
25 de Abril × 50 anos de escrita na cidade

April 25th × 50 years of writing in the city

Cristina Pratas Cruzeiro, Ricardo Campos e Cláudia Madeira



Edição electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/etnografica/15860>

DOI: 10.4000/etnografica.15860

ISSN: 2182-2891

Editora

Centro em Rede de Investigação em Antropologia

Edição impressa

Paginação: 227-245

ISSN: 0873-6561

Refêrencia eletrónica

Cristina Pratas Cruzeiro, Ricardo Campos e Cláudia Madeira, «25 de Abril × 50 anos de escrita na cidade», *Etnográfica* [Online], número especial | 2024, posto online no dia 21 abril 2024, consultado o 28 maio 2024. URL: <http://journals.openedition.org/etnografica/15860> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/etnografica.15860>



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

25 de Abril × 50 anos de escrita na cidade

*Cristina Pratas Cruzeiro, Ricardo Campos
e Cláudia Madeira*

Neste artigo pretendemos revisitar um dos palcos privilegiados para a expressão dos cidadãos – a rua e o espaço público urbano – a partir do legado das pichagens e murais realizados durante o período revolucionário do 25 de Abril de 1974 em Portugal. Refletimos sobre a memória histórica da revolução e a forma como periodicamente se tem assistido no país à recuperação do seu repertório político-estético. Tendo este contexto como objeto de estudo, pensamos a forma de participação dos cidadãos e o papel do espaço público enquanto terreno fundamental para a comunicação política e para a vivência democrática, recorrendo sobre aspetos de visibilidade e performatividade política.

PALAVRAS-CHAVE: revolução, 25 de Abril de 1974, muralismo, artes, performatividade política.

April 25th × 50 years of writing in the city ♦ In this article, we aim to revisit one of the privileged places for citizens' expression – the street and urban public space – based on the legacy of graffiti and murals created during the Portuguese revolutionary period of April 25th, 1974. We reflect on the historical memory of the revolution and how periodically in the country, there has been a recovery of its political-aesthetic repertoire. With this context as the object of study, we contemplate the form of citizen participation and the role of public space as a fundamental terrain for political communication and democratic living, discussing aspects of visibility and political performativity.

KEYWORDS: revolution, April 25th 1974, muralism, arts, political performativity.

CRUZEIRO, Cristina Pratas (cristinacruzreiro@fcsh.unl.pt) – IHA-NOVA FCSH/IN2PAST, Portugal. ORCID ID 0000-0001-7836-9148.

CAMPOS, Ricardo (ricardocampos@fcsh.unl.pt) – CICS-NOVA, Portugal. ORCID ID 0000-0003-4689-0144.

MADEIRA, Cláudia (claudiamadeira@fcsh.unl.pt) – ICNOVA NOVA FCSH, Portugal. ORCID ID 0000-0003-2346-6885.

INTRODUÇÃO

Passadas cinco décadas da revolução de 1974, importa avaliar o seu legado e as transformações sociais e culturais que marcaram a passagem e consolidação da democracia em Portugal. A importância da revolução é inquestionável, pondo fim a uma ditadura de 48 anos (1926-1974) que mergulhou o país na estagnação social e cultural, e que pretendia preservar a miragem de um império colonial glorioso. Os valores de “Deus, Pátria e Família” serviam um conservadorismo em contraciclo com a revolução de costumes que ocorria em grande parte do continente europeu e da América do Norte. A revolução trouxe o fim da guerra colonial, a descolonização e a democracia, bem como uma transformação evidente ao nível dos hábitos e costumes, com impacto em diferentes esferas da vida social.

A implantação da democracia em Portugal registou-se através da instauração de um sistema político composto por um conjunto de órgãos e procedimentos regulados. Nele insere-se o pressuposto de igualdade e liberdade que é definidor da forma como os cidadãos participam na coisa pública. Neste sentido, a democracia não deve ser entendida apenas como um regime orientado por um conjunto de atores (partidos políticos, parlamento, governo, presidência da república, etc.), com regras de atuação institucionais, mas antes como um sistema de participação alargado, que não se resume, portanto, ao modelo representativo. A democracia deve acolher expressões e movimentos que funcionam à margem da política institucional, de forma orgânica, espontânea e fluida e que, nalguns casos, podem assumir um papel crítico e eventualmente disruptivo. O espírito do 25 de Abril também é esse. Há aspetos da revolução ainda por concretizar e, em muitos sentidos, diversos episódios ou períodos mais críticos em Portugal têm apelado precisamente ao espírito revolucionário.

Neste artigo debatemos a ideia de revolução a partir das formas de intervenção dos cidadãos na rua, particularizando a inscrição visual e textual em muros e paredes. Centrando-nos na revolução do 25 de Abril de 1974, destacaremos o período revolucionário e a recuperação do seu repertório político-estético em períodos posteriores. A nosso ver, a revolução portuguesa deixou um lastro que permanece até hoje relativamente ao papel do espaço público enquanto campo de intervenção política. Seguindo essa linha de raciocínio, deter-nos-emos no momento da crise financeira e da intervenção da *Troika*¹ em Portugal, para terminarmos com as (micro)revoluções em curso na atualidade, que se expressam no espaço público. Encontramos nos momentos referidos o

1 Expressão utilizada para definir o grupo formado por três entidades – a Comissão Europeia, o Banco Central Europeu e o Fundo Monetário Internacional – durante o contexto de crise financeira de 2007-2008 e que estava mandatada para gerir financeiramente o empréstimo concedido a vários países europeus, nomeadamente Portugal.

legado da revolução, a recuperação dos seus valores e da intensidade da participação política, mas também, como demonstraremos, a reutilização de diferentes estratégias, mecanismos e mensagens políticas que tiveram a sua origem há 50 anos e que ciclicamente são evocados como que a lembrar-nos de que a revolução está em permanente construção.

ESPAÇO PÚBLICO, MUROS E PARTICIPAÇÃO CÍVICO-POLÍTICA

Num sistema democrático, o espaço público é, por definição, um espaço aberto a todos. Este princípio inclusivo determina que o mesmo se afirme como uma arena política. E, na verdade, especialmente nas cidades, o espaço público é o palco onde acontecem as grandes demonstrações da vontade popular, onde se manifesta a revolta e acontecem as revoluções. Deste modo, no espaço urbano assiste-se a uma participação política do cidadão que vai da micropolítica do quotidiano à organização partidária, associativa e coletiva, que passa por táticas diversas de resistência (De Certeau 1988), até a formas mais intensas e violentas de política contenciosa. A cidade é, assim, marcada sempre por um equilíbrio mais ou menos instável entre a ordem e a desordem, sendo desta tensão que resultam necessariamente impulsos disruptivos que tantas vezes operam ao nível do simbólico e do estético.

A articulação entre a estética e a política na cidade é, então, central para esta discussão. O poder manifesta-se na ocupação do espaço, na ostentação, na vigilância e na disciplina, mas também na utilização das artes para disseminar os valores sociais, políticos e culturais que pretende consolidar. Não é de estranhar, então, que após revoluções ou processos abruptos de mudança de poder, se proceda à remoção dos símbolos e objetos artísticos associados ao anterior regime. Fora desses períodos, também acontece certos momentos, episódios, temas ou personagens do cenário político espoletarem vigorosas formas de intervenção no espaço público que envolvem os objetos e as práticas artísticas aí presentes.

No espaço público, as componentes de performatividade política, visualidade e estética são interdependentes e recorrentemente pensadas enquanto tal. Recuando ao século XX, são várias as situações que podem ser mencionadas. Por exemplo, as fotografias que Brassäi realizou entre 1933 e 1956 das gravuras e pinturas das paredes de Paris foram impactantes no contexto artístico. Algumas fotografias foram publicadas em 1933 na revista surrealista *Le Minotaure*, e a série “Graffiti” foi exposta no Museum of Modern Art, em Nova Iorque, em 1956. A Internacional Situacionista também acolheu de forma expressiva as inscrições feitas no espaço urbano parisiense, participando de forma ativa no contexto do Maio de 1968. De entre os exemplos mais recentes da articulação entre a estética e a política na cidade, que consideramos paradigmáticos, encontram-se os ocorridos na conjuntura de crise financeira global ocorrida

a partir de 2007/2008 – que gerou políticas austeritárias em diversos países europeus. Este período desencadeou uma vaga de formas de expressão política no espaço público dos países por ela mais afetados (Campos 2018; Tolonen 2021; Zaimakis 2015). Fora do espaço europeu, outras experiências são exemplificativas. Donald Trump converteu-se numa das personagens mais retratadas em murais e *graffiti* em todo o mundo durante o seu mandato enquanto presidente dos EUA (Ross 2021).

Vários autores têm vindo a destacar a dimensão da criatividade e da produção estética, quer para exercícios de micropolítica no quotidiano, quer para ações mais episódicas de política contenciosa, nomeadamente quando estas surgem no campo dos movimentos sociais e ativistas. A propósito deste combate que se realiza no reino dos signos, podemos invocar conceitos como os de “ativismo criativo” (Harrebye 2015), “ativismo” (Sandoval e Latorre 2008), “estéticas de protesto” (Buser *et al.* 2013), “*culture jamming*” (Delaure e Fink 2017) ou, no nosso contexto, “artes da cidadania” (Sarrouy, Simões e Campos 2022), entre outros. Pelas diferentes razões invocadas anteriormente, o meio urbano é o palco preferencial, ainda que não exclusivo, onde estas se expressam.

Para muitos cidadãos, particularmente os mais jovens, as iniciativas que cruzam a intervenção artística com diferentes causas sociais convertem-se num campo de participação de relevância (Sarrouy, Simões e Campos 2022). Estas formas de exercício da cidadania correspondem a um universo de intervenção política que pode, ou não, estar associado a formas mais convencionais de participação.

Neste artigo tratamos o uso do espaço público para a inscrição nos muros e paredes de mensagens de diversa ordem, tenham estas uma vertente pictórica ou verbal. Estamos por isso a falar de uma vasta gama de manifestações, que podem ser classificadas de formas distintas e cujas expressões remontam à antiguidade clássica e abrangem as inscrições não autorizadas, espontâneas e vernaculares no espaço público. Num passado recente, pensemos no Maio de 68, nas inscrições na Faixa de Gaza (Peetet 2016), na pós-revolução egípcia (Abaza 2016) ou nas inscrições com que nos cruzamos quotidianamente invocando diversas lutas. *Slogans* e palavras de ordem incitando à manifestação e à revolta, alertando para determinadas situações ou insurgindo-se contra o poder podem ser encontrados ao longo da história, em diferentes partes do mundo.

De entre a vasta categorização referente à intervenção pictórica e verbal de cunho político no espaço público, invocamos o património do muralismo, nomeadamente o mexicano, chinês e chileno. O muralismo político realizado nestes países ao longo do século XX inspirou decisivamente a dinâmica que se produziu em Portugal após o 25 de Abril. Invocamos também o *graffiti*, categoria que integra uma grande diversidade de expressões e ainda o universo da *street art*. Todas estas práticas de intervenção no espaço público se inscrevem no domínio da performatividade política. O muro, a parede e outros equipa-

mentos urbanos são, assim, um suporte utilizado pelos cidadãos para a reivindicação e criatividade, que no regime democrático português tem vindo a recuperar o legado participativo e performativo da revolução iniciada a 25 de Abril de 1974.

REVOLUÇÃO DE ABRIL:

PERFORMATIVIDADES POLÍTICO-ESTÉTICAS LIBERTADAS

A paisagem urbana de Portugal nos anos seguintes à revolução foi dominada em muitas cidades por grandes extensões de paredes pintadas com mensagens políticas visuais e verbais. Essa profusão caracteriza, em certa medida, os modos de vida do período revolucionário – comumente designado PREC² –, uma vez que traduz a vontade de participação cidadã experienciada nesse período.

De facto, o derrube da ditadura fascista portuguesa, efetivado pelo Movimento das Forças Armadas (MFA), foi acompanhado por um movimento popular democrático maciço. Daí resultou a então designada aliança Povo-MFA, expressa pela cooperação entre o sector militar e o sector popular e que se constituiu como essencial para o processo revolucionário e para a consolidação da democracia. Esta cooperação determinou uma forte mobilização da sociedade civil, que assumiu, como Sónia Vespeira de Almeida afirmou, “um importante papel nas tarefas da revolução” (2009: 60).

A participação cidadã manifesta nas inscrições feitas no edificado e outro mobiliário urbano das cidades portuguesas, em particular nas grandes zonas metropolitanas, foi expressão de uma nova relação dos cidadãos com o espaço público. Essa dinâmica levou mesmo à emergência de uma nova iconografia provisória representativa do ambiente e cenário performativo de viver a cidade deste período, constituído por pinturas, pichagens e cartazes, entre outros. A apropriação dos muros e paredes representou a vontade de participação no diálogo democrático em construção no país e, em simultâneo, foi um testemunho visual e performativo desse recente contexto de liberdade (Cruzeiro 2021; Madeira 2012, 2015, 2019). Isso foi desde logo notado e comentado por vários autores e artistas. Ana Hatherly desenvolveu trabalhos em torno da descolagem de cartazes das paredes durante o período revolucionário e o filme em super 8, *Revolução* (1977), afirmando que a revolução abriu espaço para a demonstração pública da revolta contra o fascismo (Madeira 2015). E. M.

2 A sigla corresponde à designação Processo Revolucionário Em Curso. Este processo, inaugurado em 25 de abril de 1974, terminou em 1976 com a aprovação da Constituição da República Portuguesa (2 de abril de 1976). Como Manuel Loff refere, “dentro dessa cronologia, houve um subperíodo mais intenso entre a tentativa fracassada do golpe regressivo de 11 de março de 1975 e o golpe moderado de 25 de novembro seguinte [...]” (Loff 2008: 168).

de Melo e Castro referiu-se em 1975 à “explosão de visualismo [...]” (RTP Arquivos 1975: 03:00)³ que caracterizava o momento, e em 1977 notava como isso era “revelador da liberdade de um POVO e uma manifestação coletiva da força comunicativa da sua vontade” (Melo e Castro 1977: 49) (Madeira 2007, 2012, 2015, 2019; Madeira, Cruzeiro e Campos 2021). Sérgio Guimarães, no livro *As Paredes na Revolução*, escreveu: “As inscrições da parede, quer elas sejam meros reflexos partidários, quer contem histórias individuais, de uma região ou de um povo, constituem um dos mais belos momentos do grande surto de liberdade que o 25 de Abril proporcionou.” (1978: s.p.). Estes exemplos são representativos, por um lado, da relevância que estas expressões inscritas no espaço público tiveram no quotidiano de então e, por outro lado, da potencialidade criativa que vários artistas identificaram nelas.

Durante o processo revolucionário português, a atitude de ocupação de muros e paredes com mensagens políticas visuais e verbais verificou-se tanto por iniciativa individual e espontânea como pelo movimento partidário, associativo e sindical. Não obstante, foi sobretudo neste último domínio que essa expressão alcançou maior visibilidade. Neste contexto, os murais partidários tiveram grande proeminência. Em certa medida, isso deriva da vigorosa disputa política que a democracia representativa, em florescimento, viveu nesse período. Durante 1974 e nos anos imediatamente seguintes constituíram-se formalmente dezenas de organizações partidárias, pese embora só um número diminuto tenha vindo a conquistar representação parlamentar. A presença de muitos destes partidos fez-se exercer nas ruas, nomeadamente através de diversos materiais de propaganda. De entre eles, o mural teve um uso central, em particular para as organizações partidárias posicionadas ideologicamente no espectro da esquerda, entre as quais o PCP, o PCTP/MRPP, o PCP(R), a UDP e o MES. De uma forma geral, a pintura mural desenvolveu-se em composições que articulavam palavras de ordem com iconografia alusiva ao momento. Isso determinou a existência de algumas marcas identitárias particulares dos partidos que as produziram, refletindo o cunho ideológico de cada partido e as metodologias adotadas (Madeira, Cruzeiro e Campos 2021).

Vários partidos integraram os murais na sua atividade regular, não os considerando um acontecimento extraordinário ou especificamente dirigido a artistas. A generalidade dos murais do contexto revolucionário foi produzida por militantes partidários, entre os quais alguns artistas, sendo que no cômputo geral estes apenas tiveram a seu cargo a planificação e execução de murais específicos. Por exemplo, relativamente à estratégia de colaboração entre artistas e não artistas, a questão raramente se colocou nos termos com que hoje a concebemos. Neste âmbito existem alguns casos que podem ser mencionados, ainda

3 Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/e-m-de-melo-e-castro/> (última consulta a 27 de março de 2022).

que não tenham cumprido exatamente esse desígnio. Um dos partidos mais ativos na realização de murais foi o PCP, sendo a quantidade, a amplitude geográfica e a diversidade visual e estética paradigmáticas ao nível da integração do muralismo como atividade regular do partido no espaço público. Conhecem-se os nomes de militantes artistas com participação regular na pintura de murais, tais como António Domingues, Cipriano Dourado, Rogério Ribeiro, João Hogan ou Jorge Vieira, entre outros. É sabido que também artistas não militantes participaram em alguns murais, como aconteceu no mural em cerâmica executado em 1978 na sede do PCP em Lisboa. Não obstante, sendo esta uma atividade regular, o modelo de produção artística autoral não foi o mais recorrente no PCP. Adotando o modelo de produção colaborativo, a ótica mais utilizada foi a do trabalho partidário militante e não a da criação entre artistas e não artistas (Cruzeiro 2023). O PCTP/MRPP, que também realizou diversos murais neste período, entregou a planificação e execução de murais a artistas e gráficos militantes, criando para esse objetivo um “comité gráfico” (Carmo 2011: 32). Os murais mais icónicos deste partido foram realizados nesse domínio, sendo por isso mais limitada a prática muralista extensiva a não artistas. Uma exceção aconteceu durante a execução do mural do Instituto Superior Técnico em 1976, de apoio à candidatura de Ramalho Eanes nas presidenciais. Aí, alguns populares pediram para que os artistas os fizessem representar no mural, o que veio a acontecer (Carmo 2011: 35), havendo ainda a participação de alguns jovens na execução da pintura, a partir da orientação dada pelos artistas (figura 1).⁴

A utilização do muralismo pelo campo da disputa política institucional teve também a sua expressão no MFA. No âmbito das Campanhas de Dinamização Cultural e Ação Cívica (CDCAC) foram realizadas em 1975 cinco pinturas murais no país,⁵ com a participação de dezenas de artistas e, em alguns casos, também da população. Neste contexto, o próprio exercício de pintura servia de mediação no contacto direto com a população. Esse propósito foi particularmente bem-sucedido no caso das pinturas realizadas em Viseu e na aldeia de Chã. Nestes exemplos, a população juntou-se aos artistas, contribuindo para os murais executados (figura 2).

Se dois dos fatores que determinaram a disseminação da prática muralista neste período foram o seu baixo custo e a facilidade logística de realização, outro fator relevante foi a recuperação da tradição muralista em contexto revolucionário. Historicamente, a pintura mural foi utilizada como ferramenta de comunicação política, por exemplo, como já referimos, durante as

4 *Vida Mundial*, n.º 1895 (S/A, sem título), pp. 20-21.

5 O Sector de Apoio Artístico (Gabinete de Comunicação) coordenou a realização de quatro pinturas murais no país inseridas no âmbito das CDCAC: em Viseu, Lisboa, Évora e Figueira da Foz. O mesmo organismo deu apoio organizativo à pintura mural realizada na aldeia de Chã, em Sobral de Monte Agraço.



Figura 1 – Vista parcial de mural do PCTP/MRPP, Instituto Superior Técnico, 1976.
Fonte: Conceição Neuparth, CD25Abril.



Figura 2 – Mural realizado na aldeia de Chã, Festa da Luz, 1975. Fonte: Arquivo Municipal de Lisboa, código de referência: ESO001548. Disponível em < <https://arquivomunicipal.lisboa.pt> >.

revoluções mexicana ou chinesa, entre outras. Assumiu de igual forma grande projeção enquanto ferramenta de resistência política no caso do golpe militar de Augusto Pinochet, no Chile, que foi quase contemporâneo da revolução portuguesa. Nos contextos revolucionários, o muralismo não cumpre propósitos de reabilitação do espaço urbano, de decoração ou de embelezamento de equipamentos e mobiliário urbano, como acontece em outros contextos. Isso aplica-se ao período revolucionário português, onde a pichagem e o muralismo tiveram uma raiz motivacional política, no sentido da atividade dos cidadãos que se ocupam dos assuntos públicos, que se centram no comum. Por isso, para além das características particulares estéticas e propagandísticas do muralismo e da inscrição de mensagens no espaço urbano no pós-25 de Abril, o ato representa uma performatividade militante que denuncia um exercício intenso de participação social (Cruzeiro 2022b).

Esse reconhecimento existiu na sociedade civil no seu conjunto durante o período revolucionário. E também foi levado em conta pelos agentes políticos, uma vez que, em 1976, foi redigida e aprovada a Constituição da República Portuguesa (CRP) (artigo 37.º), onde está inscrito: “Todos têm o direito de exprimir e divulgar livremente o seu pensamento pela palavra, pela imagem ou por qualquer outro meio [...]”, sendo que o “exercício destes direitos não pode ser impedido ou limitado por qualquer tipo ou forma de censura” (CRP 2005). Quando falamos deste período da história portuguesa importa compreender que não é só de passado que falamos, mas também de um presente constitucionalmente legitimado como um direito de todos os cidadãos (Cruzeiro 2022a). Essa é uma das razões para que a memória coletiva que se conserva do muralismo e das inscrições visuais e textuais da revolução seja ciclicamente retomada noutros períodos.

“NÓS QUEREMOS É UMA REVOLUÇÃO”

A inscrição pictórica e textual no espaço público, que caracterizou o período revolucionário, observou nos anos seguintes um período de contraciclo. Sobre-tudo a partir do final da década de 70, a um discurso institucional cada vez mais condenatório desta prática, juntou-se ainda a adoção de medidas restritivas à inscrição livre nos muros e paredes das cidades. A liberdade de expressão consagrada na CRP tem sido desde então contraditada, por exemplo, por alguns municípios portugueses, que recorrem a estratégias de apagamento, através da limpeza das paredes (Madeira 2015), e coação e mecanismos de criminalização sobre quem utiliza as inscrições no espaço público como forma de expressão política (Cruzeiro 2022a).

Não obstante, a prática de inscrição visual e textual nos muros e paredes das cidades tem-se mantido, exercida muitas vezes de forma não autorizada e num contexto legalista nebuloso e complexo.

Tal como já foi afirmado, em momentos de degradação da vida política, social e financeira, como os que temos vivido periodicamente em Portugal, verifica-se uma intensificação destas práticas. Foi isso que aconteceu a partir de 2010, com a crise financeira mundial a atingir Portugal, conduzindo ao exercício das políticas agressivas da *Troika*, que criaram um descontentamento generalizado na população. E, nesse período, a intensificação da inscrição nos muros e paredes foi acompanhada, em muitos casos, pela recuperação do “guião do 25 de Abril” (Madeira 2015), através da utilização de diferentes elementos do repertório político-estético da revolução portuguesa (figura 3).

Em 2010, antecipando os anos mais intensos ao nível da intervenção e contestação nacional deste período, algumas intervenções artísticas em espaço público manifestaram o descontentamento e desconforto em relação à situação social e económica que o país vivia, recuperando o guião participativo e performativo da revolução. Um exemplo concreto, entre outros, foi a obra “POVO SEM TÍTULO”, de Hugo Canoilas, que teve início com a exposição apresentada no Museu da Eletricidade.⁶ O artista produziu um grande painel de fundo

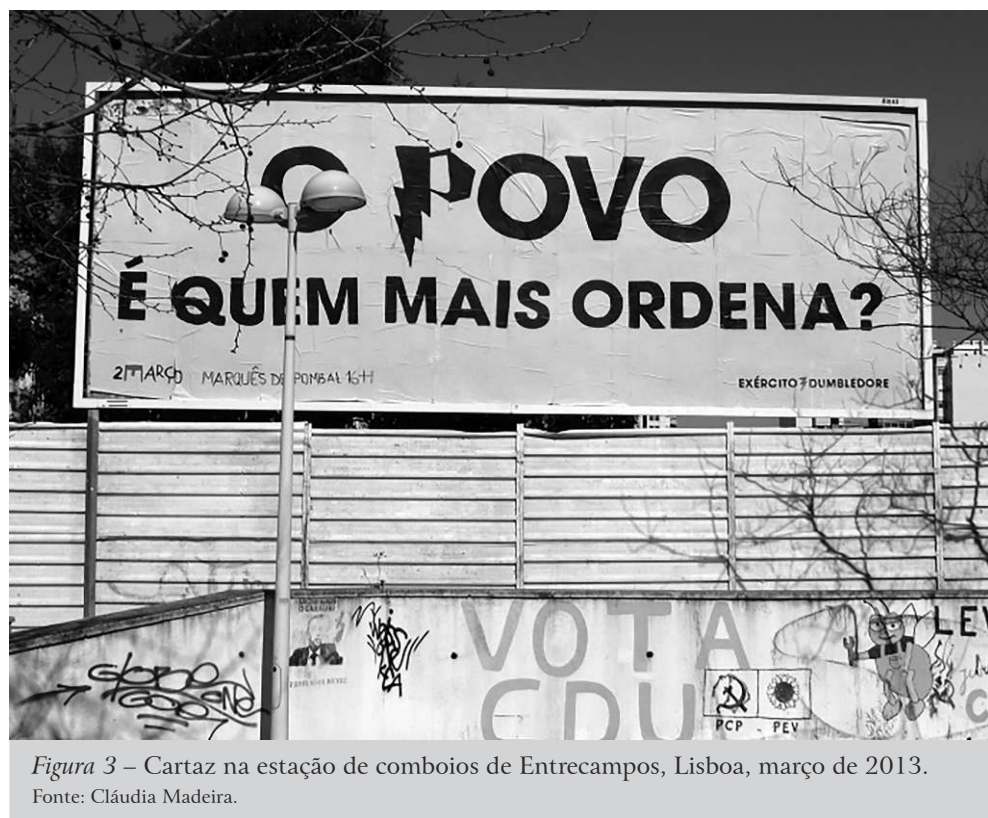


Figura 3 – Cartaz na estação de comboios de Entrecampos, Lisboa, março de 2013.

Fonte: Cláudia Madeira.

6 Hugo Canoilas, “POVO SEM TÍTULO”, exposição coletiva “povo-people”, Museu da Eletricidade, 2010.

branco, composto por paletes de madeira reciclada pintada, com inscrições de frases referentes ao povo (escritas por artistas nacionais e estrangeiros, tais como Sophia de Mello Breyner Andresen, Thomas Bernhard, Mário Cesariny, Guerra Junqueiro, Grupo Krisis, Agustina Bessa Luís, Almada Negreiros, Friedrich Nietzsche, Eça de Queirós e Oscar Wilde), às quais Canoilas acrescentou frases e palavras suas, de forma anónima. Na noite em que a exposição foi desmantelada, o artista depositou clandestinamente partes deste painel – uma “espécie de quadros sem tela” – em ruas residenciais da cidade de Lisboa. Esses “quadros”, deixados à mercê de quem os quisesse levar para casa (Madeira 2012), transformaram-se assim em mensagens anónimas sobre o povo, para serem lidas por quem passasse.

Outra iniciativa que podemos aqui referir foi o “Jornal Mural”,⁷ um projeto de intervenção urbana que começou em Lisboa (2010), tendo tido sucessão em Nova Iorque (2011) e em São Tomé e Príncipe (2013). Teve como inspiração a prática política de afixação de cartazes e a distribuição poética no espaço público, a partir das experiências realizadas no período revolucionário português, nos *dàzibáo* chineses e na “Poesia Marginal” brasileira da década de 1970. O seu objetivo foi empreender um desafio político à população urbana com a “criação de notícias de coisas que aconteceram e que ninguém viu ou que não foram testemunhadas na totalidade”, e que resultaram num “suplemento de capital intelectual a ser partilhado por uma comunidade ativa” (Madeira 2012). Em Lisboa, o projeto foi coordenado por Hugo Canoilas e resultou num jornal efêmero, constituído por um conjunto de cartazes afixados em novembro de 2010, com textos alusivos a acontecimentos, obras e autores que compunham “o chão cultural” de referência para a cena artística de então. Qualquer um destes exemplos acentuou logo nessa altura uma relação ativa entre arte e cidadania num contexto de crise emergente, trazendo referências do 25 de Abril de 1974 para o presente.

Em 2011 e 2012, as manifestações cívicas de grande expressividade popular amplificaram a visibilidade da precariedade e crise socioeconómica existente em Portugal, invadindo as ruas das cidades do país. Entre elas, destacaram-se as manifestações “Geração à Rasca” (12 de março de 2011), “May Day” (1 de maio de 2011), os “Indignados” (15 de outubro de 2011), a “Greve Geral” (22 de março de 2012) e “Que se lixe a Troika! Queremos as nossas vidas” (15 de setembro de 2012). Todas fizeram um uso intensivo de uma estética cívica e política *quasi-carnavalesca* através do uso de máscaras, canções, hinos, cartazes, pichagens, murais, etc. Nestas manifestações ouviram-se com frequência expressões como “um novo 25 de Abril é preciso” ou “o povo unido jamais será vencido”. Recuperaram-se as canções heroicas de Fernando

7 Disponível em < <https://www.aguede-ale.com/?page=jornal-mural> > (última consulta em abril de 2024).

Lopes-Graça, em particular a “Acordai”, e as canções de intervenção, nomeadamente de Zeca Afonso. Caso evidente dessa recuperação foi o projeto Homens da Luta, protagonizado por Nuno Duarte *Jel* e Vasco Duarte que, adotando uma *performance* caricaturista, transportou para este período o repertório revolucionário. A participação desta dupla em diversas manifestações fez-se com cravos, punhos erguidos, pancartas e megafones. Fez-se ainda através de uma linguagem musical que, para além de recuperar diversos elementos melódicos criados por Zeca Afonso (como as melodias rítmicas vocais), fez uso de expressões como “Luta, luta, camarada, luta”, “o povo avança é a gritar”, “a luta continua” ou “cantar contra a reação”, que tinham a sua origem na revolução. A identificação popular com a *performance* dos Homens da Luta fez inclusive com que a canção *Luta é Alegria* ganhasse o concurso do Festival da Canção em Portugal (com os votos da audiência televisiva) e fosse apresentada na Alemanha no concurso do festival da Eurovisão em 2011 (Madeira 2015).

Os Homens da Luta captaram o ambiente emocional que caracterizou muitas destas manifestações, cujos movimentos organizadores se inseriam, em muitos casos, na caracterização dos novíssimos movimentos sociais (Feixa, Pereira e Juris 2009). Esse ambiente, ainda que com nuances complexas de tristeza, euforia, lágrimas, frustração e raiva, foi marcadamente festivo, tal como o ambiente geral que caracterizou a ação política pública durante o processo revolucionário português. A aproximação a partir de um ambiente reivindicativo ou de luta que se quer festivo é evidente na relação entre as expressões “O que faz falta é animar a malta” (Zeca Afonso) e “Luta é alegria” (Homens da Luta), utilizadas durante os períodos referidos.

Nos anos da crise financeira, os muros e paredes das cidades voltaram a encher-se de mensagens visuais e textuais de cariz político. No campo da pichagem, retomamos a frase “O que eu quero é uma revolução!”, escrito por duas vezes nas paredes da Universidade de Lisboa no verão de 2011 (em jeito de nota de rodapé), e no início da primavera de 2012 (em tamanho épico). Essa frase tornou-se performativa e efémera, tendo sido rapidamente apagada. A ocupação dos muros e paredes das universidades lisboetas foi extensa e, para além da pichagem, também os *grafittis* e os cartazes, entre outras intervenções entre arte e estética (Madeira 2012), deram conta de uma psicogeografia de crise que se alastrava para todos os sectores da sociedade (Madeira 2015). As frases que Miguel Januário inscreveu em *stencil* em vários muros são disso representativas, como “± Descarga Policial” – alusiva à intervenção do corpo de intervenção da PSP no final de uma manifestação convocada pela CGTP em 2012 – ou a frase inscrita no muro da NOVA FCSH em 2014: “± O Futuro é para sempre.

Também no campo do *graffiti* houve um conjunto de manifestações murais que se envolveram diretamente, e de forma algo sistemática, com a atualidade política e a situação de crise (Campos 2018). Merecem destaque os trabalhos

existentes no muro próximo do Centro Comercial das Amoreiras em Lisboa, envolvendo membros do governo, sendo que o mural retratando Pedro Passos Coelho e Paulo Portas manietados por Angela Merkel teve impacto mediático nacional e internacional (figura 4). De salientar, ainda, pela celebração do espírito da revolução, em confluência com o universo do *graffiti* contemporâneo, o projeto “40 Anos/40 Murais”, organizado por António Alves e a Associação APAURB (Campos e Câmara 2019).⁸

A recuperação do repertório político-estético da revolução do 25 de Abril neste período de crise valorizou a significância desse momento na história do país. A conquista da democracia e a importância do papel do espaço público enquanto arena de discussão política e de participação cidadã foram assuntos retomados neste período de crise a partir de um sentir que, ao mesmo tempo que lamentava a perda de valores e direitos, celebrava a revolução e a possibilidade da sua continuidade no presente, a par de outras microrrevoluções quotidianas.



Figura 4 – Mural retratando Pedro Passos Coelho, Paulo Portas e Angela Merkel (autoria, Nomen, Slap e Kurtz), Lisboa. Fonte: Ricardo Campos.

8 Disponível em: < <http://40anos40muraish.weebly.com/> > (última consulta em abril de 2024).

(MICRO)REVOLUÇÕES QUOTIDIANAS

Na literatura da atualidade tem vindo a ser expressa a ideia de que o sistema democrático em diversas regiões do mundo se encontra ameaçado, sendo que um dos principais sintomas é a gradual descrença dos cidadãos nos atores políticos tradicionais, expressa no crescente abstencionismo e menor filiação a partidos. Esta situação parece ser mais evidente entre os mais jovens (Campos e Sarrouy 2020; Pickard 2019; Costa *et al.* 2022). No entanto, embora os agentes políticos da democracia representativa sejam fundamentais, consideramos que o campo da política não se deve resumir à sua expressão institucional, devendo englobar formas de participação não institucionais ou não convencionais que se revelam fundamentais para o ambiente democrático. Como tal, consideramos que a democracia não é algo cristalizado e exclusivamente representativo, mas deve ter em consideração um modelo de participação amplo e aberto, incluindo diferentes formas de expressão (figura 5). Nessas formas de participação encontram-se as não convencionais, liminares ou híbridas, que acontecem frequentemente nos interstícios da regulação e vigilância, revelando-se altamente criativas nos recursos empregues e nos modos de comunicar.

Nas últimas duas décadas surgiram um conjunto de movimentos de índole orgânica, fluida e horizontal, em resposta a situações concretas – como as ações do movimento *Occupy*, do “Que se lixe a Troika” em Portugal, do 15M em

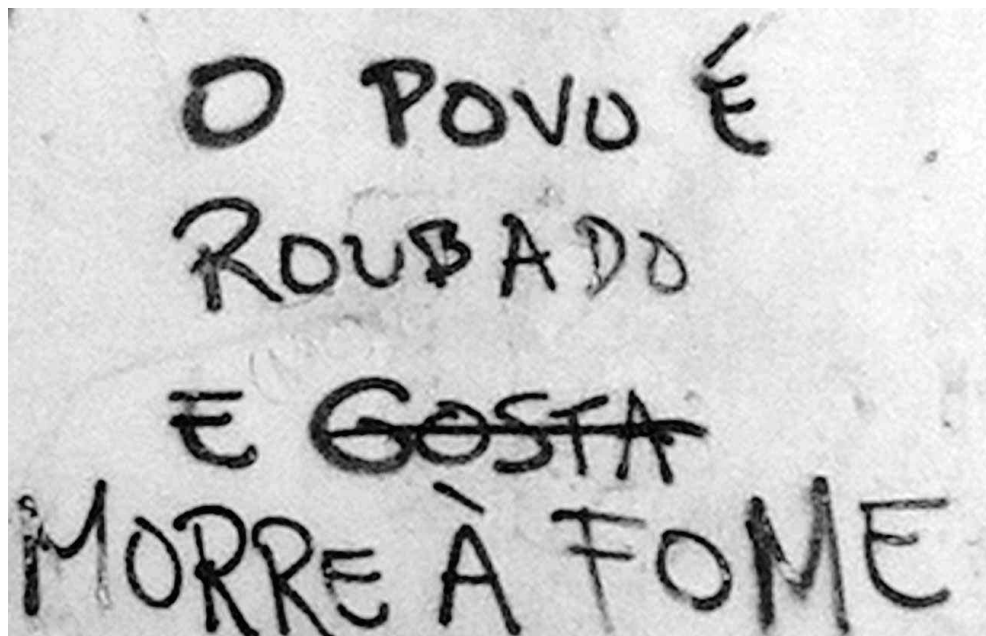


Figura 5 – Graffiti em Évora, abril 2014. Fonte: Cláudia Madeira.

Espanha, a ocupação de escolas secundárias no Brasil, dos coletes amarelos em França, dos *Umbrella Movement* em Hong-Kong, entre muitos outros. Estes movimentos, geralmente efêmeros, revelam formas de associação de natureza difusa e mais individualizada, que empregam novas gramáticas de ação. Estas são intervenções que têm, por isso, sido definidas como híbridas, articulando em permanência a rua (*offline*) e o mundo digital (*online*) (Simões e Campos 2016). Também tem sido destacado o papel das expressões criativas e artísticas, principalmente no caso dos jovens, enquanto campo de expressão e intervenção cívica (Sarrouy, Simões e Campos 2022; Campos 2021).

Mas, se o mundo virtual tem um peso determinante nas formas de intervenção não convencionais, a rua continua a desempenhar um papel fundamental. Nas ruas encontramos frequentemente trabalhos realizados a *stencil*, *posters* ou escritos diversos, em tom poético ou sarcástico, que remetem para combates contemporâneos em torno do capitalismo, do feminismo, da luta antirracista, da antigentrificação, da crise climática, entre outras, e que correspondem a microrrevoluções em curso.

Uma estratégia de comunicação frequentemente emprega remete precisamente para o humor presente nas imagens ou nas mensagens escritas (figura 6). Este é, como tem sido frisado (Hart 2007; Balandier 1999), um recurso frequentemente utilizado pelos subalternos e menos poderosos, servindo o sarcasmo e a ironia para desconstruir e abalar os alicerces do poder. A estas estratégias de comunicação junta-se o caráter poético ou indecoroso das mensagens, desafiando o olhar e introduzindo cisões na normalidade do quotidiano. Daí que, muitas vezes, estas mensagens sejam contrárias ao “bom gosto”, procurando precisamente o choque, desafiando as normas canónicas e o impronunciável. O jogo político produz-se não apenas a partir do conteúdo da mensagem, mas igualmente através do ato (proibido),

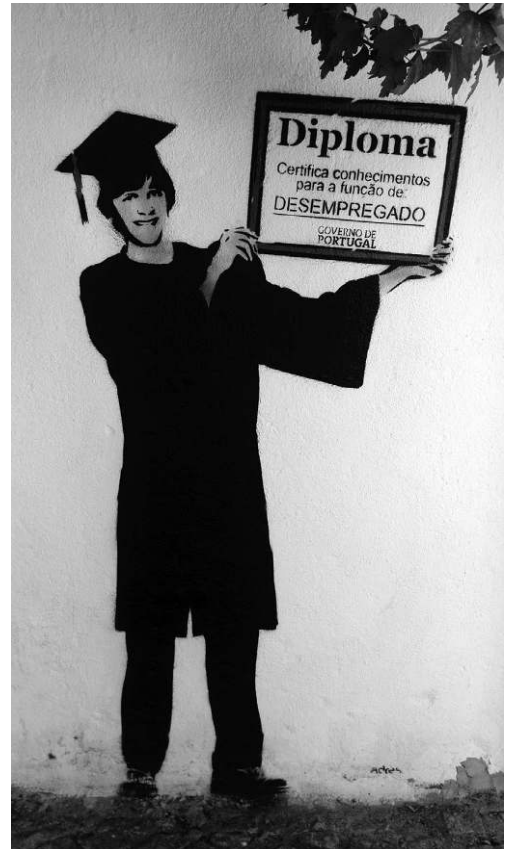


Figura 6 – Stencil fazendo alusão ao desemprego de jovens diplomados. Fonte: Ricardo Campos.

dos instrumentos (*graffiti, stencil, poster*) e da estratégia comunicacional (humor, obscenidade, poesia, etc.).

Neste âmbito da política do quotidiano ou da micropolítica, os recursos do dia-a-dia são fundamentais para o exercício da cidadania e para a expressão de vontades políticas. Como tal, quer o espaço urbano, quer os muros destacam-se enquanto palcos e repositórios de comunicação política, de livre acesso.

CONCLUSÃO

A ocupação explosiva de muros e paredes durante o período revolucionário do 25 de Abril de 1974 teve como motivação a conquista da democracia, da qual foi expressão a generalizada vontade de participação política. Dessa motivação fez parte o entusiasmo e a alegria pela retoma da democracia, nomeadamente da liberdade de expressão, reprimida durante 48 anos e da qual foi exemplificativa a extensa inscrição de mensagens visuais e textuais no espaço público.

À medida que o processo democrático se foi consolidando, esse entusiasmo reduziu-se. O “espírito de Abril” passou sobretudo a estar presente na vigilância e no espírito crítico em relação aos agentes políticos a quem, ciclicamente, se dá o poder. A participação cidadã na coisa comum e na discussão das políticas públicas foi diminuindo comparativamente com o período da revolução, tanto em termos de participação na eleição dos seus representantes como noutras formas de participação direta.

Não obstante, a crítica, o dissenso e a disputa política no campo da cidadania não desapareceram. Elas são um pilar fundamental da democracia. E mesmo não se exercendo num palco de mudança radical em curso, como foi o do 25 de Abril, a participação cidadã tem conservado no país, em muitos casos, a mesma expectativa na possibilidade de mudança que existiu no período revolucionário. Consideramos que essa é a razão mais determinante para a existência de uma performatividade política que tem vindo a recuperar o repertório da revolução, sempre atualizada e adaptada ao momento presente. Essa recuperação tem acontecido particularmente em momentos de agudização da degradação das condições de vida. A crise financeira que Portugal atravessou recentemente foi um desses momentos. Demonstrámos a presença de símbolos, expressões, trejeitos e manifestações da revolução em diferentes expressões de protesto e reivindicação desse período. A articulação entre a estética e a política amplificaram, nesses casos, a eficácia da comunicação na arena do espaço público, acrescentando-lhe poética.

Recuperar Abril pode significar a reclamação da concretização de aspetos da revolução que ficaram por cumprir, que foram abandonados, que têm sido subvertidos. Pode significar a recuperação de um período que se cravou na identidade de um país e que faz parte da memória coletiva. Pode significar a recuperação de uma criatividade e poética alargadas e a reivindicação por

uma participação cidadã mais ativa e consciente. Não obstante, será sempre a recuperação da memória dos valores democráticos em efervescência durante o período revolucionário. Nesse sentido, o papel do espaço público enquanto campo de intervenção política continua a ser essencial. A inscrição de mensagens políticas visuais e textuais em muros e paredes constitui, em si mesma, um ato de exercício democrático. Quando a esse ato se acrescenta o repertório da revolução, está-se a insistir na necessidade do seu reforço e concretização.

BIBLIOGRAFIA

- ABAZA, Mona, 2016, “The field of graffiti and street-art in post-january 2011 Egypt”, in Jeffrey Ian Ross (org.) *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 318-333.
- ALMEIDA, Sónia Vespeira de, 2009, *Camponeses, Cultura e Revolução: Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica do M. F. A. (1974-1975)*. Lisboa: Edições Colibri.
- BALANDIER, George, 1999, *O Poder em Cena*. Coimbra: Minerva.
- BUSER, Michael, Carlo BONURA, Maria FANNIN, e Kate BOYER, 2013, “Cultural activism and the politics of place-making”, *City*, 17 (5): 606-627.
- CAMPOS, Ricardo, 2018, “The crisis on the wall: political muralism and street art in Lisbon”, in Isabel David (org.), *Crisis, Austerity, and Transformation: How Disciplinary Neoliberalism Is Changing Portugal*. Lanham, MD, Boulder, CO, Nova Iorque, Londres: Lexington Books, 109-130.
- CAMPOS, Ricardo, 2021, “A parede é a coisa política por excelência”, in Manuel Bogalheiro, Isabel Babo e João Sousa Cardoso (orgs.), *Expressões Visuais Disruptivas no Espaço Público*. Lisboa: CICANT – Edições Universitárias Lusófonas, 137-166.
- CAMPOS, Ricardo, e Sílvia CÂMARA, 2019, *Arte(s) Urbana(s)*. Vila Nova de Famalicão: Húmus.
- CAMPOS, Ricardo, e Alix SARROUY, 2020, “Juventude, criatividade e agência política”, *TOMO*, 37: 7-42.
- CARMO, André, 2011, “Revolutionary landscapes: the PCTP/MRPP mural paintings in the Lisbon metropolitan area”, *Finisterra*, XLVI (92): 25-41.
- CRP-CONSTITUIÇÃO DA REPÚBLICA PORTUGUESA, 2005. Disponível em: < <https://www.parlamento.pt/Legislacao/Paginas/ConstituicaoRepublicaPortuguesa.aspx> > (última consulta em abril de 2024).
- COSTA, Patrícia, Pedro MAGALHÃES, Edna COSTA, Isabel MENEZES, Patrícia SILVA, e Pedro FERREIRA, 2022, *A Participação Política da Juventude em Portugal: Um Retrato Comparativo e Longitudinal, 2002-2009*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- CRUZEIRO, Cristina Pratas, 2021, “Art with revolution! Political mobilization in artistic practices between 1974 and 1977 in Portugal”, in *the w@terfront Public Art Urban Design*

- Civic Participation Urban Regeneration*, 63 (10): 3-35. Disponível em: < <http://dx.doi.org/10.1344/waterfront2021.63.10.01> > (última consulta em abril de 2024).
- CRUZEIRO, Cristina Pratas, 2022a, “A expressão da política de resistência nas paredes”, *Boletim URAP – União de Resistentes Antifascistas Portugueses*. Disponível em: < <https://www.urap.pt/index.php/cultura-mainmenu-42/1219-a-expressao-da-politica-de-resistencia-nas-paredes> > (última consulta em abril de 2024).
- CRUZEIRO, Cristina Pratas, 2022b, “‘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. Disponível em: < <http://dx.doi.org/10.4025/dialogos.v26i1.62094> > (última consulta em abril de 2024).
- CRUZEIRO, Cristina Pratas, 2023, “A pintura mural da Festa do Avante! como expressão da democracia cultural”, *AbrilAbril*. Disponível em: < <https://www.abrilabril.pt/cultura/pintura-mural-da-festa-do-avante-como-expressao-da-democracia-cultural> > (última consulta em abril de 2024).
- DE CERTEAU, Michel, 1988, *The Practice of Everyday Life*. Berkeley, CA: University of California Press.
- DELAURE, Marilyn, e Moritz FINK (orgs.), 2017, *Culture Jamming: Activism and the Art of Cultural Resistance*. Nova Iorque: NYU Press.
- FEIXA, Carles, Inês PEREIRA, e Jeffrey S. JURIS, 2009, “Global citizenship and the ‘New, New’ social movements: Iberian connections.” *YOUNG*, 17 (4): 421-442. Disponível em: <<https://doi.org/10.1177/110330880901700405>> (última consulta em abril de 2024).
- GUIMARÃES, Sérgio, 1978, *As Paredes na Revolução*. Lisboa: Mil Dias Editora.
- HARREBYE, Silas, 2015, “The ambivalence of creative activism as a reorganization of critique”, *Culture and Organization*, 21 (2): 126-146. DOI: <https://doi.org/10.1080/14759551.2013.813512>.
- HART, Marjolein’t, 2007, “Humour and social protest: an introduction”, *International Review of Social History*, 52 (15): 1-20.
- LOFF, Manuel, 2008, *“O Nosso Século É Fascista!” O Mundo Visto por Salazar e Franco (1936-1945)*. Porto: Campo das Letras.
- MADEIRA, Cláudia, 2007, *O Híbridismo nas Artes Performativas em Portugal*. Lisboa: Instituto de Ciências da Comunicação – Universidade de Lisboa, dissertação de doutoramento. Disponível em: < <http://hdl.handle.net/10451/322> > (última consulta em abril de 2024).
- MADEIRA, Cláudia, 2012, “The ‘return’ of performance art from a glocal perspective”, *Cadernos de Arte e Antropologia*, 1 (2): 87-102. Disponível em: < <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.652> > (última consulta em abril de 2024).
- MADEIRA, Cláudia, 2015, “‘O que eu quero é uma revolução!’: a performatividade de uma palavra de ordem”, *Cadernos de Arte e Antropologia*, 4 (2): 29-52. Disponível em: < <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.930> > (última consulta em abril de 2024).
- MADEIRA, Cláudia, 2019, “E.M. de Melo e Castro: O laboratório artístico saltou para a rua em 1974!”, *Revista Cadernos de Arte Pública/Public Art Journal: Memória, Património e Narrativas em Arte Pública (online)*. Disponível em: < <https://journals.ap2.pt/index.php/CAP/article/view/106> > (última consulta em abril de 2024).
- MADEIRA, Cláudia, Cristina Pratas CRUZEIRO, e Ricardo CAMPOS, 2021, “‘25th April always, fascism never again’. The post-Revolution murals in Portugal”, in Ricardo Campos,

- Andrea Pavoni, e Yiannis Zaimakis, *Political Graffiti in Critical Times: The Aesthetics of Street Politics*. Oxford, Nova Iorque: Berghahn Books, 251-274.
- MELO E CASTRO, E. M. de, 1977, “Pode-se escrever com isto”, *Colóquio Artes*, 32: 48-61.
- PETEET, Julie, 2016, “Wall talk: Palestinian graffiti”, in Jeffrey Ian Ross (org.), *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 334-344.
- PICKARD, Sarah, 2019, *Politics, Protest and Young People: Political Participation and Dissent in 21st Century*. Londres: Palgrave Macmillan.
- ROSS, Jeffrey Ian, 2021, “Anti-Trump graffiti and street art: a case study of Washington, DC”, in Ricardo Campos, Andrea Pavoni e Yiannis Zaimakis, *Political Graffiti in Critical Times: The Aesthetics of Street Politics*. Oxford e Nova Iorque: Berghahn Books, 127-148.
- SANDOVAL, Chela, e Guisela LATORRE, 2008, “Chicana/o activism: Judy Baca’s digital work with youth of color”, in Anna Everett (org.), *Learning Race and Ethnicity: Youth and Digital Media*. Cambridge, MA: The MIT Press, 81-108. DOI: 10.1162/dmal.9780262550673.081.
- SARROUY, Alix, José SIMÕES, e Ricardo CAMPOS (orgs.), 2022, *A Arte de Construir Cidadania: Juventude, Práticas Criativas e Ativismo*. Lisboa: Tinta da China.
- SIMÕES, José Alberto, e Ricardo CAMPOS, 2016, “Juventude, movimentos sociais e redes digitais de protesto em época de crise”, *Comunicação Mídia Consumo*, 13 (38): 130-150.
- TOLONEN, Jonna, 2021, “‘Whatever I can do to put those people in jail’: crisis turns Spanish artists to street activism”, in Ricardo Campos, Andrea Pavoni e Yiannis Zaimakis (orgs.), *Political Graffiti in Critical Times: The Aesthetics of Street Politics*. Nova Iorque: Berghahn Books, 52-73.
- ZAIMAKIS, Yiannis, 2015, “‘Welcome to the civilization of fear’: on political graffiti heterotopias in Greece in times of crisis”, *Visual Communication*, 14 (4): 373-396.

