

A REVOLUÇÃO ESTÁ NA RUA: UMA ANÁLISE DE REPRESENTAÇÕES DO 25 DE ABRIL DE 1974 NOS MURAIIS DO SÉCULO XXI

Margarida Rendeiro, CHAM, FCSH

Universidade NOVA de Lisboa

1. A MEMÓRIA DOS MURAIIS

Em Portugal, a prática muralista evoluiu nos anos que se seguiram à Revolução dos Cravos, particularmente durante os anos do PREC (Processo Revolucionário em Curso). Durante a década de 60 e até 1974, o *graffiti* constituiu-se enquanto prática discursiva de resistência e de contrapoder. Nunca foi uma prática especificamente portuguesa, já que palavras de ordem constituíram igualmente fortes marcas durante o maio de 68 em França. As brigadas muralistas afetas aos Partidos Comunista e Socialista chilenos também pintaram murais políticos para fins propagandistas durante a chamada *experiência chilena*, entre 1970 e 1973. Durante a última década do Estado Novo, António Alves foi um entre outros jovens militantes do PCTP que pintaram *slogans* rápidos contra a Guerra Colonial, apelando ao regresso dos soldados e em solidariedade com os povos das ex-colónias. Em 1974, as paredes portuguesas, e especialmente as de Lisboa, encheram-se de murais de cariz político. Era um meio rápido, democrático de chegar a toda a população e mais económico do que

comunicar através dos meios de comunicação social. As paredes tornaram-se um meio de comunicação transversal a todo o espectro partidário, do MDP/CDE, PCP, PCTP/MRPP até ao CDS e PPM. A eles se associaram os artistas plásticos. O Movimento Democrático de Artistas Plásticos, de que fizeram parte João Abel Manta, Júlio Pomar e Carlos Calvet, reuniu 48 artistas para pintar um grande painel na Galeria de Arte Moderna de Belém no 10 de junho de 1974. Artistas, juntamente com muitos portugueses de diversas idades, participaram nesta iniciativa com entusiasmo (Gonçalves, 1999, p. 86).¹

As paredes geravam espaços de representação e a intervenção artística estabelecia pontos de diálogo, exacerbando o potencial revolucionário gerado pelos acontecimentos de abril de 1974. Ao planeamento urbano pré-existente, sobrepunha-se um discurso que competia em termos de visibilidade. As intervenções foram sobretudo em edifícios degradados, mas conforme Alves sublinhou, os murais refletiam o comprometimento com a revolução e a consciencialização coletiva dos valores revolucionários. Contudo, apesar de a apropriação do espaço público por parte dos cidadãos refletir o desejo de liberdade de expressão reprimido durante o Estado Novo, os murais resultaram fundamentalmente de um esforço de estruturas políticas e não tanto de elites criativas (Câmara, 2015, p. 218).

Depois de o processo revolucionário ter sido interrompido em 25 de novembro de 1975, a pintura de murais foi abandonada, reaparecendo a partir da década de 90, partilhando o

1 O painel foi destruído no incêndio que consumiu a Galeria de Arte Moderna de Belém em 20 de agosto de 1981.

suporte com o *graffiti* e o *stencil*, como forma de contestação às políticas educativas, às alterações ao Código do Trabalho ou sobre a interrupção voluntária da gravidez (Freitas, 2011, p. 418). Embora os murais revolucionários tenham desaparecido, a sua memória foi preservada por entidades, como o Centro de Documentação 25 de Abril da Universidade de Coimbra, a Fundação Mário Soares e o Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa. Não obstante o acervo digital, é através da memória da experiência de quem passou pelos acontecimentos do PREC que se estabelecem as relações de diálogo com as gerações de muralistas do novo milénio, conforme sublinhou Sílvia Câmara (2015, p. 219).

Sob o ponto de vista legislativo, a prática do *graffiti* – na qual se integra a pintura de murais – foi parcialmente normalizada apesar das inúmeras restrições. Segundo a lei n.º 61, de 23 de agosto de 2013, que regula a prática de *graffiti*, esta é proibida em alguns locais públicos, tais como monumentos e transportes públicos, estando previstas coimas que oscilam entre 100 e 25.000 euros. O art. 3.º atribui às câmaras municipais o licenciamento das intervenções em locais previamente identificados pelo requerente. Entre a entrada em vigor desta lei e até 2014, a Câmara de Lisboa licenciou cerca de 155 intervenções em muros, empenas, armários técnicos, vidrões e camiões do lixo, a 148 artistas nacionais e internacionais (Lusa, 2014). Apesar das condicionantes legislativas, são várias as iniciativas que, dentro de um enquadramento legal e institucional, têm naturalizado e contribuído para despolitizar o ato de pintar murais. O fenómeno da arte urbana mostrou sinais de recrudescimento a partir de 2005, com 6 edições da *Visual Street Performance* – mostra e comercialização de arte urbana – realizadas até 2010 e que reuniu artistas como Vhils,

Mar e Ram, entre outros. Outros exemplos incluem o Passeio Literário da Graça, que contou com o projeto *Ebanocollective*; e, mais recentemente, o *Wool* – Festival de Arte Urbana da Covilhã; o Muro – Festival de Arte Urbana de Lisboa; o Loures Festival de Arte Urbana e o BragArt.

No final da primeira década de 2000, Portugal encontrava-se mergulhado numa profunda crise económica e social. Devido à incapacidade financeira de se refinanciar e sem ajuda de terceiros, foi apresentado um pedido de resgate financeiro, o terceiro desde 1976. Formalizado o pedido de assistência financeira, as medidas de austeridade daí resultantes geraram um impacto tal que conduziram ao descontentamento e contestação generalizados. Às greves, manifestações nas ruas, em que se empunharam as bandeiras negras simbolizando a fome do povo, juntaram-se frases de protesto, e entoou-se o cante *Grândola Vila Morena* que interrompeu sessões parlamentares e outros eventos oficiais, uma forma de resistência popular que ficou conhecida como *grandolar*. É neste contexto efervescente que a prática mural renasceu enquanto força de resistência.² Paralelamente, em 2008, foi fundada a Galeria de Arte Urbana (GAU), sob a tutela do Departamento de Património Cultural da Câmara de Lisboa. O primeiro objetivo foi intervir em Lisboa, nomeadamente no Bairro Alto, para reabilitar o património artístico e cultural da cidade. Simultaneamente, sensibilizava-se a população para o fenó-

2 Assinalam-se, a título de exemplo, os *halls of fame* pintados em 2012 por Nomen intitulados *Pray for Portugal*; *As Marionetas de Merkel*, em parceria com Slap e Kurtz; e *Jesse Passos Coelho James*, em parceria com Slap, Kurtz, Exas e Luka, nas Amoreiras, em Lisboa.

meno da arte urbana. Estes programas foram assentes em diálogo com a comunidade local.

Em 2014, em plena convulsão económica e social, António Alves decidiu organizar uma iniciativa para assinalar o 40.º aniversário do 25 de Abril de 1974. A ação consistiu na reprodução de 40 murais políticos em diversos locais do país ao longo do ano. Um conjunto de voluntários compostos por artistas profissionais e amadores foram apoiados pelo Centro de Estudos Operários – Memória Laboral (CEOML) e pela Associação Portuguesa de Arte Urbana (APAUrb). Defendendo a liberdade de expressão, este projeto associou a pintura mural e a arte urbana e mobilizou artistas de diferentes gerações: as que tinham vivido a revolução e as que tinham nascido depois dela. A celebração dos 40 anos cumpridos após 1974 convocava a memória do entusiasmo vivido durante a pintura do painel do Movimento Democrático dos Artistas Plásticos. A esta intervenção, juntaram-se mais duas institucionais: a GAU decidiu convidar sete muralistas para pintar novos murais sobre o 25 de Abril e compor a exposição *Venham mais Sete*, patente nos painéis da GAU, sitos na Calçada da Glória e no Largo da Oliveirinha, em Lisboa; e a Assembleia Municipal de Lisboa decidiu lançar o Concurso *25 de Abril Hoje* a fim de selecionar um projeto de mural para ser pintado numa das fachadas do edifício Fórum Lisboa, sede da Assembleia. Ademais, há a assinalar duas intervenções murais patrocinadas, respetivamente, pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH) num dos muros da faculdade, e pelo Expresso/SIC num muro da rua 1.º maio em Lisboa.

A realização dos murais, com exceção da iniciativa *40 anos/40 Murais* que juntou gerações, ficou a cargo de mura-

listas que nasceram depois do 25 de Abril. A memória é uma partilha também por quem não viveu a Revolução, mas herdou a democracia. As desigualdades sociais, a discriminação e o desemprego são problemas que desencadeiam revolta e frustração e são comuns a ambas as gerações. Se em 1974, a Revolução tinha sido em prol da democracia, em 2014, a luta era contra os abusos da democracia (Carius, 2014, p. 32). A memória histórica da revolução reconstrói-se com potencialidade utópica. A intervenção artística sobre a história assenta na memória coletiva que resulta de um exercício de construção enquanto identidade cultural. Este artigo discute em que medida a representação do 25 de Abril, através de determinadas figuras e motivos, deixa entrever uma narrativa privilegiada ou normalizada em detrimento de outras.

2. A REVOLUÇÃO NAS PAREDES EM 2014

Em 1974, *A Poesia está na Rua* de Vieira da Silva expressou a espontaneidade da força coletiva criadora de uma nova ordem não reprimida. Era a revolução próxima da formulada por Raul Vaneigem; os verdadeiros momentos revolucionários são de celebração porque a vida individual celebra juntamente com uma sociedade regenerada (Vaneigem, 2001, p. 110). A revolução constrói-se todos os dias e assenta no postulado de que poesia e poder são irreconciliáveis. Quarenta anos mais tarde, pinta-se novamente murais, desta vez com o envolvimento de organizações e instituições ligadas ao poder local e à economia capitalista. Metaforicamente, a poesia parece ter deixado a rua, porque desapareceram a espontaneidade e a irreverência que caracterizaram o *graffiti* antes de 1974 e os murais que se pintaram durante o período do PREC. O espaço para este propósito não é apropriado de forma arrebatadora; é nor-

malizado pelos procedimentos burocráticos e pela presença das instituições. A reflexão procura identificar as pontes de significados que se estabelecem entre o registo de um passado e o presente e identificar a reprodução enquanto reinvenção de um passado quer na forma quer no conteúdo. Raymond Williams sublinha que nenhuma geração fala a mesma língua da geração precedente (Williams, 1977, p. 131). As memórias são construídas de forma a servir os interesses presentes.

Em 2014, as mensagens políticas que acompanharam muitos dos murais remetem para uma memória histórica de reivindicação de direitos e necessidades básicas: “Liberdade, Pão, Paz, Terra, Democracia, Habitação e Saúde”; “Contra a precariedade, em Luta”; “Fora a Nato”; “Os Ricos que paguem a Crise: Correr com a Cambada”. Foram os direitos pelos quais se fez a Revolução, mas também são as necessidades do presente e que se congregam num generalizado sentimento de iniquidade social. Ao convocar estas exigências, os murais destacam perceções distópicas do presente e materializam desejos de um futuro alternativo. As revoluções sucedem-se à não-aceitação do presente, tal como ele se apresenta. As utopias constroem-se sobre a aspiração de construir um mundo melhor (Bloch, 2000). Teotónio de Almeida (2017, p. 295) realça que a Revolução dos Cravos se tornou a utopia mais importante em Portugal, durante o século XX, por ter despoletado uma mudança política, social e económica tão radical em tão curto espaço de tempo. Como constructo, foi buscar as suas raízes no Marxismo ao preconizar o estabelecimento de um novo mundo e o nascimento de um novo homem. Nas palavras de quem o viveu, o 25 de Abril destaca-se pela sua exemplaridade enquanto ação revolucionária, embora também represente a oportunidade perdida de materialização da

utopia (Lourenço, 2000, pp. 50, 66). Reescrever as mesmas mensagens políticas em 2014 é reafirmar que a utopia está por se cumprir. Adorno afirmou que a única utopia que valia a pena era aquela em que todos tinham o que comer (Adorno, 1993, p. 91) e é neste sentido que aponta a utopia que se formula nos murais.

A prática da *street art* nas cidades portuguesas está mais próxima da tradição norte-americana, vinculada à cultura de massas e à sua iconografia *pop*, marcada por uma forte componente figurativa e imagética. A tradição europeia do *graffiti* é caracterizada pelo uso da máxima de natureza poética, filosófica ou política (Campos, 2014). Os murais alusivos ao 25 de Abril combinam a mensagem política e uma componente figurativa muito forte. Aliás, a componente figurativa é preponderante nestes murais porque as mensagens políticas não se encontram presentes em todos os murais enquanto praticamente todos os murais possuem motivos figurativos, especialmente figuras humanas. Durante o período do PREC, as representações figurativas nos murais representaram fundamentalmente camponeses, marinheiros, estivadores e operários, ou seja, setores profissionais cuja importância para a economia portuguesa começou a diminuir depois de 1974. Houve igualmente representações de Lenine e de Ribeiro dos Santos, o estudante de Direito morto pela PIDE em 1972. Em 2014, a representação da memória da Revolução guarda apenas as figuras históricas portuguesas e os grupos profissionais, descartando-se a memória sobre a matriz política que esteve na sua génese.

A Revolução dos Cravos, representada enquanto momento histórico exemplar, mostra-se como uma defesa intransigente de direitos humanos básicos. Emerge a figura do herói

enquanto figura excecional pela sua atuação. O heroísmo pós-modernista implica a valoração de aspetos da vida quotidiana (Featherstone, 1995). Em 2014, as figuras humanas representadas nos murais portugueses destacam-se pela sua exemplaridade, sendo todas elas portuguesas. Walter Benjamin via no herói moderno a capacidade de representar o seu papel nas margens do sistema material capitalista (Benjamin, 1995, p. 730). Em tempos neoliberais, nos murais portugueses – e analisando as figuras pintadas na região metropolitana de Lisboa –, o heroísmo só aparentemente representa as margens de um sistema que é gerido cada vez mais económica do que politicamente. Proponho agrupar as figuras humanas em três tipos de heróis: o herói masculino exemplar; o herói mártir; e o herói coletivo.

Na primeira categoria de herói, enquadram-se as representações de Salgueiro Maia, Zeca Afonso e de Eduardo Pontes. Na exposição *Venham mais Sete*, Salgueiro Maia é a figura central no mural de Carlos Farinha e no mural encomendado pela FCSH, tendo a figura sido pintada por Frederico Draw.³ Carlos Farinha reinventou o quadro de Eugene Delacroix, *Liberdade guiando o Povo* (1830), substituindo a figura feminina da Liberdade pela de Salgueiro Maia guiando o povo português. Frederico Draw inspirou-se na fotografia do capitão português tirada por Alfredo da Cunha no dia 25 de Abril de 1974, reinterpretando-a com traços mais carregados para sugerir que o país atualmente é “mais pesado” e que a mudança é necessária (Soares, 2014) – [Figuras 1 e 2]. No âmbito das comemorações do 25 de Abril, Vhils esculpiu o rosto de Zeca Afonso

3 *Venham mais Sete* joga com o nome da canção *Venham mais Cinco*, de Zeca Afonso, pertencente ao álbum com o mesmo nome editado em 1973.



FIGURA 1: Salgueiro Maia, de Frederico Draw em Mural conjunto no muro da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Fonte: Rendeiro 2017.



FIGURA 2: Salgueiro Maia em Mural de Carlos Farinha na Exposição Venham Mais Sete da GAU, 2014 Fonte: <http://farrinha.wixsite.com/carlos-farinha/fashion?lightbox=i11mdz>.

num dos muros da Escola Secundária José Afonso, no Seixal, a convite da direção da escola que igualmente assinalava o 50.º aniversário deste estabelecimento em 2014.⁴ A maioria dos murais com Zeca Afonso e com motivos alusivos às suas canções foi pintada depois de 2014, em vários pontos do país, entre eles, Ribeira Seca, Aveiro e Grândola – [Figura 3].



Figura 3: Zeca Afonso por Vhils na Escola Secundária Dr José Afonso no Seixal, 2014: Fonte: http://noticias.sapo.pt/fotos/artista-vhils-esculpe-rosto-de-zeca-afonso-na-escola-onde-estudou_534431/.

4 Furia ACK, *writer* português sediado em Londres, tem pintado diversos *halls of fame*, muitos deles temáticos. Numa série intitulada *Faces of Revolt*/Rostos da Revolta, Zeca Afonso foi igualmente um dos rostos escolhidos – de resto, o único rosto português –, juntamente com Víctor Jara Martinez, Eric Lembembe, and Steve Biko, entre outros.

A exaltação do valor de Salgueiro Maia e Zeca Afonso está orientada para a definição de duas figuras que abnegadamente defenderam os valores revolucionários. Zeca Afonso, cuja canção *Grândola Vila Morena* serviu de segunda senha para sinalizar a Revolução ao ser transmitida na Rádio Renascença, recusou condecorações, embora agradecendo gestos de reconhecimento; Salgueiro Maia recusou integrar o Conselho da Revolução e pouco progrediu na sua carreira militar. Ambos reforçam o conceito de exemplaridade revolucionária aludida por Lourenço (Lourenço, 2000, p. 50) e, sobretudo a par de outras figuras representadas nos murais, denotam a necessidade de reforçar a heroicidade inerente ao 25 de Abril cuja significação é sintetizada na metáfora do cravo vermelho. O século XXI é um século que nasceu num mundo sem utopias. Politicamente, a perda de identidade social precipitou a reativação do passado (Traverso, 2014, pp. 410, 412). A celebração do 40.º aniversário de 1974 orienta o olhar sobre a Revolução enquanto reativação da utopia possível, obliterando a negatização do PREC estimulada após o 25 de novembro de 1975 (Godinho, 2014, p. 11). A escolha de Salgueiro Maia e de Zeca Afonso, homens oriundos do povo e afastados das elites, recentra a memória do PREC interrompido e da construção de um país que se desviou das promessas de 1974, fazendo coincidir a memória do desvio com a crise económico-social presente.

Eduardo Pontes foi ativista e preso político. Após 1974, destacou-se enquanto um dos fundadores do Movimento da Esquerda Socialista e presidente e fundador do projeto comunitário Associação Cultural Moinho da Juventude – sito no Bairro do Alto da Cova da Moura, um bairro habitado por uma população de maioria cabo-verdiana que veio para Portugal em 1977, no concelho da Amadora, na periferia de

Lisboa. A memória de Eduardo Pontes é lembrada no espaço ao qual se dedicou e ajudou a desenvolver social e culturalmente – nas margens da cidade e que os poderes político e económico colocaram na periferia urbana. A heroicidade de Pontes, para além da memória da sua ação local, salienta o sonho político de Abril e a utopia como resistência na periferia urbana, reivindicada para problemas que a construção da democracia pós-1975 não resolveu e empurrada para as margens da cidade e da política nacional – [Figura 4].



FIGURA 4: Mural Eduardo Pontes na Sede da Associação Cultural Moinho da Juventude, no Bairro do Alto da Cova da Moura, 2017, Fonte: Rendeiro, 2017.

Como heróis mártires, incluem-se Ribeiro dos Santos, Padre Max e Maria de Lurdes. Nos murais de Alcântara, figuraram Ribeiro dos Santos, Padre Max e Maria de Lurdes: o

primeiro assassinado pela PIDE em 1972 e os outros assassinados em 1976 assinalam o fim do Estado Novo e a tentativa perpetrada pelo movimento de extrema-direita MPLP para gorar a democracia – [Figura 5]. Ribeiro dos Santos era estudante da Faculdade de Direito, Padre Max e Maria de Lurdes ocupavam-se da alfabetização de adultos em Trás-os-Montes. A memória confere significado à morte para o coletivo, expressa em “*Não vos mataram. Semearam-vos*” no mural do Padre Max e Maria de Lurdes. Como mártires, na sua conceção contemporânea e secular, os murais conferem-lhe negação do direito à individualidade e à condição humana de dispor dos seus recursos e de capacidade de espontaneidade, de significado social (Arendt, 1998, p. 451).



FIGURA 5: Murais 40 Anos 40 Murais, Alcântara, Lisboa 2014: Fonte: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?p=112708856>, Maria de Lurdes e Padre Max estão representados no quarto mural e Ribeiro dos Santos no sétimo mural, a contar da esquerda.

Uma outra figura surge nos murais que celebram o 40.º aniversário e que merece uma atenção particular pelo potencial de resistência da sua representação: Amílcar Cabral, dirigente do PAIGC, assassinado em 1973. Por um lado, é representado nos murais de Alcântara, no centro de Lisboa. Salientam-se que todos os murais de Alcântara desapareceram na sequência de intervenções na área, estimuladas pela gentrificação crescente na capital. Por outro lado, foi pintado um mural com o rosto de Amílcar Cabral, de dimensões maiores, na avenida que ostenta o seu nome na Quinta do Mocho, um bairro com uma elevada percentagem de moradores cabo-verdianos e guineenses, situado na área metropolitana de Lisboa. Este mural foi pintado por António Alves e tem a característica de ser preservado como tributo à sua memória – [Figuras 6 e 7]. A organização do espaço urbano mostra que a metáfora de *intramuros* e *extramuros* está enraizada na cultura ocidental enquanto zonas delimitadoras de inclusão e exclusão (Irvine, 2012, p. 246). Este conceito encontra-se subjacente na delimitação do espaço de escolas, edifícios, entre outros e a escolha do espaço pode assumir maior relevância do que a intervenção propriamente dita. O mural feito por António Alves na Quinta do Mocho encontra-se na avenida que delimita o bairro e o separa do acesso à capital. É um espaço de fronteira entre centro e periferia, entendido como contraste entre a capital e o subúrbio, entre zonas residenciais mais privilegiadas e uma zona carenciada.⁵ No espaço

5 O Bairro da Quinta do Mocho tem sofrido intervenções que têm reabilitado a imagem de um bairro que era sobretudo conhecido por populações oriundas das ex-colónias, que viviam em condições carenciadas e profundamente marginalizadas. A escolha da *street art* e dos festivais de arte mural na área foi

que está mais exposto ao olhar de quem não pertence nem conhece o bairro, constitui-se a heterotopia como espaço de interpelação ao forasteiro. Ao contrário, do mural em Alcântara, de menores dimensões, a figura de Amílcar Cabral é um memorial que desafia a efemeridade enquanto atributo da arte mural. Através da visualidade, esta intervenção visualiza a dissensão entre as guerras de libertação nacional e a revolução na memória sobre 1974. Na Quinta do Mocho – tal como na Cova da Moura, mas empoderando a memória do dirigente negro – é a memória da resistência no passado, que uma vez mais ilumina, através da escolha do espaço, a situação de vulnerabilidade económica e social das populações africanas oriundas das ex-colónias. Neste sentido, as palavras *Unidade e Luta*, lema do PAIGC, sublinham o direito de resistência negra à exclusão social.⁶

Em Alcântara, a imagem e as palavras, juntas a outras diversas, descontextualizam-se e fazem parte de uma imagética de memória coletiva da revolução que marginaliza a narrativa da descolonização enquanto parte da Revolução de Abril. A descolonização constitui-se parte da memória histórica da revolução, brevemente referida, mas não se constitui parte integrante da memória da revolução enquanto fração da utopia.

decisiva para esta melhoria. É precisamente na avenida Amílcar Cabral, a avenida que delimita o bairro e, conseqüentemente, exposta a um maior contacto visual de quem não vive no bairro e passa apenas ao largo, que se encontram os murais com um carácter mais socialmente interventivo e crítico, com murais que salientam a dubiedade da justiça (*Violant, Todos Diferentes, Todos Iguais*) e a exclusão social sentida quando os moradores revelam que moram na Quinta do Mocho (Nomen, *A máscara que envergam os Moradores do Bairro*).

6 Um mural de Amílcar Cabral, com o lema do PAIGC, encontra-se igualmente preservado no Bairro do Alto da Cova da Moura.



FIGURA 6: Amílcar Cabral em mural no âmbito de Murais 40 Anos 40 Murais, Alcântara, Lisboa 2014, Fonte: <http://www.dw.com/pt-002/40-anos-40-murais-a-revolu%C3%A7%C3%A3o-nas-paredes-de-lisboa/g-17564502>



FIGURA 7: Amílcar Cabral em Mural de António Alves, na Av. Amílcar Cabral, Quinta do Mocho, Loures, 2014, Fonte: Rendeiro, 2017

Faz parte do “branco psíquico” descrito por José Gil (2004, p. 16). A descolonização e o espaço africano foram assinalados pelas bandeiras dos países africanos tornados independentes depois de 1974, mas a sua associação à revolução é reduzida à importância do acessório. A palavra *Tarrafal*, acompanhado pela representação de um coletivo é metaforizada enquanto espaço de sofrimento humano desnacionalizado. A figura do soldado é descentrada da guerra colonial para a peleja por ideais, dos direitos básicos. Visualmente, constrói-se como um combatente das lutas sociais e lembra os quartéis enquanto ponto de partida para uma marcha histórica rumo ao centro político, silenciando a memória das colónias – [Figura 8].



Figura 8: Mural no âmbito de Murais 40 Anos 40 Murais, Alcântara, Lisboa 2014, Fonte: <http://www.dw.com/pt-002/40-anos-40-murais-a-revolu%C3%A7%C3%A3o-nas-paredes-de-lisboa/g-17564502>

Finalmente, o povo surge enquanto herói coletivo da Revolução de Abril. Se a História é construída sobre a necessidade de destacar heróis, a narrativa do 25 de Abril de 1974

coloca o povo português no centro. Conforme Fernando Rosas destaca, a Revolução é um momento em que “os pobres, os trabalhadores, os explorados e os oprimidos [...] acharam que podiam moldar o futuro com as suas próprias mãos” (*apud* Gomes, 2015).⁷ É um povo que toma a ação com as suas próprias mãos e que tem em Salgueiro Maia o seu porta-voz. Não é a primeira vez que a narrativa histórica se organiza em função da decisão e ação do povo. As crônicas de Fernão Lopes dão particular primazia ao povo português, decisivo no desfecho da crise de 1383-85. Sem o apoio do povo na rua, o Mestre de Avis não teria ocupado o trono português, narrou Fernão Lopes no séc. XIV; sem o apoio do povo na rua, a democracia não teria sido alcançada, contam os historiadores sobre a Revolução de 1974.

O povo é resistente, determinado e um imenso coletivo unido. Os murais visualizam estas qualidades de diferentes formas, em particular no centro de Lisboa. Os murais de Telmo Alcobia e Tinta Crua na Calçada da Glória, de António Alves e Rigo na Travessa dos Fiéis de Deus, e os outros murais coletivos em Alcântara e no Ateneu Comercial de Lisboa representam o coletivo enquanto número e enquanto coletivo representativo da sociedade portuguesa. São representadas e nomeadas figuras humanas que representam camponeses, operários, marinheiros, e estivadores, homens e mulheres [Figuras 9 e 10]. É de salientar que nestes murais predomina a memória histórica assente numa narratividade dominada pela branquitude e por uma masculinidade determinada pelo género. São as figuras masculinas que são sistematicamente colocadas

7 Gomes, 2015.



FIGURA 9 Mural 25 de Abril por Telmo Alcobia para a Exposição Venham mais Sete, GAU, 2014, Fonte: <http://telmoalcobiapintura.blogspot.pt/2014/04/venham-mais-sete-inauguracao.html>.



FIGURA 10: Mural alusivo ao 25 de Abril de Rigo e António Alves, na Travessa dos Fiéis, Lisboa, 2014, Fonte: Rendeiro, 2017.

nas posições dianteiras e a quem são atribuídas força e poder, representadas na definição dos músculos ou nos punhos erguidos.⁸ A voz negra é igualmente relegada para segundo plano ou para as margens da cidade. As figuras femininas tomam as posições reivindicativas secundárias e são representadas como trabalhadoras e mães. Em 1994, Boaventura Sousa Santos chamava a atenção que a realidade de Portugal enquanto “Estado-nação uni-étnico da Europa” estava a desaparecer e que “a recontextualização e reparticularização da identidade, por força da imigração africana e asiática, reformulava as relações sociais”, estimulando contradições entre o universalismo e o particularismo, seja racista ou sexual (Santos, 1994, pp. 40-41). As memórias históricas nos murais em 2014 não mostram isto.

A Revolução dos Cravos no centro da capital, lida enquanto reprodução de um momento histórico ou enquanto parte da memória coletiva, não se afasta da herança psicossocial dominante durante o séc. XX. Simbolicamente, é representada sincreticamente como o cravo português (a cabeça humana da qual saem cravos de Hugo Makarov na Calçada da Glória, ou o cravo aprisionado de Bordalo II em Campo de Ourique) – [Figura 11]. Deste modo, e podendo a *street art* ser uma forma de estabelecer um diálogo crítico ou um manifesto coletivo

8 A intervenção sobre uma figura masculina desenhada por Vhils, em Alcântara, acrescenta um braço com um punho erguido. Os murais de Vhils passam sempre pela valorização do povo local. São esculpidos rostos de moradores dos bairros intervencionados. É a elevação heróica do povo anónimo nacionalmente, mas conhecido localmente. As paredes substituem estátuas e pela toponímia, por decisão das autoridades oficiais, prestam tributo aos que considera ilustres. Neste sentido, a intervenção de Vhils é, por definição, transgressora às normas sociais.

(Irvine, 2012, p. 238), constituindo-se em heterotopia de museus e dos espaços académicos institucionais (Irvine, 2012, p. 261), os murais criados pelos jovens muralistas no centro de Lisboa sublinham a memória da liberdade conquistada e dos direitos básicos de um povo que devem ser preservados. É a memória de uma Revolução que se centra nos efeitos sociais e oblitera a natureza política. Depois da interrupção do PREC e no confronto entre esquerda e direita políticas, as memórias do projeto revolucionário foram silenciadas pela direita que esteve no poder entre 1985 e 1995. Os efeitos do silenciamento mostram como a conquista da memória coletiva se manifesta enquanto instrumento e objeto de poder (Le Goff, 1992, p. 476).

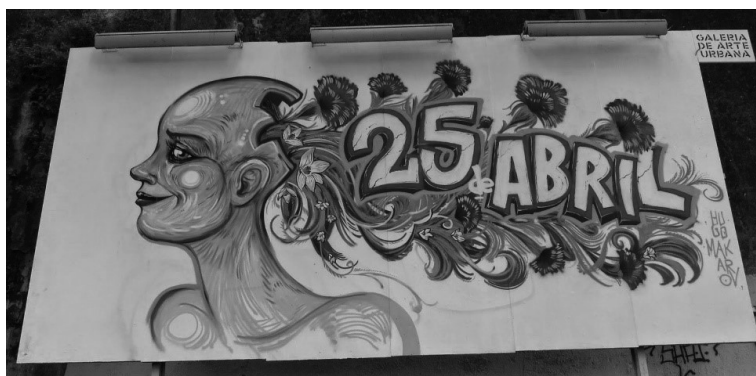


FIGURA 11: 25 de Abril por Hugo Makarov para a Exposição Venham mais Sete, GAU, Fonte: http://www.cm-lisboa.pt/uploads/pics/_LFP7411_Graffiti.jpg.

Quando a Assembleia Municipal de Lisboa escolheu o projeto de Tamara Alves, o júri, liderado por Júlio Pomar, destacou o facto de o projeto não se enquadrar em imagem estereotipada e que poderia refletir a modernidade portu-

guesa (Câmara Municipal, 2014). De acordo com a muralista, a imagem assentava na igualdade sexual e a solidariedade, descrevendo-o como “Corpos que lutam e se enlaçam, corpos que se confrontam e se sustentam, corpos que combatem e se ajudam. São mulheres e homens de igual para igual, um povo unido numa “dança que mantém o conceito de luta, de trabalho de equipa” (Câmara Municipal, 2014). A descrição está muito próxima do potencial utópico do PREC, que advogava paridade nas responsabilidades, frequentemente defendida nos discursos de Vasco Gonçalves, Primeiro-ministro dos II-V Governos Provisórios. A apropriação do espaço coletivo por um mural torna-se significativa pelo facto de aquela fachada pertencer a um local do poder local para discussão pública, onde a mudança pode ser implementada [Figura 12].



FIGURA 12: 25 de Abril Hoje por Tamara Alves na Assembleia Municipal de Lisboa, 2014, Fonte: Rendeiro 2017.

Loures localiza-se na Área Metropolitana de Lisboa. É uma cidade periférica da capital que resultou do desenvolvimento e do crescimento da capital, ocorrido particularmente a seguir



FIGURA 13: Sisters of Revolution por Vanessa Teodoro, Loures 2014, Fonte: <http://cargocollective.com/thesupervan/filter/street-art/Revolution-wall>.

a 1974. O mural *Sisters of the Revolution* de Vanessa Teodoro comunica diretamente com a experiência feminista, com a luta contra a submissão feminina. As três figuras representam a Liberdade, a Revolução e a Igualdade – [Figura 13]. Enquanto mural que celebra 1974, é impossível não pensar no julgamento de Maria Velho da Costa, Maria Isabel Barreno e de Maria Teresa Horta, “as três Marias”, em 1973, na sequência da publicação de *Novas Cartas Portuguesas*. As formas voluptuosas dos corpos femininos de Teodoro dialogam com a memória da segregação e com a realidade da marginalização. Reivindicam o direito à expressão da sexualidade e a corporização do desejo. Contudo, o mural potencia igualmente a dimensão da luta: a ausência de uma narratividade feminista no centro da cidade, relegada para a

periferia urbana, tal como a descolonização e a presença do outro/não branco cujas representações apenas figuram brevemente no centro da capital. Nesse sentido, a Revolução é uma narrativa sobre a conquista de liberdade e Lisboa não é muito diferente da Moriana, de Italo Calvino, a cidade “com as portas de alabastro transparentes à luz do sol”, mas cujo semicírculo em seu redor revela “uma face oculta da cidade”, com “escritas meio apagadas” (Calvino, 2015, p. 115). Periferia e centros urbanos revelam um jogo de luz e sombra em que as narrativas marginalizadas contam o que a memória histórica não contempla no seu fio condutor sobre a Revolução dos Cravos.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proliferação de murais convida à descoberta da cidade, ao olhar de *flâneur* que revela texturas urbanas e, como Teresa Caldeira chamou à atenção, “uma certa ordenação do sensível” (Caldeira, 2012). Os murais expõem impossibilidade de normalizar e unificar regimes de visibilidade (Irvine, 2012, p. 260) e, nesse sentido, expõem as tentativas de normalização de narrativas identitárias. Um olhar atento às celebrações artísticas do 40.º aniversário da Revolução de 1974 descobre a vulnerabilidade da representação ao discurso revisionista da direita política que dominou durante mais de uma década e que ajudou a moldar a construção da memória histórica.

Interpretar a revolução como um processo de pacificação democrática reduz o 25 de Abril a uma dimensão simbólica, objetivamente reificada enquanto cravo, despolitizada e, consequentemente, passível de ser utilizada como imagem *pop* ou como contraponto à política portuguesa no século XXI (ex. *A Última Ceia* de Nomen e Miguel Noronha).

A apropriação da cidade através de uma competição visual de mensagens deixa igualmente a descoberto as fragilidades sociais, a marginalização e discriminação reivindicadas no direito ao olhar como oposição à autoridade da visualidade, enquanto implantação da cultura dominante (Mirzoeff, 2016, p. 747). No centro da cidade, onde se congregam os vários exercícios do poder central – sendo Portugal um país em que o poder é particularmente centralizado na capital –, os murais deixam transparecer a prevalência de um modelo social, de classes e de matriz patriarcal, no qual a figura do soldado não representa uma história de guerra, o soldado de Abril, enquanto figura simbólica, apolítica, e pacificadora do processo revolucionário. O desaparecimento da maioria destes murais no centro de Lisboa revela a lógica neoliberal que convive com a normalização da democracia nascida da interrupção do PREC e não esconde algum desconforto com outro discurso sobre a Revolução, não obstante o que pode configurar um discurso de resistência, salvaguardado na academia (mural na FCSH) e na decisão do júri do concurso público (mural no edifício Fórum Lisboa).

É na periferia da capital, sujeita à exclusão social das crises económicas, que o direito de olhar se impõe pela sua verticalidade porque expõe as fragilidades sociais e políticas a céu aberto. Recupera-se alguma da intensidade característica da tradição europeia dos murais da década de 60 e 70. À representação icónica de Amílcar Cabral em Alcântara contrapõe-se o mural na Quinta do Mocho, a que se associa um olhar de deferência, à prática do memorial feita por quem foi empurrado para a periferia e onde se ergue a voz da resistência negra; à representação das mães camponesas e operárias, contrapõe-se a visualidade da narrativa feminista que permanece nas mar-

gens canônicas; finalmente o mural alusivo a Eduardo Pontes, pintado na fachada do edifício onde está sito o Moinho da Juventude, que ergue a visualidade das carências e exclusões que o país pós-1974 não resolveu. São nas margens que emergem as narrativas que reconvertem o processo revolucionário em utopia e relembram o que a normalização da memória apolítica da Revolução silenciou. São aqueles murais em que a narrativa, que afirma a sua autoridade enquanto desafiadora dos olhares dominantes, reivindica o olhar e impõe o direito a ouvir-se e a resgatar o seu lugar de fala.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor – *Minima moralia: reflexões a partir da vida danificada*. 2.^a Ed. São Paulo: Ática, 1993.
- 25 de Abril, 40 Anos 40 Murais. Disponível em <http://40anos40muraais.weebly.com/muraais.html>.
- ALCOBIA, Telmo – “Venham mais Sete: Inauguração”. Disponível em <http://telmoalcobiapintura.blogspot.pt/2014/04/venham-mais-sete-inauguracao.html>, Abril 22, 2014.
- ALMEIDA, Onésimo Teotónio de – *A Obsessão da Portugalidade*. Lisboa: Quetzal, 2017.
- ARENDT, Hannah – *As Origens do Totalitarismo*. Trad. Roberto Raposo. 3.^a ed. S.Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- BENJAMIN, Walter – *O pintor da vida moderna*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- CALVINO, Italo – *As Cidades Invisíveis*. Lisboa: D.Quixote, 2015.
- CARIUS, Karl-Eckhard e Marques, Viriato Soromenho – *Muros da Liberdade: As imagens esquecidas de Lisboa e o clamor de hoje*. Lisboa: Esfera do Caos, 2014.
- CALDEIRA, Teresa Pires do Rio – “Inscrição e circulação: novas visibilidades e configurações do espaço público em São Paulo”. *Public Culture*. vol. 24, n.º. 2, pp. 385-419; republicado em *Novos estudos – CEBRAP*, n.º 94, 2012. <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002012000300002>.
- CÂMARA Municipal de Lisboa – *Cultura e Lazer, Município. Concurso arte urbana “25 de Abril Hoje”*, April 9, 2014. <http://www.cm-lisboa.pt/noticias/detalhe/article/concurso-arte-urbana-25-de-abril-hoje>.
- CÂMARA, Sílvia – “Alguns Factores Determinantes para o Impacto da Arte Urbana em Lisboa”. *Convocarte: Revista de Ciências da Arte.*, n.º.1, 2015, pp. 215-229.

- CAMPOS, Ricardo – “Ensaio Visual: A luta voltou ao muro”. *Análise Social*, 212, XLIX (3.º), 2014.
- COSTA, Pedro and Lopes, Ricardo – “Is street art institutionalizable? Challenges to an alternative urban policy in Lisbon”, *Metrópoles* [Online]. 17, Online desde 15 dezembro 2015, Ligação a 30 setembro 2016. Disponível em <http://metropoles.revues.org/5157>.
- FEATHERSTONE, Mike – *Undoing Culture: Globalization, Postmodernism and Identity*. Sage Publications, 1995.
- GAU: Galeria de Arte Urbana – vol. 5, jul.. Lisboa, Câmara Municipal, Pelouro da Cultura, 2014.
- GIL, José – *Portugal, Hoje: O medo de existir*. Lisboa: Relógio d’Água, 2004.
- GOMES, Rita Ferreira – “Fernando Rosas: ‘Ninguém nos deu liberdade, nós é que a conquistámos’”, *Jornalismo Porto net*, Universidade do Porto, 16 maio 2015, <https://jpn.up.pt/2015/05/16/fernando-rosas-ninguem-nos-deu-liberdade-nos-conquistamos/> [Acedido 1 setembro 2017].
- GONÇALVES, Rui Mário – “A Arte Liberta”, *Vida Mundial*, 15, ISSN 1999, 82-88. Disponível em <https://www.facebook.com/cd25a/photos/pb.161695163898884.-2207520000.1460623330./991092457625813/?type=3&theater> [Acedido a 1 setembro 2017].
- GODINHO Paula, Fonseca, Inês e Baía, João, (Coords.) – Resistência e/y Memória – Perspectivas Ibero-Americanas [Documento electrónico], Lisboa: IHC-FCSH/UNL, 2014.
- IRVINE, Martin – The Work on the Street: Street Art and Visual Culture. Sandwell, Barry & Heywood, Ian (eds.). *The Handbook of Visual Culture*. Berg, 2012, pp. 235-278.
- LE GOFF, Jacques – *História e Memória*. Campinas: Edunicamp, 1992.
- LOFF, Manuel. “Estado, democracia e memória: políticas públicas e batalhas pela memória da ditadura portuguesa (1974-2014). In Loff, Manuel, Piedade, Filipe, Soutelo, Luciana Castro – *Ditaduras*

- e Revolução: democracia e políticas de memória*. Lisboa: Almedina, 2014, pp. 23-143.
- LOURENÇO, Eduardo – *O Labirinto da Saudade: Psicanálise mítica do destino português*. Lisbon: Gradiva, 2000.
- LUSA – “Lei incapaz de combater a realização ilegal de graffiti”. *Diário de Notícias*, 21 de setembro de 2014. Disponível em <http://www.dn.pt/portugal/interior/lei-incapaz-de-combater-a-realizacao-ilegal-de-graffiti-4136792.html>.
- MIRZOEFF, Nicholas – “O Direito a Olhar”. *ETD – Educ. Temat. Digit.* Campinas, SP, vol. 18, n.º 4, out/dez 2016, 745-768.
- NOMEN. <https://www.nomen1.com/intervencao-social>.
- REIS, Rogério – *Internet: controlo e cidadania*. Vértice. Lisboa. n.º 121 (jan/abr. 2005), pp. 189-197.
- SANTOS, Boaventura de Souza – “Modernidade, identidade e cultura de fronteira”. *Tempo Social*. Rev. Sociol, USP, S. Paulo, 5 (1-2): pp. 31-52, 1993 (editado em novembro 1994).
- SOARES, Marisa – “Graffitters” criam mural dedicado à revolução de Abril”. *Público*, 12 abril 2014. Disponível em <https://www.publico.pt/2014/04/12/culturaipsilon/noticia/graffitters-criam-mural-dedicado-a-revolucao-de-abril-1632047>.
- TRAVERSO, Enzo – “memórias europeias. Perspetivas emaranhadas”. In Loff, Manuel, Piedade, Filipe, Soutelo, Luciana Castro – *Ditaduras e Revolução: democracia e políticas de memória*. Lisboa: Almedina, 2014, pp. 405-426.
- VANEIGEM, Raul – *The Revolution of Everyday Life*. Londres: Rebel Press, 2001.
- WILLIAMS, Raymond – *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.