

## **Entrevista a Lima Carvalho: Arte, agitação e compromisso coletivo no pós-25 de Abril**

Interview with Lima Carvalho: Art, agitation,  
and collective commitment in the post-25 April period

Catarina Lira Pereira\*

### **INTRODUÇÃO**

A presente entrevista insere-se na minha investigação sobre Pintura Mural e Cultura Digital, centrando-se na relevância das práticas artísticas coletivas no período pós-25 de Abril de 1974. A escolha de Joaquim Lima Carvalho como entrevistado justifica-se pela sua participação no emblemático Painel do 10 de Junho de 1974, uma das primeiras manifestações artísticas públicas do novo regime democrático, e pelo seu papel ativo na continuidade da prática muralista nas décadas seguintes, através de múltiplos projetos coletivos e individuais de intervenção urbana.

Joaquim Lima Carvalho nasceu em 1940 no Porto, onde concluiu o curso de Pintura na Escola Superior de Belas-Artes. Foi um dos fundadores da Cooperativa Árvore, fez parte dos corpos diretivos da Sociedade Nacional de Belas Artes (SNBA) e da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa (ESBAL), onde lecionou por 38 anos, tendo alcançado o título de professor catedrático.

A carreira de Lima Carvalho, que se estende ao longo de várias décadas, foi marcada pela democratização das artes no pós-25 de Abril – um período de intensa efervescência política e cultural. Este ambiente de euforia e participação popular criou novas oportunidades e desafios para os artistas e inspirou um clima de renovação e esperança. Comprometido com a transformação social, Lima Carvalho teve um envolvimento ativo nesse ambiente, colaborando em pinturas murais e outras iniciativas artísticas. Fundou – em conjunto com os escultores Clara Menéres e Alfredo Queiroz Ribeiro – o grupo Acre, que promoveu intervenções urbanas no Porto, Lisboa e Caldas da Rainha. É, atualmente, o único elemento sobrevivente desse grupo.

---

\* Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto 2023.01180.BD.

## **Catarina Lira Pereira (CLP): Como é que a revolução do 25 de Abril, na sua vivência como professor e artista, transformou a sociedade e o ensino?**

**Lima Carvalho (LM):** O 25 de Abril deu-se numa quinta-feira; uma quinta-feira muito quente. Naquele dia, eu tinha aulas nas Belas-Artes e ia para a Escola, mas, ao chegar, deparei-me com a porta fechada – algo que nunca tinha visto antes. Acabei por ir para a Brasileira, onde encontrei os frequentadores do costume – como o Abel Manta (pai), o João Hogan, o Luís Dourdil, e outros artistas – e lá, já se comentava que algo tinha acontecido. Cruzei-me com um aluno que me disse “Professor, houve uma revolução!”. No início, desvalorizei, porque já tinham ocorrido tentativas anteriores falhadas<sup>1</sup>. Mas havia um rádio portátil no balcão do estabelecimento e, às 11h, anunciaram: “Meus senhores, temos de fechar o café; os militares estão a mandar fechar tudo!”, e os estabelecimentos encerraram. Fui para a rua e dirigi-me para o Largo do Carmo, porque vi os tanques a subir. Naquele dia cheguei a falar com o Salgueiro Maia, embora só anos depois tenha percebido quem era. Ao fim da tarde ainda fui para o Porto, mas regressei no domingo. Na segunda-feira, quando voltei à Escola, percebi que tudo tinha mudado: já não havia aulas, já não havia diretor, nem vice-diretor, e alguns professores já tinham sido saneados. O impacto social foi muito grande. Por exemplo, antes do 25 de Abril, os estudantes queixavam-se do diretor da escola ou dos professores que reprovavam muitos alunos; após a revolução, o Movimento das Forças Armadas (MFA) determinou que todos os diretores fossem demitidos, e as escolas passariam a ser dirigidas pelo professor mais antigo. Muitas pessoas perderam os seus cargos, sem receber ordenado. Foram impedidas de entrar nas instituições e até corriam risco de agressão. Nas escolas, surgiram as chamadas Comissões de Saneamento, compostas, por exemplo, por dois estudantes, um funcionário e dois professores. Estas comissões decidiram o destino de vários profissionais, muitas vezes com base em queixas subjetivas: um funcionário poderia ser afastado simplesmente porque “se portava mal connosco!”. Este processo de saneamento durou anos. No meu caso, não fui saneado, porque era muito jovem, ainda assistente. Se fosse hoje, teria sido. A revolução também trouxe mudanças radicais no sistema de ensino. Os exames terminaram e houve passagens administrativas: qualquer aluno matriculado foi aprovado, tendo ido ou não às aulas. A estrutura curricular foi completamente reformulada, e levou-se mais de um ano a implementar o novo sistema, que nunca mais foi igual ao anterior.

## **CLP: Logo após o 25 de Abril, de que forma é que o contexto social influenciou as práticas artísticas coletivas da época e como foi a sua experiência ao participar no Movimento Democrático dos Artistas Plásticos?**

**LM:** Naqueles primeiros dias depois de se ter dado o 25 de Abril, fechou tudo. Os bancos fecharam nos primeiros tempos, alguns ricos fugiram para Espanha ou para o Brasil. Havia até artistas que tinham listas de espera para pinturas por encomenda – como a Maluda, o Nikias Skapinakis, o Henrique Medina, e outros – mas os clientes telefonaram aos artistas a dizer: “Olhe, desistimos. Não temos dinheiro, não sabemos no que isto vai dar...”. De manhã, acontecia uma coisa; à tarde, outra. Os jornais publicavam-se duas ou três vezes por dia – havia uma edição de manhã, outra à tarde –, e ainda havia dois jornais vespertinos – *A Capital* e o *Diário de Lisboa*. Os acontecimentos que apareciam nas notícias eram espantosos. Sem encomendas e com todas as coisas que estavam a acontecer na rua, não havia paciência para trabalhar num atelier. Nos primeiros dias, começámos logo com o Movimento Democrático dos Artistas Plásticos (MDAP)<sup>2</sup>, que teve como grande interesse criar iniciativas coletivas e realizar certas atividades que não fazíamos anteriormente. Passávamos o tempo em reuniões – geralmente à noite – e em atividades em grupo, como a criação de cartazes. As reuniões ocorriam frequentemente na Sociedade Nacional de

<sup>1</sup> As tentativas falhadas referem-se à Revolta de Beja, em 1 de janeiro de 1962, uma ação que deveria ter sido liderada por Humberto Delgado e envolveu militares e civis com o objetivo de tomar o quartel de Beja para derrubar o regime de Salazar, sendo rapidamente reprimida com mortos, feridos e prisões; e ao Golpe das Caldas, em 16 de março de 1974, quando o Regimento de Infantaria nº 5 avançou das Caldas da Rainha para Lisboa num intento frustrado de derrubar o governo, que, apesar de falhar, fortaleceu o Movimento das Forças Armadas (MFA) e contribuiu para o êxito do 25 de Abril (Oliveira, 2011; Monteiro & Homem, 2024).

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

Belas Artes ou na Galeria 111 – cujas instalações eram gentilmente cedidas por Manuel de Brito. Na 111, sentávamo-nos no chão, porque não havia cadeiras para todos – éramos muitos – e ele ainda nos oferecia uns copos de vinho do Porto ou outra bebida do género. Nessa época eu vivia no Porto, mas já dava aulas em Lisboa: passava de quinta-feira ao fim de domingo no Porto e de domingo a quinta-feira em Lisboa. Eu conhecia praticamente toda a gente das artes do Porto e também já conhecia muitos artistas de Lisboa; por isso, em certa medida, os meus colegas consideraram a minha participação importante, porque eu podia fazer a ligação entre as duas cidades. O movimento proporcionou logo uma consciência política e coletiva aos artistas. Discutíamos o que fazer, e por vezes, as reuniões até demoravam muito por causa de rivalidades – por exemplo, alguém dizia “vamos fazer um barco”, e outro exclamava “não, um barco é um disparate!”. Mas, felizmente, todos concordámos com a primeira iniciativa – cobrir a estátua do Salazar<sup>3</sup> – e com a segunda – realizar um painel de pintura. Foi o MDAP que propôs aos militares a criação do painel do 10 de Junho<sup>4</sup>. O João Vieira, que tinha uma relação próxima com os militares, é que serviu de ponte da iniciativa. A ideia do painel, pelo que parece, não era nova; tinha-se feito algo semelhante em Cuba – mas eu não me tinha apercebido disso na altura, nem se falou nisso. Alguém mencionou, mais tarde, que tinha estado em Cuba e participou num painel<sup>5</sup>. Alguns colegas também mantinham contacto com um outro artista, então na Alemanha – o Costa Pinheiro. Do Porto, viemos três: Ângelo de Sousa, Jorge Pinheiro e eu.



**Figura 1** Execução do Painel do 10 Junho de 1974, Mercado do Povo, Lisboa.

Fonte: Coleção Filipa Lowndes Vicente. Slide nº 27 do álbum Instituto de Tecnologia Educativa, 1974. Fotografado por Daniel Rocha para o jornal *Público*.

<sup>3</sup> No dia 28 de maio de 1974, para marcar o 48º aniversário do início do regime fascista em Portugal, artistas do Movimento Democrático de Artistas Plásticos realizaram uma intervenção no Palácio Foz. A estátua de Salazar foi coberta com um pano negro, amarrado com cordas brancas e sobreposta com uma faixa que continha a inscrição “Movimento Democrático de Artistas Plásticos”. Foi divulgado um comunicado que concluiu com a frase “A arte fascista faz mal à vista!” assinado pelos artistas Alice Jorge, Ana Vieira, Artur Rosa, José Aurélio, Fernando Conduto, David Evans, Eduardo Nery, José Escada, Eurico Gonçalves, Fernando Azevedo, Helena Almeida, João Abel Manta, João Moniz Pereira, João Vieira, Jorge Vieira, Lima Carvalho, Nikias Skapinakis, Nuno San Payo, Júlio Pomar, Rogério Ribeiro, Sá Nogueira, Vespeira e Virgílio Domingues (“A estátua de Salazar foi ‘embrulhada’ em pano negro”, 1974, p. 14).

<sup>4</sup> No dia 10 de junho de 1974, 48 artistas – um número simbólico, que representava os 48 anos de fascismo que culminaram com o 25 de Abril – participaram na iniciativa. Os artistas foram, por ordem da esquerda à direita, em cima: Teresa Dias Coelho, Sá Nogueira, João Abel Manta, Júlio Pereira, Henrique Manuel, António Palolo, Artur Rosa, Ângelo de Sousa, Nuno San-Payo, Lima Carvalho, Teresa Magalhães, Guilherme Parente, Fátima Vaz, Manuel Pires, René Bértholo, João Vieira; ao centro: Jorge Martins, Querubim Lapa, Manuel Baptista, Ana Vieira, António Charrua, Helena Almeida, Costa Pinheiro, Jorge Pinheiro, Júlio Pomar, David Evans, Alice Jorge, Emília Nadal, Fernando Azevedo, Vespeira, Rogério Ribeiro, José Escada; e em baixo: Victor Palla, Tomás Mateus, António Domingues, Menez, António Sena, Justino Alves, Eurico Gonçalves, Sérgio Pombo, Moniz Pereira, Nikias Skapinakis, Vítor Fortes, Jorge Vieira, Eduardo Nery, Maria Velez, António Mendes e Carlos Calvet (Sousa, 1974).

<sup>5</sup> René Bértholo participou no painel do 10 de Junho e – juntamente com Lourdes Castro – na pintura coletiva *Cuba Colectiva* em Havana, em 19 de julho de 1967. A ideia também pode ter chegado indiretamente ao círculo português através de artistas emigrados em França, ligados a Bértholo e Castro, ambos bem integrados no meio artístico de vanguarda de Paris desde 1958 (Cruzeiro, 2022, pp. 142, 144, 157).

## CLP: Que memórias ou detalhes guarda da sua colaboração no painel do 10 de Junho de 1974?

**LM:** Soubemos uns dias antes que íamos fazer o painel. Quando combinámos, perguntei: “O que é que levamos?”, ao que responderam: “Não tragam nada, não tragam nada! É só chegar. Quem quiser, pode trazer um pincel...”. Os militares prepararam a lona e trataram das tintas, dos pincéis e utensílios, e lá fomos com entusiasmo. O evento começou às três da tarde. Eu fui a pé do Rossio até Belém. Estava muito calor, um dia realmente quente. Comprei um quilo de cerejas e comi-as todas pelo caminho [risos]. A pintura aconteceu num pavilhão ao lado do Museu de Arte Popular, junto ao rio. Quando cheguei, pensei que ia encontrar umas 20 ou 30 pessoas, mas não: o espaço estava cheio, quase que não se podia entrar! Ao avançar, tive de pedir por várias vezes: “com licença... com licença...”. Os andaimes estavam montados e dividiam os artistas em três níveis: o piso do chão, um andar a meio, e outro no topo, e tinham criado um pequeno resguardo para evitar que as pessoas caíssem (Figura 1). Antes de começar a pintura, reunimo-nos numa sala ao lado e sorteámos os lugares. Ninguém escolheu onde ia pintar; tirámos um papelinho com números marcados<sup>6</sup>. Os lugares correspondentes eram quadrados grandes, com cerca de 1,50 m x 1,50 m. Eu fiquei no andar de cima, o que teve vantagens: a aglomeração de pessoas não me incomodava tanto. Por outro lado, os projetores, que estavam muito próximos de mim, tornaram o ambiente ainda mais quente. Era feriado, 10 de junho, e eu decidi fazer algo sobre a época em que estávamos a viver a queda do antigo regime, que tinha acontecido há pouco mais de um mês. Resolvi representar uma certa burguesia que tinha dado um tombo – achei que fazia sentido representar essa classe “virada do avesso”, e pintei-a de cabeça para baixo. Acrescentei uma figura a segurar uma bandeira vermelha, e escrevi os nomes dos meus filhos – João e Joana – que ainda eram miúdos (Figura 2). Normalmente, não costumava escrever nada nas pinturas, mas antes do 25 de Abril, eu já pintava temas ligados à burguesia – uma burguesia portuense, de certa maneira. A estrutura do andaime estava ligada a uma escada larga e, ocasionalmente, subiam conhecidos nossos das Belas-Artes para nos cumprimentar. Eu até brincava com alguns “Pinta aqui um bocado, faz um burguês com uma gravata ou algo assim!” [risos]. Houve colegas que pintaram outras coisas – e ao analisar o painel, encontra-se de tudo: mensagens, sinais e jogos de palavras. O Pomar, por exemplo, escreveu a palavra “Graça” com uma composição tipográfica meio camuflada – o “G” de “Graça” foi formado com um martelo e uma foice<sup>7</sup>. Naquela altura, ele andava embebeado pela atriz Graça Lobo.



**Figura 2** Lima Carvalho a executar a sua secção do Painel do 10 de Junho de 1974, Mercado do Povo, Lisboa.

Fonte: Coleção Filipa Lowndes Vicente. Slide n.º 9 do álbum Instituto de Tecnologia Educativa, 1974. Fotografado por Daniel Rocha para o jornal *Público*.

<sup>6</sup> À exceção da primeira quadrícula, conferida a Teresa Dias Coelho – elemento mais novo entre os 48 artistas – em homenagem a José Dias Coelho, o seu pai, artista plástico e militante comunista assassinado pela polícia política portuguesa (PIDE) a 19 de dezembro de 1961 (Cruzeiro, 2022, pp. 154-155).

<sup>7</sup> Na secção de Júlio Pomar, além da palavra “Graça”, podem ler-se também “Abril” e “Revolução”.

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

**LM:** Sabíamos que a televisão estava a transmitir em direto porque notámos as luzes dos equipamentos de filmagem. Havia uma companhia de teatro, a Comuna – nem sei se tinham sido convidados ou apareceram espontaneamente –, que estava a fazer uma sátira de algumas figuras conhecidas, como o Cardeal Cerejeira e alguns políticos. Um grupo também encenou uma espécie de enterro, ao levar um caixão que acabaram por lançar ao rio<sup>8</sup>. Não fomos ver porque estávamos focados em terminar o nosso trabalho. De qualquer forma, sente-se a censura ou os cortes da televisão quando se está a vê-la, por isso a situação talvez tenha tido importância para quem estava a acompanhar o evento pela televisão. Eu estava em cima, o David Evans estava logo abaixo do meu trabalho, e o Júlio Pomar ao lado do dele; e eles comentaram: “olha, cortaram a emissão!”. O Pomar escreveu: “a censura existe”. Não dei grande importância ao corte de transmissão, até porque havia uma multidão ao redor. Aliás, como não tínhamos lá nenhuma televisão e estávamos concentrados na pintura, nem sequer percebemos que a RTP estava a filmar continuamente.

**CLP: Quais foram as intervenções dos seus colegas que mais o marcaram?**

**LM:** O andaime dificultava a visualização completa do painel. Como tinha várias plataformas para os artistas trabalharem, e como estavam todos a trabalhar, não conseguíamos ver os trabalhos uns dos outros. Eu estava concentrado no meu próprio trabalho e não sabia o que os colegas estavam a fazer noutras partes. A única preocupação que tive foi tentar estabelecer uma ligação entre o meu trabalho e os trabalhos dos vizinhos, mas alguns não mostraram interesse nisso. No entanto, não houve críticas de ninguém. Ninguém dizia se algo estava bom ou mau. Mas por acaso, aconteceu uma situação engraçada: já era fim da tarde, por volta das seis ou sete horas – os dias de junho eram bem longos –, e fomos comer qualquer coisa. Enquanto estávamos a comer, alguém exclamou “ó Eurico! Estão a pintar no teu trabalho!”. Ele soltou um palavrão e foi a correr para lá... [risos]. Era um popular, um sujeito qualquer, a pintar na parte dele. Porquê? O Eurico tinha uma pintura muito minimalista, estilo zen, com apenas uma mancha, e o sujeito explicou: “Ah, desculpe! Pensei que não tinham acabado. Estava aqui a fazer umas coisas...”. Mas como disse, cada um fez o que quis, sem críticas. Depois de concluirmos o painel, nunca nos reunimos para avaliá-lo ou discuti-lo. Tínhamos logo outras coisas para fazer, não parávamos. Naquele momento, não tínhamos sequer a noção da importância que o painel viria a ter no futuro. Portanto, nunca conversámos sobre isso, e houve coisas que nunca perguntei. Por exemplo, o David [Evans] escreveu na parte dele a frase “Vai um tirinho?”. Até hoje, não sei exatamente o que ele quis dizer com isso. A expressão vinha das barracas de tiro que existiam nas feiras populares até aos anos 70. Nessas barracas, havia umas raparigas muito maquilhadas, bem vestidas, que incentivavam os clientes, dizendo “vai um tirinho?... Vai um tirinho?”. Sei que a frase vem daí, mas o que o David pretendia ao incluí-la no painel<sup>9</sup>, nunca soube.

**CLP: Em 1974, participou numa pintura mural na Figueira da Foz. Quais foram os desafios desse projeto e como se diferenciou da experiência do painel do 10 de Junho?**

**LM:** Não têm nada a ver uma coisa com a outra. Nesse caso, recebi um convite de um amigo que, embora não fosse artista, estava ligado ao MDAP e era bastante politizado. Como ele e a mulher já me tinham prestado alguns favo-

<sup>8</sup> Um grupo de manifestantes levou, em modo de cortejo, um caixão com uma cruz suástica, representando o fascismo, lançando-o ao Tejo perante risos e aclamações dos presentes (Rodrigues, 1974; Sousa, 1974, p. 46).

<sup>9</sup> Conforme explicado por David Evans, a expressão “Vai um tirinho?” era uma referência irónica à continuação da Guerra Colonial e ao envio de mais tropas para África (comunicação pessoal, 5 de dezembro de 2024). A alusão a um jogo de tiro foi usada, assim, com o intuito de provocar reflexão sobre as implicações do conflito armado.

res no passado, aceitei: “está bem, eu vou lá!”. Eu não tinha qualquer ligação com a Figueira da Foz. Ele enviou-me uma carta com o local a intervir – o átrio da biblioteca que estava a ser construída na cidade. A obra estava concluída, mas ainda não estava em funcionamento. Fui de comboio com a minha mulher, Maria de Lourdes Rodrigues. Ao chegar, encontrámos o *hall* completamente vazio, com várias paredes disponíveis. Fiquei com uma das paredes enquanto a Maria de Lourdes trabalhou noutra. O casal meu amigo estava presente, e trouxe mais oito jovens para nos ajudar<sup>10</sup>. O projeto tinha alguma ligação ao Partido Comunista, mas eu não queria saber; já íamos preparados para executar o trabalho, pois o meu amigo tinha-me fornecido uma planta do espaço e indicado o que era pretendido. Ali, estávamos incumbidos de uma missão: representar o golpe de estado que depôs o Allende no Chile<sup>11</sup>. Fiz um desenho com figuras representativas: soldados da contrarrevolução, uma metralhadora, dois homens e uma mulher deitados no chão, com sangue – mortos ou moribundos –, pessoas de pé – entre as quais dois homens com o braço esticado – com uma criança. Incluí uma frase de Neruda sobre o sofrimento do povo<sup>12</sup> e coloquei a bandeira do Chile. A minha mulher representou umas mulheres e uns homens de cabeças para baixo, enforcados. Começámos às duas ou três da tarde, e concluímos ao fim do dia. E, passados uns anos, ocorreu um episódio curioso. Eu estava na direção da Sociedade Nacional de Belas Artes quando chegou uma carta da Câmara Municipal da Figueira da Foz – não me recordo se dirigida ao presidente ou à direção – que dizia algo como: “Temos uns painéis e não queríamos tê-los lá. As pessoas ficam chocadas com as imagens dos mortos. O que se há-de fazer?”; a carta chegou-me às mãos, mas fingi não ter nada a ver com o assunto! [risos]. Respondi: “Caso pretendam remover os painéis, não os pintem por cima. Construam um muro de espessura estreita, junto aos existentes, de tijolo, para os tapar. Desta forma, eles ficam preservados para o futuro”. Não sei se seguiram o conselho<sup>13</sup>. Eu sabia que esta solução era usada antigamente nas igrejas, onde construía um “muro” ou colocavam umas tábuas para cobrir algo que queriam ocultar. Aquelas imagens, fora da época, já não tinham interesse, nem tinham qualquer ligação com o 25 de Abril; era como um cartaz, um mural de revolta contra o golpe de Estado no Chile.

### **CLP:** Além deste projeto, participou noutras pinturas murais coletivas e individuais?

**LM:** Sim, participei em vários projetos; alguns com o Rogério Ribeiro<sup>14</sup>. Uma vez, fiz um painel sozinho numa das primeiras festas do Avante, em Monsanto<sup>15</sup>. Na Rua António Maria Cardoso, realizámos dois murais: o primeiro sem grande conotação política, por volta de 1975, mas o segundo, realizado em 2008, já tinha um sentido político, porque foi feito quando destruíram a sede da PIDE. Houve uma iniciativa promovida pelo movimento “Não apaguem a Memória” (NAM), que me pediu para organizar esse painel relacionado com o tema. Tive ajuda de estudantes para executá-lo. Fiz também um painel, por volta de 1976, no Porto, na Rua Júlio Dinis, que liga o Palácio de Cristal à Rotunda da Boavista. Nela, havia um muro que dividia um terreno, onde fiz um painel sozinho. Porém, há sempre populares que param e gostam de colaborar. Aproximavam-se e perguntavam: “Posso pintar?”

<sup>10</sup> Lima Carvalho esclarece posteriormente que as restantes paredes foram pintadas por Clara Menéres – que trabalhou sozinha numa delas – enquanto Augusto Mota, Álvaro Cação Biscaia, Carlos Reis, Rodrigo de Freitas e Dulcina de Sousa, entre outros, colaboraram noutra (comunicação pessoal, 16 de dezembro de 2024).

<sup>11</sup> A intervenção estava integrada na Jornada de Apoio ao Povo do Chile (Begonha, 2024, p. 50).

<sup>12</sup> Na imagem da pintura mural da autoria de Lima Carvalho, lê-se: “Sem conhecerem outra lei senão a da tortura, da fome e do chicote”, tradução publicada no jornal *A Opinião* em 6 de outubro de 1976, como parte do artigo “A morte de Pablo Neruda”. Além de ser uma tradução errônea, trata-se de uma versão adulterada do poema *Las satrapías*, originalmente publicado no *Canto General* (1950), de Pablo Neruda. Segundo o jornal *El País*, o poema foi manipulado para condenar o golpe de Estado do general Augusto Pinochet no Chile, com alterações de datas e nomes que o tornaram contemporâneo (A morte de Pablo Neruda, 1973, p. 9; El poema manipulado de Neruda, 1983).

<sup>13</sup> Segundo informação da Câmara Municipal da Figueira da Foz, as paredes foram posteriormente pintadas não tendo sido utilizados quaisquer painéis para as tapar (comunicação pessoal, 16 de dezembro de 2024).

<sup>14</sup> Em junho de 1975, foram realizados murais em duas fachadas do Mercado do Povo em Belém, encomendados pela Comissão Dinamizadora Central (CODICE) à Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, com coordenação de Rogério Ribeiro e Lima Carvalho (Cruzeiro, 2024, p. 140).

<sup>15</sup> A primeira edição da Festa do Avante! realizada em Monsanto teve lugar em 1979.

eu respondia: “Claro, pinte isso!”. Nesse mural, incluí elementos como um burro, uma figura de Nossa Senhora de Fátima, um homem a fugir com um cofre cheio de dinheiro, com notas a caírem, e um militar equipado com o bivaque<sup>16</sup> típico da época. A novidade desse mural foi a inclusão de balões, no estilo de banda desenhada, deixados em branco para que as pessoas escrevessem o que quisessem. Foi uma espécie de banda desenhada em grande, tinha mais de 20 metros de comprimento e cerca de 1,90 m de altura; eu alcançava o topo sem dificuldade. Permaneceu no local durante vários anos (Figura 3).

### **CLP:** Qual foi a motivação principal para a criação do grupo Acre?

**LM:** Eu sou uma pessoa que pensa muito; estou muito tempo sozinho e vou pensando; e numa dessas reflexões, disse à Clara [Menéres]: “A arte está na rua. Temos de deixar a pintura de cavalete. Temos de passar às intervenções, à ação! A nossa finalidade neste momento é o povo, é andar com o povo! Vamos criar um grupo de intervenção!”<sup>17</sup>. Ela concordou com a ideia e eu acrescentei: “Mas não quero fazer isto só contigo; porque tu dizes preto, eu digo branco, e nunca mais nos entendemos. Temos de incluir outro colega para haver desempate”. Eu conhecia o Alfredo Queiroz Ribeiro, que tinha estudado e lecionado em Londres, e que de lá tinha regressado<sup>18</sup>. A Clara não estava muito convencida com a ideia de convidá-lo, mas lá acedeu. E assim, formámos o grupo: Clara, Alfredo e eu<sup>19</sup>.



**Figura 3** Pintura mural da autoria de Lima Carvalho, executada na Rua Júlio Dinis, Porto.

Fonte: Centro de Documentação do 25 de Abril - Universidade de Coimbra. Coleção Carlos Valente.

<sup>16</sup> Barrete comprido, com formato de barco invertido, usado em determinadas fardas militares ou uniformes formais, frequentemente adornado com crachás ou insígnias.

<sup>17</sup> Isabel Sabino descreve Lima Carvalho como “excelente conversador e fértil na imaginação”, e relata que, segundo testemunho oral de Clara Menéres, ele era “a alma da maioria das ideias do Grupo Acre” (Sabino, 2021, p. 46).

<sup>18</sup> Lima Carvalho, que era o elo entre Queiroz Ribeiro e Menéres, foi colega de Queiroz Ribeiro na ESBAP e, mais tarde, juntamente com Menéres, professor na ESBAL (Sabino, 2021, p. 41).

<sup>19</sup> O grupo Acre existiu entre 1974 e 1977. Meses antes da intervenção na Torre dos Clérigos, o grupo foi provisoriamente designado “Manifesto da Anti-moderação” (Sabino, 2021, p. 11).

### **CLP: O contexto social e político da época teve influência na forma como o grupo operava?**

**LM:** Embora houvesse um forte sentimento de revolução nas ruas, e soubéssemos que era na rua que tudo acontecia, isso não influenciou diretamente o nosso trabalho. Na época, o ambiente era marcado por muita destruição. Não posso afirmar que obras de arte tenham sido destruídas, mas muitos bens foram danificados. Recordo-me, por exemplo, de um episódio na Brasileira, por volta das cinco ou seis da tarde. Estava para acontecer o primeiro encontro da juventude centrista, organizado pelo Centro Democrático Social (CDS) – partido recém-criado – no Teatro São Luís<sup>20</sup>. Vi o Movimento Reorganizativo do Partido do Proletariado (MRPP) da extrema-esquerda, a tentar invadir o teatro, e as forças de segurança foram obrigadas a intervir. Aquilo não era nada connosco, mas deu para o torto. No meio da confusão, foi lançada uma granada de gás lacrimogénio para dentro do café onde eu e outros frequentadores – muitos já idosos – estávamos. Foi uma “fumeiraça”! Só velhotes a fugir por cima das cadeiras! [risos]. Seguiram, à noite, para o Largo do Caldas<sup>21</sup>, e tomaram a sede do CDS. Saquearam-na e atiraram a mobília toda pela janela. Todos os dias havia problemas; ninguém fala sobre isso hoje, mas, em 1975, ainda antes do Verão Quente<sup>22</sup>, chegou a ser proibido sair à noite, tínhamos de recolher obrigatoriamente. Mesmo assim, eu saí uma vez ou outra – não sou pessoa de ficar fechada em casa.



**Figura 4** Intervenção na rua do Carmo. Fonte: Sabino, I. (2021). Grupo Acre fez, 1974-77: arte e dinâmicas coletivas em Portugal. Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes.

<sup>20</sup> No dia 4 de novembro de 1974.

<sup>21</sup> Hoje denominado Largo Adelino Amaro da Costa.

<sup>22</sup> “Verão Quente” é a designação dada ao período conturbado de 1975 em Portugal, caracterizado por intensas tensões políticas e confrontos frequentes entre grupos de esquerda e direita, num ambiente de polarização social extrema.

## **CLP: Como foram planeadas as primeiras intervenções do grupo?**

**LM:** Com o grupo Acre, realizámos as primeiras ações em Lisboa e no Porto. Aconteciam sempre coisas terríveis, não fazíamos nada que não desse para o torto. Para a pintura dos círculos na Rua do Carmo, em Lisboa, a Clara, o Alfredo e eu discutimos sobre o formato dessa intervenção coletiva, porque não queríamos que fosse identificada com partidos, nem fazer críticas sociais. Queríamos apenas enfeitar a cidade e celebrar aquela rua. Decidimos, então, optar por formas geométricas e cores pouco usuais – amarelo e rosa – para evitar interpretações partidárias. Fiz um sinal de trânsito para desviar o trânsito para a Rua do Ouro. Contámos com a ajuda de várias pessoas – num total de sete ou oito – e fizemos tudo de madrugada<sup>23</sup>, da meia-noite até às cinco da manhã, mais ou menos. Enquanto trabalhávamos, as pessoas passavam e algumas comentavam: “Andais aí a gastar o dinheiro dos vossos pais, ide trabalhar, ó malandros!” [risos]. Éramos jovens – eu tinha 33 anos e a Clara 30. Mas a escolha da rua foi motivo de forte discussão com a Clara, porque eu queria na Rua do Carmo e ela queria na Rua Barros Queirós, ao lado do Palácio da Independência. Após muita argumentação, consegui convencê-la de que a Rua do Carmo era mais adequada. Era uma rua mais reta, o que tornava o trabalho mais simples de executar. Além disso, pude alinhar as formas geométricas com os desenhos da calçada dos passeios da rua – um detalhe que, infelizmente, já não existe hoje (Figura 4). Usámos cordas para marcar os centros das figuras e criámos esquemas de marcações alternadas, o que facilitou bastante o processo. A outra rua que a Clara pretendia não oferecia as mesmas condições. Mas aí também houve imprevistos; durante a ação, roubaram a carteira a uma das pessoas que nos foi ajudar. Eu e a Clara acabámos por lhe dar o dinheiro para compensar a perda. Era ordenado recém-recebido, estávamos no fim do mês.

A segunda intervenção foi na cidade do Porto, com a instalação de uma fita na Torre dos Clérigos<sup>24</sup>. Como eu já vivia em Lisboa, precisei de planejar as coisas com antecedência durante a semana. Estudei o comportamento do sacristão da igreja para perceber o intervalo em que poderíamos subir sem sermos notados pelo mesmo, um pouco como um bandido a preparar-se para assaltar um banco. A intervenção contou com o envolvimento de cerca de oito pessoas, dada a complexidade do trabalho de preparação necessária. Tudo foi feito na clandestinidade, sem pedirmos autorização a ninguém, nem recursos externos; financiávamos tudo com os nossos próprios meios. Criámos um comunicado a alertar para a necessidade de dar atenção aos monumentos nacionais, distribuído pelo filho do Alfredo enquanto realizávamos a ação. A torre da Igreja dos Clérigos – contra o habitual – fica localizada nas traseiras da igreja; mas as traseiras são muito estreitas e isso acrescentou desafios. Como a fita era muito grande, fez-se um cavalete para enrolá-la e facilitar o manuseio. Eu estava lá em cima na torre, com cordas a pender para baixo. Era o Alfredo e outros em baixo a atar as cordas à faixa, enquanto nós puxávamos para cima. Colocámos a fita – eu e a Clara – com grande dificuldade, devido à altitude e ao vento que começou a soprar com força. A fita, com dois metros de largura, prendia-se nos ornatos, mas começou a rasgar por causa do vento. Eu fiquei com receio: “vamos embora, a fita vai cair em cima do trânsito!”; saímos à pressa. O sacristão, aparentemente, nem se apercebeu do que tinha acontecido. Arrumámos tudo. Tínhamos dois carros, um da Clara e outro do Alfredo, que guardou as tralhas de madeira e as cordas. Durante a operação, eu tinha batido com a cabeça num dos sinos – eu tenho uma certa tendência para me magoar. Entrámos num restaurante na Boavista que tinha porteiro. Este olhou para nós, todos sujos, e perguntou: “tiveram um acidente?”, ao que respondemos: “Não, tivemos uma avaria”, e eu ali a sangrar [risos]. Comemos e perguntávamo-nos: “E agora, será que já caiu?”. Não havia como saber... Ainda estávamos quatro ou cinco e estávamos numa indecisão: “Vamos lá!”, “Não vamos nada!” Mas como é costume, o “bandido” tende a regressar ao local do crime e quando chegámos, a fita ainda lá estava pendurada, e nunca mais caiu; ali permaneceu durante dois ou três meses. Acabámos por ter de a retirar, o Alfredo e eu. Quando chegámos, dissemos ao sacristão “Bom dia. Vínhamos tirar aquela fita. Fomos nós que a colocámos”, ao que ele respondeu: “Ah, foram os senhores? Ainda bem que a vêm tirar. O padre anda a chatear-me para a tirar, mas eu não vou lá... Tenho medo!” [risos].

<sup>23</sup> A intervenção na Rua do Carmo, acompanhada da inscrição “Grupo Acre Fez” ocorreu na madrugada de 1 de agosto de 1974.

<sup>24</sup> A fita – uma longa manga de plástico amarelo – tinha 2 metros de largura e estendia-se por mais de 70 metros de comprimento. Foi colocada em 25 de outubro de 1974, com as palavras “Grupo Acre Fez” pintadas sobre ela.

**CLP: O período pós-25 de Abril foi marcado por um forte espírito de colaboração entre artistas de diferentes gerações. Como foram as dinâmicas entre artistas mais jovens e aqueles com mais experiência?**

**LM:** Não fazíamos distinções baseadas na idade; nunca houve separações por uns terem 30 e outros terem 70 anos. O único momento em que a questão da idade se tornou relevante foi antes de começarmos o painel do 10 de Junho. Parávamos regularmente na Brasileira, onde conversávamos com outros artistas que também frequentavam o local. Numa dessas conversas, mencionou-se: “Vamos fazer um painel, querem participar? Já estamos a montar. Será uma coisa grande, terá andaimes com três pisos”. Os artistas mais velhos recusaram logo “Nem pensar, com andaimes não vamos!”. Mas havia quem perguntasse: porque é que uns entraram e outros não? Por exemplo, porque é que o João Hogan não está, ou o Abel Manta (pai), ou o Luís Dourdil? Porque não quiseram! Já tinham idades avançadas, tinham receio. Outros ficaram de fora porque, dizia-se nas reuniões: “Esse tipo é fascista” ou “Esse tipo é da PIDE”; mas muitas das vezes, tais considerações eram caricaturas ou uma espécie de insulto, não tinham grande fundamento. Por outro lado, nas reuniões – e eu participava em muitas –, certas questões nunca foram levantadas; nem por mim, nem por ninguém. Por exemplo, porque é que as mulheres que participavam nas reuniões não estavam representadas no painel?<sup>25</sup> Tal como não discutíamos a idade, também não havia, na época, discussões sobre paridade. Não éramos apenas 48 artistas, mas nós abrimos o jogo a todos aqueles por quem tínhamos consideração: quem ali estava conosco eram pessoas de esquerda, que não expunham no SNI (Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo, 1944-1968) ou na SEIT (Secretaria de Estado da Informação e Turismo, 1968-1974), nem estavam ligadas às encomendas do Estado. Portanto, a divisão era essa: o posicionamento político.

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

**LM:** Durante cerca de um ano e meio. Inicialmente, havia um grande entusiasmo, mas, passado uns tempos, o movimento começou a fragmentar-se. Lembro-me de que o MFA – liderado por Vasco Lourenço e outros – me enviou uma carta, uns anos depois, a sugerir a realização de um mural. Tentei mobilizar os meus colegas, mas já estava tudo “partido” – uns tinham ligações ao Partido Comunista, outros estavam alinhados com outros partidos – e a vontade de participar em iniciativas coletivas tinha desaparecido. Acabei por ter de responder à carta diretamente ao Conselho da Revolução. Expliquei-lhes: “os meus colegas estão desanimados com o que tem acontecido e por não se ter respeitado o painel do 10 de Junho”. O painel ficou guardado durante muito tempo, não era exposto.

Arranjámos um tubo de plástico – daqueles usados nas obras de saneamento – para guardar a lona enrolada, e colocámos tampas nos extremos para evitar que entrassem bichos ou ratos. Um colega nosso, o Fernando Calhau, que pertencia à Secretaria de Estado da Cultura, é que guardou o tubo. Cerca de sete anos depois da sua criação, o painel acabou por ser destruído num incêndio<sup>26</sup>. Mas a explicação que dei ao Conselho da Revolução foi, confesso, desculpa de mau pagador... Eu tinha combinado previamente com os meus colegas – num dos nossos habituais encontros na Pastelaria Marques, onde costumávamos almoçar – que iria transmitir esse recado. Mas a verdade é que já não havia união para continuar com projetos coletivos; as pessoas diziam “não tenho interesse, não tenho tempo”. Cada um seguiu o seu caminho e voltaram aos ateliers; por isso, houve um longo período de estagnação. Da minha parte, consegui manter a prática dos murais com os estudantes, que aceitavam os desafios com entusiasmo. Décadas mais tarde – passados cerca de 35 a 40 anos – é que o espírito coletivo começou a renascer. Um exemplo disso foi o mural comemorativo dos 48 anos do 25 de Abril, no MAAT (Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia).

<sup>25</sup> Sobre esta questão, veja-se também o testemunho de Teresa Magalhães, noutra entrevista conduzida por Filipa Lowndes Vicente sobre o painel do 10 de Junho de 1974. “Ser mulher era diferente de ser homem. Para já, não me ligavam da forma que dev[er]iam ligar. Era[m] os homens primeiro” (Vicente, 2025, p. 114).

<sup>26</sup> Em agosto de 1981, um incêndio na Galeria de Arte Moderna, em Belém, destruiu o painel.

**CLP: Em 7 de janeiro de 1976, uma bomba explodiu na Cooperativa Árvore. Pode-me falar sobre esse acontecimento?**

**LM:** Eu fui um dos fundadores da Árvore, em 1963. Foi um trabalho árduo; dediquei-lhe um ou dois anos das minhas noites. Quando começou a funcionar, foi graças ao esforço coletivo do nosso grupo. Na época, a criação de cooperativas era praticamente proibida, mas o governo permitiu-nos avançar – talvez por terem percebido que as nossas intenções eram estritamente artísticas e não partidárias. De facto, o nosso objetivo era criar um centro cultural no Porto – numa cidade que na altura tinha pouquíssimas galerias duas ou três, se tanto. Mas com o tempo, a Árvore passou a ser dominada por ideologias de extrema-esquerda, e quando chegou o Verão Quente, estava praticamente dominada politicamente. Por essa altura, eu já vivia em Lisboa, mas tinha-os avisado que ia haver sarilho! Quando reuníamos em Lisboa, fazíamos-lo em sítios diferentes, porque temíamos ataques à SNBA. Quando a Árvore – uma casa fidalga baixa com um medalhão antigo em pedra imponente – foi atingida pela bomba, todo o telhado desabou. Isso aconteceu de madrugada, por volta das 4 da manhã; ninguém estava no edifício, por isso, felizmente, não houve vítimas. Mas há milagres; os abastados do Porto que, embora burgueses, se opunham à extrema-direita, decidiram doar dinheiro para reconstruir o edifício; e conseguiu-se que fosse restaurado.

**CLP: As pinturas murais que realizou, tanto a nível individual como em grupo, eram frequentemente efémeras. Como entende o legado destas obras, sabendo que muitas delas desapareceram com o tempo?**

**LM:** Não havia um espírito de preservação histórica. Os murais eram criados com o objetivo de cumprir um papel imediato e podiam logo desaparecer em dias seguintes... Bastava chover ou o dono do muro mandar simplesmente pintar tudo por cima. O que podíamos fazer? Nada. Por acaso, cheguei a ter um problema em tribunal por causa de um mural que fizemos ao lado de uma casa do Alfredo, no Porto. O proprietário do muro levou o caso a julgamento. Só não fui condenado porque a pessoa que eles pretendiam responsabilizar era o Alfredo; mas, em dezembro de 1974, este faleceu num acidente automóvel, e acabaram por abandonar o caso porque nem sequer me conheciam. O assunto ficou encerrado, mas aquilo podia ter dado sarilho. No entanto, apesar de muitos murais terem sido destruídos, houve pessoas que, felizmente, se preocuparam em documentá-los; tiraram fotografias e preservaram esses registos. O Eduardo Nery, por exemplo, que também participou no painel do 10 de Junho, fez uma coisa interessante: percorreu o país a registar atividades populares que iam surgindo. Anos depois, voltou aos mesmos locais e já não restava quase nada. Entregou os slides, juntamente com um vídeo, à Sociedade Nacional de Belas Artes. Este trabalho de documentação apresenta as duas realidades – o que existiu e o que foi perdido.

Ultimamente, tenho andado chateado, porque quando começaram a planear as comemorações dos 50 anos do 25 de Abril, contactei a Associação 25 de Abril – nomeadamente o coronel Vasco Lourenço, que me conhece – e propus a ideia de recriar o painel do 10 de Junho, desta vez em azulejos, numa escala real. Disse-lhe: “Ó Vasco, eu e um grupo de 100 pessoas gostaríamos de produzir este painel. Não quero ganhar dinheiro, nem um tostão. Apenas precisamos que a Associação [25 de Abril] de apoio às comemorações dos 50 anos financie a sua produção numa fábrica de cerâmica”. Ele achou que a ideia era boa e sugeriu que eu falasse com uma responsável da tal associação. Após marcar um encontro, expliquei o projeto à senhora presidente, que também o achou interessante. Perguntou-me se já tinha um local, ao que respondi que tinha dois possíveis em mente. Entreguei-lhe uns documentos, mas a resposta foi desmotivadora: “É que já não temos dinheiro, o professor poderia tentar recorrer a outros apoios, por favor?”. Recusei, eu não vou andar a mendigar porta-a-porta. Se fizerem, ótimo; se não fizerem, paciência... Ainda assim, pensei nesta ideia durante quase um ano. Fui à Viúva Lamego, onde fizeram um orçamento de 70 mil euros – são mais de 4000 azulejos de 15 x 15 cm. Continuo com esperança que se venha a concretizar, quem sabe para os 75 anos de comemoração do 25 de Abril. Já não devo estar cá para ver, mas alguém há de levar essa ideia adiante. É uma pena não sair do papel.



Figura 5 Lima Carvalho pinta a sua secção na reinterpretação do painel no MAAT, Lisboa, em 2022. Fonte: Fundação EDP. Autoria: Joana Linda.

**CLP:** Ao observar os vídeos da execução do painel de 1974, nota-se uma energia e um entusiasmo palpáveis entre os artistas. Na recriação de 2022, no MAAT, sentiu algum paralelismo entre o período pós-ditadura e o pós-pandemia, especialmente no que diz respeito ao sentimento de retoma da liberdade, ainda que em proporções diferentes?

**LM:** Não. Durante a pandemia, não senti a questão da falta de liberdade porque nunca fiquei em casa. Mesmo quando era proibido sair, saía todos os dias mesmo que fosse só para ir à farmácia ou algo assim. Havia era um certo espírito de celebração pois, na recriação de 2022, estávamos a marcar os 48 anos do 25 de Abril. Tentaram reunir os artistas que ainda estavam vivos; aparecemos cerca de seis ou sete; eu, a Emília Nadal, o David Evans, a Teresa Magalhães, o Eurico Gonçalves... Entretanto, a Teresa e o Eurico já faleceram. Os outros artistas, sinceramente, não os conhecia, e nunca cheguei a ter reuniões com eles. Só soube da recriação da pintura um ou dois dias antes. Quando me contactaram, disseram-me algo desagradável; pensavam que eu já tinha morrido! Falei com a Emília Nadal, que me perguntou “Então, não vais participar na pintura?”. No mural de 2022, era apenas uma comemoração, sem conteúdo político; já não havia qualquer questão política ou mensagem relevante (Figura 5). Poucos dias depois de ser concluído, alguém mexeu numa parte do mural – mas, quando as coisas estão a público, estão sujeitas a tudo, não é? Mas é importante perceber que se trata de uma realidade completamente diferente. E não vejo que haverá, tão cedo, outra revolução como a de 1974. Mas, como dizia o meu avô, “todas as gerações têm a sua revolução” [risos].

## AGRADECIMENTOS

À Filipa Lowndes Vicente, à Isabel Sabino, à Joana Linda/Fundação EDP e ao Centro de Documentação do 25 de Abril da Universidade de Coimbra, pela autorização para o uso das imagens.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A estátua de Salazar foi “embrulhada” em pano negro. (1974, 29 de maio). *Diário Popular*, p. 14.

A morte de Pablo Neruda. (1976, 6 de outubro). *A Opinião*, p. 9.

Begonha, M. (2024). *5a Divisão-MFA: Revolução e cultura*. 3ª edição (2016). Colibri.

Cruzeiro, C. P. (2022). “A coincidência da invenção poética revolucionária com a invenção política revolucionária”: Os casos das obras *Cuba Colectiva* e *48 Artistas*, 48 Anos de Fascismo. *Diálogos*, 26(1), 138-162.

Cruzeiro, C. P. (2024). *Atitude 74: Pichagem e pintura mural na Revolução de Abril*. Página a Página.

El poema manipulado de Neruda. (1983, 17 de setembro). *El País*. [https://elpais.com/diario/1983/09/17/cultura/432597607\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1983/09/17/cultura/432597607_850215.html)

Monteiro, A. L., & Homem, R. (2024, 23 de abril). Ensaio para o 25 de Abril? O golpe (pouco conhecido) das Caldas da Rainha que abriu portas à revolução. *SIC Notícias*. Disponível em <https://sicnoticias.pt/especiais/50-anos-do-25-de-abril/2024-04-23-video-ensaio-para-o-25-de-abril--o-golpe--pouco-conhecido--das-caldas-da-rainha-que-abriu-portas-a-revolucao-18f906c0>

Oliveira, M. J. (2011, 31 de dezembro). Sobreviventes do golpe de Beja contra esquecimento. *Público*. Disponível em <https://www.publico.pt/2011/12/31/jornal/sobreviventes-do-golpe-de-beja-contra-esquecimento-23704307>

Rodrigues, U. T. (1974, 12 de junho). Dia da Arte e do Povo no Mercado da Primavera. *O Século*, p. 4.

Sabino, I. (2021). *Grupo Acre fez, 1974-77: Arte e dinâmicas coletivas em Portugal*. CIEBA.

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

Vicente, F. L. (2025). Entrevistas. In F. L. Vicente & J. Pinharanda (Eds.), *48 artistas, 48 anos de liberdade: As pinturas coletivas dos dias 10 de junho de 1974 e 2022* (pp. 71-150). Tinta-da-China e MAAT – Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia.

---

Submissão/submission: 10/01/2025

Aceitação/approval: 07/03/2025

---

Catarina Lira Pereira, Centro Investigação e de Estudos em Belas-Artes, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, 1249-058, Lisboa, Portugal; Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade, 4040-021 Porto, Portugal; Escola de Comunicação, Inovação e Artes, Instituto Politécnico da Lusofonia, 1950-396 Lisboa, Portugal. [catarinalirapereira@gmail.com](mailto:catarinalirapereira@gmail.com)  
<https://orcid.org/0000-0003-0552-3946>

---

Pereira, C. L. (2025). Entrevista a Lima Carvalho: Arte, agitação e compromisso coletivo no pós-25 de Abril. *Cadernos do Arquivo Municipal*, (24), 1-14.  
<https://doi.org/10.48751/CAM-2025-24424>

---

Licença Creative Commons CC-BY-NC 4.0