

“BON ECOS PARA O POVO.”

*Pedro
Piedade
Marques*

JOÃO
ABEL
MANTA,
ARTISTA
REVOLUCIO-
NÁRIO



Glossário.

Nomes, termos e títulos marcantes na carreira de João Abel Manta, antes, durante e depois da revolução

A.

A WHITE WALL IN ALENTEJO (1977)

Documentário da série Omnibus, exibido pela BBC One a 13 de Janeiro de 1977, com realização de Colin Thomas (50 min.). Filmado durante 1976, este filme pretendia analisar como tinha ficado, em Portugal, a questão da «arte revolucionária», isto é, a arte ao serviço da (curta) revolução portuguesa após o termo da fase mais quente desta, a 25 de Novembro de 1975 (além do de JAM, são filmados depoimentos de Fernando Lopes Graça, Virgílio Domingues, David Evans e Madalena Perdigão). JAM é filmado também em Londres [ver], no seu pequeno apartamento-estúdio de Bayswater. No contexto do estudo dos efeitos da revolução portuguesa na vida e na obra de JAM, é um documento muito importante, pois, ainda que brevemente, o artista expõe nele o modo como encarou a colaboração

com as Campanhas de Dinamização Cultural do MFA e revela o mal-estar que sentia ainda pela situação em Portugal após o final de 1975. Desconhece-se se alguma vez foi emitido na RTP.

ALEMANHA (República Federal e República Democrática)

A relação de JAM com a cultura alemã ultrapassou a sua aprendizagem da língua com refugiadas judias alemãs em Santo Amaro de Oeiras, entre 1934 e 1939, pelas quais terá tido conhecimento da realidade política e social no III Reich, o que teve eminente importância na sua educação de muito jovem contestatário do regime de Salazar. Além de algumas referências importantes para o seu trabalho (George Grosz e os seus álbuns temáticos sobre a sociedade alemã durante a República de Weimar para a editora Malik, John Heartfield e as suas colagens-fotomontagens plenas de um humor ácido e demolidor visando o partido nazi e os seus cabecilhas, os desenhos de Walter Trier para *Emílio* e os *Detectives*, de Erich Kastner), JAM foi por duas vezes premiado

na exposição internacional de arte gráfica e ilustração de Leipzig (a IBA), na então República Democrática da Alemanha, em 1965 e 1977, e o seu cartaz «Brecht – o teatro ao serviço da revolução» (1975) chegou a estar exposto na sede da companhia teatral fundada por Brecht, a Berliner Ensemble, em Berlim Oriental. Na República Federal alemã, o álbum *Cartoons [ver]* teve uma edição em 1976 (com prefácio do artista gráfico e fotomontador alemão Ernst Volland, admirador e estudioso da obra de Heartfield), e em 1978 as suas ilustrações para o *Dinossauro excelentíssimo* de Cardoso Pires [ver] puderam ser apreciadas numa edição da Rütten und Loening. A sua imagem revolucionária mais reproduzida no estrangeiro, o poster «Um problema difícil» (1975), foi o cartaz da exposição «Avante Portugal!» nas galerias NGBK e Elefanten Press em 1976, em Berlim Ocidental, e os seus *cartoons* foram igualmente exibidos na colectiva «Portugiesische Realisten» (NGBK, 1977), e usados em algumas capas de livros (como o de Arno Münster sobre a revolução



ALEMANHA. Capa de *Seine exzellenz der dinosaurus*, de José Cardoso Pires, edição na RFA do *Dinossauro excelentíssimo*, Rutten & Loenig, 1978.

portuguesa, publicado em Berlim Ocidental pela Rotbuch, em 1975).

ANTUNES, António Moreira

(1953) Conhecido apenas pelo seu primeiro nome, António, com carreira de cartunista iniciada em 1974, tornou-se o mais importante e premiado praticante da disciplina em Portugal na década

seguinte e na de 1990, partilhando apenas com Vasco o acesso a esse lugar cimeiro. Ainda que JAM não tenha feito, oficialmente, «escola», nem tenha cultivado uma *coterie* de «discípulos», podemos ver no facto de António ter começado a publicar regularmente no semanário *O Jornal [ver]* em 1979, quando JAM decide afastar-se, a sombra de um acto que, talvez, nem JAM pretendesse fazer nem António ser dele o beneficiário: uma passagem de testemunho. Como cartunista do semanário rival desde o final de 1974, o *Expresso*, António partilhara até da animosidade do jornal face ao artista considerado «gonçalvista», sobretudo a partir da publicação do cartaz «MFA, VASCO, POVO» em Julho de 1975, de que António chega a fazer um *cartoon* em perfeito pastiche do estilo de JAM a 26 desse mês (a que se segue, um mês depois, um texto de Luís Alvelos sobre o *cartoon* político pós-25 de Abril em que o suposto «gonçalvismo» de JAM está mesmo no título).

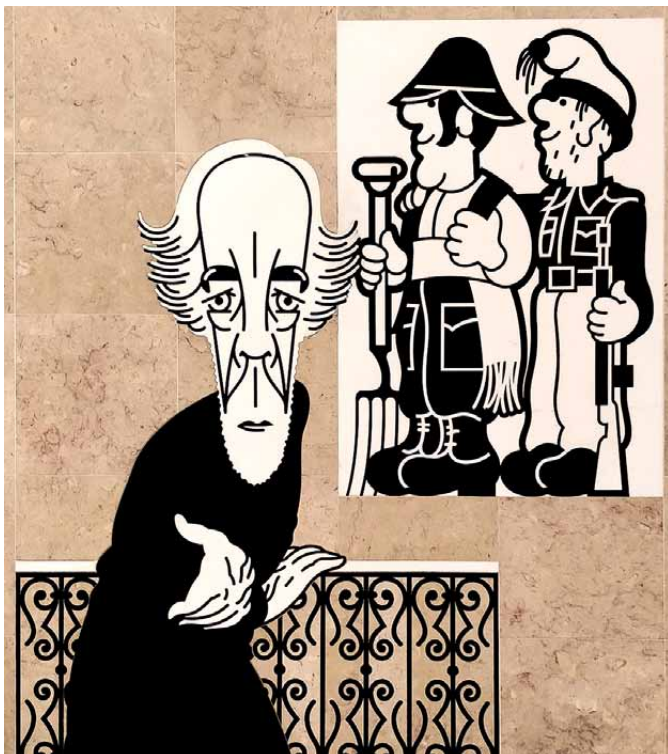
O filão aberto por JAM na década de 1970 – as galerias de retratos de figuras da cultura num estilo mais ou menos «cartoonesco», publicados em jornais generalistas – foi depois explorado com muito sucesso por António a partir de 1985, nos seus álbuns de *Caras*.

É de António o retrato de JAM na estação do Aeroporto no Metropolitano de Lisboa, numa galeria de ilustres lisboetas que recebem os visitantes da cidade.

C.

CAETANO, Marcello

(1926-1980) O ligeiro abrandamento da repressão censória e da vigilância aos costumes encetado pelo sucessor de Salazar [ver] ao comando do Estado Novo, na cadeira de presidente do Conselho, a partir da sua tomada de posse em 28 de Setembro de 1968, permitiu a JAM, no Verão de 1969, inaugurar o seu espaço semanal no *Diário de Lisboa* [ver] e usá-lo para uma campanha de ataque ao regime sem precedentes na imprensa nas anteriores quase quatro décadas. JAM fará duas caricaturas de Caetano, uma delas incluída num *cartoon* sobre o estado da imprensa de referência perante a manutenção da censura [ver] através de uma simples mudança de designação, o Exame Prévio (que irá impedir a sua publicação), a outra vendo-o como uma criança grande brincando na areia da praia a construir uma réplica enorme da Torre de Belém e prestes a ser soterrada (a censura deixou passar). A suposta brandura de Caetano para com a imprensa depressa se revelou um erro de percepção: no final de 1972, JAM seria mesmo réu num processo de crime de «abuso de liberdade de imprensa» por um suposto insulto à bandeira nacional no *poster* «Festival», publicado em 11 de Novembro desse ano, processo de que saiu



absolvido em Julho de 1973 (com confirmação em Fevereiro de 1974, após recurso do Ministério Público), mas que teve como consequência inevitável uma pausa forçada na sua carreira de cartunista, em Setembro de 1973.

Dois anos antes do falecimento de Caetano no Rio de Janeiro, JAM publicou ainda um último desenho em que o representava, desta feita recordando o seu papel de comissário nacional da Mocidade Portuguesa (1940-1944), inserido nas *Caricaturas portuguesas dos anos de Salazar* (1978) [ver].

CAMPANHAS DE DINAMIZAÇÃO CULTURAL E ACÇÃO CÍVICA

Apresentadas publicamente a 25 de Outubro de 1974,

ANTÓNIO. João Abel Manta na galeria de retratos a pedra branca Thassos da Grécia e negra da Bélgica que recebe os visitantes de Lisboa na estação de Metro do Aeroporto (2012).

seis meses depois do 25 de Abril, numa conferência de imprensa no Palácio Foz encabeçada pelo oficial da Armada Ramiro Correia [ver] (que dirigia a CODICE da 5.ª Divisão) e pelo director-geral da Cultura Popular e Espectáculos, Vasco Pinto Leite, as Campanhas foram o modo mais visível de como o MFA [ver], «projectado para uma posição de vanguarda, [criou] os seus próprios meios de penetração visando colmatar a ausência de instituições transmissoras de cultura, procurando actuar como mediador cultural».¹

Marcando o primeiro sinal de que a vanguarda da revolução queria investir esforço na área cultural, as Campanhas correspondiam aos objectivos finais determinados na primeira directiva da CODICE, no início de Outubro («coordenar e apoiar [...] todas as associações culturais do País, de modo a ser possível estabelecer uma rede cultural em todo o território») e «actuar politicamente, com uma presença efectiva de militares junto da população, a qual permitirá o esclarecimento das razões que levaram o País à situação lamentável em que o encontramos, com base no esclarecimento do Programa do MFA, e possibilitará a discussão das vias do futuro, criando condições para uma participação do povo na vida nacional»²), e podiam ser resumidas, algo esquematicamente, nestas palavras atribuídas ao seu mais público paladino, Ramiro Correia: «não fizemos

uma revolução para o povo, estamos a realizar com o povo uma revolução».³ Realizaram-se oito Campanhas entre 25 de Novembro de 1974 e 4 de Agosto de 1975: «Operação Distrito da Guarda» (1.ª), «Operação Nortada» (2.ª, em Trás-os-Montes), «Operação Castelo Branco» (3.ª), «Operação Verdade» (4.ª, no Alto-Minho), «Operação Atlântida» (5.ª, nos Açores), «Operação Beira Alta» (6.ª, no distrito de Viseu), «Operação Maio-Nordeste» (7.ª, no distrito de Bragança) e «Operação Academia Militar» (8.ª, no distrito da Guarda). Uma 9.ª Campanha no Alentejo (prevista para Agosto e Setembro de 1975) foi cancelada devido à extinção da 5.ª Divisão a 25 de Agosto.⁴

Contando com o *poster* que desenhou para o *Movimento* de 12 de Novembro de 1974, ilustrando o conceito das campanhas, de um modo porventura simplista, como o da aproximação de alguma oferta cultural a um segmento da população dela desconhecedor («Muito prazer em conhecer vocelências»), e incluindo quatro cartazes para organismos laterais ao MFA, JAM produziu dez imagens no contexto das Campanhas, algumas das quais foram mesmo delas importantes símbolos, como «MFA, POVO» (ubíquo em todas as operações das campanhas, e por todo o país, não só na forma de cartaz, como de selos, autocolantes, calendários, carimbos, etc.) ou «MFA Sentinela do Povo», sendo o artista que mais obra

entregou a esse projecto. Em 2023, encontrou-se uma extraordinária maqueta para um cartaz-que-nunca-foi-nem-poderia-ter-sido: já em 1976, com a 5.ª Divisão, a CODICE e as Campanhas extintas, JAM terá composto um cartaz comemorando a actividade da Comissão Dinamizadora Central, com um soldado voador (graças a um propulsor nas costas) distribuindo exemplares do cartaz de *Vespeira* [ver] «Poder Popular», provando que no estirador do artista, pelo menos, essa utopia revolucionária continuava viva.

1. ALMEIDA, Sónia Vespeira de. *Camponeses, cultura e revolução: Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica do MFA (1974-1975)*. Lisboa: Colibri, 2009, p. 103.
2. *Livro Branco da 5.ª Divisão*. Lisboa: Ler, 1994, p. 97.
3. «Fortalecer as raízes da madrugada», in *Movimento – boletim informativo das Forças Armadas*, n.º 7, 24.12.1974, p. 3 (o texto não é assinado, como era vulgar no *Movimento*, mas na obra *Ramiro Correia, soldado de Abril*, p. 36, é atribuído a Ramiro Correia).
4. *Livro Branco da 5.ª Divisão*. Lisboa: Ler, 1994, p. 128.

CARICATURAS PORTUGUESAS DOS ANOS DE SALAZAR

Publicado em 1978, este álbum constituiu o pico da carreira de desenhador para a imprensa e de ilustrador de livros de JAM, sendo o resultado da articulação das duas actividades junto com a de desenhador «erudito» (para recorrer à expressão de Cardoso Pires!), de arquitecto,

de figurinista e de cenógrafo: «cada uma das 120 estampas é uma boca de cena, em que figuras que parecem marionetas de fios invisíveis representam para nós a sua parte neste auto»², o de Portugal sob Salazar [ver] nas décadas de 1930 e 1940.

Foi o único álbum totalmente concebido por JAM, da capa à contracapa, devendo-se em grande parte ao seu auto-exílio parcial do Portugal pós-25 de Novembro em Londres, em cujo pequeno apartamento-estúdio pensou e preparou estes desenhos. Na entrevista ao filme da BBC *A white wall in Alentejo* [ver], ele faz-lhe referência: «I have to get out of Portugal for some time because for me what's happening there now is simply depressing. Even that book that I'm doing about Portugal, I'd rather do it here, away from what's happening there. That helps me to work with a certain calm.»

Encerrando o abraçamento da presença de JAM em folhas impressas no país desde Novembro de 1975 (desde então, publicara apenas 11 desenhos na imprensa), este álbum foi feito, ao mesmo tempo, para exorcizar de si o fantasma político e histórico de Salazar, e para continuar a combater a sua memória: «não apenas o regresso do celebrado desenhador, mas, sobretudo, uma investida de resistência do artista anti-salazarista».³

Entre os muitos textos laudatórios por ocasião do seu lançamento, destaca-se o de Mário Dionísio, que nestes

desenhos conseguiu ver ecos de uma das raras disciplinas de aplicação do desenho e da pintura que JAM não praticou, o muralismo: «não sei se será descabido (...) ver nestes desenhos, de pouco mais de vinte e três centímetros por dezoito, vastas pinturas murais».⁴

1. PIRES, José Cardoso. Prefácio a *Cartoons*. Lisboa: Edições O Jornal, 1975, p. 5.

2. MARQUES, Pedro Piedade. «Manta e o fantasma de Salazar: um exorcismo de meio século português», in MANTA, João Abel. *Caricaturas portuguesas dos anos de Salazar*. Lisboa: Tinta da China, 2022, 3.ª ed., p. 142.

3. Ibidem, p. 140.

4. DIONÍSIO, Mário. «Um outro Goya e algo mais» in *O Jornal*, 29.12.1978, p. 29 (cit. in MANTA, João Abel. *Caricaturas portuguesas dos anos de Salazar*. Porto: Campo das Letras, 1998, 2.ª ed., p. 3).

CARTOONS

Título do álbum publicado em Dezembro de 1975 que reunia a maioria (com umas muito poucas mas curiosas ausências) dos desenhos humorísticos de teor político-sociocultural que JAM publicara na imprensa generalista a partir de 1969, os ditos «cartoons» (excluindo, assim, os seus desenhos para alguma imprensa não generalista, como a *Gazeta Musical* e de *Todas as Artes* ou a revista *Almanaque*, e alguns desenhos publicados antes de 1969 no *Diário de Lisboa* [ver] e no *Diário Popular*). Mais do que projecto ou desejo de JAM, o álbum terá sido um plano de José Carlos

de Vasconcelos [ver], que fora seu advogado em 1972-1973 e que, desde Julho de 1974, era o seu editor e encomendador no *Diário de Notícias* [ver] e, a partir de Maio de 1975, no semanário *O Jornal* [ver]. A edição inclui um curto mas notável prefácio de José Cardoso Pires [ver], confirmando a sua acuidade analítica na abordagem da obra gráfica de JAM (na edição do ano seguinte na RFA, pela VSA, o prefácio foi de Ernst Volland). Durante muitos anos sem qualquer edição posterior (só em 2023 se publicou uma segunda edição, incluindo os desenhos e colagens omitidos na edição de 1975, e todos os que JAM fez para a imprensa generalista a partir do final de 1975), o álbum permitiu fixar o grosso da sua curta mas extraordinária carreira de cartunista e confirmar o seu lugar como o mais importante praticante português nessa década de 1969-1979, pela qualidade inegável do trabalho produzido e pelo facto de esta produção constituir um ataque constante ao regime de Marcello Caetano [ver] (no que JAM esteve sozinho na imprensa portuguesa vigiada pela censura) e, em período revolucionário, um portefólio que continha as mais reproduzidas e comentadas imagens do PREC. O abandono de JAM dessa actividade em 1979 não se deveu a uma «perda de mão», antes a uma mistura de desânimo político pós-25 de Novembro de 1975 com a chegada de novos desenhadores de imprensa («às tantas, deixou de valer a pena, já há

Elogio natalício de João Abel

Marcaram-me 37 linhas dactilografadas para fazer o elogio de João Abel Manta. A ele, pois!

O elogio tem uma razão de ser puramente circunstancial: assinalar a saída do álbum intitulado, sem pompa nem funébreas, «Cartoons, 1969-1975», edição de «O Jornal», desde agora nas livrarias com um prefácio (curto, caloroso, de mão em gancho no copo do brinde) assinado por José Cardoso Pires, director-adjunto do «Diário de Lisboa» e companheiro de Lisboa e políticas do artista. Dito isto, que se impõe, vem-me à ideia um facto muito simples. Descrevo: há uma data de anos que nesta casa nos socorremos de João Abel; tem tempo, não tem, o tempo urge sempre e João Abel «faz»; depois, na paz pós-prandial, não é que nos esqueçamos de agradecer, mas quase, há o tempo, o tempo maldito, o tempo que nos impele para o pedido lacónico: «faz»; e ele tira as aspas e faz, tem regularmente feito os «cartoons» que nos enriquecem estas páginas de tablóide português às vezes sem mais primor do que a curta, calorosa, de mão em gancho notícia no copo baço da actualidade.

João Abel está ligado à História dos nossos anos 40, 50, 60, 70. Mas isso sabe-o ele, para quê repetir? Talvez aprecie, sim,

outra nota, que passo a tentar meter nas 37 linhas: sem João Abel, sem os seus «cartoons» (capachinhos que voaram, quantos!) de intervenção e crítica e dente amargo, a minha leitura da realidade portuguesa ficaria insossa. É o pormenor tocante, se o leitor aceitar que me confesse, nas relações forjadas desde o tempo da «guerrinha» (hm, hml) africana entre um que vinha de Coimbra e nada abonava em matéria de vista clara, eu, e o recriador a vitriolo do triângulo Chiado-S. Bento-Belem para uso dos incautos da minha espécie, ou seja ele, João Abel Manta, português de manta ao ombro varrendo largo a feira dos costumes indígenas.

Não posso dizer mais nada. Pois como-me, claro, ou de novo assusto-me, soergo-me da cadeira, tremo imperceptivelmente à lenta degustação dos «cartoons»: fomos assim, somos desta forma; e dói, dói naquela franja indefinida que vai do riso à lágrima, algures no diafragma, seguido o conspícuo «Larousse Medicales». Vê o João Abel como eu ando de cultura? Ajude-me lá, homem: olhe, a suportar os Pachecos de Novecentos um século depois, vivos que eu nem sei como. Seu

Pacheco (Fernando Assis)



CARTOONS. Pequeno texto de Fernando Assis Pacheco, aquando da saída do álbum, publicado no *Diário de Lisboa* a 23 de Dezembro de 1975.

tanta gente aí a fazer cartoonismo, pois apareceu toda uma geração a fazer aquilo que eu fazia, solitário¹⁾. O seu último *cartoon-poster* para a imprensa generalista aconteceu 13 anos após 1979, e a quebra do afastamento deveu-se apenas a um convite de José Carlos de Vasconcelos para que JAM produzisse uma imagem para o último número de *O Jornal*, em 1992: a

qualidade dessa peça provava que, tivesse o artista querido, se teria mantido facilmente no topo da actividade caso não a tivesse interrompido.

A propósito desta actividade de cartunista, deve referir-se que JAM nunca auferiu nem exigiu qualquer pagamento por ela: considerava-a, sobretudo, uma forma de intervenção cívica e política, logo isenta de espórtula.² É importante notar também que, antes desse álbum de 1975, JAM não se referira sistematicamente aos seus desenhos políticos para a imprensa como «cartoons» (fê-lo no seu depoimento no processo do *poster* «Festival» em 1973 — «este, por comparação com o resto do mundo, tão suave cartoonismo que eu ainda quixotescamente pratico»³ —, mas no seu «Requerimento» de 1969 era «caricatura» que se mencionava). Aliás, o seu conceito de «cartoon» equiparava este mais às curtas-metragens de desenhos animados, num estilo de humor mais «básico», «low-brow», e não com a elevação cultural emprestada pelas referências invocadas por ele no «Requerimento»: «a culpa foi minha porque publiquei um livro com esses bonecos e chamei-lhes *Cartoons*. Nessa altura, isso ainda nem sequer havia. Dei-lhe esse nome com um certo sentido irónico, porque o «cartoon» não é bem isso. «*Cartoon*», no sentido americano, é um desenho animado do Pato Donald ou a anedota do *Saturday Evening Post*. Não quis dar muita importância àquilo...».⁴

1. *O menino crescido que gostava de partir loiça* (Câmara Municipal de Lisboa, 1992), 55 min (aos 46:24 min.).
2. «Eu tenho que confessar, com uma certa tristeza, que os homens de talento dessa altura, por exemplo o Bernardo (Marques), o Stuart (de Carvalhais), o José de Lemos, essa gente tinha ali o seu ganha-pão e não se podia exigir que viessem fazer caricaturas do cardeal Cerejeira ou do Salazar. Eu não tinha emprego e por isso não podia ser despedido pelo director do jornal, fui beneficiado porque me estava borrifando» (in BOTELHO, Clara. «Entrevista a João Abel Manta: «Agora pinto. Desvairadamente»» (*BD Jornal*, n.º 5, Setembro 2005, p. 12) e «Nunca ganhei um tostão. Nunca pedi nada por isso, era um absurdo! Mesmo os desenhos para o *Diário de Lisboa*, nunca lhes pedi nada» («Trato Salazar à Walt Disney», entrevista a Baptista-Bastos no *Público*, especial «Onde é que você estava no 25 de Abril?», 24.04.1999, p. 22).
3. «O julgamento de João Abel Manta e do nosso director», in *Diário de Lisboa*, 28.06.1973, p. 28.
4. «Trato Salazar à Walt Disney», entrevista a Baptista-Bastos no *Público*, especial «Onde é que você estava no 25 de Abril?», 24.04.1999, p. 22.

CASTRO, Vasco de (1935-2021) Regressou de França em 1974, para onde se exilara em 1961, em fuga à Guerra Colonial, e onde conseguira iniciar-se na publicação de desenhos na imprensa de referência (*Le Monde*, *Le Figaro*, *France-Observateur*, *L'Humanité*), e fundara o semanário *IX* (1969) e a editora Champ du Possible (1973), envolvendo-se particularmente com os *événements* de Maio de 1968. De França, Vasco trouxe

um traquejo assinalável e um estilo já apurado (muito devedor dos desenhos de Ralph Steadman), bem como a necessidade de divulgar a sua própria obra na imprensa periódica pela publicação de álbuns: *Desenhos políticos* foi lançado logo em Novembro de 1974, voltando a publicar um álbum ainda maior em 1978, *Situações, faces e formas* (nessa senda, Sam fora pioneiro: lançara *Con-testasam 74* em Maio, que se seguiu a *Filhos de Viriato* e *De noite todos os Viriatos são pardos*, álbuns lançados ainda antes de 1974). Será, com António [ver], o cartunista português mais bem sucedido a partir do final da década de 1970, após o abandono da actividade por parte de JAM, sucesso que se deverá à sua prolificidade, à regularidade da saída dos seus álbuns e à colaboração com os dois diários de máxima referência no país, o *Diário de Notícias* [ver] e o *Público*. Em 1982, no 1.º Congresso dos Jornalistas Portugueses, Vasco chegou mesmo a defender que, profissionalmente, os cartunistas deveriam estar ao nível dos jornalistas perante a lei.¹ No período revolucionário e após, Vasco (como JAM) passou pelo *Sempre fixe* [ver], e esteve depois profundamente envolvido na edição do jornal *Página Um*, pertencente ao PRP – Partido Revolucionário do Proletariado, em que publicou alguns dos seus melhores desenhos políticos, tendo sido apoiante de Otelo Saraiva de Carvalho na sua

campanha de 1976 à presidência da República.

1. CASTRO, Vasco de. «Sobre uma situação caricatural, caricaturas e caricaturistas», in *Liberdade de expressão, expressão de liberdade – 1.º Congresso dos Jornalistas Portugueses (Conclusões, Teses, Documentos)*. Lisboa: Secretaria- do da Comissão Executiva do ICJP, 1982, p. 367.

CAXIAS, Prisão de

Localizada no Forte D. Luís I, ou Forte de Caxias, na freguesia de Caxias (concelho de Oeiras), essa prisão foi, a partir de 1935, um importante centro de detenção de presos políticos durante o Estado Novo, apenas desactivado dessa função com a libertação dos últimos 85 prisioneiros a 26 de Abril de 1974. JAM foi preso pela PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado) em casa dos pais e levado para Caxias a 1 de Fevereiro de 1948, «por fazer parte de uma organização clandestina» (como rezava a sua ficha prisional), três dias depois de cumprir 20 anos, e lá esteve preso até 14 desse mês, quando, em interrogatório conduzido pelo inspector superior capitão José Catela e pelo chefe de brigada Fernando de Araújo Gouveia, afirmou nunca ter feito parte do MUD Juvenil. Nesse dia foi «restituído à liberdade condicional».¹ A não pertença oficial ao MUD Juvenil seria um facto, mas é certo que o jovem artista (e estudante de arquitectura) dera a morada dos seus pais como ponto de encontro e reuniões para membros da organização,

e, mais importante, fizera e oferecera desenhos (de teor inegavelmente político, ainda que não específico da situação portuguesa de então) para reprodução e venda «encapotada», destinando-se o resultado dessas vendas a apoiar as famílias de membros do MUD e MUD Juvenil presos em Caxias.²

Redescobertos apenas em 2023 pela neta do artista, Mariana Manta Aires, e exibidos pela primeira vez nas duas exposições da obra de JAM que abriram em 2024 («Uma coisa nunca vista», no Museu Abel Manta, de Gouveia, e «João Abel Manta livre», no Palácio Anjos, de Algés), os desenhos que produziu nessas duas semanas em Caxias não foram usados como meio de qualquer óbvia mensagem política (como seria de esperar, dada a vigilância da PIDE a todos os pertencentes dos prisioneiros), mas evidenciavam já as qualidades de extraordinário retratista e cuidadoso anotador das referências espaciais da prisão. Contudo, como referiu o historiador Luís Manuel Farinha, pode estar precisamente neste cuidado no registo das áreas em que se encontravam os prisioneiros uma função subtilmente política destes desenhos, «preciosos documentos para a reconstituição das prisões da PIDE, para além de terem constituído, na altura, fontes de informação relevantes para quem queria antecipar o conhecimento rigoroso das instalações e preparar, por exemplo, situações de fuga».³

Apesar de ter afirmado nunca ter sido maltratado nessas duas semanas, Caxias terá sido para o artista um inesquecível reservatório de experiências e histórias da resistência ao regime de Salazar [ver], que iria recordar em alguns dos melhores desenhos do seu álbum *Caricaturas portuguesas dos anos de Salazar* [ver].

1. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, PIDE, SC, PC 214/48, NT 4956, fl. 29.

2. Sobre isto, ler os estudos de Júlia Coutinho, *João Abel Manta: o artista resistente* (blogue «As causas da Júlia», 09.05.2017 — <http://ascausasdajulia.blogspot.com/2017/05/800x600-normal-0-21-false-false-false.html>) e em *Um sabor de desenho: homenagem a João Abel Manta* (Amadora: C.M. Amadora, 2008, pp. 4-14).

3. Postagem na rede social Facebook a 22 de Junho de 2024: [https://www.facebook.com/luismanuel.farinha/posts/pfbid021yPPstoVRueGFqGZo-GioToGYyKGB6Z8A3YajG5dmk-FY4AnqiiYg6epcxihK9DRhHl\(ou:https://shorturl.pt/GBaEAH\)](https://www.facebook.com/luismanuel.farinha/posts/pfbid021yPPstoVRueGFqGZo-GioToGYyKGB6Z8A3YajG5dmk-FY4AnqiiYg6epcxihK9DRhHl(ou:https://shorturl.pt/GBaEAH)).

CENSURA

Ainda que tivesse já experiência como cartunista pontual na imprensa e ilustrador de livros, foi apenas a partir de Junho de 1969 que JAM pôde sentir em primeira mão os efeitos da censura à imprensa periódica em Portugal, instaurada pela Ditadura Militar em 1926 e nunca abandonada pelo Estado Novo, mesmo depois da aprovação da Constituição de 1933 ou da Lei de Imprensa em 1972. Qualquer jornal ou revista de teor mesmo que parcialmente político tinha de submeter provas em granel

dos artigos aos serviços de censura antes da impressão, bem como cópias de qualquer desenho ou fotografia que acompanhasse o texto, que seriam analisadas pelos leitores do serviço (na sua maioria, oficiais do exército de média patente na reforma) e aprovadas, aprovadas com cortes ou totalmente rejeitadas, obrigando a correções muitas vezes mesmo em cima do prazo de impressão.

Nesse primeiro meio ano de actividade como cartunista semanal para o suplemento «Mesa Redonda» do *Diário de Lisboa* [ver], metade dos desenhos propostos por JAM foi recusada pelos serviços de censura, levando mesmo o director Ruela Ramos a começar a evitar enviar provas dos desenhos aos censores, originando pedidos de explicação a que era obrigatório responder. Um desses desenhos rejeitados foi precisamente sobre a manutenção da censura, apesar das promessas de aligeiramento da vigilância por parte de Marcello Caetano [ver], o novo presidente do Conselho a partir de Setembro de 1968. Essa fricção iria ter como resultado, por um lado, uma determinação de JAM em insistir nos temas «fracturantes» e incómodos à situação («que isto iria ser cortado, iria, mas talvez eu, quando fiz esse boneco e vários outros, estivesse a pensar que, mais tarde, esses bonecos pudessem explicar um certo número de coisas que se passavam»¹) e, por outro, a aquisição de «manhas» para esquivar-se à supressão (como uma acumu-

lação propositada de elementos, um «horror vacui», ou uma certa nebulosidade metafórica) que tornavam alguns desenhos superficialmente indecifráveis. O principal efeito em JAM desse duelo semanal com os censores, contudo, perante a impossibilidade de representar as figuras do poder como quereria, foi a decisão de começar a explorar o mapa mental do país e dos portugueses nesses anos de passagem do consulado de Salazar para o de Caetano, resultando em séries como «Monumento Nacional» (1969) ou «Reportagem fotográfica» (1972), série cuja publicação foi truncada pelo processo a uma das suas imagens, «Festival» (é importante referir que uma das acusações que sustentavam este processo foi precisamente a de que o original ou uma cópia da imagem não tinha sido enviada ao censor antes da impressão).

A última imagem de JAM proibida pelo Exame Prévio (a nova designação dos serviços de censura, a partir de 1972) fazia parte da série «Diálogos confidenciais» (que servia de capa ao «Suplemento Literário» do *Diário de Lisboa* em 1973), e representava Mário Soares [ver] junto a uma foto da estátua *O Desterrado*, de Soares dos Reis.

A 27 de Abril de 1974, o *Sempre fixe* [ver] publicou um suplemento de quatro páginas com a reprodução, pela primeira vez, de alguns dos desenhos de JAM proibidos pela censura (o que pode ter inspirado a revista do jornal suíço *Tages Anzeiger* a publi-

car, em Maio, um artigo sobre o mesmo tema).

1. *O menino crescido que gostava de partir loiça* (Câmara Municipal de Lisboa, 1992), 55 min (aos 28 mins.).

CORREIA, Ramiro

(1937-1977) Oficial da Marinha que coordenou as Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica [ver], levadas a cabo pela Comissão Dinamizadora Central (CODICE) da 5.ª Divisão do EMGFA e a Direcção-Geral de Cultura Popular e Espectáculos, e apresentadas publicamente a 25 de Outubro de 1974 em conferência de imprensa no Palácio Foz. Foi a Ramiro Correia que JAM apresentou, poucos dias depois de uma reunião no Palácio Foz de 52 artistas com a CODICE, a 9 de Dezembro desse ano,

RAMIRO CORREIA. O médico e oficial da Marinha foi um incansável promotor e coordenador das Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica em 1974 e 1975 (aqui num desenho de Mart, publicado em *Ramiro Correia: soldado de Abril*, de Eduardo Miragaia, Joaquim Vieira e Manuel Vieira).



a maquete do cartaz «MFA, POVO»: «[ele] ficou perfeitamente histórico com aquele cartaz [...] e os militares não me largaram mais».¹

A partir de 17 de Março de 1975, Ramiro Correia chegou a fazer parte do Conselho da Revolução, que substituiu a Junta de Salvação Nacional, e em Junho desse ano passaria a chefiar a 5.ª Divisão.

Foi um dos rostos mais associados à política cultural do MFA [ver] durante os últimos governos de Vasco Gonçalves [ver] (a 4 de Junho, participou num debate no Centro Nacional de Cultura com Ernesto de Sousa, Tomás Taveira e António Vitorino de Almeida, em que negou qualquer «dirigismo cultural» por parte do MFA²), pelo que, com a queda deste, a sua se tornou inevitável: com o 25 de Novembro de 1975, deu-se a extinção da CODICE e das Campanhas de Dinamização Cultural, e Ramiro Correia fugiu pouco depois para Moçambique, onde se estabeleceu como médico cooperante. Sabe-se que ainda tentou, junto da facção vitoriosa, evitar que se perdesse «muito material que importava conservar para a história da revolução»³. Que muito desse material se perdeu, se destruiu ou, na melhor das hipóteses, se depositou em péssimas condições para, essencialmente, ficar esquecido e apodrecer, sabe-se, por exemplo, por testemunhos como o do *designer* gráfico Jorge Silva, furriel a cumprir o serviço militar em Mafra em 1981, onde encontrou, «numa

capela abandonada» de uma «ala vazia do gigantesco convento», «resmas de cartazes dos tempos do MFA».⁴

A 16 de Agosto de 1977 morreu afogado, junto com a mulher e o filho mais novo, quando o barco de recreio em que se encontrava se afundou ao largo da Baía do Bilene. No seu funeral em Lisboa, a 13 de Outubro desse ano, à entrada da Capela de S. Roque, «algumas pessoas eram obrigadas a tirar os autocolantes “POVO-MFA” — havia ordens expressas (...) esse autocolante foi proibido»⁵, situação que levou o jornalista Manuel de Azevedo, numa pequena caixa publicada no *Diário de Lisboa* [ver] no dia 15, a dirigir-se a Mário Soares [ver], por então primeiro-ministro: «caro amigo, eu estive no funeral do ex-conselheiro da Revolução e não o vi a si».⁶

1. «“Trato Salazar à Walt Disney”», entrevista a Baptista-Bastos no *Público*, especial «Onde é que você estava no 25 de Abril?», 24.04.1999, p. 22.

2. «Ramiro Correia nega “dirigismo cultural”», in *A Capital*, 05.06.1975, p. 7.

3. MOTA, José Gomes. *A resistência*. Lisboa: Edições Jornal Expresso, 1976, 2ª ed., p. 148.

4. SILVA, Jorge. «João Abel Manta, sempre», in *João Abel Manta livre* (catálogo de exposição). Oeiras: C.M. Oeiras / Palácio Anjos, 2024, p. 244.

5. «Funeral de Ramiro Correia: autocolantes proibidos na câmara ardente», in *Diário de Lisboa*, 13.10.1977, p. 20.

6. AZEVEDO, Manuel de. «As lágrimas e os cravos», in *Diário de Lisboa*, 15.10.1977, p. 16.

CUBA

Em 1974, um artista na Europa Ocidental incumbido da tarefa de produzir imagens para uma revolução de esquerda, mais ou menos moderada, e com uma expressão popular muito forte no seu arranque, tinha alguns modelos recentes como possível referência: num estilo mais heterodoxo, os cartazes do colectivo Atelier Populaire durante os acontecimentos de Maio de 1968 em Paris, ou as imagens produzidas no Chile durante o governo da coligação Unidade Popular, liderada por Salvador Allende entre 1970 e 1973, ou então a linha mais ortodoxa do que restava do Realismo Socialista imposto por Estaline na URSS, na década de 1930, que desde a Revolução Cultural, a partir de 1966, eram sobretudo os comunistas chineses dirigidos por Mao a usar com particular vigor. Havia ainda as referências de algumas produções contraculturais e *underground* (com as quais se articulavam as imagens do Atelier Populaire), em particular as provenientes de São Francisco (e a estas JAM não era alheio, tendo recorrido a um *poster* desta escola psicadélica, com *design* de Victor Moscoso, como inspiração para um detalhe do *cartoon* «Avery Brundage» em 1969), Londres ou Amsterdão (cidade berço do movimento Provo na década de 1960, e de onde chegaram alguns dos mais contundentes cartazes contra a guerra colonial portuguesa, como os de Jan Wolkers em 1970 ou Aat Veldhoen em

1971, em que a brutalidade de soldados portugueses face a guerrilheiros capturados era mostrada de um modo cru, com as mais garridas e ácidas cores). Paris, desde 1968, era o indisputado centro europeu em termos da circulação de genuínos, pretensos ou autoproclamados revolucionários e o destino de muitos dos artistas plásticos e gráficos mais radicais do continente, muitos fugidos de ditaduras (como os portugueses Vasco ou Benjamim Marques, que na capital francesa fará a capa de uma edição impossível então em Portugal, a do *Canto do papão lusitano* de Peter Weiss, publicada em 1969 pela Ruedo Ibérico) e outros de estados democráticos. Encontrava-se nesta última categoria Willem, colaborador do movimento Provo, que teve de fugir da sua Holanda natal por causa de um processo por «lesa- -majestade», ao representar a rainha Juliana como uma prostituta num desenho para a revista do movimento; em Paris, a partir da sua colaboração com o *L'Enragé* em 1968, tornar-se-ia um dos mais influentes cartunistas, para títulos como *Hara Kiri*, *Charlie hebdo* e mais tarde o *Libération*. Paris era um local privilegiado de troca e de cruzamento de linhas entre estas propostas gráficas e políticas. Acima de todas estas possibilidades, porém, imperava a referência cubana desde 1959, não só em termos políticos (um regime de tendência marxista-leninista que se impusera numa ilha a poucos quilómetros da

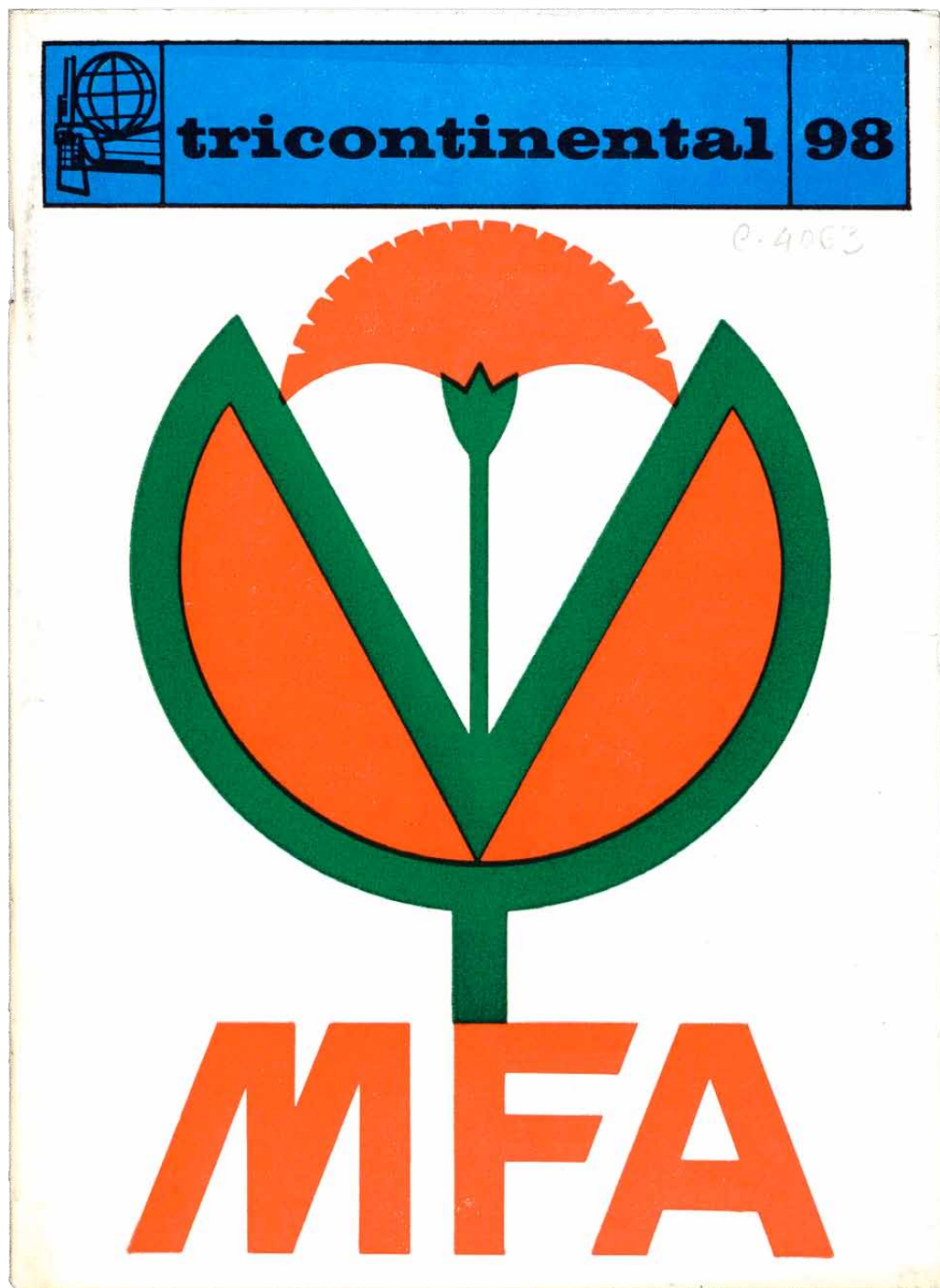
costa dos EUA, e desde então irradiara influência e investira apoio em vários movimentos de libertação anticolonialista pelo Terceiro Mundo) como estéticos, sobretudo a partir de meados da década de 1960, em que o que veio a ser chamado de «gráfica cubana revolucionária» se foi fixando e adquirindo foros da mais importante propaganda gráfica revolucionária na década seguinte. O conhecimento do que se passava a este nível na ilha foi-se abrindo a partir de 1968, por alturas do Congresso Cultural de Havana (exemplo da «praxis internacionalista» da revolução cubana, que assim comprovava a sua «dimensão mundial», como escreveria Mário Pinto de Andrade, delegado a esse congresso¹), e de algumas visitas à ilha por parte de curiosos. Uma destas resultará numa epifania: Dugald Stermer, director artístico da influente revista de esquerda radical *Ramparts*, ficará tão espantado com a qualidade dos cartazes de cinema e de propaganda política que se viam na ilha que lhes dedicará um artigo em Dezembro desse ano, «The Agit Pop art of Cuba», o primeiro texto sobre a «gráfica cubana» fora de Cuba. Em 1970, o seu livro *The art of the revolution* será também o primeiro inteiramente dedicado aos cartazes cubanos, com um prefácio corajoso de Susan Sontag, que avisava os ávidos coleccionadores destes surpreendentes cartazes que essa cobiça equivalia a uma cooptação capitalista de pe-

ças feitas para a luta ideológica anticapitalista. Em Paris, François Maspero começara a importar revistas e livros cubanos para a sua livraria La Joie de Lire, incluindo a *Tricontinental*, órgão da OSPAAAL (Organização de Solidariedade entre os Povos da Ásia, África e América Latina), que oferecia cartazes em modo desdobrável dentro das suas páginas, até o governo gaullista proibir essas importações e levá-lo a decidir-se pela edição francesa da revista (o que não evitou novas proibições até ao fim dessa edição, em 1971). Em Março desse ano, a *CREE*, revista francesa de *design*, publica um artigo sobre a gráfica cubana, e em Maio abrirá no Stedelijk, de Amesterdão, uma impressionante exposição dessa mesma gráfica, cujo catálogo partilhará, com a revista francesa, o uso na capa do cartaz de Asela Pérez de 1970, «Jornada Internacional de Solidaridad con América Latina». Tão influente era já, por esta altura, a gráfica cubana sobre as possibilidades estéticas de um grafismo de esquerda em toda a América do Sul, que em 1970, no Chile, quando os jovens designers começaram a colaborar com o governo de Salvador Allende na produção de imagens para os diversos programas governamentais de apoio social, a referência dos cartazes cubanos foi mesmo «um grande impulso enriquecedor».² E em Portugal? Terá havido uma influência da «gráfica» cubana sobre o *design*

português do período revolucionário? Os factos não concorrem para essa conclusão. Até 1974, Cuba era, para todos os efeitos, um inimigo do Estado português, pelo seu apoio aos movimentos de libertação nas colónias portuguesas em África. Do lado cubano, Portugal não contava a não ser como exemplo de um poder colonial europeu que urgia combater e derrotar: os símbolos e as pessoas representadas nos cartazes da OSPAAAL conosco relacionados eram apenas os dos africanos que, na Guiné, em Angola ou em Moçambique, combatiam o Exército português (num raro exemplo de representação de uma figura portuguesa, no caso um soldado, na capa do livro *Portuguese colonies: victory or death*, publicado pela revista *Tricontinental* em 1971, o resultado é, no mínimo, confuso, sem qualquer detalhe imediatamente reconhecível, como o quico ou a G3). Esse afastamento (e a vigilante censura de Salazar) prejudicou mesmo o impacto em Portugal de um acontecimento esteticamente relevante, e com importância nesta análise da suposta influência cubana: a participação de Lourdes Castro e de René Bértholo na pintura *Cuba colectiva* em Havana, produzida em 1967 no âmbito do Salon de Mai, na capital cubana (pintura que, como não é difícil perceber, terá influenciado a realização da pintura colectiva em Lisboa, a 10 de Junho de 1974, onde também esteve presente Bér-

tholo: essa particular influência, sim, é inegável³). Que, até à revolução de 1974, um artista português pudesse ter visto, adquirido e trazido consigo uma *Tricontinental* ou um cartaz cubano da livraria parisiense de Maspero, seria possível, mas não teria sido fácil, como atrás se viu (o transporte de um desses materiais seria até incriminatório). Que poderia ter ido a Amesterdão ver a exposição no Stedelijk, ou ter adquirido as revistas americana ou francesa com os artigos sobre a gráfica cubana, também, mas igualmente aqui se mencionam apenas hipóteses não comprovadas em casos específicos. Fora isto, apenas uma ida a Cuba forneceria esse contacto (e, no caso dos dois artistas portugueses lá presentes em 1967, nenhum depois colaborou na produção de cartazes revolucionários em Portugal). Chegada a revolução em Portugal, não parece ter havido grande influência cubana (ou, pelo menos, que se tenha manifestado ou sido declarada no campo estritamente estético-revolucionário), para além da área política, no caso dos Comités de Defesa da Revolução (CDR), tomados por Rodrigo de Freitas (membro do MDAP [ver] e da Comissão Coordenadora da Animação Cultural do MFA) como um «ponto de partida» para as actividades das Campanhas⁴, sendo a própria CODICE apresentada pelo historiador Sanchez Cervelló como «influenciada» por esses CDR e pelas brigadas de

alfabetização cubanas.⁵ Cuba continuará interessada e focada apenas no que seriam em breve as ex-colónias portuguesas em África, em particular Angola, para a qual, a partir da sua independência (a 11 de Novembro de 1975), irá enviar tropas e equipamento militar num esforço de cooperação e defesa dos territórios controlados pelo MPLA. A primeira comitiva militar do MFA a Cuba, chefiada pelo coronel Varela Gomes, dá-se em Abril de 1975 (de 23 desse mês a 7 de Maio), quando se tinham já desenrolado seis Campanhas de Dinamização em Portugal, e dessa visita não transporece, no texto que o *Boletim* do MFA publica em Junho, qualquer preocupação com um *aggionamento* estético da gráfica revolucionária portuguesa face à gráfica cubana.⁶ Esse «desligamento» mútuo no que tocava precisamente à parte estética do esforço revolucionário continuava, portanto, depois de 1974: aquando da segunda visita de uma comitiva portuguesa a Cuba, em Julho de 1975, liderada por Otelo Saraiva de Carvalho, a *Tricontinental* publicará, na capa do seu n.º 98, o logótipo do MFA desenhado por Vespeira, mas dentro não se encontra qualquer crédito da imagem, nem qualquer texto sobre a gráfica portuguesa ao serviço do MFA (o texto publicado é uma entrevista com o oficial Eurico Corvacho, chefe do Estado-Maior da Região Militar do Norte). Por cá, o uso de exemplos dessa gráfica cubana era, se não praticamente nulo,



CUBA. Capa da revista cubana *Tricontinental* de Julho de 1975, publicada para coincidir com a visita de Otelo Saraiva de Carvalho a Cuba.

raríssimo e deslocado dos suportes estritamente revolucionários, como, por exemplo, o uso na capa do n.º 1 da revista *Manifesto*, em Agosto de 1974, de um cartaz de Olivio Martínez de 1967, alusivo ao assalto ao quartel Moncada em 1953, ou do cartaz de Alfredo Rostgaard, «Cristo guerrillero», nos anúncios de imprensa da peça *A Traição do Padre Martinho*, de Bernardo Santareno, no Teatro Desmontável, em Outubro de 1974, com encenação de Rogério Paulo (que fora a Cuba em 1970 encenar essa peça, mas que nada contou acerca da gráfica cubana no seu livro de 1972, *Um actor em viagem*). Mais importante: para além de uma pequena mostra em Julho de 1974, não parece ter havido em Portugal qualquer exposição relevante desses cartazes cubanos até ao início das Campanhas de Dinamização Cultural, em Outubro desse ano, e talvez a exposição de 60 cartazes «culturais» na Fundação Gulbenkian, em 1979, tenha mesmo sido a primeira grande por cá, chegando, obviamente, muito tarde para poder ser considerada influente sobre o *design* português do período revolucionário (teria a Associação de Amizade Portugal-Cuba montado em Lisboa alguma exposição em 1976, pela celebração do 23.º aniversário do ataque ao quartel Moncada, com cartaz ilustrado por uma das várias serigrafias de René Mederos da série «Moncada»?). De resto, não se conhecem a nenhum dos artistas mais as-

sociados ao PREC, como JAM (em cuja casa se encontra uma *Ramparts* de 1967, mas não a do artigo sobre a gráfica cubana, ou a de Abril de 1969, com as impressões de Susan Sontag sobre Cuba) ou Vespeira, quaisquer referências à gráfica cubana (mesmo Lourdes Castro, quando em Cuba, não citou qualquer nome relacionado com essa já pujante gráfica no depoimento para a *Gaceta de Cuba*⁹). Que ligaria, então, essencialmente, e na ausência destes pontos de contacto circunstanciais, as gráficas das duas revoluções? Para além do espantoso eclectismo estilístico que fez os cubanos acolher, mesmo acima da cartazística polaca (por então, a mais sofisticada e influente do Bloco Leste), a influência da Arte Pop e do trabalho do Push Pin Studios de Milton Glaser e Seymour Chwast (isto é, uma influência vinda do país politicamente *inimigo* de Cuba) e recusar a imposição do Realismo Socialista⁸, tanto na versão original soviética (isto é, do país politicamente *aliado* de Cuba) como na derivação chinesa-maoísta, eclectismo que os artistas portugueses que produziram os cartazes revolucionários ecoaram, havia o que se poderia designar de «não-dirigismo» estético por parte das cúpulas políticas, tanto num caso como no outro (ecoando Anatoli Lunatcharski, o primeiro Comissário do Povo para a Educação da URSS, que, sob o governo de Lenine, chegou a escrever que «o Estado não tem a intenção de

impor aos artistas nem as suas ideias revolucionárias, nem os seus gostos»⁹, atitude algo liberal que Estaline, como se sabe, encerrou na gaveta). É certo que não existem actas da reunião dos artistas com o MFA a 9 de Dezembro de 1974, mas é o próprio JAM que descreve o modo como aqueles foram interpelados: «o Ramiro Correia reuniu-nos lá e disse: “precisamos de fazer qualquer coisa no campo das vossas artes, das Artes Plásticas, sei lá, cartazes, enfim, que dessem a conhecer às pessoas o que é o MFA (...) gostaríamos que vocês fizessem qualquer coisa para a gente começar a distribuir, enfim, colar esses cartazes nas paredes”. E, portanto, eu fiz esses cartazes mais directos, que eles gostaram logo, porque eram coisas que se percebiam logo, era chamado o boneco de traço grosso».¹⁰ Vespeira, que Ramiro Correia chamava «o major Vespa», pelo seu dinamismo, pela capacidade de reunir em seu redor vários artistas e de os motivar, mas também pela sua idade (era três anos mais velho do que JAM) e pela sua vontade de fazer «guerrilha cultural», foi também claro quanto à ausência de directivas rígidas na colaboração dos artistas: «o que fizemos tinha a ver com a linguagem de cada um (...) não havia um propósito estético (...). O que interessava era sermos antifascistas e estarmos a rua a fazer coisas».¹¹ É curioso que, se analisarmos o mais famoso cartaz para o MFA, o «MFA, POVO» de

JAM, à luz deste cotejo com a incontornável referência cubana no ano de 1974, podemos concluir que, sem grandes alterações, ele podia ter sido feito em Havana: o misto perfeitamente equilibrado de ironia e jovialidade com um extremo rigor e uma simplicidade formal e tipográfica, incluindo a paleta cromática marcial, encaixam no que Susan Sontag escrevera acerca da sobriedade e do tom emocionalmente contido, ainda que não frio, dos melhores cartazes cubanos, feitos para todos os usos políticos numa sociedade em transformação revolucionária¹², ou no que Edmundo Desnoes apontou como as duas obrigações de todo o método revolucionário, o rigor ideológico e a precisão na comunicação, mesmo se isso implicasse a simplificação ou a caricatura de uma realidade dinâmica.¹³ Acabou por ser o arquivo de JAM, organizado pela sua neta Mariana Manta Aires, a revelar o que poderia ter sido a mais directa ligação entre as duas gráficas revolucionárias: em Maio de 1975, num bilhete da embaixada de Portugal em Havana remetido à esposa de JAM, Maria Alice, que dirigia o dispensário da Praça do Chile, José Fernandes Fafe, embaixador em Cuba desde 1974, transmitia a sua ideia de uma exposição de JAM em Havana, ideia que ele encaminhara já para o ICAP (Instituto Cubano para a Amizade com os Povos) e a Associação Amizade Portugal-Cuba. Que se terá passado para que algo tão óbvio e

importante não tivesse tido andamento? Travões em Lisboa? Em Havana? Talvez a culpa tenha sido do tempo: a entrar no Verão Quente de 1975, a revolução portuguesa estava já febril e a caminho do fim.¹⁴

1. ANDRADE, Mário Pinto de. «Réflexions autour du congrès culturel de La Havane», in *Révolution africaine*, n.º 261, 15-21 de Fevereiro de 1968, p. 40.
2. GODOY, Alejandro. *Historia del Afiche Chileno*. Santiago: Universidad ARCIS, 1992, p. 30.
3. Cf. CRUZEIRO, Cristina Pratas. «“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», in *Diálogos*, v. 26, n.º 1, Janeiro/Abril de 2022, pp. 138-162.
4. Cit. in ALMEIDA, Sónia Vespiera de. *Camponeses, cultura e revolução: Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica do MFA (1974-1975)*. Lisboa: Colibri, 2009, p. 94.
5. *Ibidem*, p. 95.
6. «O MFA em Cuba», in *Movimento – Boletim informativo das Forças Armadas*, n.º 21, 17 de Junho de 1975, p. 3.
7. CRUZEIRO, Cristina Pratas. *Op. cit.*, p. 144.
8. No seu brilhante texto do catálogo da exposição no Stedelijk, em 1971, Edmundo Desnoes não evitava descrever alguns primeiros cartazes revolucionários cubanos, ainda submetidos a este modo imagético, como «uma massa de braços musculados, um pesadelo de martelos pneumáticos e trabalhadores com corpos monstruosos e cabeças minúsculas», e citava Che Guevara no ensaio «O socialismo e o homem em Cuba» (1965), segundo o qual o Realismo Socialista tinha sido uma solução demasiado fácil, um estilo produzido apenas para agradar a altos

- funcionários do aparelho partidário (DESNOES, Edmundo. «From consumerism to social conscience: the poster in the Cuban Revolution 1959-1970». *Cubaanse Affiches*. Amesterdão: Stedelijk, 1971, pp. 6-8). Sobre esta questão da rejeição cubana do Realismo Socialista, chegou mesmo a haver um impedimento à última hora da abertura de uma exposição de cartazes e capas de livros em Tirana, capital da Albânia, em 1969, por as peças «não serem representativas do Realismo Socialista», como conta César Mazola (in *Testimonios del diseño gráfico cubano 1959-1974*. Havana: Ediciones La Memoria, Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, 2010, p. 107). (Ver ainda Nota 44 no Cap. 1 e entrada «PCP» neste Glossário).
9. LUNATCHARSKY, Anatoli. *As artes plásticas e a política na URSS*. Lisboa: Estampa, 1975, p. 77.
 10. Cit. in ALMEIDA, Sónia Vespiera de. *Op. cit.*, p. 114.
 11. *Ibidem*.
 12. SONTAG, Susan. «Posters, advertising, art, artifact, commodity», in *Looking Closer 3: classic writings on graphic design*. Nova Iorque: Allworth Press, 1999, p. 205.
 13. DESNOES, Edmundo. «From consumerism to social conscience: the poster in the Cuban Revolution 1959-1970». *Cubaanse Affiches*. Amesterdão: Stedelijk, 1971, p. 14.
 14. Adaptação de texto publicado no catálogo da exposição «Uma coisa nunca vista: João Abel Manta artista revolucionário» (Museu Abel Manta, de Gouveia, 2024).
- CUNHAL, Álvaro**
(1913-2005) Militante desde 1931 e secretário-geral do PCP [ver] a partir de 1961 e até 1992, sucedendo a Bento Gonçalves e Júlio Fogaça e antecedendo Carlos Carvalhas. Condenado e preso por

três vezes, protagonizou, em Janeiro de 1960, com outros dez prisioneiros, uma das mais audaciosas e famosas fugas de uma prisão política portuguesa, no caso o Forte de Peniche. Exilou-se no final de 1961 na URSS. Regressou a Portugal, vindo de Paris, a 30 de Abril de 1974. Foi ministro sem pasta nos I, II, III e IV Governos Provisórios e também deputado à Assembleia da República entre 1975 e 1992. Formando, com Mário Soares [ver], uma tensa dupla nos combates da esquerda portuguesa durante o PREC (tensão essa que, em termos de percepção pública, atingiu o pico no célebre debate de quase quatro horas na RTP no dia 6 de Novembro de 1975, em que proferiu as célebres palavras «olhe que não, olhe que não!» em resposta à afirmação de Soares de que o Partido Comunista queria transformar o país numa ditadura), Cunhal foi figura inevitável nos *cartoons* de JAM durante o PREC, sempre junto ao líder do PS, o último dos quais foi precisamente publicado como ilustração da transcrição desse debate televisivo, a 8 de Novembro, pelo *Diário de Lisboa* [ver]. Mais tarde, JAM faria um retrato a óleo do líder do PCP.



DIÁRIO DE LISBOA

Vespertino lisboeta fundado em 1921 e que publicou o

último número a 30 de Novembro de 1990. JAM publicou nele uma curiosa série de desenhos («Vida de artista») a 17 de Dezembro de 1959, mas foi apenas a partir de Junho de 1969 que começou a sua colaboração regular com o jornal, talvez por convite do seu amigo José Cardoso Pires [ver], que dirigia o «Suplemento Literário», e aproveitando o ligeiro (ainda que fugaz) alívio das restrições pelo sucessor de Salazar [ver], Caetano [ver]. O seu primeiro *cartoon* dessa fase data de 20 de Junho e o último publicado antes do 25 de Abril foi a 6 de Setembro de 1973. Nesses quatro anos de trabalho quase ininterrupto, JAM evoluiu de desenhos a 1/6 da página do suplemento «Mesa Redonda» para desenhos a toda a página e, finalmente, para *posters* a quatro cores nas duas páginas centrais do mais popular suplemento do jornal, «A Mosca», dirigido por Sttau Monteiro (incluindo uma assanhada polémica com José-Augusto França em 1971, alimentada com dois desenhos e um texto). Para além de uma variedade estilística sem par na história da caricatura portuguesa, desde o mais singelo desenho linear às complexas combinações de colagem e desenho (uma «revolução silenciosa» e solitária ao estirador, como lembrou Osvaldo de Sousa)¹, JAM investiu nestes *cartoons* uma carga política e uma acuidade de observação com que a censura não estava já habituada a lidar, o que deu

azo a um grande número de proibições de publicação nos seus primeiros meses. Esse atrito constante com a censura e com o regime vai culminar no processo movido ao *poster* «Festival», publicado a 11 de Novembro de 1972: acusado de ofender a bandeira e de «abuso de liberdade de imprensa», JAM será levado a tribunal, junto com o director do jornal, Ruella Ramos. A sua absolvição não impedirá o termo desta colaboração histórica.

Três dias após o 25 de Abril de 1974, este jornal publica um novo *poster* de JAM, dando início a uma curta mas brilhantíssima última fase de colaboração, que terminaria a 6 de Julho desse ano: nesses pouco mais de dois meses, o portefólio do artista será tão intenso e criativo como o produzido na fase anterior, inaugurando espaços como o *cartoon* na primeira página ou até capas (terá duas em Maio). Ao *Lisboa* voltaria JAM uma última vez para um dos seus melhores *cartoons* do período revolucionário, o de Soares e Cunhal no «confessionário do povo», a 8 de Novembro de 1975.

No último número do jornal, em 1990, JAM confessará que, para além da obrigatória simplificação do traço «por exigências técnicas da impressão dos jornais», um dos motivos da sua perda de ânimo na actividade do *cartoon* (que abandonara havia já 11 anos) tinha sido «a extinção do risco que lhe conferia atractivo nos tempos da censura e da PIDE».²

1. SOUSA, Osvaldo de. *História da arte da caricatura de imprensa em Portugal*, vol. 3: *No Estado Novo 1933-1974*. Lisboa: Humorgrafe/S.E.C.S., 1998, p. 452.

2. «João Abel Manta: o cartoonismo contra a ditadura», in *Diário de Lisboa*, 30.11.1990, pp. 22-23.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS

Matutino lisboeta fundado em 1864, ainda em publicação. Diário influente e muito próximo da situação antes de 25 de Abril de 1974, foi depois sujeito a uma reformulação de cima a baixo, uma «barrela» (tal como JAM ilustrou num cartoon do final de 1974), sob a direcção de Ribeiro dos Santos e José Carlos de Vasconcelos [ver]. Foi precisamente a indicação deste para a subdirectão que levou JAM a seguir aquele que fora seu advogado no processo movido ao *poster* «Festival» e a abandonar o *Diário de Lisboa* [ver], em Julho de 1974.

O artista colaborará com o diário até à saída forçada da direcção, após os acontecimentos de 11 de Março de 1975. Dada a popularidade e as enormes tiragens do jornal, pode afirmar-se que, mais do que nos cartazes para o MFA, a fama de JAM como o «artista da revolução» se radica nos desenhos que publicou no *Notícias* nesses oito meses. Apesar de lhe ser concedido menos espaço para os desenhos do que antes no *Diário de Lisboa* e depois no *O Jornal* [ver], os seus cartoons apareciam sempre na primeira página, e, a partir de Agosto de 1974, publicava ainda semanalmente retratos de figuras

da história cultural portuguesa, alguns dos quais se tornariam famosíssimos, várias vezes reproduzidos desde então. Na ausência de editoriais, esses desenhos «tinham uma grande repercussão, e o cartoon dele na primeira página funcionava, um pouco, como o editorial que não havia, como uma tomada de posição».¹

1. MANTA, João Abel. *Cartoons 1969-1992*. Lisboa: Tinta da China, 2023, p. 18 (conversa com José Carlos de Vasconcelos em Cascais, a 4 de Dezembro de 2021).

DIAS COELHO, José

(1923-1961) Frequentou a Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, primeiro no curso de Arquitectura e depois no de Escultura, onde conheceu JAM. Mais velho do que este, pode ter sido sob sua influência que aquele se juntou ao MUD Juvenil em 1946, ainda que apenas como colaborador, sem nunca se ter inscrito. Aderiu ao PCP [ver] pouco depois. Expulso da ESBAL em 1952 e impedido de ensinar, trabalhou ainda como desenhador no atelier dos arquitectos Keil do Amaral, Hernâni Gandra e Alberto José Pessoa (o arquitecto que em 1953, já no seu atelier independente, passou a contar com a colaboração de JAM), antes de ingressar na clandestinidade, em 1955. Como clandestino, teve a seu cargo a organização de uma oficina de falsificação de documentos, para encobrimento das actividades de outros militantes clandestinos do PCP. Foi assassinado em Lisboa por uma brigada da PIDE a 19

de Dezembro de 1961, na Rua da Creche, na zona de Alcântara.

O carisma desse colega e amigo cinco anos mais velho e a sua morte violenta e dramática podem ter tido influência, respectivamente, no activismo político de JAM no final da década de 1940 e no sinistro negrume de alguns dos seus desenhos a partir do início da década de 1960 (a começar pelo «Ornitóptero», com que venceu o prémio de desenho na II Exposição de Artes Plásticas da Gulbenkian em 1961), uma influência que se terá alargado até aos cartoons para o *Diário de Lisboa* [ver], a partir de 1969, muito mais sérios e profundos do que os seus anteriores desenhos para a imprensa. Em 10 de Junho de 1974, na pintura colectiva da enorme tela no então Mercado da Primavera, depois do Povo, em Belém, Dias Coelho foi representado pela sua filha Teresa, então com 20 anos. A 8 de Agosto de 1974, o *Diário de Notícias* [ver] publicou um retrato de Dias Coelho desenhado por JAM, alusivo à sua morte. O Museu Abel Manta, de Gouveia, guarda um retrato de um jovem JAM desenhado por Dias Coelho em 1947.



GONÇALVES, Vasco

(1921-2005) Formou-se como Engenheiro na Academia



A barreira de 1974

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Até 1974
muito próximo da «situação»,
o *Diário de Notícias* foi renovado
após a revolução (neste cartoon de
30 de Dezembro de 1974, vêem-se
Ribeiro dos Santos e José Carlos de
Vasconcelos, os seus novos directores).

Militar, onde depois leccionou. Combateu na Guerra Colonial e aderiu à primeira formação do Movimento dos Capitães ou MFA (Movimento das Forças Armadas) [ver], em 1973, com a patente de coronel, sendo por isso um dos mais altos graduados num movimento composto, na maioria, por capitães, maiores e tenentes.

Entrou na vida pública portuguesa a 18 de Julho de 1974, quando foi nomeado primeiro-ministro do II Governo Provisório. Chefiaria consecutivamente todos os governos provisórios até ao V, chefia de que seria destituído a 19 de Setembro de 1975. Com Otelo Saraiva de Carvalho, foi o mais marcante militar na vida política durante o PREC, e no final dos seus governos, em pleno Verão Quente de 1975, o seu nome e o seu rosto eram a marca da absoluta divisão entre os que o defendiam e os que o odiavam: tudo (o apoio e o ódio) parecia personalizar-se na sua figura, «rosto da revolução, para os admiradores (...) visionário delirante, para os inimigos».¹

Gonçalves apareceu em apenas dois cartoons de JAM, o último dos quais logo após o 28 de Setembro de 1974, junto com Costa Gomes, mas foi o seu cartaz «MFA, VASCO, POVO», publicado a 22 de Julho de 1975, que lançou sobre o artista a frieza de algumas reacções e um ferrete de que talvez nunca se tenha livrado: o de ser um «herói do grafismo gonçalvista», palavras que



O escultor José Dias Coelho, assassinado pela pide em 1961.

lhe foram dirigidas, com certo acinte, numa carta enviada da embaixada de Londres em Fevereiro de 1977.²

A empatia que JAM sentiu pelo primeiro-ministro desses meses nunca foi desmentida, antes pelo contrário, continuando a ser assumida mesmo depois da queda em desgraça do militar: 25 anos depois da revolução, JAM mantinha a «grande

JOSÉ DIAS COELHO. Colega e amigo de JAM, o escultor Dias Coelho, militante clandestino do PCP, seria abatido por uma brigada da PIDE no dia 19 de Dezembro de 1961.



VASCO GONÇALVES. Recorte
do *Diário de Notícias* de 23 de Julho
de 1975.

admiração» por Gonçalves, pois nele sentia uma «honestidade, digamos, estomacal (...) que não sentia nos outros».³ As maquetas do polémico cartaz e dos cartazes «Os presentes das Forças Armadas» e «MFA, POVO» foram mesmo oferecidas ao depois general pelo artista (foram expostas pela primeira vez em 2024, no Palácio Anjos, de Algés). Muitos anos mais tarde, Vasco Gonçalves referir-se-ia ao cartaz que lhe fora dedicado: «o cartaz é muito terno, eu era o companheiro Vasco, mas para certo sector da população, não para o país».⁴

1. CRUZEIRO, Maria Manuela.

Prefácio a *Vasco Gonçalves, um general na Revolução*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2002, p. 14.

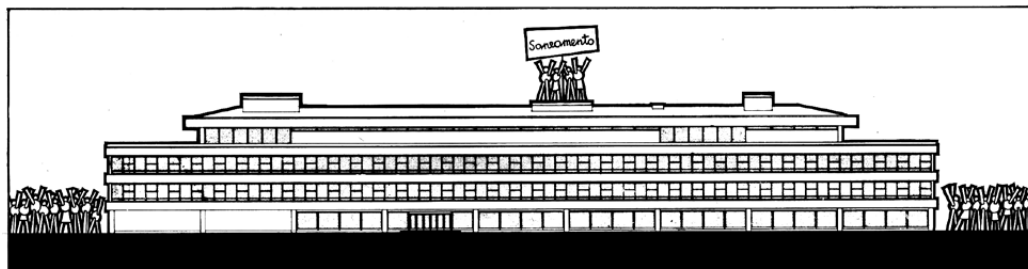
2. Arquivo JAM. Carta dactiloscrita de 11 de Fevereiro de 1977, folha 3 (a pedido da filha do artista, mantém-se secreta a identidade do remetente).

3. In «“Trato Salazar à Walt Disney”», entrevista a Baptista- Bastos no *Público*, especial «Onde é que você estava no 25 de Abril?», 24.04.1999, p. 22.

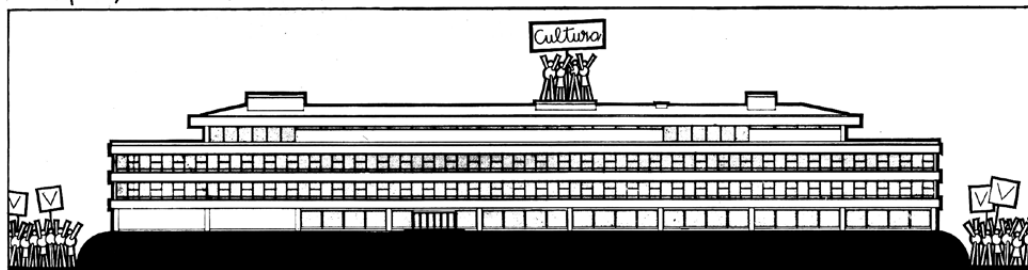
4. Cit. in ALMEIDA, Sónia Vespeira de. *Vasco Gonçalves e as Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica do MFA*. Folheto da exposição documental «Homenagem a Vasco Gonçalves», organizada pela comissão promotora de homenagem ao antigo primeiro-ministro de Portugal, Lisboa, 21 de Outubro de 2006.

GULBENKIAN, Fundação Calouste

Importante fundação, erigida por vontade e testamento do milionário arménio-britânico Calouste Sarkis Gulbenkian, com os estatutos aprovados pelo Estado português a 18 de



Ocupação Gulbenkian



Afloração Gulbenkian?



Afundação Gulbenkian?

Julho de 1956. O seu primeiro presidente foi o advogado Azeredo Perdigão, que ocupou o cargo até Julho de 2016, e a sua segunda esposa, Madalena Perdigão, seria uma colaboradora da fundação de 1958 a 1989, com um hiato entre 1974 e 1984.

Num panorama de desinvestimento ou anemia do sector cultural na última década e meia do Estado Novo, para mais tingido pela Guerra Colonial a partir de 1961, e o consequente aumento de intensidade na repressão à liberdade de expressão e à contestação, a Fundação, pela sua capacidade financeira, conseguiu navegar nas

águas do regime enquanto, ao mesmo tempo, no que dizia estrito respeito às artes plásticas, fornecia vias para um *aggiornamento* artístico de criadores (através de bolsas no estrangeiro) e do público português (pela montagem de exposições) e ia criando um acervo próprio através da aquisição de obras de arte moderna e contemporânea (que alimentaria, em 1983, o CAM – Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão).

A Gulbenkian cruza-se com a carreira de JAM em 1961, quando lhe atribui o prémio de desenho na II Exposição de Artes Plásticas. Em 1967,

FUNDAÇÃO GULBENKIAN. Este cartoon, publicado no *Diário de Notícias* de 3 de Agosto de 1974, sobre os turbulentos primeiros dias de revolução na Fundação Gulbenkian, poderia ter canalizado também um certo mal-estar de JAM face a esta.

é atribuído ao artista o primeiro prémio, por unanimidade e com louvor, no concurso de cartões para uma tapeçaria no Salão Nobre da sede da Fundação, que abria em 1969.

Estes dois importantes prémios, se permitiram um novo fôlego na sua carreira de desenhador «erudito» e lhe garantiram um inegável prestígio no contexto artístico nacional, não abriram as portas da Fundação a uma exposição individual de JAM: apesar de comprar obra sua (desenho e pintura), a Gulbenkian jamais lhe concedeu um dos seus espaços para expor o seu trabalho individualmente. Uma carta de JAM a Azeredo Perdigão, datada de 10 de Novembro de 1972, parecia resumir a situação: por se «sentir um pouco apoiado pelas duas distinções que tive a honra de receber dessa fundação», o artista procurava saber se esta estaria interessada em incluir a sua pintura recente na sua agenda do ano seguinte.¹ Tal nunca aconteceu.

Teria a súbita fama mediática de JAM em 1972, com os «casos» do poster «Festival» e do *Dinossauro excelentíssimo* de Cardoso Pires [ver], acrescida ao seu enorme sucesso como cartunista (ou seja, como praticante de uma «arte menor»), assustado a Fundação? Seria estranho, pois a Fundação incluiu obra sua em colectivas em 1969 e 1971, e adquiriu até os originais das ilustrações do *Dinossauro*, mas não de todo impossível, dado o bruaá em torno do processo

(aberto em final de 1972) e do carácter «arriscado» do tomo de Cardoso Pires.

Teria sido uma amarga polémica de JAM com José-Augusto França, a 7 de Janeiro de 1971, nas páginas do «Suplemento Literário» do *Diário de Lisboa* [ver], com um desenho-colagem e um texto, continuada com outro desenho a 28 desse mês, a criar desconfianças na Fundação? Esse ataque à crítica de arte portuguesa (e, em particular, à secção portuguesa da AICA – Associação Internacional dos Críticos de Arte), centrado no «papa» da historiografia e crítica da arte em Portugal por então, alimentara já uma curiosa *charge* anterior (nunca publicada), de que se encontrou em casa do artista uma prova impressa – «A crítica de arte em Portugal», 1970, exposta no Palácio Anjos, em 2024 –, e tendo França precisamente começado a dirigir a revista da Fundação, a *Colóquio-Artes*, em Fevereiro de 1971, é bem possível que esse «atrevimento» de JAM lhe tenha saído caro no que à abertura de uma possibilidade expositiva na Gulbenkian dizia respeito.

No período revolucionário, JAM publicou em Agosto de 1974 um *cartoon* que ecoava os ventos turbulentos que, nesses novos dias, se tinham abatido sobre a Fundação, mas havia ali ecos também desse seu mal-estar particular. A interrupção da pintura durante o período revolucionário por parte de JAM («depois do 25 de Abril, durante dois anos

não pintei. Eu achava que, enquanto o país estivesse assim, pintar era reacçãoário»²), que apenas depois da morte do seu pai, o mestre Abel Manta, em 1982, ele retomou em quase exclusividade, pode ter selado essa separação entre o artista e a Fundação. Esta, no máximo, escolheu algumas obras suas para as exposições colectivas «O fantástico na arte portuguesa» e a retrospectiva dos premiados nas I e II Exposições de Artes Plásticas da Gulbenkian, em 1986, e, no ano seguinte, a de «Arte contemporânea portuguesa» em Madrid, ainda que o tenha ignorado recentemente na exposição «Histórias de uma colecção», em 2023, que retracava o percurso da colecção de arte moderna e contemporânea do CAM, bem como na reabertura deste, em 2024.

1. Arquivo JAM. Carta dactiloscrita datada de 10 de Novembro de 1972.

2. MANTA, João Abel. *Não se dis-torce a cara de um homem* (entrevista a José Jorge Letria). Lisboa: Guerra e Paz, 2014, pp. 67-68.



LONDRES

Visitante regular da capital inglesa (que conhecera ainda criança, pela mão dos pais), pode ter sido a estadia lá do seu amigo José Cardoso Pires [ver], entre 1969 e 1971, a convencê-lo a procurar um «buraco» em Londres

(«Homem, junte umas massas e arranje um buraco aqui. Nunca trabalhei tanto nem me senti tão equilibrado na minha vida. A sério», como lhe escreveu o autor de *O delfim*). O processo de conseguir um espaço para habitação e trabalho em Londres foi delicado, dificultado pela contingência do controlo espartano da saída de divisas, começando no final de 1974 e concluindo-se no final do ano seguinte. O motivo argumentado pelo artista era o de poder exercer, «durante três a quatro meses por ano, junto de um centro europeu especializado, uma actividade de aperfeiçoamento profissional»,² «a possibilidade de, após 20 e tal anos de trabalho num meio absurdo e hostil, poder finalmente integrar-me de direito como artista português num contexto europeu e internacional».³ No seguimento do 25 de Novembro de 1975, Londres forneceu a JAM, por um lado, um porto de abrigo de um ambiente «deprimente» em Portugal (tal como o artista afirmou no filme *A white wall in Alentejo* [ver], em depoimento filmado precisamente no seu apartamento-estúdio de Bayswater) e, por outro, no contexto da contestação ao Jubileu da Rainha em 1977 pelos movimentos anarquistas, um caldo energético para a concepção e preparação dos desenhos do álbum *Caricaturas portuguesas dos anos de Salazar* [ver]. Londres foi ainda o último local onde expôs individualmente desenhos seus antes

da grande exposição de arte gráfica de 1992 em Lisboa: em Dezembro de 1976, JAM mostrou obra no ICA – Institute of Contemporary Arts, um espaço alternativo subsidiado pelo Arts Council e de programação arrojada (poucas semanas depois, aí tocariam os Clash, e aí também o colectivo COUM exibiria «Prostitution», com grande escândalo). «Meter uma lança na [sic] ICA é mil vezes mais difícil do que enfiar um elefante nas Áfricas parisienses», comentaria Cardoso Pires.⁴

1. Arquivo JAM. Carta manuscrita de 16 de Novembro de 1969.

2. Arquivo JAM. Cópia de carta dactiloscrita de 16 de Novembro de 1974, dirigida ao ministro da Educação e Cultura.

3. Arquivo JAM. Cópia de carta dactiloscrita de 4 de Fevereiro de 1975, dirigida ao secretário de Estado do Tesouro.

4. Arquivo JAM. Carta dactiloscrita com acrescentos manuscritos de 9 de Novembro de 1976.



MDAP (Movimento Democrático dos Artistas Plásticos)

Constituído a 8 de Maio de 1974, e agrupando artistas ligados à SNBA – Sociedade Nacional de Belas-Artes de Lisboa, o MDAP (de cuja Comissão Central JAM fez parte) organizou, pouco depois, duas intervenções públicas que marcaram simbolicamen-

te o desejo de corte com a situação política anterior e de afirmação de uma unidade entre os artistas na nova situação revolucionária: a 28 de Maio, um grupo de membros deslocou-se ao Palácio Foz, em Lisboa (sede das instituições da propaganda do anterior regime: o SPN, o SNI e, por fim, a SEIT), e tapou o busto de António Ferro e a estátua de Salazar com panos pretos, junto com uma faixa onde se lia «a arte fascista faz mal à vista»¹; a 10 de Junho, na Galeria de Belém do Mercado da Primavera, 48 artistas juntaram-se para pintar uma enorme tela dividida em outras tantas secções, correspondentes aos 48 anos do anterior regime, «pintura colectiva» a que se acrescentou «a construção de objectos escultóricos, torres de tijolos pintados, uma extensa parede garatujada, riscada e escrita por uma multidão que, compacta, encheu a Galeria de Belém, além da participação da banda de música da Marinha, dos grupos de teatro de Mem Martins, A Comuna e de Fantoches de Francisco Esteves e do coro de Fernando Lopes Graça»². Tudo isso se englobou na Jornada de Solidariedade com o Movimento das Forças Armadas (MFA), apresentada na RTP quatro dias antes pelo jornalista Luís Filipe Costa, os artistas plásticos Marcelino Vespêira, Júlio Pomar e Rogério Ribeiro (representando o MDAP) e o oficial da Marinha Ramiro Correia [ver], representante do MFA [ver]. Nessa gigantesca tela, à vista dos visitantes, JAM pintou na sua



MDAP. A acção «A arte fascista faz mal à vista», que o Movimento Democrático dos Artistas Plásticos levou a cabo a 28 de Maio de 1974, e que consistiu na ocultação de uma estátua de Salazar e de um busto de António Ferro no Palácio Foz em Lisboa, teve a colaboração de JAM, «entretenendo» Raul Rego, então ministro da Comunicação Social, enquanto os outros artistas procediam «clandestinamente» ao acto (na imagem, artigo na revista *Flama* de 7 de Junho de 1974).

secção o primeiro soldado do seu portefólio revolucionário (a tela seria consumida num incêndio em 1981).

1. «Movimento Democrático dos Artistas Plásticos: a arte fascista faz mal à vista», in *Flama*, n.º 1370, 07.06.1974, 40-41.
2. GONÇALVES, Eurico. «Movimento Democrático de Artistas Plásticos: a intervenção necessária», in *Flama*, n.º 1378, p.40.

MFA (Movimento das Forças Armadas)

Movimento que agrupou oficiais de média patente (capitães, sobretudo, mas também maiores e tenentes) dos vários ramos das Forças Armadas e que, na sua formação inicial, a 9 de Setembro de 1973, no Monte do Sobral, em Alcáçovas (Alentejo), se designou Movimento dos Capitães. A contestação inicial algo «corporativa» ao Decreto-Lei

n.º 353, de 13 de Julho de 1973, que permitia aos oficiais milicianos (que não provinham da Academia Militar) o acesso ao Quadro Permanente, transformou-se numa posição contra a obstinação do regime de Caetano em manter a Guerra Colonial. Será esta crescente politização que irá permitir a este grupo de cada vez mais oficiais contestatários a organização, o planeamento e a execução do golpe que, a 25 de Abril de 1974, deporá o regime nascido da ditadura militar de 1926. Apesar de albergar oficiais que não comungavam em unísono dos planos revolucionários mais arrojados – acabando mesmo por se dividir entre uma facção mais à esquerda, conotada (quando não mesmo denotada) com o PCP (reunida em torno do primeiro-ministro Vasco Gonçalves), uma facção mais radical em torno do

comandante do COPCON (Comando Operacional do Continente), Otel Saraiva de Carvalho, e uma facção mais moderada (cujo grupo de oficiais, centrado na figura de Melo Antunes, ficará conhecido como o Grupo dos Nove) –, o MFA será, durante todo o PREC até 25 de Novembro, a estrutura suprapartidária de referência na condução desse processo.

JAM cruzou-se com o MFA através das Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica [ver], com coordenação da Comissão Dinamizadora Central (CODICE) do Movimento, sob dependência da 5.ª Divisão do EMGFA. Esta, criada em Junho de 1974 pelo então general e chefe do Estado-Maior-General das Forças Armadas, Costa Gomes, e chefiada pelo então coronel Vasco Gonçalves [ver], tinha como «fim imediato (...) integrar em situação militar definida os sete oficiais que constituíam a 1.ª Comissão Coordenadora do Programa do Movimento das Forças Armadas»¹, mas também, de um modo mais global, o de ser «um órgão de informação e propaganda, que dispunha de um amplo conjunto de recursos materiais e humanos», e de «atribuições no campo das relações públicas das Forças Armadas [e] da Informação Pública das Forças Armadas, nomeadamente o Programa de Televisão do MFA, o Programa de Rádio do MFA e a publicação do Boletim do MFA Movimento».²

Foi precisamente para o Movimento que JAM produziu a

sua primeira imagem relativa às Campanhas de Dinamização Cultural, a 12 de Novembro de 1974 (o poster «Muito prazer em conhecer vocalências», publicado no mesmo dia, como cartoon, na primeira página do *Diário de Notícias*), e foi para estas que, de Dezembro desse ano a Julho de 1975, criou um conjunto de cartazes (começando logo no mais famoso, o «MFA, POVO») que, quantitativa e qualitativamente, fizeram dele o artista que mais colaborou e se identificou com essas Campanhas. Desactivada a 25 de Agosto de 1975 (e assaltada dois dias depois), ao fim da 5.ª Divisão seguir-se-ia o da CODICE a 26 de Novembro desse ano. Entre 25 de Novembro de 1975 e o culminar do processo constitucional, com a entrada em vigor da nova Constituição em Abril de 1976, o MFA perdeu a sua posição central no mapa político português.

1. *Livro Branco da 5.ª Divisão*. Lisboa: Ler, 1984, pp.15-16.

2. VEIGA, Ivo. «A 5.ª Divisão do Estado-Maior-General das Forças Armadas no processo revolucionário português. Modelos, apoios e antagonismos», in *Ler História*, 2014 (<http://journals.openedition.org/lerhistoria/917>).



O JORNAL

Semanário lançado a 2 de Maio de 1975 e fundado por

José Carlos de Vasconcelos [ver], Cáceres Monteiro, Manuel Beça Múrias, Francisco Sarsfield Cabral, José Silva Pinto, Fernando Assis Pacheco e Joaquim Letria, que foi o seu primeiro director. «Projecto independente, alinhado à esquerda»¹, mas em «contraponto à tendência dominante do Movimento das Forças Armadas» e inovador quanto à sua gestão: «pertencia a todos os profissionais de comunicação social que lá trabalhavam, designados por societários»². Concorrente directo do *Expresso*, chegou mesmo a ultrapassá-lo em vendas: «O *Jornal* foi um êxito, em 1980 passou a ser até o líder de vendas e audiência de semanários e diários.»³ Na carreira de JAM durante o período revolucionário, este foi o jornal com o qual fez o Verão Quente de 1975 e ao qual ficou ligado depois de 25 de Novembro desse ano, ainda que a partir dessa data a quantidade de desenhos que enviou se tivesse reduzido consideravelmente. Um misto entre a sofisticação e o arrojo do *Diário de Lisboa* [ver] e a popularidade e carácter de referência do *Diário de Notícias* [ver], *O Jornal* deu ao artista espaço para alguns dos seus melhores desenhos desta altura (incluindo a imagem de JAM mais reproduzida no estrangeiro, «Um problema difícil»), quase sempre publicados como posters nas centrais e anunciados na primeira página. Tão importante como isso: as Edições O Jornal encarregaram-se de publicar os dois álbuns de JAM que marcaram



O JORNAL. Última imagem criada por JAM para *O Jornal* (e a última para qualquer título da imprensa generalista), este poster foi publicado pelo semanário no seu último número, a 27 de Novembro de 1992.

a década de 1970, *Cartoons*, em 1975, **[ver]** e *Caricaturas portuguesas dos anos de Salazar*, em 1978 **[ver]**.

Foi para este semanário que JAM produziu a sua última imagem para um jornal generalista, em 1992, no último número, a pedido do então director, José Carlos de Vasconcelos, depois de um hiato de 13 anos desde a sua despedida como cartunista em 1979.

1. RODRIGUES, Sofia. «Semanário *O Jornal* desapareceu há dez anos», *Público*, 27.11.2002 (consulta [online](https://www.publico.pt/2002/11/27/portugal/noticia/semanario-o-jornal-desapareceu-ha-dez-anos-198595): <https://www.publico.pt/2002/11/27/portugal/noticia/semanario-o-jornal-desapareceu-ha-dez-anos-198595>).

2. *Ibidem*.

3. VASCONCELOS, José Carlos de. «Nos 45 anos de *O Jornal*», *Visão*, 04.05.2020 (consulta [online](https://visao.pt/opiniao/2020-05-04-nos-45-anos-de-o-jornal/): <https://visao.pt/opiniao/2020-05-04-nos-45-anos-de-o-jornal/>).

P.

PCP (Partido Comunista Português)

Fundado a 6 de Março de 1921, num 1.º andar do n.º 225 da Rua da Madalena, em Lisboa, o partido conseguiu ainda realizar o seu primeiro congresso livremente, em Novembro de 1923, mas o segundo congresso, marcado para arrancar a 29 de Maio de 1926, seria cancelado em virtude do golpe militar do dia anterior, que instauraria a Ditadura Militar. Com a sua sede encerrada no ano seguinte, o PCP passou à clandestinidade em 1929, da qual só saiu a 25 de Abril de 1974. Já em clandestinidade,

o partido começou a publicar em 1931 o *Avante!*, o seu órgão oficial.

Ainda que nunca se tenha filiado no PCP (nem mesmo, a julgar pelo seu depoimento à PIDE de 14 de Fevereiro de 1948, no MUD Juvenil), JAM foi amigo de militantes como José Cardoso Pires [ver] e José Dias Coelho [ver], seu colega no curso de Arquitectura na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa (em 1942, com 19 anos, Dias Coelho aderiu à Federação das Juventudes Comunistas). Pode afirmar-se, com alguma solidez, que a violenta morte deste seu amigo comunista numa rua de Lisboa, em 1961, sob disparos de agentes da PIDE, terá tido alguma influência no negrume que se apoderou da sua obra de desenho a partir de então.

Para além de não ter sido militante, é também fácil imaginar JAM recusando as teses jdanovistas que, desde a

década de 1930, sustentavam a defesa oficial do Realismo Socialista¹ imposto na URSS por Estaline como único estilo aceitável para a representação artística visual e plástica. Mesmo ao Neo-Realismo não se pode dizer que JAM tenha aderido, se exceptuarmos alguns pormenores em certos desenhos seus do final da década de 1940 (incluindo o que publicou na *Seara Nova* em 1947), pelo que também será difícil imaginá-lo a querer tomar partido na disputa que, nas páginas da revista *Vértice*, entre 1952 e 1954, opôs, «de um lado, João José Cochofel, Mário Dionísio e Fernando Lopes-Graça [como defensores do] primado da linguagem formal de cada obra de arte, enquanto António José Saraiva, Manuel Campos Lima e António Vale (Álvaro Cunhal) [ver] opunham o conteúdo como agente primordial de intervenção social da arte», com uma vitória final (ainda que

PCP. Nesta foto, reproduzida num dos calendários de uma série comemorativa dos dez anos do 25 de Abril publicada pelo PCP, pode ver-se, na fachada da Câmara Municipal do Porto, um enorme painel com uma reprodução *naïf* das figuras do cartaz «MFA, POVO».



1.º de Maio de 1975 (Porto)

JOSÉ CARDOSO PIRES. Em dupla com JAM, o autor de *O delfim* começava a publicar o bizarro folhetim «O Burro-em-Pé» no *Diário de Lisboa* de 6 de Outubro de 1971.



frágil) para o «conteudismo ortodoxo, associado a uma tácita ingerência do PCP nos destinos do [Neo-Realismo]». ² A «colagem» de JAM ao PCP é fruto, sobretudo, da sua actividade como cartunista e artista gráfico no PREC e depois, e não passa também, em rigor, do efeito de uma simples percepção deformada. Se houve, de facto, um autocolante com um belo desenho seu para a célula do PCP de Alvalade nesses anos, se se conhece um programa com o seu *design* para o ciclo «A decoração no cinema português» na Festa do Avante de 1980, e se, em

2008, produziria um magnífico conjunto de ilustrações para a edição comemorativa dos 50 anos de *Quando os lobos uivam*, de Aquilino Ribeiro, publicada pelas Edições Avante!, será muito difícil encontrar provas de que as imagens que produziu em 1974 e 1975 foram «sempre glorificadoras do PCP e da estratégia política dos comunistas» ³, sendo a presença da foice e do martelo (ubíquos por então, não esqueçamos) em alguns desses *cartoons* mais reveladora da vontade de exibir paroxisticamente o mais proibido símbolo político durante o Estado Novo

(como é claro, por exemplo, na capa do *Diário de Lisboa* [ver] de 19 de Maio de 1974). Essa colagem deriva também, convém não esquecer, do apreço de JAM pelo primeiro-ministro Vasco Gonçalves [ver], cuja facção no MFA sempre foi tida como «dependente» do partido de Álvaro Cunhal, algo que o próprio general negou⁴ (negação que um historiador insuspeito de proximidade a Gonçalves e ao PCP como José Medeiros Ferreira secundou).⁵

1. Em Portugal, depois de Abril de 1974, apenas o PCTP MRPP seguiu a linha dura do Realismo Socialista de via maoísta, tanto em cartazes como, sobretudo, em murais pelas cidades, captando um deles, em Lisboa, a atenção do socialista libertário Maurice Brinton: «o “realismo socialista” no seu mais horrendo e melhor (...). Os oprimidos têm queixos bem quadrados, cabelo bem curto, braços enormes e um olhar bem determinado. O proletariado, como visto pelos maoístas, é claramente mais músculo que cérebro: o tipo de animal que qualquer leninista habilidoso conseguiria conduzir à revolução!» (in *Solidarity*, Julho de 1976: <https://www.marxists.org/portugues/brinton/1976/07/40.htm>). O PCP – apesar da defesa de Álvaro Cunhal (sob o pseudónimo António Vale) do «con-teudismo ortodoxo» na disputa contra as liberdades formalistas, nas páginas da *Vértice*, na década de 1950 – seguiu um programa estético mais eclético, não assumindo a imposição do Realismo Socialista nas representações visuais, talvez por efeito das reflexões de Cunhal sobre arte, em que se mostra reticente face aos supostos benefícios do estilo: «muitos pintores do incorrectamente chamado Realismo Socialista não alcançaram um nível estético, incluindo tanto o valor estético da forma como o valor estético

da expressão da mensagem, que correspondesse à veemência da intervenção pretendida» (CUNHAL, Álvaro. *A arte, o artista e a sociedade*. Lisboa: Caminho, 1996, p. 176).

Sobre o Realismo Socialista e a sua essencial inadequação a uma propaganda gráfica evoluída, no contexto especificamente soviético, mas também internacional, e durante o final da década de 1960, John Berger escreveu que a pretensão de que esse seria o estilo mais adequado pela verosimilhança na representação era negada, entre outras provas, pelo facto de as massas populares urbanas conseguirem apreender e compreender facilmente *cartoons* ou cartazes de um elevado nível formalista (cf. BERGER, John. *Art and revolution*. Londres: Writers and Readers Publishing Cooperative, 1979, p. 53).

Sobre o recurso ao Realismo Socialista na China durante a Revolução Cultural, é de grande interesse a leitura do capítulo «Também Mao o diz», em *A revolução cultural chinesa*, de Alberto Moravia (Lisboa: Europa-América, 1970, pp. 69-79).

Para uma defesa e justificação do Realismo Socialista na história da arte da URSS, leia-se o texto de G. Nedochivin, «Recherches de l'art plastique soviétique», in *Socialisme et culture* (Moscou: Éd. du Progrès, 1972). (Ver Nota 44, Cap. 1).

2. «O que é o Neorealismo?». Museu do Neo-Realismo (<https://www.museudoneorealismo.pt/o-que-e-o-neorealismo-11>).

3. VV.AA. *António: 50 anos de humores*. Lisboa: Documenta / C.M. de Vila Franca de Xira, 2024, p. 19 (a obra serviu de catálogo à exposição que abriu no Museu do Neo-Realismo em 2024).

4. Cf. *Vasco Gonçalves: um general na Revolução* (entrevista a Maria Manuela Cruzeiro). Lisboa: Círculo de Leitores, 2002, pp. 194-199.

5. Apesar da influência do PCP sobre alguns aspectos da governação de Vasco Gonçalves, «o historiador não pode

interpretar as relações entre o MFA e o PCP como relações de dependência» (FERREIRA, José Medeiros. *Ensaio histórico sobre a Revolução do 25 de Abril: o período pré-constitucional*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983, p. 148).

PINTURA COLECTIVA (1974)

Curta-metragem (14 minutos) de Manuel Costa e Silva (produzida pelo Instituto de Tecnologia Educativa) que documentou a pintura de uma enorme tela dividida em 48 secções na Galeria de Belém do Mercado da Primavera, a 10 de Junho de 1974, actividade englobada na Jornada de Solidariedade com o Movimento das Forças Armadas (MFA) [ver]. É um documento importante na carreira de JAM, pois, para além de provar o seu lugar cimeiro no campo das artes plásticas por então (é o segundo artista focado individualmente na montagem, depois de Júlio Pomar), é o único filme em que se pode ver o artista a pintar. Manuel Costa e Silva realizaria ainda um magnífico conjunto de fotografias de JAM a trabalhar no seu atelier de Lisboa para o livro *Os meus amigos* (Publicações Dom Quixote, 1983).

PIRES, José Cardoso

(1925-1998) Jornalista, ensaísta e romancista que, a partir da década de 1960, se impôs como um dos nomes cimeiros da nova literatura portuguesa, sobretudo a partir do enorme sucesso de *O delfim*, em 1969. Amigo de JAM desde, pelo

ARTUR RAMOS



ENCENADOR

ARTUR RAMOS. Página do programa da peça *Depois da queda*, de Arthur Miller (Grupo de Acção Teatral, 1969, Teatro Villaret). Curiosamente, JAM nunca assinou o design dos programas da companhia de Artur Ramos.

JOÃO ABEL MANTA



DIRECTOR PLÁSTICO

menos, a adolescência («você que é tão amigo dele, arranque-me o gajo lá de casa», pedia-lhe o mestre Abel Manta¹), Cardoso Pires foi um dos primeiros a louvar publicamente a qualidade dos desenhos do artista, começando logo num dos seus primeiros livros de referência, *Cartilha do marialva* (1960), em que se estendeu em elogios ao grupo de ilustrações de JAM feitas em 1955 para uma edição nunca publicada de *Carta de guia de casados*, de D. Francisco Manuel de Melo. A partir do seu envolvimento com a revista *Almanaque* nos dois últimos números desta, de Março a Maio de 1961

(substituindo, na direcção de arte, o designer Sebastião Rodrigues), a carreira de JAM ligada à imprensa foi indissociável da sua ligação com Cardoso Pires (este estava na comitiva que se deslocou a sua casa para o convencer a colaborar na revista, como contou Baptista-Bastos, e que incluía ainda Sebastião Rodrigues, Pilo da Silva e Sttau Monteiro²). Foi talvez por convite de Cardoso Pires que JAM começou a colaborar com o *Diário de Lisboa* [ver] em 1969, e seria nas páginas deste vespertino que os dois colaborariam no folhetim «Burro-em-pé» (1971). Por alturas da publicação de *Dinossauro excelentíssimo* (1972) e do seu algo «escandaloso» sucesso, o escritor e o artista podiam ser vistos quase como uma equipa (as ilustrações que JAM fez para este livro somavam-se às que já tinha produzido para a 4.ª edição de *Cartilha do marialva*, em 1970).

Os textos de Cardoso Pires sobre JAM (que incluíram o que acompanhou o seu catálogo na exposição de desenho e pintura na ESBAL em Julho de 1975, a introdução aos *Cartoons* de 1975 e «João Abel», publicado em *E agora, José?*, livro de 1977) permanecem como a melhor prosa alguma vez escrita sobre essa obra.

1. PACHECO, Fernando Assis.

«Viva Manta!», in *O Jornal Ilustrado*, 20.02.1992, p. 32.

2. BAPTISTA-BASTOS, Armando. «A terna crueldade de João Abel Manta» (30 de Outubro de 2005), publicado em *Manta 90/40*. Lisboa: Caleidoscópio, 2018, pp.18-19.

R.

RAMOS, Artur

(1926-2006) Encenador de teatro e realizador de cinema e, sobretudo, de televisão, tendo sido, na RTP, o primeiro e o mais importante realizador durante as décadas de 1960 e 1970. Na estação pública, especializou-se em teleteatro: encenação e filmagem de peças teatrais. Foi como encenador teatral que se cruzou com JAM, a partir do final da década de 1960, quando o artista começou a colaborar como director plástico com o Grupo de Acção Teatral, fundado por Artur Ramos, nas funções de cenógrafo e figurinista. Estreia-se com a peça *Dias felizes*, de Samuel Beckett, em 1968, e colaborará com o encenador em outras peças, como a adaptação de *A relíquia*, de Eça de Queirós, cujos figurinos e cenário foram reproduzidos no primeiro número da revista *Gráfica 70*, acompanhados de um texto de Artur Ramos que elogiava a contribuição de JAM: «ao desvairado carnaval estético que era o texto saído das minhas mãos e das de Sittau Monteiro impôs João Abel Manta o rigor indispensável».¹ É impossível não ver nos figurinos e no magnífico cenário concebidos por JAM para a adaptação teatral do romance *O processo*, que estreou no Teatro Villaret em Novembro de 1970, um modo de, resguardando-se no veículo literá-

rio de Kafka e nos dispositivos cénicos, atingir o regime de Marcello Caetano, ou melhor, toda a imagem da «ditadura constitucionalizada» portuguesa desde 1933, herdada de Salazar [ver] (que morrerá quatro meses antes), um país obcecado com a vigilância e a culpa e de costumes tão sombrios e absurdos como o ficcionado no romance. Este trabalho com Artur Ramos (que teve a sua última manifestação numa reposição de *Dias felizes* em 1982, para a qual o artista concebeu também o cartaz) permitiu a JAM pôr em prática a sua paixão pela composição cenográfica das imagens (que tinha já sido notória em alguns desenhos da década de 1950 ou na série «Situação shakespeariana», na década de 1960) e foi uma valência preciosa na criação das *Caricaturas portuguesas dos anos de Salazar*. [ver]

1. RAMOS, Artur. «*A relíquia*: encenação e cenografia», in *Gráfica 70*, n.º 1, 1970, p. 32.

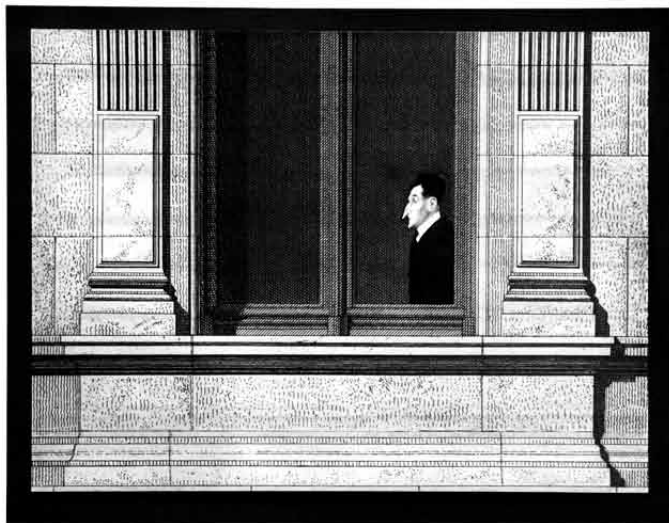
S.

SALAZAR, António de Oliveira

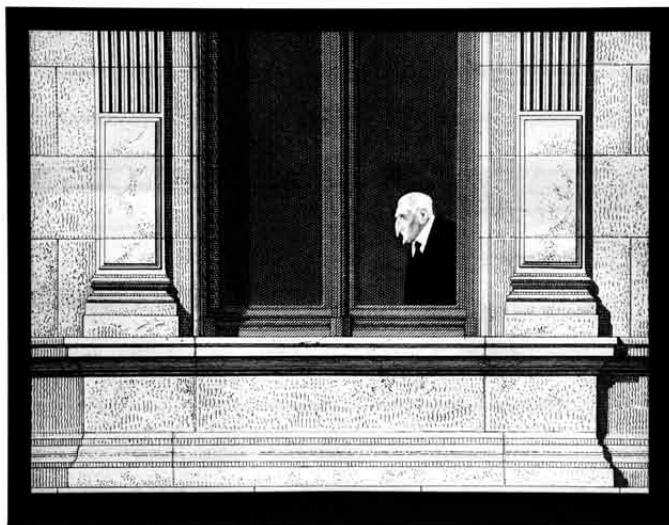
(1889-1970) Depois de oito anos a estudar no Seminário de Viseu, foi para a Universidade de Coimbra, onde se formou em Direito e se doutorou em Ciências Económicas, e onde depois foi professor de Economia Política. Iniciou-se na vida política em plena

I República, em 1921, quando foi eleito deputado por Guimarães pelo Centro Católico Português, tendo comparecido apenas uma vez à Câmara dos Deputados. Com a implantação da Ditadura Militar, em 28 de Maio de 1926, Salazar foi convidado para o cargo de ministro das Finanças em Junho desse ano, mas após 13 dias apenas regressa a Coimbra. Só em 1928, quando lhe são garantidas todas as condições que exige para o cumprimento do cargo, regressou à pasta das Finanças, desta feita como ministro plenipotenciário. Não mais saiu do governo de Portugal. Tomando posse, a 5 de Fevereiro de 1932, como presidente do Conselho de Ministros, Salazar propôs a aprovação por plebiscito de uma nova Constituição, a do Estado Novo, cujo texto foi publicado em suplemento ao Diário do Governo de 22 de Fevereiro de 1933. Votada a 19 de Março, a nova constituição foi aprovada por esmagadora maioria (com os votos brancos e as abstenções contando como a favor), entrando em vigor a 11 de Abril. Salazar permaneceu na presidência do Conselho até 27 de Setembro de 1968, resistindo a tudo: revoltas contra o regime, um atentado em 1937, a derrota das potências do Eixo na Segunda Guerra Mundial (em particular as ditaduras italiana e alemã, que tinham modelado alguns aspectos do Estado Novo), as reivindicações pela democratização do

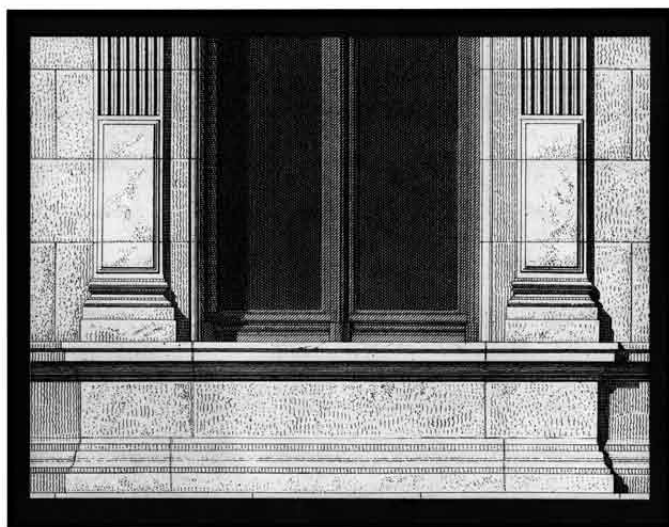
SALAZAR. Em 1978, o álbum *Caricaturas portuguesas dos anos de Salazar* confirmou o lugar cimeiro de JAM como desenhador para a imprensa e ilustrador. Antes das «caricaturas» propriamente ditas, o livro abria com estas três sombrias e lapidares imagens que representavam Salazar naquilo que mais o caracterizou: uma capacidade extraordinária de durar, possivelmente até para além do seu desaparecimento físico.



1926



1968



regime após a guerra e as campanhas eleitorais para a Presidência da República, em particular a de 1958, em que o candidato da oposição, o general Humberto Delgado, atraiu multidões e chegou mesmo a prometer que demitiria o ditador caso fosse eleito.

Apenas em 1961, com a tomada do paquete *Santa Maria* por Henrique Galvão em pleno Oceano Atlântico e o início da Guerra Colonial em Angola, o regime pareceu ser atingido nas suas imagem e segurança. Impondo um estrito controlo da censura e uma repressão policial brutal a qualquer sopro de dissidência (que se notou logo no 1.º de Maio de 1962), Salazar geriu a década de 1960 com mão de ferro. Uma queda de uma cadeira de pano no Forte de Santo António da Barra, no Estoril, a 3 de Agosto de 1968, ditará o fim do seu consulado: à data em que o seu sucessor, Marcello Caetano [ver], tomou posse, a 28 de Setembro de 1968, Salazar estivera à cabeça do regime durante 36 anos (a que se poderiam somar os quatro anos em que serviu como todo-poderoso ministro das Finanças), a mais longa ditadura na Europa durante o século xx.

Mantido na ignorância de que tinha sido substituído (como descobriu, no Verão de 1969, o jornalista Roland Faure do diário francês *L'Aurore*), Salazar viria a morrer de uma embolia pulmonar a 27 de Julho de 1970.

Nascido três meses antes de Salazar chegar ao governo em 1928, JAM tinha 40 anos quando aquele caiu e estava a caminho dos 50 quando o regime que o ditador criara se desmoronou: toda uma vida sob o efeito desse poderoso fantasma, que acabaria também por marcar parte da sua obra. A Salazar deveu JAM a sua prisão em Caxias, em 1948, a ficha permanente na PIDE e a morte de um dos seus melhores amigos, José Dias Coelho [ver]. Se a censura sob Salazar jamais permitira qualquer arrojado caricatural com a figura do ditador, JAM conseguiu, pelo menos, publicar um desenho antes de 1974 em que aquele se vislumbra, num perfil de gigantesca estátua atrás de António Ferro, para o número dos 50 anos do *Diário de Lisboa* [ver], a 7 de Abril de 1971, menos de um ano depois da sua morte (uma colagem em que esse mesmo gigantesco perfil do ditador parece ser escavado do subsolo coimbrão tinha sido dada, no catálogo da exposição de 1992, como publicada na *Almanaque*, mas não o foi, e nunca poderia tê-lo sido). Mesmo a metafórica representação de Salazar como um sinuoso e distante sáurio no *Dinossaurom* *excelentíssimo* de Cardoso Pires [ver], em 1972, escapou à justa a uma proibição da censura graças a um *faux pas* do deputado ultra Casal Ribeiro, que deu notícia da existência do livro numa sessão na Assembleia Nacional. Só depois da revolução teve

JAM oportunidade de explorar melhor e de exorcizar o seu fantasma: foi em Londres [ver], a partir de 1976, que se aplicou em fixar as imagens do que se lembrava da sua infância e juventude durante o fulgor inicial do Estado Novo no álbum *Caricaturas portuguesas dos anos de Salazar* [ver], publicado em 1978. Os sete retratos de Salazar que constam desse livro tornaram-se representações quase definitivas do estadista: em 1980, referindo-se ao problema de desenhar o rosto deste para a edição em livro de *Burro-em-Pé*, de José Cardoso Pires [ver], Júlio Pomar afirmou que, «como não tinha à mão fotografias, copiei-o o melhor que pude das caricaturas do João Abel».¹ Em 1999, JAM remarcaria assim: «trato [no álbum de 1978] o Salazar à Walt Disney. Não me merece mais do que isso (...) O Salazar era ridículo».²

1. Helena Vaz da Silva com Júlio Pomar. Lisboa: Edições António Ramos, 1980, p. 89.

2. «“Trato Salazar à Walt Disney”», entrevista a Baptista-Bastos no *Público*, especial «Onde é que você estava no 25 de Abril?», 24.04.1999, p. 23.

SEMPRE FIXE

Semanário humorístico publicado pela primeira vez a 13 de Maio de 1926, duas semanas antes do golpe que poria fim à I República e imporia a Ditadura Militar, da qual sairia o Estado Novo em 1933. Teve publicação regular até 1961, publicandose apenas anualmente



MÁRIO SOARES. O político civil mais representado por JAM durante o PREC surge aqui num friso de retratos para um cartaz não exclusivamente político, intitulado «Escrever é lutar, editar também»: com Artur Portela Filho e Raul Rego, Soares era um dos autores do catálogo da editora Arcádia em 1974.

depois (para manutenção do título). Pouco antes do 25 de Abril de 1974 (uma sina, pelos vistos), arriscou uma 2.ª série que terminou em Agosto de 1975. Propriedade da mesma empresa que detinha o *Diário de Lisboa* [ver], a Renascença Gráfica, e tendo como primeiro director Pedro Bordalo Pinheiro (que, apesar do apelido, não descendia ou partilhava laços familiares com Rafael Bordalo Pinheiro), nele colaborou a nata dos desenhadores para imprensa em Portugal: Francisco Valença, Almada Negreiros, Carlos Botelho, Pargana, Baltazar e

José de Lemos, todos publicaram desenhos no semanário, com destaque, talvez, para os «Ecos da Semana» de Botelho, publicados entre 1928 e 1950.

JAM colaborou com o *Sempre fixe* precisamente nesta 2.ª série, de um modo fugaz mas cheio de impacto. Num suplemento especial, publicado no número de 27 de Abril de 1974, eram reproduzidos pela primeira vez alguns dos seus desenhos proibidos pela censura (suplemento que terá inspirado um artigo na revista do jornal suíço *Tages Anzeiger*, menos de um mês depois), e os números de 4



e 11 de Maio tiveram capas suas, duas das melhores imagens do artista nesse arranque revolucionário: «Sem mãos a medir» mostrava o drama de um alfaiate com a azáfama dos vira-casacas (uma capa tão popular que se tornou num *poster*, vendido separadamente), e «Não deixar murchar a flor» mostrava um dos seus raros cravos, este de enormes dimensões, regado (ou sabotado) pela miríade de partidos ou grupos políticos por então já activos. Estas duas imagens enriqueceram o seu portefólio dos primeiros dois meses após o 25 de Abril, um dos períodos

mais criativos e produtivos da carreira gráfica de JAM.

SNBA (Sociedade Nacional de Belas-Artes)

Fundada em 1901, a SNBA resultou da fusão do Grémio Artístico, de Silva Porto e do seu Grupo do Leão, com a Sociedade Promotora de Belas-Artes, e a sua sede, o Palácio das Belas-Artes, foi concebida pelo arquitecto Álvaro Machado e inaugurada em 1913, oferecendo «um grande “Salon” à francesa (...) único na Península Ibérica».¹ O seu espírito foi sempre menos académico

do que liberal: «em 1920 a SNBA conta também com muitos sócios não artistas: comerciantes, músicos, poetas, entusiastas das artes. O ambiente é ecléctico, onde aulas diurnas e nocturnas funcionam juntamente com mesas de bilhar e bailes de Carnaval, e onde mestres como Malhoa, Veloso Salgado, Columbano, Carlos Reis, Condeixa, Roque Gameiro, Mário Augusto e outros disponibilizam gratuitamente as suas aulas aos sócios, numa tradição mantida sem interrupções até hoje».² Em 1925, Clementina Carneiro de Moura (que estudara sob Columbano, na ESBAL) fez parte do primeiro Salão de Outono da SNBA dois anos antes do seu casamento com Abel Manta e três do nascimento de João Abel.

Apesar de ter sido aí que António Ferro apresentou, através do SPN (Secretariado de Propaganda Nacional), duas exposições de arte moderna, em 1935 e 1936, a SNBA iria, depois da Segunda Guerra Mundial, tornar-se um foco de resistência à propaganda do regime de Salazar (renomeada SNI – Secretariado Nacional de Informação em 1945), através da organização das Exposições Gerais de Artes Plásticas a partir de 1946, em claro confronto com a programação do SNI. As EGAP durariam até 1956, com apenas uma interrupção em 1952, quando a SNBA foi fechada pelo governo. Foi precisamente nestas Exposições Gerais que JAM se deu a conhecer como desenhador,



SNBA. Maria Lamas apresenta a dignitários do governo, em Janeiro de 1947, no grande salão da SNBA, a exposição «Livros escritos por mulheres». Clementina Carneiro de Moura, mãe de JAM, seria uma das três autoras dos retratos das muitas escritoras cujos livros se podiam ver nesta mostra organizada pelo Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas, dirigido por Lamas (e que o governo fecharia pouco depois do fim da exposição na SNBA). Este espírito combativo e de resistência cultural ao regime de Salazar, que se podia sentir na sede da instituição lisboeta, teria enorme importância no desenvolvimento político e estético de JAM, que ali expôs pela primeira vez na II Exposição Geral de Artes Plásticas, nesse mesmo ano de 1947 (crédito da imagem: PESP / Wikimedia CC-BY-SA 4.0).

expondo pela primeira vez trabalhos na EGAP de 1947, e continuando a fazê-lo até 1953.³

O impacto em JAM da EGAP desse ano de 1947 (em que agentes da PIDE entraram no Salão e retiraram quadros da parede) pode ver-se num desenho seu recentemente descoberto, em que dois visitantes se deparam com as paredes lisas e uma vigilante em pranto. Este espírito combativo e de resistência cultural ao regime de Salazar, que se podia sentir na SNBA, teria enorme importância no desenvolvimento político e estético de JAM.

Foi com base na sua associação à SNBA que, já depois da revolução, JAM se ligou ao MDAP – Movimento Democrático dos Artistas Plásticos [ver], e lá voltaria a expor na colectiva «Figuração-Hoje?», de 1975.

1. QUEIROZ, João Paulo. «A SNBA: história». *Site da Sociedade Nacional*

de Belas-Artes: https://snba.pt/wp-content/uploads/2020/12/ASN-BA_Historia-2.pdf.

2. *Ibidem*.

3. Sobre as EGAP, leia-se o catálogo da exposição «Um tempo e um lugar – dos anos quarenta aos anos sessenta: dez exposições gerais de artes plásticas» (Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 2005).

SOARES, Mário

(1924-2017) Advogado, opositor ao regime de Salazar [ver] desde meados da década de 1940, e depois do do seu sucessor, Marcello Caetano [ver], deportado em São Tomé e depois exilado em Paris até 1974. Co-fundador do PS (Partido Socialista) em 1973, na República Federal da Alemanha. Depois do 25 de Abril, ocupou cargos ministeriais com e sem pasta do I ao IV Governo Provisório, foi primeiro-ministro nos períodos 1976-1978 e 1983-1985 e presidente da República entre 1986 e 1996.

Com Álvaro Cunhal [ver], Soares foi a mais marcante figura civil do PREC, importância que se traduziu no portefólio de cartoons de JAM (e ainda num cartaz para a editora Arcádia, «Escrever é lutar, editar também», em 1974). Foi, aliás, o único político da II República que o artista desenhou antes de 1974, num dos «Diálogos confidenciais» para o *Diário de Lisboa* [ver], em 1973, imagem cuja publicação foi proibida pela censura: Soares era emparelhado com o *Desterrado* de Soares dos Reis. O primeiro cartoon feito

já em período revolucionário, a 30 de Abril, mostra-o regressando de Paris, e o penúltimo antes do 25 de Novembro de 1975, a 8 desse mês, mostra-o de novo, desta feita acompanhado do inevitável Cunhal, dois dias depois do célebre debate que opôs os dois na RTP.

Se a relação de JAM com Soares foi cordial, como se presume que tenha sido, a admiração do artista pelo general Vasco Gonçalves [ver] e, sobretudo, o seu cartaz «MFA, VASCO, POVO» em Julho de 1975, ditou, se não um corte, um sensível arrefecimento nessa relação. Foi o próprio JAM que o contou: «fiz um cartaz em que fui odiado em Portugal (...) foi arrancado por tudo o que era sítio. O Mário Soares ficava histérico quando via esse cartaz!»¹

Como presidente da República, contudo, Soares visitou a grande exposição de arte gráfica de JAM, em 1992, no Museu Bordalo de Lisboa, quando o seu filho João era vereador da Cultura no executivo camarário lisboeta liderado por Jorge Sampaio.

1. «Trato Salazar à Walt Disney», entrevista a Baptista-Bastos no *Público*, especial «Onde é que você estava no 25 de Abril?», 24.04.1999, p. 22.

SOUSA, Ernesto de (1921-1988) Crítico de arte, curador, divulgador da arte portuguesa contemporânea e da arte contemporânea internacional em Portugal, dinamizador de importantes eventos a esta ligados

(como a «Alternativa Zero: tendências polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea», em 1977), artista plástico e cineasta. Em 1962, a sua longa-metragem *Dom Roberto* (com Raul Solnado) foi precursora do que mais tarde viria a ser conhecido como Novo Cinema português.

Para além de ter sido o encomendador, a partir da *Seara Nova*, do primeiro desenho de JAM publicado na imprensa (no número de Dezembro de 1947–Janeiro de 1948)¹, Ernesto de Sousa foi seu companheiro na cela da prisão de Caxias [ver] em Fevereiro de 1948 (aparecendo mesmo num dos desenhos que JAM fez durante as duas semanas em que lá esteve). Ele e JAM aparecem em fotos tiradas em Paris, em 1949, quando Ernesto de Sousa decidiu fixar-se na capital francesa.

É bem possível, contudo, que essa sólida camaradagem tenha sido afectada pela surda polémica que se criou entre os dois em 1974: cinco meses depois de um *cartoon* de JAM em que este invectivava os artistas portugueses, em contexto revolucionário, a deixarem-se de «obras-primas de galeria» e a fazerem «bonecos para o povo», Ernesto de Sousa, num texto publicado em Outubro na revista da Fundação Gulbenkian [ver] *Colóquio-Artes*, e sem mencionar JAM, escreveu que, apesar da «boa-fé com que possam ter sido enunciadas», essas palavras traduziam uma visão «retrógrada» e «confusionista» do problema, simplificando este

na seguinte fórmula: «arte para o povo não, artistas para o povo sim».² O facto de JAM não ter incluído esse desenho no álbum *Cartoons* [ver], e de ele não ter sido mostrado na grande exposição da sua obra gráfica em 1992, poderá indicar que o artista assumiu uma derrota nessa polémica surda, mas é também verdade que Ernesto de Sousa parecia querer ignorar que JAM tinha juntado uma *praxis* incansável às suas próprias palavras, produzindo um conjunto admirável de imagens populares, impressas em jornais e difundidas, discutidas e assimiladas à nova situação, por gente que, na sua maioria, não tinha hábitos de consumo cultural nem meios (sociais, financeiros, geográficos) de os ter.

1. «Trato Salazar à Walt Disney», entrevista a Baptista-Bastos no *Público*, especial «Onde é que você estava no 25 de Abril?», 24.04.1999, p. 24.

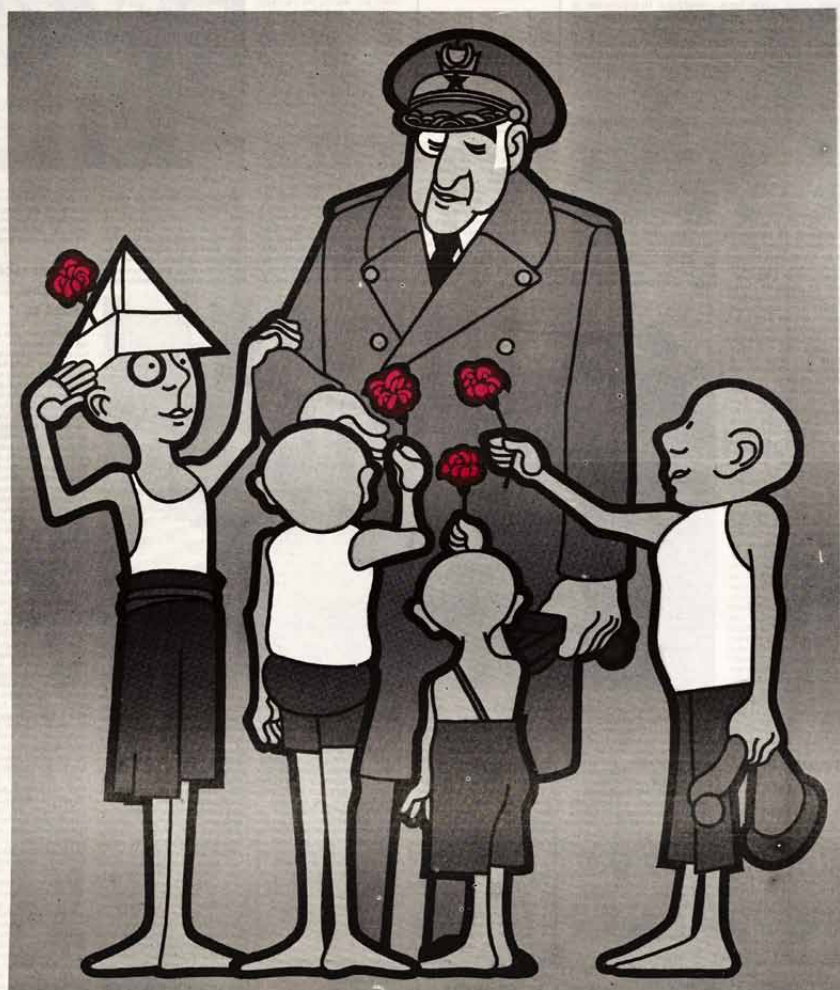
2. SOUSA, Ernesto de. «O mural de 10 de Junho, ou a passagem ao acto», in *Colóquio-Artes*, n.º 19, 2.ª série, Outubro de 1974, p. 46. No número da *Vida Mundial* de 8 de Maio de 1975, Ernesto de Sousa reincidiria na crítica, sempre sem mencionar o nome de JAM: «é errado pensar que se pode fazer, como já alguém disse, “bonecos para o povo”».

SPÍNOLA, António de (1910-1996) General que, após prestar serviço na Guerra Colonial desde 1961, chegou a governador da Guiné Portuguesa em 1968, por convite de Salazar [ver], cargo que ocupou até 1973, após o que recusou ser

Diário de Lisboa

FUNDADOR: JOAQUIM MANSO DIRECTOR: A. RUELLA RAMOS

DOMINGO, 12 DE MAIO DE 1974. N.º 18455. ANO 54.º. PREÇO 2650



JOÃO ABEL MANTA

O General que vai livrar os putos da guerra

SPÍNOLA. Primeira capa do *Diário de Lisboa* concebida por JAM, em 12 de Maio de 1974, numa altura em que o general gozava ainda de algum crédito revolucionário.

reconduzido no posto por discordância com a política governamental de Marcello Caetano [ver] face às colónias africanas. Em Fevereiro de 1974, publicou *Portugal e o futuro*, em que criticou Caetano e expôs o seu plano para uma resolução não armada do conflito. A 14 de Março, foi exonerado do cargo de vice-chefe do Estado-Maior-General das Forças Armadas (junto com o chefe, o general Costa Gomes), por ter faltado ao que veio a ser conhecida como a «brigada do reumático», a cerimónia de solidariedade com o regime e de vassalagem ao seu líder, levada a cabo por oficiais-generais dos três ramos das Forças Armadas. Logo após o golpe de 25 de Abril, foi nomeado presidente da Junta de Salvação Nacional, e a 15 de Maio, por convite do MFA [ver] será o primeiro presidente da II República, cargo que ocupará em constante atrito com os militares progressistas e moderados, e de que se demitirá a 30 de Setembro. Manchada a sua imagem «revolucionária» com a questão do plano da manifestação (em seu louvor) da «maioria silenciosa», a 28 de Setembro, ela seria irremediavelmente arruinada com o apoio à «intentona» de 11 de Março de 1975. Spínola foi desenhado por JAM apenas uma vez nesses turbulentos meses, mas o desenho teve importância na sua carreira de cartunista: foi a primeira capa de um jornal que fez, no caso do *Diário de Lisboa* [ver], a 12 de

Maio de 1974. Por razões que carecerão de explicação, esse (belo) desenho de um «general que vai livrar os putos da guerra» ficou na gaveta do artista desde o final desse ano, sendo exibido pela primeira vez em Cascais, em 2021, durante a exposição «A máquina de imagens».



VASCONCELOS, José Carlos de

(1940) Advogado e jornalista que, a partir do processo movido ao poster «Festival» em 1973, em que defendeu JAM (enquadrado numa equipa com Abranches Ferrão e José Manuel Galvão Telles), se tornou uma figura central na carreira de cartunista e autor do artista, como seu encomendador a partir de jornais e editor de álbuns. Antigo colaborador do *Diário de Lisboa* [ver] na década de 1960, foi quando se tornou subdirector do *Diário de Notícias* [ver], em 1974, que decidiu convidar JAM para desenhar cartoons para o jornal, convite que foi aceite por este, pondo fim a uma profícua e histórica colaboração com o *Diário de Lisboa*. É no *Diário de Notícias* que JAM fará alguns dos mais famosos desenhos desse período, cuja enorme rede de distribuição do jornal ajudará a que se disseminem por todo o país. Afastado da direcção do diá-

rio após os acontecimentos de 11 de Março («aparece-me um gajo da Marinha com um comunicado a pedir a pena de morte para os gajos do 11 de Março, e eu, que não era de nenhum partido, o meu era o “MFA civil”, lembro-me de lhe dizer: “eu nem quero tomar conhecimento disso, Portugal orgulha-se de ser o primeiro país a acabar com a pena de morte, isto é incrível”. E o Ribeiro dos Santos [escreveu] sobre isso. Num plenário, os trabalhadores retiraram-lhe a confiança e ele pediu a demissão. E eu, por solidariedade com ele, pedi a demissão também»¹), Vasconcelos foi um dos fundadores (com Cáceres Monteiro, Manuel Beça Múrias, Francisco Sarsfield Cabral, José Silva Pinto, Fernando Assis Pacheco e Joaquim Letria) do semanário *O Jornal* [ver], um projecto inovador, pois «pertencia a todos os profissionais de comunicação social que lá trabalhavam, designados por societários»², que se publicará até 1992, dando passo à revista *Visão* (ainda em publicação). N’*O Jornal* (que iniciou publicação a 2 de Maio de 1975), JAM teve de novo o benefício do espaço (os posters centrais, como tinha tido no *Diário de Lisboa*), aí publicando imagens que tiveram repercussão além-fronteiras, em particular «Um problema difícil» (publicado a 11 de Julho de 1975), a sua imagem revolucionária mais difundida no estrangeiro. Com o semanário atravessará

o Verão Quente, mantendo-se para além do 25 de Novembro, ainda que esta data marque um acentuado declínio da quantidade de desenhos, que não da extraordinária qualidade. Após o abandono dos *cartoons* em 1979, JAM voltará a fazer apenas um *poster* central para o semanário, no último número deste em 27 de Novembro de 1992, uma brilhante peça que provava que, se ele o tivesse querido, poderia ter-se mantido como o mais brilhante cartunista português sem muito esforço.

Em 1981, Vasconcelos passou a dirigir um novo jornal dedicado apenas a assuntos culturais, o quinzenário *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, para o que voltou a convidar JAM, que foi o seu director artístico e, nos quatro primeiros meses de publicação, o único ilustrador, realizando uma enorme quantidade de desenhos e colagens que constituem, em si, um portefólio à parte na sua carreira de desenhador para a imprensa, de uma qualidade ímpar.

Foi Vasconcelos, através das Edições O Jornal, que propôs a JAM a produção do álbum *Cartoons [ver]* («tive a ideia de publicar o álbum porque um tipo ter uma obra dessas e ela não estar reunida em livro é absolutamente inadmissível»¹), publicado em Dezembro de 1975, que pela primeira vez fixou a carreira de cartunista do artista, englobando o último período da ditadura (mostrando muitos desenhos recusados pela censura ou nunca

publicados antes de 1974) e o período revolucionário, o que permitia perceber o que tornava essa carreira única, além de dar a ver as provas da sua diversidade estilística e técnica. A sua edição foi um sucesso: «já não me lembro de quantos exemplares fizemos, mas terão sido, pelo menos, três a cinco mil. E esgotou-se».⁴ Foi também Vasconcelos que esteve por trás da edição do álbum seguinte de JAM, em 1978, *Caricaturas portuguesas dos anos de Salazar [ver]*, em que o artista, fixando em imagens o que recordava da sua infância e juventude no regime de Salazar, saldou as «dívidas» com o ditador³, garantindo um enorme sucesso.

1. MANTA, João Abel. *Cartoons 1969-1992*. Lisboa: Tinta da China, 2023, p. 20 (conversa com José Carlos de Vasconcelos em Cascais, 4 de Dezembro de 2021).

2. In RODRIGUES, Sofia. «Semanário *O Jornal* desapareceu há dez anos», *Público*, 27.11.2002 (consulta online: <https://www.publico.pt/2002/11/27/portugal/noticia/semanario-o-jornal-desapareceu-ha-dez-anos-198595>).

3. MANTA, João Abel. *Op. cit.*, p. 22 (conversa com José Carlos de Vasconcelos em Cascais, 4 de Dezembro de 2021).

4. *Ibidem*.

5. Os sete retratos de Salazar no álbum podem considerar-se representações quase definitivas da figura, o que se denota das palavras de Júlio Pomar em 1980, quando respondeu à questão de como abordou o rosto de Salazar para a ilustração da edição em livro de *Burro-em-pé*, de Cardoso Pires: «como não tinha à mão fotografias, copiei-o

o melhor que pude das caricaturas do João Abel» (*Helena Vaz da Silva com Júlio Pomar*. Lisboa: Edições António Ramos, 1980, pp. 88-89).

VESPEIRA, Marcelino

(1925-2002) Apesar de uma primeira aproximação ao Neo-Realismo, aquando da I Exposição Geral de Artes Plásticas na SNBA em 1946, associou-se à fundação do Grupo Surrealista de Lisboa, com Fernando de Azevedo, António Domingues, João Moniz Pereira, Mário Cesariny de Vasconcelos, Alexandre O'Neill e José-Augusto França, grupo a que se juntaria António Pedro para a sua primeira e única exposição, em 1949. Não integrando o grupo dissidente, Os Surrealistas, em torno de Cesariny, Vespeira continuou a exploração surrealista, expondo em 1952 na Casa Jalcó com Fernando Lemos e Fernando de Azevedo. José-Augusto França resumiu este arranque da carreira plástica de Vespeira: «esperança dos neo-realistas lisboetas, que seria o mais original dos pintores surrealistas».¹ Em 1970, realiza «serigraficamente na clandestinidade»² uma curiosa versão gráfica da célebre foto de Alberto Korda do rosto de Che Guevara, inscrevendo-se na onda de recriações internacionais dessa imagem a partir da morte do guerrilheiro em 1967, desde a gráfica cubana até ao *poster* «Che Si», de Roman Cieslewicz. Efeito desses auspícios relativamente revolucionários de um ponto de vista social e

DIÁLOGOS CONFIDENCIAIS



Fernando de Abranches-Ferreira
 José Manuel Galvão Teles
 José Carlos de Vasconcelos

estético, no contexto nacional anterior ao 25 de Abril, foi, logo a seguir a esta data, o envolvimento de Vespeira com o MDAP (Movimento Democrático dos Artistas Plásticos) [ver], um grupo de artistas ligados à SNBA (Sociedade Nacional de Belas-Artes) [ver] de Lisboa, em que se incluía JAM: foi a 28 de Maio de

1974, no dia em que se celebrava anteriormente a Revolução de Maio de 1926, que o grupo se deu publicamente a conhecer com a iniciativa «A arte fascista faz mal à vista», envolvendo em panos negros a estátua de Salazar [ver] e o busto de António Ferro, que se encontravam no Palácio Foz, sede dos organismos

JOSÉ CARLOS DE VASCONCELOS.

A equipa de advogados que defendeu JAM no processo do poster «Festival»: junto com os seus colegas Abranches Ferreira e Galvão Teles, José Carlos de Vasconcelos figura neste desenho para a série «Diálogos confidenciais», publicado no *Diário de Lisboa* a 2 de Agosto de 1973.

da propaganda do Estado Novo. Vespeira esteve ainda no acto público seguinte do MDAP: a pintura colectiva de uma enorme tela na Galeria Nacional de Arte Moderna, em Belém, junto ao Mercado da Primavera (depois do Povo), a 10 de Junho desse ano. Da pintura desse painel, Manuel Costa e Silva fez o filme *Pintura colectiva* [ver]. O envolvimento de Vespeira com o projecto das Campanhas de Dinamização Cultural [ver] é contado pelo próprio: «o que eu gostava era de fazer guerrilha cultural e o Ramiro [Correia] ficou doido com isto e disse que era isso que eu ia fazer, ficava a dirigir a parte gráfica e tinha total liberdade, podia chamar quem quisesse».³ Ainda que não tão prolífico como JAM na produção de imagens para as Campanhas, Vespeira foi, ainda assim, de uma enorme importância na fixação de um conjunto de obras gráficas que deram identidade visual à revolução portuguesa, a começar pelo logótipo do MFA (que chegou a ser reproduzido na capa de Julho de 1975 da revista *Tricontinental*, o mais importante veículo de divulgação mundial da propaganda gráfica cubana desde 1966). Foi seu também o cartaz do «Poder popular – unidade revolucionária», o último a ser publicado dentro do programa das Campanhas, em Agosto de 1975, e que JAM celebrou num seu cartaz-revolucionário-que-nunca-poderia-tê-lo-sido, cuja



maqueta (encontrada pela sua neta Mariana Manta Aires, em 2023), assinada já em 1976, foi exposta pela primeira vez em 2024. Foi também Vespeira que «capitaneou» (referindo-se à sua energia, ao seu engajamento político e à sua capacidade de organiza-

ção, Ramiro Correia [ver], o coordenador das Campanhas de Dinamização Cultural, chamava-lhe «Major Vespa»⁴) uma missão de artistas que se deslocaram a Viseu para fazer pintura mural (aparecendo, em foto de Sílvia Chicó, no artigo «Em defesa da liberdade de expressão, a



arte ao alcance de todas as mãos», de Eurico Gonçalves, na revista *Flama* de 5 de Maio de 1975).

1. FRANÇA, José-Augusto. *A arte e a sociedade portuguesa no século XX*. Lisboa: Livros Horizonte, s/ data, p. 73.
2. SANTOS, Rui Afonso. «Vespeira: do pintor ao *designer*», in *Vespeira*.

Lisboa: MNAC, 2000, p. 65.

3. In ALMEIDA, Sónia Vespeira de. *Camponeses, cultura e revolução: Campanhas de Dinamização Cultural e Accção Cívica do MFA (1974-1975)*.

Lisboa: Colibri, p. 90. Vespeira entrou para a Coordenação do Sector das Artes Plásticas da CODICE em Março de 1975.

- 4.** *Ibidem*, p. 115.

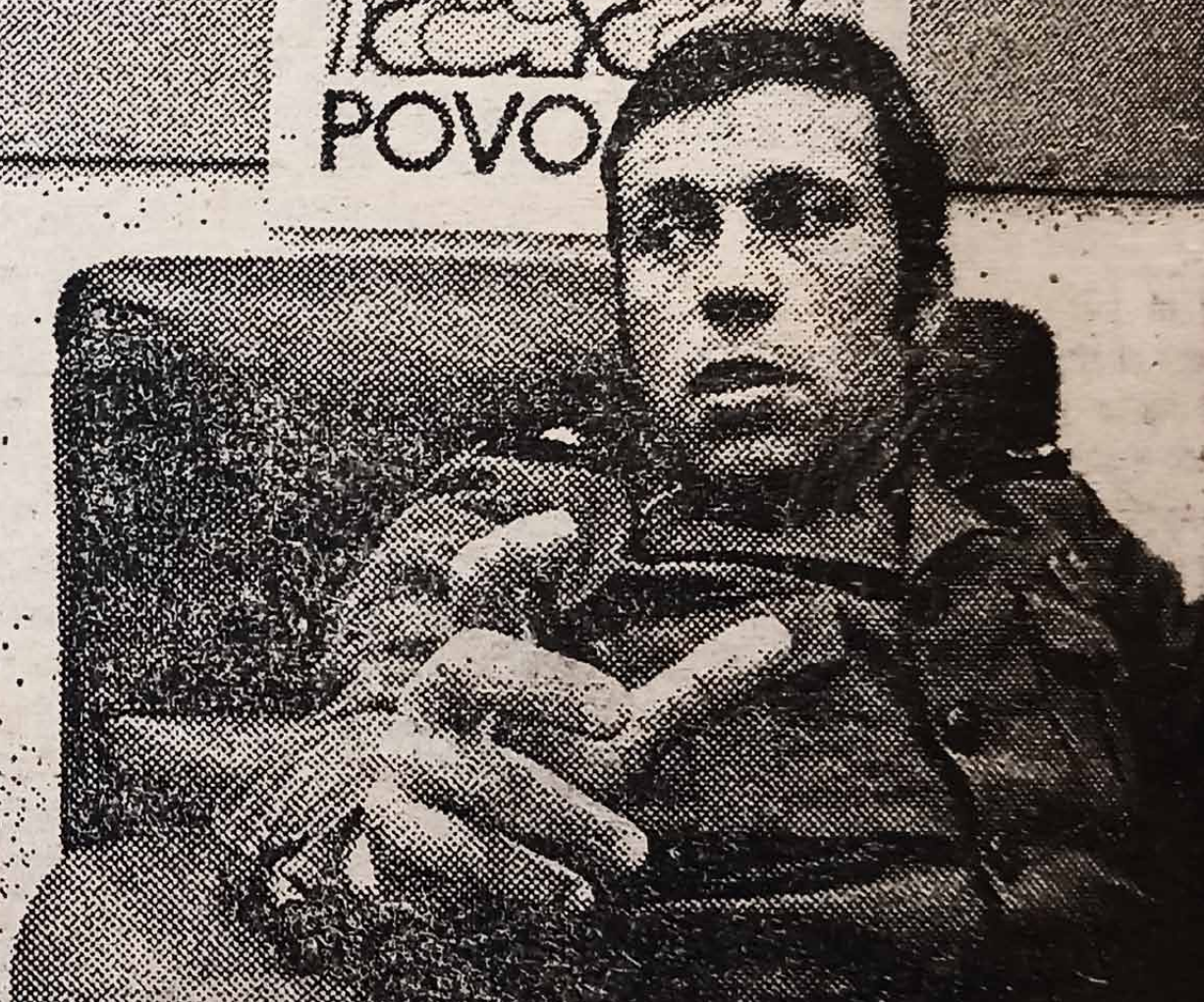
MARCELINO VESPEIRA. Com JAM, o mais importante contribuinte de imagens para as Campanhas de Dinamização Cultural, foi de Marcelino Vespeira esta prova de ensaio da serigrafia *Abrilimagem* em 1980, que dedicou «Para o João Abel, com o abraço companheiro, 25 de Abril» (a peça encontra-se no acervo do Museu Abel Manta de Gouveia, criado por iniciativa de JAM em 1985).

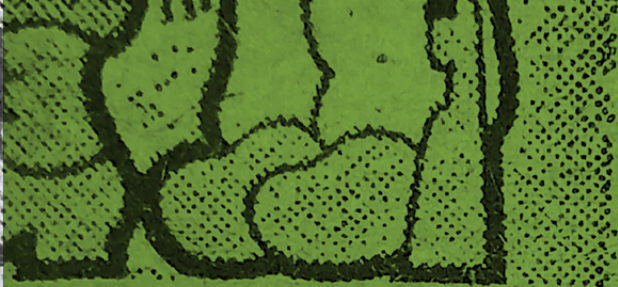
PÁGINAS SEGUINTES. O cartaz «MFA, POVO» de JAM atrás de Salgueiro Maia (detalhes de fotografias de Miranda Castela publicadas no *Diário Popular* de 14 de Março de 1975).

MFA. POVO



POVO





O.MFA





Este GLOSSÁRIO é um complemento
à edição de «Bonecos para o povo»:
João Abel Manta, artista revolucionário
de Pedro Piedade Marques
(Tinta-da-china, 2025).

EDIÇÃO COM
O APOIO DE



MUNICÍPIO DE
Gouveia



MUSEU
· ABEL ·
MANTA

MUSEU MUNICIPAL
DE ARTE MODERNA

40

ANOS
1985-2025

MUSEU MUNICIPAL
DE ARTE MODERNA
ABEL MANTA