



Diálogos

ISSN 2077-2940



"A coincidência da invenção poética revolucionária com a invenção política revolucionária": os casos das obras *Cuba Colectiva* e *48 Artistas, 48 Anos de Fascismo*.¹

 <https://doi.org/10.4025/dialogos.v26i1.62094>

Cristina Pratas Cruzeiro

 <https://orcid.org/0000-0001-7836-9148>

Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa, 1069-061 Lisboa, PT.

E-mail: cristinacruzheiro@fesh.unl.pt

"The coincidence of the revolutionary poetic invention with the revolutionary political invention": the cases of the pieces *Cuba Colectiva* and *48 Artists, 48 Years of Fascism*.

Abstract: This article focuses on the relationship between the collective painting experiences *Cuba Colectiva* (Havana, 1967) and *48 Artists, 48 Years of Fascism* (Lisbon, 1974) and the impact they had on the Portuguese context of their production. In 1967, Portugal was under a dictatorship and although the Portuguese artists Lourdes Castro and René Bertholo had participated in the painting carried out in Havana, the event had no repercussion in the Portuguese press. The Portuguese revolution of the 25th of April 1974 allowed the opening of a series of artistic experiments carried out in public spaces. It was in this context that the Portuguese painting was executed. The article will inquire about the poetic and political meaning of the relationship between the two realizations.

Key words: Dictatorship; revolution; censorship; cold war; collective painting.

"La coincidencia de la invención poética revolucionaria con la invención política revolucionaria": los casos de las obras *Cuba Colectiva* y *48 Artistas, 48 Años de Fascismo*.

Resumen: Este artículo se centra en la relación entre las experiencias pictóricas colectivas *Cuba Colectiva* (La Habana, 1967) y *48 Artistas, 48 Años de Fascismo* (Lisboa, 1974) y el impacto que tuvieron en el contexto portugués de su producción. En 1967 Portugal estaba bajo una dictadura y aunque los artistas portugueses Lourdes Castro y René Bertholo habían participado en el cuadro realizado en La Habana, el hecho no tuvo repercusión en la prensa portuguesa. La revolución portuguesa del 25 de abril de 1974 permitió la apertura de una serie de experimentos artísticos llevados a cabo en espacios públicos. Fue en este contexto que se ejecutó la pintura portuguesa. El artículo indagará sobre el sentido poético y político de la relación entre ambas realizaciones.

Palabras clave: Ditadura; revolución; censura; guerra fría; pintura colectiva.

"A coincidência da invenção poética revolucionária com a invenção política revolucionária": os casos das obras *Cuba Colectiva* e *48 Artistas, 48 Anos de Fascismo*.

Resumo: Este artigo incide sobre a relação entre as experiências de pintura colectiva *Cuba Colectiva* (Havana, 1967) e *48 Artistas, 48 Anos de Fascismo* (Lisboa, 1974) e o impacto que tiveram no contexto português da sua realização. Em 1967, Portugal vivia uma ditadura e embora os artistas portugueses Lourdes Castro e René Bertholo tivessem participado na pintura realizada em Havana, o acontecimento não teve repercussão na imprensa portuguesa. A revolução portuguesa de 25 de Abril de 1974 permitiu a abertura a uma série de experiências artísticas realizadas em espaço público. Foi nesse contexto que a pintura portuguesa foi executada. O artigo irá indagar sobre o significado poético e político da relação entre as duas realizações.

Palavras-chave: Ditadura; revolução; censura; guerra fria; pintura colectiva.

¹ Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projeto [SFRH/BPD/116916/2016].

Agradeço a Lillian Llanes Godoy e seus familiares a disponibilização de material bibliográfico de grande relevo para esta investigação e a simpática atenção que tiveram.

Recebido em: 14/01/2022

Aprovado em: 21/02/2022

Em Portugal, a revolução de 25 de Abril de 1974 ditou o fim da ditadura fascista, designada por "Estado Novo", que vigorava há quarenta e oito anos e que se caracterizava pelo domínio do regime corporativista, pela repressão e liquidação das liberdades e direitos e pela política militarista e colonialista do estado.² O país vivia este regime opressor desde 1926, quando o golpe militar de 28 de Maio instaurou um governo de ditadura militar que conduziu o país até 1933. A ele seguiu-se o Estado Novo, dirigido por António de Oliveira Salazar, que fez aprovar uma nova Constituição (1933) e prosseguiu a linha do regime antecessor no que respeita aos principais desígnios. Foi um período da história portuguesa marcado pela dissolução do Parlamento, pela proibição de existência de partidos políticos, pela criação de uma polícia política (PVDE/PIDE) e pela instauração de um aparelho censório aplicado a todas as esferas da actividade humana.

Apesar de longa e consolidada, a ditadura fascista portuguesa foi vivendo momentos de maior fragilidade. Se no início contava com o apoio do regime nazi alemão e do fascismo italiano, assim como, a partir de 1939, com o apoio do fascismo em Espanha, a situação alterou-se com o final da II Guerra Mundial. Em 1945, a derrota do nazi-fascismo, para a qual foi decisiva a intervenção militar do exército soviético do lado Oriental europeu, e das forças militares norte-americanas e britânicas, do lado Ocidental, determinou uma mudança na correlação de forças mundiais. A oposição anti-fascista, existindo desde o início, assumiu então no país maior preponderância. Foi neste período que, por exemplo, o Movimento de Unidade Democrática (MUD, 1945) e o MUD Juvenil (1946) foram criados, juntando-se às já existentes forças de oposição política organizadas, em particular o Movimento de Unidade Nacional Antifascista (MUNAF, 1943) e o Partido Comunista Português (PCP, 1921).

No plano cultural, a oposição ao fascismo vinha trilhando o seu caminho desde a instauração do regime ditatorial. Desde a década de 30 que vários intelectuais e artistas operavam uma intensa intervenção cívica e cultural contrária aos ideais da ditadura fascista, reunidos em torno de algumas publicações como *O Diabo*, *Vértice* ou *O Sol Nascente*. Foi assim que o movimento neo-realista se manifestou em Portugal, primeiro na literatura e depois nas artes visuais.

Neste período, o aumento da contestação ao regime manifestou-se também relativamente às

2 Neste artigo adopta-se a designação de ditadura fascista para caracterizar o período do "Estado Novo", utilizada por diferentes autores a par de outras designações como salazarismo, regime fascista português ou ainda "Estado Novo", utilizada pelo próprio regime para se auto-designar. Não sendo este o espaço de dissertação sobre as diferenças entre as designações empregues, importa referir que existe uma discussão em torno da definição ideológica do regime. Para um resumo sobre essa discussão e respectivas diferenças pode ser consultado, entre outros, NOGUEIRA, 2009 e LOFF, 2008.

CRUZEIRO, Cristina Pratas. "A coincidência da invenção poética revolucionária com a invenção política revolucionária": os casos das obras *Cuba Colectiva* e *48 Artistas, 48 Anos de Fascismo*.

políticas restritivas de exposição. A este respeito são paradigmáticas as Exposições Gerais de Artes Plásticas³, realizadas na Sociedade Nacional de Belas Artes (SNBA) entre 1946 e 1956. Decisivas para a afirmação de algumas correntes artísticas portuguesas, estas exposições funcionaram também como importante afirmação das artes no território político e social⁴.

Se o movimento neo-realista manifestou de forma regular clara oposição à ditadura fascista, outros movimentos, grupos e artistas também o foram fazendo, embora de forma menos sistemática. Foi o caso do Grupo Surrealista⁵, criado em 1947, na mesma altura que em Paris o movimento se procurava relançar (FRANÇA, 2000, p. 49). Por exemplo, a primeira exposição do grupo, realizada em Lisboa em 1949, manifestou de forma contundente a oposição ao fascismo. A capa original do catálogo compunha-se de um cartaz político de apoio à candidatura de Norton de Matos⁶ às eleições presidenciais com a frase: "O Grupo Surrealista de Lisboa/ pergunta/ depois de vinte e dois anos de / Medo/ Ainda seremos capazes de / um acto de /Liberdade?/ É absolutamente/ indispensável/ votar contra/ o fascismo" (FRANÇA, 2000, p. 387). Com um sistema censório oleado, a capa foi rejeitada pelo regime, acabando por ser "substituída à última hora por uma capa branca riscada à mão por dois traços de lápis azul."⁷ (FRANÇA, 2000, p. 388).

Foram vários os episódios de censura no plano cultural e, em particular, das artes. A resistência anti-fascista fez-se também neste plano, com diversos artistas a trabalhar activamente no sentido do derrube da ditadura vigente em Portugal. Para além da SNBA, a criação de várias cooperativas de criação artística, como a Gravura – Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses (1956) ou a Árvore – Cooperativa de Atividades Artísticas CRL (1963) – foram neste prisma importantes, no sentido da formação de espaços de artistas empenhados na produção e difusão cultural, de forma livre e independente.

O progressivo enfraquecimento da ditadura fascista, para o qual contribuiu decisivamente o desgaste que a guerra colonial (1961-1974) provocou na sociedade, fez com que as condições para o

3 Estas exposições foram organizadas anonimamente pela Subcomissão dos Artistas Plásticos da Comissão dos Jornalistas, Escritores e Artistas do Movimento de Unidade Democrática (MUD). A primeira exposição foi realizada em Julho de 1946 na Sociedade Nacional de Belas Artes (SNBA), Lisboa, Portugal. Ao todo foram realizadas dez exposições, até 1956.

4 A este nível foi paradigmática a Exposição de 1947, onde foram apreendidas várias obras, como, entre outras, as de Júlio Pomar, Maria Keil, Manuel Ribeiro de Pavia, Arnaldo Louro de Almeida, Nuno Tavares e José Viana. A partir da 3ª Exposição Geral, em 1948, passou a existir censura prévia e só as obras autorizadas pelo regime passaram a estar em exposição. (FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, 1982, p. 82-85).

5 Os membros fundadores do Grupo Surrealista foram os artistas plásticos Marcelino Vespeira, Fernando de Azevedo, António Domingues e Moniz Pereira, os poetas e escritores Mário Cesariny e Alexandre O'Neill e ainda o crítico e historiador de arte José-Augusto França. A eles juntou-se António Pedro, um pouco mais velho que os restantes.

6 O militar Norton de Matos foi candidato nas Eleições Presidenciais de 1949, mostrando-se opositor à ditadura fascista. Não estando garantida a liberdade do acto eleitoral e sendo mais que provável a fraude eleitoral, acabou por desistir da candidatura.

7 O lápis azul era o material utilizado pelos censores do regime para identificar os conteúdos censurados nos diferentes documentos que eram controlados antes de serem publicados.

CRUZEIRO, Cristina Pratas. "A coincidência da invenção poética revolucionária com a invenção política revolucionária": os casos das obras *Cuba Colectiva* e *48 Artistas, 48 Anos de Fascismo*.

seu derrube estivessem reunidas em 1974. Efectivada pelo Movimento das Forças Armadas (MFA), a revolução portuguesa teve a participação do movimento popular e democrático. A cooperação entre as componentes militar e popular – conhecida no país como a aliança Povo-MFA – foi essencial para o processo revolucionário, que decorreu entre 1974 e 1976, altura das primeiras eleições legislativas livres e da aprovação da nova Constituição⁸. A sociedade civil esteve mobilizada neste processo, integrando ou promovendo iniciativas políticas e culturais diversas.

O decorrer do processo revolucionário português evidenciou a vontade de instauração de uma democracia de carácter anti-capitalista que abrisse caminho ao socialismo⁹. Esta vontade foi expressa tanto pelo Partido Comunista Português (PCP) e pelo Partido Socialista (PS), como por partidos de espectros ideológicos de centro-direita, como o Partido Popular Democrático (PPD). Houve portanto, durante este período, a aproximação de alguns países socialistas a Portugal, entre os quais Cuba, cuja cooperação estreita, com vários encontros políticos e diplomáticos (FERREIRA GOMES; COSTA LEITE, 2017, p. 7), aconteceu sobretudo até ao golpe contra revolucionário de 25 de Novembro de 1975. A experiência da revolução cubana – que vinha colhendo entusiasmo no circuito europeu – representava um exemplo recente de sucesso na luta contra o imperialismo (BARREIRO LÓPEZ, 2015, p. 6), sendo neste aspecto relevante para Portugal.

A cooperação entre os dois países estendeu-se ao plano cultural e houve estratégias, procedimentos e modelos culturais desenvolvidos em Cuba que serviram de exemplo a Portugal. Estruturas como as Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica (CDCAC), as Campanhas de Alfabetização e Educação Sanitária, o Serviço Ambulatório de Apoio Local (SAAL) ou o Serviço Cívico Estudantil (SCE), que se centravam na dinamização e animação cultural, na alfabetização e recolha de elementos culturais diversos em todo o país, foram inspiradas pela experiência das brigadas de alfabetização e dos Comitês de Defesa da Revolução (CDR) desenvolvidos em Cuba (CERVELLÓ, 1996, p. 263-264). Por exemplo, as Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica eram na época frequentemente comparadas na comunicação social estrangeira com o modelo cubano (VESPEIRA DE ALMEIDA, 2009, p. 94). Essa ligação foi também vincada por Rodrigo de Freitas, que coordenou o sector das Artes Plásticas do CODICE¹⁰, que coordenava as CDCAC e que apontou os CDR cubanos como "um ponto de partida" que se procurava "adaptar à realidade portuguesa." (VESPEIRA DE ALMEIDA, 2009, p. 94).

8 Até à constituição do I Governo Constitucional, formado após as primeiras eleições legislativas a 25 de Abril de 1976, o país foi dirigido por seis Governos Provisórios que tinham como responsabilidade fazer cumprir o Programa do M.F.A.

9 A Constituição Portuguesa, aprovada a 1976, mantém ainda no seu preâmbulo a intenção de "(...) assegurar o primado do Estado de Direito democrático e de abrir caminho para uma sociedade socialista (...)." (PORTUGAL, 2005)

10 O CODICE era a Comissão Coordenadora Central que coordenava as CDCAC. Era uma estrutura da 5ª Divisão do Estado Maior das Forças Armadas portuguesas, em colaboração com a Direcção Geral da Cultura e Espectáculos.

CRUZEIRO, Cristina Pratas. "A coincidência da invenção poética revolucionária com a invenção política revolucionária": os casos das obras *Cuba Colectiva* e *48 Artistas, 48 Anos de Fascismo*.

Também no plano das práticas artísticas realizadas em Portugal neste período é possível encontrar alguns pontos de contacto com a experiência cubana. Para além dos aspectos mais estruturais, como a aproximação à política, o colectivismo, a participação – que podem ser observados em vários processos revolucionários ocorridos no século XX na Europa e na América Latina – existiram intercâmbios e contactos directos entre artistas dos dois países. A este nível, foi relevante a actividade da Associação de Amizade Portugal Cuba (AAPC), fundada em Novembro de 1974, que procurou intensificar o estreitamento desses contactos. Por exemplo, na cerimónia de tomada de posse dos corpos gerentes, o presidente do conselho diretivo da AAPC, Manuel João da Palma Carlos, anunciou publicamente uma programação que tinha o apoio de várias entidades oficiais e que incluía uma semana de cinema cubano em Portugal, a actuação de uma Companhia de ballet cubano e a realização de uma exposição sobre o cartaz político português realizado após a revolução de 25 de Abril (RTP, 1974). Este intercâmbio foi promovido por várias instituições neste período, tendo-se realizado algumas exposições relevantes em Portugal como a promovida pela Fundação Calouste Gulbenkian em 1979, intitulada *O Cartaz Cultural em Cuba*, que teve a presença de vários artistas e instituições cubanas.

Foi neste âmbito que se integrou a experiência colectiva de pintura *48 Artistas, 48 Anos de Fascismo*, decorrida em Portugal a 10 de Junho de 1974 durante uma Jornada de Solidariedade com o MFA. Organizada pelo Movimento Democrático de Artistas Plásticos (MDAP), esta pintura foi a primeira experiência colectiva do género realizada em Portugal depois da revolução. Apesar das críticas que recebeu na época de artistas e críticos de arte, destacou-se pela performatividade que a sua realização proporcionou e por representar o compromisso do sector das artes plásticas com o processo revolucionário em curso no país. Enquanto experiência colectiva, a ideia e concepção desta pintura teve por base uma experiência similar realizada em Havana (Cuba), em 1967, onde os portugueses Lourdes Castro e René Bertholo participaram. A realização da pintura *Cuba Colectiva* não teve qualquer projecção mediática em Portugal, que em 1967 vivia em ditadura. Não obstante, a relação da história dessa realização com Portugal foi retomada em 1974, num país diferente, em liberdade e num contexto onde, ao contrário do que acontecia em 1967, se valorizava a relação de Portugal com Cuba.

O *Salón de Mayo* em Havana no circuito da luta anti-imperialista

Em 1967 realizou-se em Havana (Cuba), o *Salón de Mai* de Paris. Não sendo do âmbito deste artigo o aprofundamento sobre a história deste evento, importa sublinhar o seu significado político na luta contra o fascismo, uma vez que foi pensado em 1943, durante a ocupação de Paris pelos nazistas, por artistas e intelectuais que aí encontraram uma forma de resistência. Nos anos

CRUZEIRO, Cristina Pratas. "A coincidência da invenção poética revolucionária com a invenção política revolucionária": os casos das obras *Cuba Colectiva* e *48 Artistas, 48 Anos de Fascismo*.

sessenta, “era evidente que os seus tempos de glória tinham ficado para trás”¹¹ (GODOY, 2011, p. 5), embora o seu passado de resistência e audácia revolucionária se mantivesse enraizado na história do salão.

A proposta de levar o *Salón de Mai* a Cuba resultou, em primeiro lugar, do facto de nos meios mais progressistas europeus existir uma “mística que rodeava a Revolução Cubana [que] tinha convertido a ilha num dos principais centros de interesse da intelectualidade progressista de todo o mundo” (GODOY, 2011, p. 7). Essa poética é perceptível nas palavras de Yvon Taillander, artista francês e membro da comissão de organização do *Salon de Mai*, que apresentando o evento a Cuba afirmava: “Da minha janela, a ilha de Cuba também me parece como uma grande pintura vermelha e verde. Verde de esperança, vermelho da revolução popular.” (THAILANDIER, 1967).

Não obstante, tendo em conta a conjuntura política mundial, era mais que uma questão poética. No contexto da Guerra Fria, onde os EUA e a URSS representavam visões do mundo diametralmente distintas, a revolução cubana (1959) foi um estímulo de grande impacto para a luta anti-imperialista à escala mundial. A tentativa de invasão em Playa Girón¹² (1961) e a crise dos mísseis (1962), assim como o bloqueio económico, comercial e financeiro imposto a Cuba a partir de 1960, foram a resposta norte-americana a uma revolução que em 1961 adoptou um carácter socialista (GUANCHE, 2006, p. 108). Mas a permanente resistência e superação da ingerência dos EUA, fez com que a revolução cubana representasse um exemplo de sucesso. Também para muitos intelectuais envolvidos em movimentos de resistência anti-imperialista, a par de outros processos revolucionários desenvolvidos na América Latina, como no México, na Nicarágua, na Colômbia, no Uruguai, na Bolívia e na República Dominicana (BARREIRO LÓPEZ, 2015 p. 6).

Assim, para muitos dos artistas e intelectuais participantes no *Salón de Mayo*, “ir a Havana constituía um acto de solidariedade com o povo de Cuba, que enfrentava valentemente umas das maiores potências do momento.” (GODOY, 2011, p. 8). Para além disso, como Paula Barreiro López afirma:

Para alguns dos artistas e intelectuais que participariam no Maio de 68, uma experiência mais directa proporcionada pelo Governo Revolucionário de Cuba um ano antes incitaria ainda mais o seu fascínio pela causa latino-americana e fomentaria a sua des-identificação com a bipolaridade da Guerra Fria (BARREIRO LÓPEZ, 2015, p. 6).

Por seu turno, para Cuba, esta era uma “possibilidade de romper com o isolamento a que os cubanos estavam submetidos” (GODOY, 2011, p. 8). A revolução cubana procurou criar uma "nova

11 Todas as citações em língua estrangeira foram auto-traduzidas para português.

12 Também designada de Invasão da Baía dos Porcos.

CRUZEIRO, Cristina Pratas. "A coincidência da invenção poética revolucionária com a invenção política revolucionária": os casos das obras *Cuba Colectiva* e *48 Artistas, 48 Anos de Fascismo*.

socialidade" que se traduziu "pela refutação do passado, facto que se tornou numa categoria central da nova cultura política." (GUANCHE, 2006, p. 106). Daí derivou uma alteração significativa nos "modos de pensar e projectar a cultura nacional" (BATISTA, 2013, p. 12), proporcionando a edificação de uma nova política cultural no país¹³. Pese embora o carácter socialista que a revolução cubana adquiriu tenha desencadeado várias tensões no sector intelectual, elas não terão sido suficientes para romper com os objectivos comuns "entre a intelectualidade revolucionária e o poder revolucionário" (GUANCHE, 2006, p. 112).

A ideia de levar o *Salón de Mai* a Cuba terá partido de Wifredo Lam, que vivia na época em Paris e de Carlos Franqui, que em 1967 estava em Roma. Os dois cubanos terão visto esta oportunidade como uma forma de integrarem as discussões que se operavam em Cuba desde a revolução sobre a política cultural e o papel da cultura no processo revolucionário (GODOY, 2011, p. 9), mas em simultâneo, "estabelecerem um elo de intercâmbio com o continente europeu." (BARREIRO LÓPEZ, 2015, p. 6).

A proposta foi prontamente acolhida pelo governo que, para além de ver aí uma oportunidade de manifestação externa de apoio político, viu ainda uma hipótese de "desenvolver também as condições que permitam ao povo a satisfação de todas as suas necessidades culturais." (ROA, 1967).

Foram mais de uma centena os artistas estrangeiros participantes, entre os quais se encontravam os portugueses René Bertholo e Lourdes Castro. Ambos em Paris desde 1958, onde fundaram a revista K W Y (1957-1964), encontravam-se plenamente integrados no meio artístico de vanguarda da cidade. A experiência que tiveram em Cuba é até hoje pouco comentada no âmbito da história e crítica de arte. Não obstante, durante a sua estadia em Havana, o jornalista Raúl Palazuelos recolheu a opinião de alguns dos participantes no salão, publicando-a em *La Gaceta de Cuba*, entre as quais se encontra o testemunho dos dois artistas. Lourdes Castro considerava que o mais importante da iniciativa era o intercâmbio que havia permitido, insistindo "na necessidade de romper com o isolamento, uma vez que o artista deve viver num grande centro, onde possa adquirir novas forças mentais para o seu trabalho." Testemunhava ter ainda "visto pouco da obra dos criadores cubanos", destacando ainda assim "os caricaturistas De Armas, Guerrero, e também Lillo (...). Também me interessou muito a obra de Mendive e Bellechasse." (PALAZUELOS, 1967). René Bertholo retomava a ideia da importância do evento se realizar em Cuba "porque é preciso fazer intercâmbio de ideias e expressões. A cultura não pode estar isolada." Ainda assim,

¹³ De que é exemplo a fundação da 'Imprensa Nacional', do 'Instituto Cubana del Arte e Industria Cinematográficos' (ICAIC), da criação da 'Casa de las Américas', mas também a campanha de alfabetização e o apoio do governo revolucionário aos artistas de diferentes áreas disciplinares (GUANCHE, 2006, p. 108).

CRUZEIRO, Cristina Pratas. "A coincidência da invenção poética revolucionária com a invenção política revolucionária": os casos das obras *Cuba Colectiva* e *48 Artistas, 48 Anos de Fascismo*.

considerava que “o Salón de Mayo é o mais vivo possível como exposição (...)” embora represente “(...) uma certa época da pintura” e tenha “um comité de direcção estático.” (PALAZUELOS, 1967).

Embora, como Günter Schütz referia na época, os convidados constituíssem “tendências artísticas muitos diferentes e que, no plano político, não representem um grupo homogêneo” (SCHÜTZ, 2008, p. 276) o ambiente vivido em Havana durante o *Salón de Mayo* terá sido de grande interesse e empenho: “Os artistas, em comunhão com revolucionários e guerrilheiros (...), estiveram activamente envolvidos na vida cultural de Havana, não apenas a planear e organizar, mas a tornar essa edição do Salón de May um evento vivo.” (BARREIRO LÓPEZ, 2015 p. 7).

A pintura *Cuba Colectiva* foi realizada entre 17 e 18 de Julho de 1967, integrada na programação do salão. A ideia de convidar vários artistas a realizar uma pintura colectiva foi novamente de Wifredo Lam (SCHÜTZ, 2008, p. 277), acabando por ser um acontecimento com grande destaque, onde largas dezenas de pessoas participaram, “manifestando o espírito comunitário da revolução.” (BARREIRO LÓPEZ, 2015 p. 8). A execução da pintura foi feita ao vivo, na rua, após o discurso do Ministro dos Negócios Estrangeiros, Raul Roa, junto a uma das artérias mais movimentadas de Havana (Rampa), com cerca de 5000 pessoas a assistir e com transmissão televisiva, segundo Allain Jouffroy (1967, p. 26) (Figura 1).



Figura 1 - Fotografia da pintura *Cuba Colectiva* no *Salón de Mayo*, 1967 (GRANMA). Disponível em: <https://cubanartnewsarchive.org/2017/12/12/paris-in-havana-la-gran-espiral-celebrates-the-1967-salon-de-mayo/>. Acesso em: 14 jan. 2022.

Num painel com 55 metros de comprimento (SCHÜTZ, 2008, p. 277) foi desenhada uma

CRUZEIRO, Cristina Pratas. "A coincidência da invenção poética revolucionária com a invenção política revolucionária": os casos das obras *Cuba Colectiva* e *48 Artistas, 48 Anos de Fascismo*.

estrutura em espiral (por Eduardo Arroyo e Gilles Aillaud), dividida por vários segmentos. Cada segmento foi atribuído aleatoriamente¹⁴ a um participante, cabendo-lhe esse espaço para pintar. Embora colectiva, a pintura é a combinação das expressões individuais de cada artista, que, em raras ocasiões, procuraram fundir a sua intervenção com a dos segmentos próximos. Entre representações visuais e textuais, as referências ao contexto revolucionário são muitas, embora existam também muitos segmentos de carácter mais abstractizante. No conjunto, trata-se de uma composição heterogénea mas unificada pela estrutura em espiral. Paula Barreiro López ressalta da iniciativa a “colaboração colectiva (em termos de uma obra de arte indivisível)”, que “desafiou o elogio da (concepção burguesa de uma) produção individual do Ocidente, bem como a ortodoxia do realismo socialista da União Soviética.” (BARREIRO LÓPEZ, 2015, p. 8).



Figura 2 - *Cuba Colectiva*, 1967. Pintura. Disponível em: <http://espina-roja.blogspot.com/2019/09/cuba-colectiva-mural-realizado-por-100.html>. Acesso em: 14 jan. 2022.

René Bertholo e Lourdes Castro ocuparam, respectivamente, os segmentos 62 e 50¹⁵. As suas intervenções situam-se próximas e, relativamente ao painel, estão localizadas na parte esquerda, sensivelmente ao meio. Em ambos se reconhece o caminho artístico que os artistas trilhavam na época. A pintura de René Bertholo pauta-se pelo desenho em acumulação de pequenos objectos num fundo branco, dos quais se destaca uma placa com um coração recortado e um explosivo. A pintura de Lourdes Castro é composta por linhas de contorno traçadas a negro sobre o fundo branco, contornos talvez de uma paisagem apreendida através de uma janela (Figura 3).

14 À excepção de dois segmentos que foram previamente atribuídos: o segmento nº 26 foi atribuído a Fidel Castro (que acabou por não o utilizar) e o primeiro segmento, do centro, que foi pintado por Wifredo Lam (SCHÜTZ, 2008, p. 277).

15 Os segmentos foram numerados a partir do centro da espiral.

CRUZEIRO, Cristina Pratas. "A coincidência da invenção poética revolucionária com a invenção política revolucionária": os casos das obras *Cuba Colectiva* e *48 Artistas, 48 Anos de Fascismo*.



Figura 3 - Pormenor da pintura *Cuba Colectiva* com os fragmentos pintados por Lourdes Castro e René Bértholo. BONDIL, Nathalie. *Cuba Art et Histoire de 1968 à nous jours*. Montréal: Musée des beaux-arts de Montréal. 2008.

A presença em Cuba foi relatada por vários dos artistas e críticos de arte participantes como uma experiência política. Mesmo a pintura do painel foi enquadrada enquanto atitude política. Neste sentido se manifestaram vários artistas. Allain Jouffroy referiu que: “De repente, graças a esse mural colectivo (...) cada um dos que aí participaram (...) puderam sentir, pela primeira vez na sua vida, a coincidência da invenção poética revolucionária com a invenção política revolucionária.” (JOUFFROY, 2011). Jean Schuster afirmou: “Nós surrealistas chegámos a Cuba com uma ideia favorável, mas estamos com disposição de espírito e coração, além da simples simpatia. Tudo o que vimos em Cuba (...) nos permite esperar que os caminhos do comunismo se estejam a abrir.” (BUENO, 1967). Jean Messagier assumiu:

(...) Transportaram-nos a esta multidude, ao espectáculo de um país em nascimento. Este estado de ânimo expressou-se, em qualquer caso, no mural, com tudo o que este facto implica: uma espécie de milagre que só se pode produzir num país como este e cujas consequências são ainda imprevisíveis para Cuba. (ROMÁN, 1967, p. 5).

Esta postura, profusamente divulgada nos meios de comunicação cubanos, foi transportada

CRUZEIRO, Cristina Pratas. "A coincidência da invenção poética revolucionária com a invenção política revolucionária": os casos das obras *Cuba Colectiva* e *48 Artistas, 48 Anos de Fascismo*.

para França, sobretudo pela revista de arte contemporânea *Opus Internacional*, editada por Alain Jouffroy, G erald Gassiot Talabot, Jean Clarence Lambert, Jean-Jacques L ev eque e Raoul-Jean Moulin. Na edição n  3 foi relatada a experiência do *Salón de Mayo* em vários artigos. Foi aí que Gerard Gassiot Talabot escreveu que:

Rebeyrolle, Bitran, Adami, de Rosny, Alleyn, Bertholo, César, Hiquily, Kowalski, Lourdes Castro e (...) Arroyo e Aillaud trabalharam num espírito semelhante ao que faziam em França: (...) a prova da sua adesão   revolu o cubana vai além do gesto pictórico, através da continuidade de uma ac o." (TALABOT, 1967, p. 14).

Sobre a rela o entre "os artistas da escola de Paris e os pintores cubanos", G erald Gassiot Talabot (1967, p. 14) menciona as conversas e as experiências colectivas, assim como as pinturas que cerca de vinte artistas produziram enquanto estavam em Cuba, destinadas ao novo Museu de Arte Moderna de Havana. O autor considera que essas obras, "têm um significado especial em virtude das condi oes em que foram concebidas" (TALABOT, 1967, p. 14) e aponta a existência de comportamentos diferentes. Em alguns casos os artistas realizaram uma obra alinhada com o seu percurso imediatamente anterior   experiência então levada a cabo em Cuba. Entre eles, Talabot inclui René Bertholo e Lourdes Castro que, "trabalhando num espírito similar ao que trabalhavam em França" (TALABOT, 1967, p. 14), deixaram de lado "a experiência circunstancial" (TALABOT, 1967, p. 14). Outros artistas deixaram-se "inspirar pelo «clima cubano»", como Corneille e Peverelli (TALABOT, 1967, p. 14). O autor considera serem ambas atitudes justificáveis e respeitáveis detendo-se, contudo, no artigo, nas obras que acolheram a experiência cubana.

A experiência cubana foi impactante para alguns dos artistas que dela fizeram parte. Não obstante, embora o *Salón de Mayo* tenha sido divulgado em França (e possivelmente noutros países europeus) em Portugal o silêncio foi o eco possível num país que se encontrava em ditadura.

A oblitera o do *Salón de Mayo* e da participa o portuguesa na imprensa escrita

Apesar do *Salón de Mayo* ter sido um acontecimento com impacto nas práticas artísticas europeias e de os artistas portugueses René Bertholo e Lourdes Castro merecerem,   época, visibilidade no contexto artístico nacional e estrangeiro, não se encontraram quaisquer registos do acontecimento na imprensa escrita portuguesa que,   época, dedicava um espaço relevante   sec o cultural¹⁶. A consulta às principais revistas e jornais de cultura e arte em Portugal - *Colóquio/ Artes*

16 Foram consultadas as seguintes publica oes, referentes ao período compreendido entre Julho e Agosto de 1967: *Diário de Lisboa*, *V rtice*, *Colóquio/ Artes e Letras*, *Seara Nova* e *O Tempo e o Modo*.

CRUZEIRO, Cristina Pratas. "A coincidência da invenção poética revolucionária com a invenção política revolucionária": os casos das obras *Cuba Colectiva* e *48 Artistas, 48 Anos de Fascismo*.

e *Letras, O Tempo e o Modo, Seara Nova* e *Vértice* - não revelou qualquer reportagem, artigo ou referência ao *Salón de Mayo*, à realização da pintura colectiva *Cuba Colectiva* ou a qualquer outro aspecto relacionado com o evento. Também a consulta ao jornal *Avante!*, publicação clandestina do PCP, não desvendou qualquer conteúdo a este respeito.

Em 1967 a censura sobre a imprensa era feroz em Portugal. O sistema censório estatal, ininterrupto durante os quarenta e oito anos de ditadura fascista, foi sendo alvo de diferentes reformas e decretos. Em 1962, através do Decreto-Lei nº44278, que aprovava o Estatuto Judiciário, os processos por crime de imprensa passaram a ser julgados nos tribunais plenários e em Outubro desse mesmo ano Salazar reafirmava¹⁷ que, "Os Serviços de Censura dependem exclusivamente da Presidência do Conselho e não recebem ordens de qualquer outro departamento de Estado (...)"¹⁸ (NUNES, 2016-2017, p. 201). Sublinhe-se que o começo da década de sessenta ficou marcado com o início da guerra colonial, a crise académica e lutas estudantis (1962) e o aumento da resistência anti-fascista em vários sectores sociais, pelo que o sistema censório se tornava determinante para o regime e, nele, o controlo da imprensa.

Os conteúdos apresentados na imprensa eram previamente aprovados ou recusados, lancetados ou adaptados por uma vasta equipa de censores. A alteração dos artigos a publicar era de tal ordem despuorida que, em 1967, Mário Neves, director-adjunto do *Diário de Lisboa*, afirmava que era, "muito difícil conseguir a colaboração de bons especialistas nos jornais portugueses" pelo fato de "a maioria das pessoas que o poderiam fazer não estarem dispostas a sujeitar-se a qualquer restrição, como é bem compreensível. Têm as suas ideias, estariam dispostas a apresentá-las, mas em perfeita correspondência com o seu pensamento". (MOURA; NEVES; FERNANDES; ZENHA, 1968, p. 47).

Ainda assim, a existência de um sistema censório estatal não impediu que ideias, acontecimentos e opiniões transgressivos e progressistas circulassem na imprensa escrita, mesmo a que não era clandestina. É ainda preciso notar que alguns jornais e revistas gozavam de uma certa tolerância e independência, devido a factores diversos. No que respeita especificamente ao contexto artístico, esse era o caso da revista *Colóquio/Artes e Letras*¹⁹, que tinha a chancela da Fundação Calouste Gulbenkian e era uma revista especializada em artes visuais. De tal forma que, como nota Margarida Brito Alves, foi aí "possível a publicação de artigos da autoria de colaboradores que estavam interditos de assinatura em edições públicas - tal como acontecera com José-Augusto França entre 1965 e 1966." (ALVES, 2008, p. 365.)

17 O aparelho censório estava na dependência directa do chefe de governo desde 1944, a partir do Decreto-Lei n.º 33 545, 23 de Fevereiro de 1944.

18 Despacho do Presidente do Conselho de 20 de Outubro.

19 Antecessora da revista *Colóquio/Artes*, cuja publicação se iniciou em 1971.

CRUZEIRO, Cristina Pratas. "A coincidência da invenção poética revolucionária com a invenção política revolucionária": os casos das obras *Cuba Colectiva* e *48 Artistas, 48 Anos de Fascismo*.

A década de sessenta, ao nível da produção artística em Portugal, é considerada uma época de viragem (ESQUÍVEL, 2008, p. 339). De viragem também ao nível da crítica de arte, que se começou a organizar de forma mais concertada na segunda metade da década. Exemplo disso são a realização do I Encontro de Críticos de Arte Portugueses em 1967 e a reestruturação da secção portuguesa da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) em 1969. Por seu turno, como Patrícia Esquível refere, "A atitude da imprensa tende igualmente a contribuir para a valorização e profissionalização do crítico." (ESQUÍVEL, 2008, p. 339). De facto, Rui Mário Gonçalves, José Augusto França, Fernando Pernes, Rocha de Sousa e Francisco Bronze, entre outros, eram convidados assiduamente para colaborações, tanto em publicações de especialidade como o *Jornal de Letras e Artes*²⁰ e a *Colóquio/ Artes e Letras*, como em publicações generalistas, como os jornais *Diário de Lisboa* e *A Capital*, havendo vários artigos em 1967 assinados por estes autores.

Não foi possível apurar, até ao momento, se a obliteração na imprensa escrita portuguesa do *Salón de Mayo* e da participação portuguesa terá sido imposta pela censura. Não obstante, é provável que assim tenha acontecido, tendo em conta o contexto de realização do evento e o que o mesmo significava em termos geo-políticos.

Afirme-se, ainda assim, que os críticos de arte referidos reportavam com frequência a actividade artística contemporânea no estrangeiro. Refira-se ainda que a carreira de Lourdes Castro e René Bertholo era bastante perscrutada pelos mesmos. Por exemplo, nos três volumes da revista *Colóquio/ Artes e Letras*, publicados entre Junho e Dezembro de 1967, ambas as situações estão incluídas. No número de Junho, num artigo sobre o I Encontro de Críticos de Arte Portugueses, Rui Mário Gonçalves refere a realização de um inquérito onde se questionava sobre os artistas mais significativos da arte portuguesa. Entre os nomes mais votados encontravam-se Lourdes Castro e René Bertholo. (GONÇALVES, 1967, p. 16). No número seguinte, em Outubro, Francisco Bronze aponta como um dos acontecimentos mais importantes da actividade das galerias de arte portuguesas, a realização da exposição *Seis Pintores Portugueses de Paris*, na Galeria Buchholz, em Outubro de 1966, onde estiveram obras de René Bertholo, Manuel Cargaleiro, Lourdes Castro, Eduardo Luís, José Escada e Jorge Martins (BRONZE, 1967a, p. 38). Em Dezembro, é a vez de José-Augusto França que, reportando-se à *Bienal de San Marino*, ressaltar o facto de Lourdes Castro ter sido uma das artistas seleccionadas "por um comité internacional que age em unísono", facto com "um significado cultural que outra bienal não poderia conferir." (FRANÇA, 1967, p. 32). René Bertholo era também referido nesta edição, desta feita por Francisco Bronze, num artigo que começa por se reportar a "uma geração de artistas que se viram obrigados a emigrar para defender o

20 A publicação do *Jornal de Letras e Artes* esteve interrompida entre Novembro de 1966 e Dezembro de 1967, razão pela qual não foi incluída nesta pesquisa.

CRUZEIRO, Cristina Pratas. "A coincidência da invenção poética revolucionária com a invenção política revolucionária": os casos das obras *Cuba Colectiva* e *48 Artistas, 48 Anos de Fascismo*.

seu sonho de criação (...)" (BRONZE, 1967, p. 41).

Lourdes Castro e René Bertholo faziam parte do grupo de artistas portugueses a residir em França desde 1958. Principais dinamizadores da revista KWY, estavam associados ao "paradigma e mito do surto migratório da geração vinculada à nova-figuração (...)", como Fernando Rosa Dias frisa (DIAS, 2008, p. 263). Em Portugal tinham sido bastante activos no panorama artístico, o que os tornava "nomes emergentes de referência" (DIAS, 2008, p. 264). Na segunda metade da década de sessenta, em Paris, eram artistas integrados nas problemáticas de vanguarda que aí se estabeleciam. Bertholo, após uma fase dedicada a experiências abstractas, desde o início dessa década que "manifestou essa experimentação do gesto e da matéria que pesquisavam possibilidades figurativas no seu próprio devir" (DIAS, 2008, p. 287), chegando "a uma nova-figuração por uma espécie de «dripping» de figuras, previamente concebidas (...)" (DIAS, 2008, p. 288). Em 1966, a prática artística de René Bertholo sofreu uma viragem, com a interrupção da pintura e o começo de um período dedicado à criação de objectos designados de 'modelos reduzidos'. Bertholo só voltaria à pintura a partir de 1975, pese embora na sua objectualidade resistisse sempre a presença da pintura.

Lourdes Castro também passou por um período de abstracção, onde a gestualidade sobressaía nas pinturas. Já em Paris, numa aproximação ao *nouveau réalisme*, a artista produziu obras/caixas a partir de objectos usados, consumidos, cujas marcas da utilização passada se mantinha em acumulação. Esta fase foi acompanhada pelo interesse que Lourdes Castro começou a revelar pela potencialidade plástica das sombras e contornos de modelos diversos que, a partir de 1963 começaram a ocupar maior protagonismo na sua produção artística. Em 1967, ano em que viajou para Cuba, Lourdes Castro estava ainda envolvida com a problemática do contorno-sombra, que explorava não só em pintura como também em plexíglas.

A crítica de arte portuguesa acompanhava atentamente o percurso dos dois artistas, tal como vinha acompanhando desde há alguns anos as propostas de formulação estética em torno das novas figurações e da Escola de Paris. Daí ser muito provável conhecerem a participação de Castro e Bertholo e dos artistas franceses no *Salón de Mayo*, embora por auto-censura ou censura imposta esse conhecimento não tivesse sido transposto para as páginas das publicações onde colaboravam. Não obstante, importa referir que em 1971, no catálogo da exposição *10 Ans D'Art Portugais à Paris 1960-1970*, organizada pela Fundação Calouste Gulbenkian em Paris, no Centre Culturel Portugais, as biografias de René Bertholo e Lourdes Castro também não referem a sua participação no *Salón de Mayo*.

A celebração da revolução portuguesa: a Festa da cultura no Mercado do Povo

CRUZEIRO, Cristina Pratas. "A coincidência da invenção poética revolucionária com a invenção política revolucionária": os casos das obras *Cuba Colectiva* e *48 Artistas, 48 Anos de Fascismo*.

Só em 1974 a experiência cubana foi inscrita na história da arte portuguesa, e ainda assim, de forma tímida. A revolução portuguesa de 25 de Abril de 1974 trouxe ao país um momento de euforia que se estendeu a vários sectores da sociedade. No plano das artes, houve um forte empenho de vários artistas na discussão sobre formas de intervenção social da arte (PRATAS CRUZEIRO, 2021). O período revolucionário foi marcado por projectos artísticos realizados no espaço público mas também pela vontade de reflectir sobre as políticas culturais em construção. Foi dessa vontade que nasceram algumas estruturas de auto-organização artística como o Movimento Democrático de Artistas Plásticos (MDAP), a Frente de Acção Popular de Artistas Plásticos (FAPAP), o Movimento Unitário dos Trabalhadores Intelectuais para a Defesa da Revolução (MUTI), a Frente de Artistas Populares, Intelectuais Revolucionários (FAPIR) ou o Colectivo de Trabalhadores da Actividade Cinematográfica, entre outras.

O principal objectivo destas estruturas era o de contribuírem de forma organizada para as directrizes da nova política cultural (PRATAS CRUZEIRO, 2021), uma vez que consideravam que “a única política cultural correcta é a que é proposta pelos próprios artistas e críticos.” (GONÇALVES, 1980, p. 64).

De entre as estruturas mencionadas, o MDAP foi uma das mais activas. Constituído por artistas plásticos²¹ sócios da SNBA²², este movimento tinha o propósito de actuar “num plano mais geral de democratização cultural” (GONÇALVES, 1974, p. 38). Por isso, para além das acções artísticas no espaço público, da redacção de comunicados com propostas para o sector da cultura, da dinamização de comissões de trabalho e da realização de iniciativas artísticas colectivas (GONÇALVES, 1974, p. 38-42), estabeleceu-se um diálogo directo com os primeiros governos democráticos do período revolucionário.

Foi nesse contexto que o MDAP e o MFA começaram a colaborar, tendo o primeiro contacto acontecido por ocasião da Jornada de Solidariedade com o MFA organizada pelo movimento (CORREIA; GOMES, 1984, p. 145).

Esta iniciativa, realizada a 10 de Junho de 1974, no Mercado do Povo, em Lisboa, nasceu da vontade do movimento celebrar a revolução, manifestando em simultâneo a sua intenção de integrar

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

22 A 27 de Junho de 1974, foi aprovado em plenário que os membros do MDAP seriam obrigatoriamente sócios da SNBA. Na mesma reunião foi ainda aprovada a estrutura do movimento que, a partir daí, passou a ter várias comissões de trabalho (GONÇALVES, 1974, p. 40).

CRUZEIRO, Cristina Pratas. "A coincidência da invenção poética revolucionária com a invenção política revolucionária": os casos das obras *Cuba Colectiva* e *48 Artistas, 48 Anos de Fascismo*.

o processo de democratização cultural que se vivia. A ideia da iniciativa, de acordo com o artista António Mendes surgiu “no dia 1 de Maio, na rua, quando um grupo de pintores, lembrando a experiência que alguns deles tinham tido recentemente em Cuba, sugeriu que se fosse pintar as paredes do Técnico.” (SOUSA, 1974, p. 45). A ideia terá depois ganho nova estruturação, uma vez que, de acordo com o mesmo artista “Depois, veio a fase da organização...e quando demos por nós (pelo menos quando dei por mim) ela estava já longe do que começara por ser. E eu que tinha aderido a um puro divertimento, a uma festa, vi-me embarcado numa seriíssima «homenagem»...” (SOUSA, 1974, p. 45).

A jornada contou com diferentes intervenções nas áreas da música, artes plásticas e teatro²³ e com a participação de centenas de artistas. Esta foi uma iniciativa onde se ensaiou “um conjunto de actos (...) que propunham uma nova relação entre a arte e o público.” (VESPEIRA DE ALMEIDA, 2009, p. 113). A proximidade aconteceu em vários momentos da iniciativa, durante os momentos de pintura, música e teatro, sendo que a sua concretização contribuiu em larga medida para o ambiente de festa e de “grande alegria comunitária” (GONÇALVES, 1974, p. 40) que a Jornada representou (Figura 4).



Figura 4 - Jornada de Solidariedade com o MFA, 10 Junho de 1974. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/inqueritopara-um-museu-de-arte-contemporanea-1-epainel-da-liberdade/>. Acesso em: 14 jan. 2022

²³ As intervenções musicais contaram com a participação do Coro da Juventude Musical Portuguesa, do Coro da Academia de Amadores de Música, do Grupo de Música Contemporânea, da pianista Maria João Pires, de um sexteto de jazz composto por elementos do Hot Club e da Banda da Armada. Relativamente às intervenções na área do teatro, participaram os grupos A Comuna, o Teatro de Rua, o Grupo Teatral do Campolide Atlético Clube e o Teatro de Marionetas Francisco Esteves. (VESPEIRA DE ALMEIDA, 2009, p. 112).

CRUZEIRO, Cristina Pratas. "A coincidência da invenção poética revolucionária com a invenção política revolucionária": os casos das obras *Cuba Colectiva* e *48 Artistas, 48 Anos de Fascismo*.

Para além do contacto com as camadas populares foi também aqui que a colaboração entre artistas concretizou o propósito político que o MDAP tinha enunciado após a revolução. Embora existissem no país exemplos anteriores de trabalho colectivo, nomeadamente o realizado pelos surrealistas, esse trabalho assumiu aqui novos contornos, porque “a tónica era colocada no carácter colectivo da acção (...)” (VESPEIRA DE ALMEIDA, 2009, p. 113).

Mas pese embora a jornada ter tido uma importância simbólica – que logo na altura foi reconhecida – houve um momento polémico que, de certa forma, suspendeu o ambiente festivo vivido. O evento estava a ser transmitido em directo pela televisão pública nacional (RTP), mas a emissão foi interrompida por ordem do governo durante a actuação do grupo de teatro A Comuna. A razão da interrupção terá estado no facto da companhia de teatro estar a caricaturar algumas personalidades ligadas à ditadura²⁴. De acordo com Rui Mário Gonçalves, a atitude provocou “uma viva revolta de todos os que, no Mercado da Primavera e em suas casas, estavam interessados em seguir o desenrolar da festa.” (GONÇALVES, 1974, p. 40). Mas houve quem se manifestasse logo durante o evento, como Júlio Pomar, artista que estava no momento a participar na pintura colectiva *48 Artistas, 48 Anos de Fascismo* e que “pegou nos pincéis atou-os à pintura que fez (...) e pintou no painel «A Censura existe»”²⁵ (VESPEIRA DE ALMEIDA, 2009, p. 112).

A jornada organizada pelo MDAP marcou uma “nova maneira de utilizar o espaço urbano, não apenas em função de valores partidários mas também em função de valores lúdicos.” (GONÇALVES, 2004, p. 110) podendo ser entendida a partir da “riquíssima situação criativa” de “experimentação da *democracia-em-directo*.” (CAEIRO, 2014, p. 116-117).

48 Artistas, 48 Anos de Fascismo: a pintura colectiva que recuperou a experiência cubana

No campo da história da arte portuguesa a actividade mais destacada relativamente à Jornada de Solidariedade com o MFA foi a realização da pintura colectiva intitulada *48 Artistas, 48 Anos de Fascismo*. A pintura deste painel marcou o início da Jornada (VESPEIRA DE ALMEIDA, 2009, p. 112) e foi pensado como homenagem ao 25 de Abril, “Dia da Libertação” (GONÇALVES, 1974, p. 41). Com 4,5 x 24 metros, a sua estrutura encontrava-se dividida em 48 segmentos²⁶, que foram atribuídos por sorteio aos artistas plásticos participantes²⁷, à excepção da primeira quadrícula

24 As personagens caricaturadas foram Américo Tomás, Marcelo Caetano e o cardeal Cerejeira.

25 De acordo com Rodrigo de Freitas, um dos coordenadores do sector das Artes Plásticas da CODICE (VESPEIRA DE ALMEIDA, 2009, p. 112; GONÇALVES, 2004, p. 111).

26 Com três filas de espaços quadrangulares, sendo que cada fila tinha 16 quadrados.

27 Segundo Eurico Gonçalves, por ordem de intervenção na pintura (de cima para baixo), participaram: Teresa Dias Coelho, Sá Nogueira, João Abel Manta, Júlio Pereira, Henrique Manuel, Palolo, Artur Rosa, Ângelo de Sousa, Nuno Sampaio, Lima de Carvalho, Teresa Magalhães, Guilherme Parente, Fátima Vaz, Manuel Pires, René Bertholo, João Vieira; Jorge Martins, Querubim Lapa, Manuel Baptista, Ana Vieira, Charrua, Helena Almeida, Costa Pinheiro, Jorge Pinheiro, Júlio Pomar, David Evans, Alice Jorge, Nadal, Fernando de Azevedo, Marcelino Vespeira, Rogério Ribeiro,

CRUZEIRO, Cristina Pratas. "A coincidência da invenção poética revolucionária com a invenção política revolucionária": os casos das obras *Cuba Colectiva* e *48 Artistas, 48 Anos de Fascismo*.

que foi concedida a Teresa Dias Coelho, criança na altura, em homenagem ao seu pai, José Dias Coelho, artista plástico assassinado pela polícia política portuguesa (PIDE) a 19 de Dezembro de 1961(Figura 5).



Figura 5 - Pintura *48 Artistas, 48 Anos de Fascismo*, realizada a 10 de Junho de 1974, Lisboa (parte esquerda e

José Escada; Victor Palla, Tomás Mateus, António Domingues, Menez, António Sena, Justino Alves, Eurico, Sérgio Pombo, Moniz Pereira, Nikias Skapinakis, Vitor Fortes, Jorge Vieira, Nery, Maria Velez, António Mendes, Carlos Calvet. (GONÇALVES, 1974, p. 39).

CRUZEIRO, Cristina Pratas. "A coincidência da invenção poética revolucionária com a invenção política revolucionária": os casos das obras *Cuba Colectiva* e *48 Artistas, 48 Anos de Fascismo*.

direita do painel). GONÇALVES, Eurico. Movimento Democrático de Artistas Plásticos: A intervenção necessária. *Flama*, nr. 1378, p. 38-42, 1974.

Os aspectos que mereceram destaque estavam relacionados com a composição e avaliação estética da pintura colectiva. O historiador de arte José-Augusto França escreveu que o painel correspondeu a “Fórmulas pessoais, já experimentadas ou improvisadas, alusivas ou explosivas [...] uma obra irregularíssima, onde ao abstracto e ao conceptual se juntava uma *imagerie* antiga, ressuscitando o neo-realismo dos anos de 45.” (FRANÇA, 2000, p. 63). Ernesto de Sousa, artista multidisciplinar, com uma actividade profícua na divulgação, crítica de arte, ensaística e curadoria, afirmou que “A «obra» tem qualidades e limites inevitáveis: uma tela convencional sem espaço próprio, que não é nem pertence a nenhuma arquitectura, logo, funcionalmente absurda para além do seu efémero e manifesto carácter celebrativo [...]” (SOUSA, 1974, p. 46). O crítico de arte Rui Mário Gonçalves, menos contundente na reprovação da experiência, afirmou que:

O painel ficou muito sectorizado. Mas, no seu todo, era verificável a força das opções fundamentais da arte moderna, construindo uma linguagem que o abstraccionismo e o neofigurativismo sistematizaram; o primado do suporte, o cromatismo tímbrico, a figura-signo (GONÇALVES, 2004, p. 110-111).

Eurico Gonçalves, artista que participou da pintura do painel, foi aquele que o descreveu em maior pormenor, destacando desde logo o facto de os artistas pintarem “segundo as leis do acaso”, sem qualquer esquema prévio nem directrizes que não as da imaginação (GONÇALVES, 1974, p. 41). O pintor, que à época exercia também a actividade de crítico de arte, destaca o “clima de convívio e festa” que releva ter sido um objectivo da organização, para que “por contágio, levasse as pessoas a exprimirem-se livremente e a revelarem-se através do que fazem [...]” (GONÇALVES, 1974, p. 41). Relativamente ao conteúdo pintado, o artista destaca sobretudo a utilização da palavra escrita, utilizada por vários dos artistas participantes como mecanismo expressivo.

O aspecto manifestamente de maior inovação e originalidade no contexto nacional foi muito pouco mencionado e reflectido na época. Ele diz respeito à própria performatividade da acção, ao ambiente de “festa” e ao “poder contagiante da criatividade, que levou as crianças presentes a pintarem rapidamente uma torre de tijolos, logo seguidas pelos adultos que encheram a parede fronteira ao painel com numerosas inscrições.” (GONÇALVES, 2004, p. 110). Mesmo Ernesto de Sousa, que estava associado às novas tendências artísticas portuguesas da performance, não valorizou este aspecto. Embora tenha considerado que, “a passagem ao acto, tenha sido uma proeza valente e altamente simpática” refere também que “Se os artistas se deram em espectáculo, o que é

CRUZEIRO, Cristina Pratas. "A coincidência da invenção poética revolucionária com a invenção política revolucionária": os casos das obras *Cuba Colectiva* e *48 Artistas, 48 Anos de Fascismo*.

simpático, a distância entre o palco e a plateia não diminuiu por isso. Fizeram bonecos-para-o-povo e à vista do povo.” (Sousa 1974, p. 47).

Pouco referido na época foi o facto da ideia desta pintura colectiva ter partido do conhecimento que alguns dos participantes tinham da experiência ocorrida em Cuba. Na época, Rui Mário Gonçalves refere-se a essa relação dizendo que o painel português, “não era pior que um outro realizado em Cuba e que foi divulgado internacionalmente.” (GONÇALVES, 2004, p. 111). Mas à excepção desta afirmação e do testemunho do artista António Mendes, já aqui citado, a influência da experiência cubana não foi motivo de qualquer reflexão. E passados ironicamente quarenta e oito anos sobre a execução da pintura colectiva, é um aspecto que continua por aprofundar na historiografia de arte portuguesa²⁸.

As similitudes processuais e formais entre as duas pinturas colectivas são evidentes, assim como o facto de, em Portugal, se conhecer a experiência cubana. É provável que os ecos desta experiência tenham chegado a Portugal através do círculo de artistas que residia em França, em particular dos que participaram da mesma, René Bertholo e Lourdes Castro. Aliás, Bertholo participou na pintura colectiva *48 Artistas, 48 Anos de Fascismo*, ocupando a quadrícula 15, no canto superior direito da primeira fila do painel. A sua composição é igualmente marcada pela nova figuração, com a presença de signos e objectos representados em dispersão. Mas o artista recorreu também ao discurso textual, inscrevendo algumas palavras e frases, entre as quais “Viva o 25 de Abril”.

Não é conhecido o papel específico que René Bertholo ou Lourdes Castro tiveram na organização das Jornadas ou na pintura colectiva. Nenhum dos dois pertenceu aos corpos dirigentes do MDAP, embora Bertholo tenha feito parte do movimento. Não obstante, o contributo destes artistas terá sido fundamental relativamente à transmissão da experiência vivida. E é precisamente essa experiência, similar no ambiente festivo e politizado, que ressalva das duas pinturas.

A vontade colectiva que emanou da execução deste painel foi embrionária em Portugal relativamente à adopção desse pressuposto nas intervenções no espaço público e esse foi o maior contributo dos artistas participantes. Foi precisamente por ter sido considerado como “significativo de um momento irrepetível” (GONÇALVES, 2004, p. 111), que o painel foi requerido pela Bienal de Veneza, “reservando-lhe um lugar no pavilhão principal” (GONÇALVES, 2004, p. 111), o que não chegou a acontecer. Em 1981, um incêndio na Galeria de Arte Moderna, em Lisboa, onde a pintura colectiva se encontrava, conduziu-a ao desaparecimento.

28 Na bibliografia recente, a referência foi encontrada em Couceiro (2004, p. 22). Em Vespeira de Almeida (2009, p. 113) é referido que: “A ideia da pintura colectiva partiu de Vespeira [...]”. Marcelino Vespeira, artista membro do MDAP, poderá assim ter proposto a realização da pintura com base no conhecimento que teve da experiência cubana. Não foi possível, contudo, confirmar esta informação.

CRUZEIRO, Cristina Pratas. "A coincidência da invenção poética revolucionária com a invenção política revolucionária": os casos das obras *Cuba Colectiva* e *48 Artistas, 48 Anos de Fascismo*.

Conclusão

O cruzamento histórico da realização das pinturas *Cuba Colectiva* e *48 Artistas, 48 Anos de Fascismo* emerge da influência evidente que a experiência cubana terá tido para a experiência portuguesa. Os dois acontecimentos distam sete anos, período durante o qual se deu uma radical alteração do contexto político e social em Portugal. Se em 1967 o país vivia em ditadura, em 1974 celebrava-se a revolução.

A realização do *Salón de Mayo* em Havana e a execução da pintura *Cuba Colectiva*, na qual dois dos principais artistas portugueses na época participaram, não foi disseminada através da imprensa escrita em Portugal, mesmo a de carácter mais progressista. A censura oficial imposta no país terá determinado essa obliteração, fosse por determinação do regime ou por auto-iniciativa dos críticos de arte mais activos na época, sabendo de antemão que dificilmente qualquer referência à revolução cubana iria passar no crivo censório.

Ainda assim, diametralmente diferente era o contexto político e social vivido em 1974, quando a pintura colectiva *48 Artistas, 48 Anos de Fascismo* foi realizada. Como se referiu, não só a conjuntura política nacional era favorável à relação entre a revolução cubana e a revolução portuguesa como, em termos internacionais, Portugal passou a ser um polo importante²⁹ no contexto da Guerra Fria para os intelectuais que integravam o movimento anti-imperialista. Certo é que os mesmos críticos de arte, aqueles que em 1967 representavam a linhagem mais progressista, mantiveram o silêncio sobre a relação entre as duas experiências. Na verdade, embora este fosse um período marcado pela politização cidadã, no qual as artes também se embrenharam (PRATAS CRUZEIRO, 2021), houve um circuito da crítica da arte que se manteve em certa medida à margem. Isso é evidente analisando os números da *Colóquio/Artes*, onde o discurso crítico se manteve maioritariamente associado ao exercício da pintura nas suas componentes plásticas e formais. Mesmo a performatividade mais radical que emergiu de artistas ligados à pintura, como no caso do Grupo ACRE³⁰, que realizou diversas acções performativas de intervenção política, foi pouco reflectida enquanto tal. Poderá aí residir a causa de a pintura *48 Artistas, 48 Anos de Fascismo* não ter sido analisada enquanto acção, ou seja, enquanto prática performativa integrada numa iniciativa que tinha como intuito marcar o apoio do sector das artes à revolução. Se assim tivesse acontecido, a sua realização teria sido enquadrada num âmbito mais alargado, onde a performatividade política das artes representou um momento importante no contexto mundial que se

29 Particularmente até 25 de Novembro de 1975.

30 Constituído em 1974 pelos artistas Lima Carvalho, Clara Menéres e Alfredo Queiróz Ribeiro (falecido em 1974) e em actividade até 1977.

CRUZEIRO, Cristina Pratas. "A coincidência da invenção poética revolucionária com a invenção política revolucionária": os casos das obras *Cuba Colectiva* e *48 Artistas, 48 Anos de Fascismo*.

vivia. E aí seria seguramente factor de destaque o facto dos artistas participantes terem recuperado a experiência de *Cuba Colectiva*, dado o seu significado simbólico em termos políticos para a luta contra o imperialismo.

É pois importante retomar a história, adicionando-lhe essa camada de complexidade. Tratando-se de um dos acontecimentos mais importantes a nível cultural do período imediatamente a seguir à revolução de 25 de Abril de 1974, a Jornada de Solidariedade com o MFA e as iniciativas que aí aconteceram, foram embrionárias de uma nova forma de pensar a produção e a fruição artísticas³¹. E embora a crítica da arte se tenha concentrado particularmente na análise e reflexão sobre as características estéticas da pintura colectiva aí realizada, o seu principal contributo artístico não residiu aí. Residiu sim na tentativa de mobilização dos artistas para a discussão sobre o papel da cultura e da arte num contexto revolucionário. É exactamente aí que se encontra o significado poético e político desta experiência, tal como já havia acontecido com a experiência cubana.

Referências

- ALVES, Margarida Brito Alves. A revista *Colóquio/Artes*. In: ACCIAIOULI, M.; LEAL, J.C.; MAIA, H.M. *Arte & Poder*. Lisboa: IHA. p. 363-369, 2008.
- BARREIRO LÓPEZ, Paula. Collectivization, participation and dissidence on the transatlantic axis during the Cold War: Cultural Guerrilla for destabilizing the balance of power in the 1960s. *Culture & History Digital Journal*, Espanha: CSIC, nº 4, p. 1-15, 2015. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/282462217_Collectivization_participation_and_dissidence_on_the_transatlantic_axis_during_the_Cold_War_Cultural_Guerrilla_for_destabilizing_the_balance_of_power_in_the_1960s. Acesso em: 03 dez.2021.
- BATISTA, Yaniber E. Acosta. Cuba y la cultura. Primera etapa del proyecto revolucionario internacional: el Salón de Mayo y el Congreso Cultural de la Habana. 2013. Dissertação (Máster Universitario em Estudios Avanzados en Historia del Arte) - Universidad de Salamanca, Salamanca, 2013.
- BONDIL, Nathalie. *Cuba Art et Histoire de 1968 à nous jours*. Montréal: Musée des beaux-arts de Montréal. 2008.
- BRONZE, Francisco. Exposições de Arte. *Colóquio – Revista de Artes e Letras*, nº. 46, p. 41-47, dez. 1967.
- BRONZE, Francisco. O Salão de Verão na S.N.B.A. *Colóquio – Revista de Artes e Letras*, nº 45, p. 36-42, out. 1967.
- BUENO, Salvador. Salón de Mayo. Escritores y artistas invitados. *Bohemia*, La Habana, 8 set.

31 A este respeito consultar PRATAS CRUZEIRO (2021).

CRUZEIRO, Cristina Pratas. "A coincidência da invenção poética revolucionária com a invenção política revolucionária": os casos das obras *Cuba Colectiva* e *48 Artistas, 48 Anos de Fascismo*.

1967. Disponível em: <https://rialta.org/salvador-bueno-salon-de-mayo-escritores-y-artistas-invitados/>. Acesso em: 10 mar. 2021.

CAEIRO, Mário. *Arte na Cidade: História Contemporânea*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2014.

CERVELLÓ, Josep Sánchez. Las Fuerzas Armadas durante la revolución portuguesa: autonomía y reorganización (1974-1976). In: TORRE GOMEZ, H. de la *Fuerzas Armadas y poder político en siglo XX de Portugal y Españ*. Merida: Centro Asociado Uned Merida, p. 243-273, 1996.

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

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

DIAS, Fernando Rosa. *A Nova-Figuração nas artes plásticas em Portugal (1958-1975)*. Volume 1: Parte I-I, 2008. Tese (Doutoramento em Ciências e Teorias da Arte) - Universidade de Lisboa, 2008.

ESQUÍVEL, Patrícia. Anos 60, anos de viragem: o novo poder da crítica. In: ACCIAIOULI, M.; LEAL, J.C.; MAIA, H.M. *Arte & Poder*. Lisboa: IHA. p. 333-344, 2008.

LOFF, Manuel. "O nosso século é fascista!" *O mundo visto por Salazar e Franco (1936-1945)*. Porto: Campo das Letras, 2008.

FERREIRA GOMES, Nancy Elena; COSTA LEITE, Isabel. Portugal no período 1974-1978: a influência Cubana e a América Latina como nova orientação na política externa portuguesa. *Revista Electrónica Iberoamericana*. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos, Vol. 11, nº 2, p. 1-13, 2017. Disponível em: https://repositorio.ual.pt/bitstream/11144/3510/2/REIB_11_02_Art2.pdf. Acesso em: 02 jan. 2022.

FRANÇA, José-Augusto. A 6ª Bienal de San Marino. *Colóquio – Revista de Artes e Letras*, nº 46, p. 30-37, dez. 1967.

FRANÇA, José-Augusto. *A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX (1910-2000)*. 4ª Ed. Lisboa: Livros Horizonte, 2000.

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN. *Os Anos Quarenta na Arte Portuguesa*. Vol. 1, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 82-85, 1982.

GODOY, Lillian Llanes. *Salón de Mayo de París en La Habana, julio de 1967*. Cuba: ARTECUBANO Ediciones, 2011.

GONÇALVES, Eurico. Movimento Democrático de Artistas Plásticos: A intervenção necessária. *Flama*, nº 1378, p. 38-42, 1974.

GONÇALVES, Rui Mário Gonçalves. O Primeiro Encontro de Críticos de Arte Portugueses. *Colóquio – Revista de Artes e Letras*, nº. 44, p. 12-17, jun. 1967.

GONÇALVES, Rui Mário. Carta de Lisboa. *Colóquio/Artes*, nº 47, p. 64, 1980.

CRUZEIRO, Cristina Pratas. "A coincidência da invenção poética revolucionária com a invenção política revolucionária": os casos das obras *Cuba Colectiva* e *48 Artistas, 48 Anos de Fascismo*.

GONÇALVES, Rui Mário. *Vontade de mudança: Cinco décadas de artes plásticas*. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.

GUANCHE, Julio César. El camino de las definiciones. Los intelectuales y la política en Cuba, 1959-1961. *Temas*, nº 45, p. 106-113, 2006.

JOUFFROY, Alain. Che si. *Opus International*, nº 3, Paris, p. 21-32, Out. 1967.

JOUFFROY, Alain. La gran espiral. In: GODOY, Lillian Llanes. *Salón de Mayo de París en La Habana, julio de 1967*. Cuba: ARTECUBANO Ediciones, p. 112-114, 2011. Disponível em: <https://rialta.org/alain-jouffroy-la-gran-espiral/>. Acesso em: 10 mar. 2021.

DE MOURA, Francisco Pereira et al. *O estatuto da Imprensa. Debate*. Lisboa: Prelo Editora, 1968.

NOGUEIRA, Cristina Alexandra Marques. *De militantes a clandestinos: práticas e processos de formação na clandestinidade comunista (1940/1974)*. 2009. Tese (Doutoramento em Ciências da Educação) - Universidade do Porto, 2009.

NUNES, Henrique Barreto. “Estes Escritores Morreram”. A Censura aos Livros e à Leitura no Estado Novo. *Boletim Cultural de Vila Nova de Famalicão*, nº 10-11, p. 196-215, 2016-2017.

PALAZUELOS, Raúl. Varios participantes del Salón de Mayo opinan. *La Gaceta de Cuba*, Ano 6, nº 60, p. 6-7, Jul-Ago, 1967. Disponível em: <https://rialta.org/raul-palazuelos-varios-participantes-del-salon-de-mayo-opinan/>. Acesso em: 23 Maio 2021.

PORTUGAL [Constituição (1976)] *Constituição da República Portuguesa de 1976*. Lisboa: Assembleia da República Portuguesa, [2005] Disponível em: <https://www.parlamento.pt/Legislacao/Paginas/ConstituicaoRepublicaPortuguesa.aspx>. Acesso em: 8 abr. 2021.

PRATAS CRUZEIRO, Cristina. Art with Revolution! Political mobilization in artistic practices between 1974 and 1977 in Portugal. *On the W@terfront*, nº 63(10), p. 3–35, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1344/waterfront2021.63.10.01>. Acesso em: 13 jan. 2022.

ROA, Raúl. Palabras de apertura del Salón de Mayo. In: GRANMA. *Salón de Mayo, Pabellón Cuba, La Habana, 30 de julio de 1967*, Havana: Talleres de Granma, 1967. Disponível em: <https://rialta.org/raul-roa-palabras-de-apertura-del-salon-de-mayo/>. Acesso em: 23 Maio 2021.

ROMÁN, Enrique. Entrevista al pintor Jean Messagier. *GRANMA*, p. 5, 9 de ago., 1967. Disponível em: <https://rialta.org/enrique-roman-entrevista-al-pintor-jean-messagier/>. Acesso em: 10 mar. 2021.

RTP. Associação de Amizade Portugal Cuba. *Noticiário Nacional de Dezembro*, Portugal, 07 dez. 1974. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/associacao-de-amizade-portugal-cuba/>. Acesso em: 12 dez. 2021.

SCHÜTZ, Günter. Paris à Cuba, 1967: Le Salón de Mayo et la murale Cuba Colectiva. In:

BONDIL, Nathalie. *Cuba Art et Histoire de 1968 à nos jours*. França: Editions Hazan, p. 276-285,

CRUZEIRO, Cristina Pratas. "A coincidência da invenção poética revolucionária com a invenção política revolucionária": os casos das obras *Cuba Colectiva* e *48 Artistas, 48 Anos de Fascismo*.

2008.

SOUSA, Ernesto de. O Mural do 10 de Junho ou a passagem ao acto. *Colóquio/ Artes*, nº 19, p. 44-47, 1974.

TALABOT, G. Gassiot. La Havane: Peinture et Révolution. *Opus International*, nº 3, Paris, p. 14-20, Out. 1967.

THAILANDIER, Yvon. Vista de avión. Historia del Salón de Mayo. *Revista del Granma*. p. 5-8, 15 Jul. 1967. Disponível em: <https://rialta.org/yvon-taillandier-historia-del-salon-de-mayo/>. Acesso em: 06 dez. 2021.

VESPEIRA DE ALMEIDA, Sónia. *Camponeses, Cultura e Revolução: Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica do M.F.A. (1974-1975)*. 1.ª Ed. Lisboa: Colibri, 2009.