitude demasiado sórdida»³

Em contraponto, defenderam-se técnicas e suportes de cunho público, sobretudo o mural⁴ (com grande referência nos muralistas mexicanos) ou a tapeçaria⁵ (destacando Lurçat)⁶. A defesa teórica destas opções que se expunham em vários

2 Tratava-se de uma citação do texto introdutório do catálogo da Primeira Exposição Geral. Cf. José-Augusto França, *Op.cit.*, p.362.

3 Vespeira, *in Arte*, nº9, 4 Agosto 1945.

4 Cf.: Pedro Oom, “Notas sobre o neo-realismo nas artes plásticas em Portugal”, *in A Tarde*, Porto, 25 Agosto 1945, p.3.

5 Lima de Freitas, “Artes plásticas. A tapeçaria uma arte mural. A propósito da exposição de tapeçaria francesa organizada no museu de arte antiga de Lisboa”, *in Átomo*, Lisboa, nº54, 30 Junho 1952, pp.18-19.

6 Júlio Pomar observou uma «propensão nítida para o mural, latente na escola de Paris». Júlio Pomar, “Crítica. Dos livros. Tapisserie Française – Por Jean Lurçat – Bordas, Edit, Paris, 1974”, *Vértice*, Coimbra, nº71, Junho 1949, pp.54-55. Ver ainda: Mário Dionísio; “Encontros em Paris. I. Com Lurçat, o mago das lãs” (com entrevista a Lurçat), *Vértice*,

artigos dos seus periódicos, revelou-se contradita na prática por ausência quase generalizada de encomendas da desejada pintura pública. O mural, também ele com carga moral, em jogo fonético de sentidos cúmplices (mural=moral), seria a primeira grande convocação:

«Sim, a pintura de cavalete está realmente em crise. Creio na pintura mural, que é como quem diz a pintura do futuro, (). A característica fundamental da pintura neo-realista será esta: a de vir a ser a pintura dos grandes espaços vazios dos edifícios ()»⁷

Mas as encomendas não existiam. Para a história ficaria o tapamento de um mural de Júlio Pomar no *Cinema Batalha* no Porto. Com inspiração do muralismo mexicano, mas sem encomendas nem suportes para poder experimentar e desenvolver uma estética própria portuguesa, o neo-realismo tinha um compromisso de contradição consigo. Contudo, a cobertura do fresco foi por isso mesmo um momento histórico e simbólico de censura, em estratégia semelhante. Símbolo de uma via de expressão negada à nascença ao neo-realismo, ela é, na elipse dessa ocultação, a imagem de uma censura que adquire termos públicos e históricas.

Ela relaciona-se com as obras apreendidas na segunda Exposição Geral de Artes Plásticas em 1947 com polémica que se revelaria historicamente necessária e útil para a história do neo-realismo nas artes plásticas. A polémica nascia, sobretudo, das reacções que provocaria nas páginas do jornal *Diário da Manhã*, espécie de porta-voz ideológico do Estado Novo. O crítico do *Diário da Manhã* reagia, num primeiro artigo assinado, para denunciar a falsa «unidade» (que nunca podendo ser estética, só podia ser a *unidade na oposição política*) e o anarquismo estético de uma «verdadeira “salada russa”»: «Não se afirma aqui uma escola ou tendência de ordem estética», pelo que se estaria a encobrir «a especulação política, a tentativa de meter na vida artística portuguesa a baixa politiquice», «como inimigos declarados ou encapotados da Revolução Nacional que salvou Portugal da desordem, da ruína e da vergonha e o restituiu aos

Coimbra, nº76, Dezembro 1949, pp.332-339; Lima de Freitas, “Tapeçarias de Lurçat”, in *Vértice*, nº192, Setembro 1959, pp.483-487.

7 Pomar; “Diálogo breve com Manuel Filipe” (entrevista a Manuel Filipe), in *A Tarde*, Porto, 23 Junho 1945, pp.3, 6.

Portugueses»⁸. Este aviso de uma desordem soviética a instalar-se teria violenta continuidade. Três dias depois, surgia nova e mais intensa denúncia logo na primeira página com um extenso título panfletário, desta vez habilmente não assinada (o que parecia tornar o artigo como que assinado por parte de todo o jornal). Logo no título estendia-se o aviso:

«A “Frente popular” da arte ou a “unidade” no pessimismo e na desordem manifesta-se numa exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes em que figuram verdadeiros burgueses e pseudo-proletários e em que aparecem as botas de elástico do Sr. Falcão Trigo e o modernismo de tampa de caixa de amêndoas fazendo fundo aos “revoltados sociais” »⁹.

E no texto, que se estendia às sete colunas do jornal, declarava-se.

«(...) nunca se reuniu em Portugal tamanha colecção de monstruosidades, tão grande quantidade de atentados contra a verdadeira beleza», acrescentando-se o carácter «anti-nacional» que «nunca poderia ser pintado se aquela gente não vivesse fora do “clima” português, fora do quadro da civilização a que pertencemos — da verdadeira Civilização. É miséria moral e propaganda reles. Há daquilo em todos os países suicidas. (). Inimigos em arte — foi a política que os juntou! Foi o sectarismo que os uniu! Foi o ódio que os tornou irmãos!».

O que nos interessa foi a reacção a estas violentas críticas que se tornaram caso público (embora não estejamos a falar propriamente de arte pública, procuramos sublinhar uma a eficácia histórico-simbólica dessa faceta elíptica do neo-realismo). Uma foi o aumento de público até por conselho irónico do crítico¹⁰. A

8 Fernando de Pamplona, “Belas-Artes. Malas-Artes. 2ª Exposição Geral de Artes Plásticas”, in *Diário da Manhã*, Lisboa, 6 Maio 1947.

9 (Fernando de Pamplona?), “A «Frente popular» da arte ou a «unidade» no pessimismo e na desordem manifesta-se numa exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes em que figuram verdadeiros burgueses e pseudo-proletários e em que aparecem as botas de elástico do Sr. Falcão Trigo e o modernismo de tampa de caixa de amendoas fazendo fundo aos «revoltados sociais»”, in *Diário da Manhã*, Lisboa, 9 Maio 1947.

10 «Recomendamos aos nossos leitores que não deixem de ir à “2ª Exposição Geral de Artes Plásticas”, na Rua Barata Salgueiro, porque de outro modo não poderão acreditar naquilo que vamos dizer-lhes». *Ibidem*.

outra foi a apreensão algo indiscriminada de obras por acção pessoal do Ministro do Interior (seguido de interrogatórios aos seus autores) que fez aumentar o público para ver o espaço vazio deixado pelas obras ausentes¹¹.

Ao neo-realismo restou a melhor adequação de propósitos da ilustração de livros ou de periódicos, em desenho e gravura, que se tornou uma das suas características principais nas artes visuais, na sua génese, divulgação e afirmação. Ausente na história do neo-realismo foi a de uma vinculada iconografia no âmbito da escultura, que pudesse fazer de contraponto à estatuária monumental das encomendas do Estado Novo.

Na mesma altura do escândalo da 2ª Exposição Geral, e um anos depois da referida destruição do mural de Júlio Pomar no Cinema Batalha do Porto, estava a finalizar-se o conjunto de frescos de Almada Negreiros na Rocha Conde de Óbidos (terminado em 1948). Depois da pacífica aceitação do ciclo anterior da Gare de Alcântara (terminado em 1945) este teria ameaça não concretizada de destruição. Apesar da estilização moderna e de um autor de liberdade individual, ambíguo ou mesmo contraditório em posicionamentos políticos, Almada Negreiros tinha contribuído suficientemente com o regime para atenuar tal vontade de destruição. A razão estava, além do excesso de estilização estética, de teor neo-cubista próprio, foi certamente os temas, com o tema da emigração e do abandono do próprio País, nostalgia de despedidas migratórias que fornecia um conteúdo social, falando de um país estrangulado que só tinha continuidade na saída. Sem querer, Almada Negreiros acabava por nos deixar a alternativa de mural que o neo-realismo não pôde ter: e esta aproximação, como reconheceu Ernesto de Sousa¹², nem ele nem o neo-realismo poderiam então intuir. Note-se ainda que o arquitecto com quem Almada Negreiros costumava colaborar era Keil do Amaral, um caso a reflectir de um arquitecto que recebia encomendas de Estado apesar de opositor ideológico.

Ao longo dos anos 50, e depois de vários exercícios ao longo das duas décadas anteriores realizados para as exposições internacionais e para a do

11 Obras de Maria Keil, Júlio Pomar, Manuel Ribeiro de Pavia, Nuno Tavares, Avelino Cunhal, Lima de Freitas, Arco, Arnaldo Louro de Almeida, Manuel Filipe, Viana Dionísio e Mário Dionísio. Sobre esta questão cf. Mário Dionísio; "Para a história da resistência portuguesa", in *Diário de Notícias*, Lisboa, 5 Março 1975, pp.7-8.

12 Ernesto de Sousa, "Pomar. Dois estudos sobre a pintura de Júlio Pomar. Contribuição para um texto duplo", in *Colóquio Artes*, Lisboa, FCG, nº28, Junho 1976, p.18. Acerca da «má vontade política à esquerda e à direita» perante os painéis, cf. Rui Mário Gonçalves, "De 1945 à actualidade", in *História da Arte em Portugal. Vol.13*, Lisboa: Publicações Alfa, 1986, pp.16-17.

Mundo Português (1940), sobretudo em painéis de temas históricos e populares, iniciou-se uma sucessão de encomendas públicas, para igrejas e tribunais. Das encomendas a fresco destacaram-se Severo Portela Júnior (1898-1965), centrado nas imagens históricas e alegóricas de severidade solene, Domingos Rebelo (1891-1975) que fundia o religioso ao histórico com maior animação figurativa, ou Jaime Martins Barata (1899-1970), mais realista. Mais actuante na tapeçaria, Guilherme Camarinha (1913-1994) compôs complexas figurações estilizadas inspiradas na iluminura medieval. Em geral, as composições eram vastas e amplas, acumulando várias figuras em complexa articulação. Estas produções forneciam a imagem do regime, em murais e tapeçarias que tinham sido recusados ao neo-realismo.

Numa abertura mais pública pelos lugares em que se instalaram, destaque-se o trabalho de Maria Keil do Amaral (n.1914) e de Eduardo Nery (n.1938) através de painéis cerâmicos, sobretudo azulejo. Em vertente perto da op arte, sobretudo Nery, pela utilização de estruturas modulares que se desdobram em metamorfoses estruturais que animam as superfícies, deixam uma possibilidade sem iconografia nem ideologia que o ambiente pop e estratégia op melhor aceitavam a partir dos anos de 1960. O próprio Nery seria dos artistas plásticos portugueses que mais trabalhariam com Jean Lurçat (1892-1966), numa aprendizagem que efectuara em França entre 1960-1961^a. Explorou formas arquétipas como autoridade de uma ordem estrutural, um rigor que preparava a ordem cinética e óptica, que ainda se sustinha numa dimensão cósmica ou astral explícita nos títulos *Os Quatro Elementos* (1964), *Universo* (1964-1965) ou *Astros* (1965).

A história da arte tem consagrado Francisco Franco (1885-1955) como o lançador de um novo paradigma na estatuária que caracterizaria os destinos de uma política de monumentos históricos do Estado Novo, apresentado com o famoso monumento de Homenagem a Gonçalves Zarco, 1928 (Funchal). É significativo que tenha sido um navegador a iniciar este paradigma que se abria ainda a reis, dominando a primeira dinastia, a da fundação, a segunda, a das navegações, e o início da quarta, a da restauração. O racionalismo de arestas vincadas onde a matéria se sintetizava, não comprimida, mas ajustada à sua dimensão de bloco, estabelecia uma firmeza mais épica que mística, de imponente naturalista controlada por um classicismo austero de volumes densos e épicos.

Este modelo que teria imediata continuidade no percurso curto de Ruy Roque Gameiro (1907-1935), culmina no vasto desfile de estátuas deixadas

sobretudo por Leopoldo de Almeida (1898-1975), o escultor do regime por excelência. Entre os famosos Zarco de Francisco Franco e Padrão dos Descobrimentos (1940) de Leopoldo de Almeida, que tudo parecia resumir, se poderão definir os paradigmas estéticos dessa estatuária, como se tais obras fossem dois limites «que ideologicamente se completam»¹³

A alteração de tal paradigma e, por isso, escultura histórica e simbólica que fornece eficácia e intenção à sua proposta, tornando-a um caso, foi concebida por João Cutileiro no seu primeiro desafio sério para conceber uma escultura monumental: a estátua de D. Sebastião (A El-Rei D. Sebastião) inaugurada na Praça Gil Eanes de Lagos em Setembro de 1973 — encomenda que comemorava o alvará de elevação de Lagos a cidade por D. Sebastião em 1573¹⁴. Uma crítica elogiosa de José-Augusto França afamava e sublinhava o arrojo da proposta monumental de Cutileiro, como remate simbólico do ciclo lançado com o Gonçalves Zarco (1928) de Francisco Franco¹⁵. O próprio Cutileiro, habitando em Lagos na altura, teria proposto a obra ao Presidente da Câmara como uma «alternativa a mais um Leopoldo de Almeida»¹⁶. E se o resultado foi considerado um «anti-monumento» com maior sentido o foi em função dessa mesma tradição perante a qual se tornava um «fantasma vindo do fundo do tempo, espantalho da história,

13 Joaquim Saial, *Estatuária Portuguesa dos anos 30 (1928-1940)*, Lisboa: Bertrand Editora, 1991, p.245.

14 Para desenvolvimentos e documentação da encomenda, cf. Maria João Vieira Almeida, *João Cutileiro. Protagonista da Viragem na Escultura em Portugal*, 2 volumes, Dissertação de Mestrado em História da Arte, Universidade Lisboa, Faculdade de Letras, Departamento de História, 1999, p.32-43 e documento 1 (2º volume).

15 José-Augusto França, "A Estátua de D. Sebastião agora em Lagos", in *Diário de Lisboa*, 4 Outubro 1973 (reed. in catálogo da exposição: *Exposição Antológica. João Cutileiro*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, 8 Março a 22 Abril 1990). Para o enquadramento da história e mito de D- Sebastião na estatuária portuguesa, cf. *Idem*, "O «D. Sebastião» de João Cutileiro", in *Colóquio-Artes*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, nº14, Outubro 1973, pp.41-44. Num filme de 10 minutos realizado por Fernando Lopes sobre a inauguração da peça, um cortejo fúnebre atravessou a cena a certa altura passando junto à estátua. Acidente como presságio, que «poderá ser entendido como a morte e enterro da escultura bem ao estilo do Estado Novo». Maria João Vieira Almeida, *Op.cit.*, pp.35-37

16 Cf. Hellmut Wohl, "The Sculpture of João Cutileiro", in catálogo da exposição: *XV Bienal de São Paulo – Representação Portuguesa*, organização: Ministério dos Negócios Estrangeiros, Secretaria de Estado da Cultura, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979. Cutileiro efectuou em 1969, 3 estudos para um monumento no mesmo local onde se instalou o D. Sebastião: O Pescador I-III. Cf. catálogo da exposição: *João Cutileiro. D. Sebastião, 1973-1993. Maquetes de esculturas para espaços públicos*, Centro Cultural de Lagos, Agosto-Setembro 1993.

caricatura do mito»¹⁷. Sem querer, o D. Sebastião, derrotado em África e fechando um ciclo da história de Portugal, surgia com o sentido de uma coincidência histórica para o fim de uma lógica de estatuária assente no poder expansivo das descobertas marítimas e da colonização, com a proximidade do fim da Guerra Colonial e o fim de um regime, devido à deflagração da revolução de Abril meses depois da inauguração da peça. Era o País, visto pela figura iconográfica como algo inocente e ingénuo na sua escala, que aí se rendia perante a ambição histórica e colonial desejada.

Escultoricamente, a figura de D. Sebastião surgia como um boneco articulado, de pedras soltas e coloridas. D. Sebastião tinha a aparência de *bibelot* (ou de brinquedo) em escala épica e em espaço público. Na sugestão iconográfica, já não tinha o sentido impávido e solene da estatuária anterior, mas a contradição com outro sentido para a figura histórica do menino de ambições e de um sonhador assustado. A figura revela ainda uma articulação estrutural, entre o excessivo peso e massa da armadura e do elmo perante a fragilidade do corpo, num jogo instável entre «elementos fortes e frágeis»¹⁸. Num desajustamento para o seu acolhimento, o elmo aos pés revela desistência e perda. Como que se fundiam duas tendências, uma épica e uma frágil, ou uma masculina e outra feminina, ou ainda a do rei e a do menino (o «rei-menino»), modo com que Cutileiro concebia um anti-Guerreiro, ridículo e inábil¹⁹ — por isso, mais que um anti-momumento à escala monumental é um monumento do anti-herói ou de uma comemoração ao avesso.

A peça revela-se anti-comemorativa pelo seu pedestal raso, mais largo que elevado, surgindo como um degrau circular, lançando a figura ao estrado do observador. Apenas o seu tamanho e irrealidade figurativa se destacam. Sem essa elevação da base, segundo a tradição escultórica monumental urbana, que habitualmente juntava um arquitecto ao escultor na concepção do monumento, o que fica é a escultura enquanto massa corpórea solitária, abandonada e sem elevação.

«(...) longe de constituir alternativa minimamente válida, mesmo como antítese dialéctica para a erosão dos símbolos e sua deteriorização no

17 José-Augusto França, "O «D. Sebastião» de João Cutileiro", in *Colóquio-Artes*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, nº14, Outubro 1973, pp.41-44

18 Sílvia Chicó, *Op.cit.*, p.22.

19 Cf. *Ibidem*, p.28.

repetitivo passadista e retórico, é antes a perversão de todo o simbólico e queda do transcendental no caricatural»²⁰.

Como anti-monumento e por aí um monumento de anti-herói, o monumento bi-blot ou o rei-menino ergue-se para encontrar um outro lado que é a eficácia da sua comemoração: uma elegia de desmistificação. Mais do que iniciar um ciclo, que não queria nem dificilmente poderia (nem o foi devidamente para o próprio Cutileiro), foi um símbolo único e solitário de derisão de uma tradição monumental — e depois dela mais nenhuma escultura se podia propor a este efeito sem se tornar inócua repetição de um gesto. A estátua de D. Sebastião revelou-se caso único na sua ironia histórica cuja força, relativamente à tradição, lhe permitia resistir a exercícios de repetição.

Depois do 25 de Abril, a dinâmica ideológica e utópica, que fazia respirar para além da crise financeira do País, viveu uma situação especial: sem galerias, sem mercado, com vários dos grandes colecionadores privados em exílio, deu-se espaço a exposições colectivas temáticas, sobretudo na Sociedade Nacional de Belas Artes (*Figuração-Hoje?*, 1975; *Abstracção Hoje?*, 1975; *Colagem e montagem*, 1976; *Artistas Portuguesas*, 1976; *A Fotografia na Arte Moderna Portuguesa*, 1977; *Papel como suporte na expressão plástica*, 1977; *Mitologias Locais*, 1977), ou à exploração de intervenções públicas, mais performativas ou mais instalativas. Destaquemos destas duas intervenções do grupo Acre (Lima Carvalho, Clara Menéres, Alfredo Queiroz Ribeiro), porque precursoras (a seguir à revolução de 1974) de intervenção pública (sobretudo no Porto, Caldas da Rainha e Lisboa) e porque algumas aconteceram aqui no Chiado.

Destaquemos a pintura sobre o pavimento da Rua Augusta, com círculos coloridos em três cores e dimensões. A rua despertava uma manhã transfigurada, interferindo com o hábito e quotidiano de uma das zonas comerciais mais sofisticadas e antigas da cidade.

Outra intervenção foi a distribuição de diplomas de artistas na *Livraria-Galeria Opinião* (Rua Nova do Trindade), de 23 Janeiro a 5 de Fevereiro de 1975, gravuras assinadas de 20 valores (Muito Bom com Distinção e Louvor) ao preço de 20\$00, como que autenticadas por elementos do Grupo, Clara Menéres

20 António Quadros, *Tempo*, 22 Março 1984. Cit. in Hellmut Wohl, "Introdução à escultura de João Cutileiro" (parte VIII), in catálogo da exposição: *Exposição Antológica. João Cutileiro*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, 8 Março a 22 Abril 1990.

DIPLOMA DE ARTISTA

ENTREGA NA GALERIA OPINIÃO

RUA NOVA DA TRINDADE, 24-LISBOA

DE 23 DE JANEIRO

A 5 DE FEVEREIRO

GRUPO ACRE

e Lima Carvalho, então professores na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa — e com reacções de colegas da instituição que teriam arrancado cartazes da rua²¹ (alimentando com isso a dimensão pública, visível e invisível, de todo o acto). Não era só a arte que se tornava pública, mas o público que se tornar artista. Entre o princípio de Joseph Beuys que qualquer um pode ser artistas, e a ironia sobre o poder da assinatura

legitimadora da arte por Marcel Duchamp ou Piero Manzoni, definia-se uma atitude com ironia imediata para a Escola Superior de Belas Artes ali tão perto. Ironia maior prospectiva, para a actualidade que assiste à venda de uma estratégia economicista (moralmente deflacionada) que grassa o ensino superior, artístico e não só. Mas esta ironia, porque atravessava com facilidade as memórias da Academia, não deixava de servir também de espelho ao próprio princípio de Beuys. No limite, quem do espaço público leva o diploma de ser artista revela-se como o ingénuo de um acto, que sublinha a dimensão inócua do acto — pelo que, em tal derrisão da Academia, esta revela a ironia de uma necessária sobrevivência que está na dificuldade em fazer de *alguém* artista.

21 Ernesto de Sousa, «O Diploma e a dessublimação», in *Vida Mundial Lisboa*, nº1848, 13 Fevereiro 1975, p.7. Cf. ainda catálogo da exposição: *Porto 60/70: os Artistas e a Cidade*, Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 25 Janeiro a 29 Abril 2001, pp.268.