

EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E SIMBÓLICA DO MURALISMO PORTUGUÊS EM PERÍODO REVOLUCIONÁRIO

Ana Saldanha¹

RESUMO: A Revolução que se operou em Portugal a 25 de abril de 1974, e que terminou com uma ditadura de 48 anos (a mais longa da Europa), não se exprimiu, apenas, no campo econômico-social, tendo-se, igualmente, revelado no domínio da literatura, da música e das artes visuais. Neste artigo, pretendemos compreender e acompanhar as mutações no imaginário coletivo português através das artes visuais, após a Revolução de 1974, especialmente através da *arte mural* que esta viu nascer. Herdeira de outras experiências artísticas, um estudo analítico e comparatista da arte muralista portuguesa, assim como do seu imaginário, com a arte muralista e imaginário, sobretudo, mexicanos, é fundamental para a compreensão da nova arte de rua que, então, ocupou, sobretudo, o espaço urbano português.

Palavras-chave: arte mural; revolução; imaginário.

Aesthetic experience and the Portuguese Mural Art during the Portuguese Revolution

ABSTRACT: The revolution that took place in Portugal April 25, 1974, ended a dictatorship of 48 years (the longest in Europe). It had an expression in the socio-economic field, but also in the literature, music and visual arts fields. This article seeks to understand and monitor changes in the Portuguese collective imaginary, especially through the Portuguese post-revolution mural art. Heir of different artistic experiences, an analytical and comparative study of Portuguese art, especially with Mexican mural art and imagination, is fundamental to understanding the new art, which then occupied the Portuguese urban space.

Keywords: mural art; Portuguese Revolution; imaginary.

¹ Licenciada pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (Portugal). Mestre em "Langues, Littératures et Civilisations Etrangères" pela Université Stendhal-Grenoble III (França). Doutorada pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (Portugal) (Doutoramento em Estudos Literários, Especialidade em Literatura Comparada) e pela Université Stendhal-Grenoble III (França) (Doutoramento em Etudes Portugaises, Brésiliennes et de l'Afrique Lusophone). São Paulo, Brasil. anasaldanha2@gmail.com

1. INTRODUÇÃO

A Revolução que se operou em Portugal a 25 de abril de 1974, e que terminou com uma ditadura de 48 anos (a mais longa da Europa), não se exprimiu, apenas, no campo econômico-social, tendo-se, igualmente, manifestado no domínio da literatura, da música e das artes visuais. Teve, desta forma, uma influência no campo do imaginário social, criando (e também recorrendo a) novas representações imagéticas.

Assim, se durante o fascismo (1926-1974), e até a eclosão da Revolução, o imaginário social português é formado por *arquimitos* (Coelho, 1998) que remetem para a representação heróica e imperial de um indivíduo (que é, simultaneamente, o representante imperial de uma nação) (Saldanha, 2011), a Revolução Portuguesa, por seu lado, vai opor-se simbólica e mitologicamente a esse imaginário, destruindo a imagem do salvador deificado e trazendo para o plano imagético a importância da acção coletiva como força motriz da mudança e da evolução histórica (Saldanha, 2011). Este imaginário, que simbolicamente busca no herói coletivo a sua base imagética, é preponderante durante o processo revolucionário português, manifestando-se nos diferentes domínios artísticos. Com efeito, quer a música contestatária quer as artes, em geral, incitaram, até a eclosão da Revolução, a luta contra o regime instalado, utilizando novas imagens e novos símbolos. Esta nova imagética e simbolismo atingirão, a nível visual, o seu apogeu após a Revolução portuguesa, quando a arte acompanhará o público, saindo do silêncio das galerias e impondo-se no ruído das ruas portuguesas.

Com este artigo, pretendemos analisar as manifestações visuais portuguesas que, desde a segunda metade do século XX, nos permitem compreender as mudanças sociais e de imaginário ocorridas, as quais culminaram numa nova forma de fazer arte, a 25 de abril de 1974. Contudo, para melhor compreendermos (seja no plano sociopolítico, seja no plano do imaginário) a trajetória das artes visuais portuguesas, em especial do muralismo pós-Revolução, teremos de recorrer à análise de outras formas de expressão artística que acompanharam momentos de mudança e/ou de ruptura noutros países. Dessas formas de expressão da arte, o muralismo mexicano merece um estudo particular, já que constituiu uma influência teórica do muralismo português².

² Apesar da forte influência teórica e estética do muralismo mexicano, também o muralismo chinês, soviético e francês (1968) influenciaram o muralismo português pós-revolução.

Seja na arte muralista mexicana, seja na arte muralista portuguesa, estamos perante uma forma de arte em que esta se relaciona com os grandes problemas da História. A arte assume-se, em ambos os contextos sócio-históricos, como uma forma particular do reflexo da realidade, o qual é mais amplo e profundo do que a subjetividade que havia permitido a sua criação (Lukács, 2010 [1947]). No Portugal pós-revolucionário, assim como no México pós-revolucionário, a arte volta a fazer parte da vida social, reestabelecendo a ligação entre a obra e o público.

2. RESISTÊNCIA E EXPERIMENTALISMO MURALISTA

2.1. Símbolos e significados do muralismo mexicano: inspiração do muralismo português

Influência teórica (e menos estética) do muralismo português que inundou as ruas portuguesas após o 25 de Abril, assim como do neorrealismo visual português (primeira metade do século XX), o muralismo mexicano³ merece que sobre ele nos atardemos.

O projeto muralista mexicano foi, à imagem dos diferentes pintores que o desenvolveram, vasto. Contudo, todos encontravam uma comunhão no tema, a representação do México - país dos autores - e do Homem: «un país complejo, renaciente, atareado en la reconstrucción de sí mismo a partir de los cimientos dejados por la Revolución» (Iturbe *et al.*, 2004, p. 11).

Inspirando-se dos movimentos de vanguarda internacionais, o muralismo mexicano procurou buscar a essência da nacionalidade mexicana, lançando, paralelamente, as bases de uma nova concepção artística. Pretende, neste sentido, universalizar a arte, abandonando o espaço privado para se exprimir no espaço público. Orozco, Rivera e Siqueiros entregam-se à Arte Mural, apresentando uma visão do mundo na qual o homem, imerso no drama da História, é o seu protagonista.

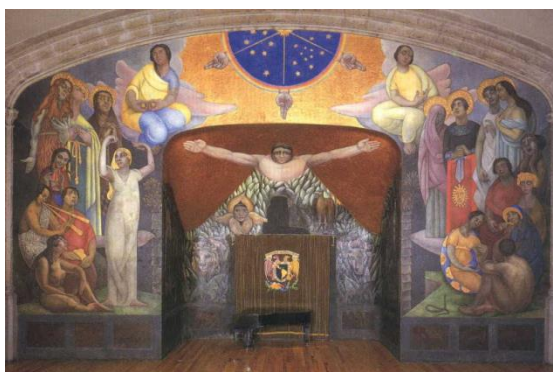
O muralismo mexicano é materializado por uma jovem geração de mexicanos, na primeira metade do século XX, formada nas vanguardas artísticas e no marxismo. Segundo afirmou José Clemente Orozco (1883-1949), a pintura mural «se encontró en 1922 con la mesa puesta. La idea misma de pintar muros y todas las ideas que iban a constituir la nueva etapa artística, las que le iban a dar vida, ya existían en México» (cit. por *ibid.*, p. 15). Orozco refere-se a Dr.

³ Apesar da forte influência teórica e estética do muralismo mexicano, também o muralismo chinês, soviético e francês (1968) influenciaram o muralismo português pós-revolução.

Atl (1875-1964) que, liderando um grupo de pintores, realizou uma primeira exposição coletiva, em 1910, reivindicando a ocupação do espaço público através da Arte. A Revolução mexicana (1910) interrompeu, contudo, este projeto que, após aquela, será retomado no chamado período de reconstrução nacional⁴: «La Revolución reveló a los mexicanos la realidad de su tierra y su historia; el arte moderno enseñó a los artistas a ver con ojos nuevos esa realidad» (Octavio Paz cit. por *ibid.*, p. 17).

A pintura mural mexicana vai, a partir de então, materializar os ideais da Revolução mexicana, buscando a sua técnica artística, sobretudo, no período do Renascimento italiano: «del arte del pasado, e incluso del modernismo, [los pintores] tomarían sólo aquello que les permitiera desarrollar un arte propio, nacional» (*ibid.*, p. 15).

Depois de realizarem uma viagem à Europa, Diego Rivera (1886-1957), Roberto Montenegro (1887-1968) e Manuel Rodríguez Lozano (1896-1971) voltariam, em 1922, ao México, trazendo com eles não apenas a técnica da pintura de grandes espaços do renascentismo italiano mas, igualmente, a ideia de iniciar uma arte mexicana, liberta do colonialismo. É deste mesmo ano que se conhece o primeiro grande mural moderno, realizado na cidade do México por Diego Rivera⁵. Ainda não havia, porém, uma presença clara e forte da História ou da Filosofia nacionais.



Diego Rivera, *La Creación*, 1922-23

(Anfiteatro Bolívar, Escuela Nacional Preparatoria, Cidade do México)

⁴ Período pós-revolucionário, iniciado sob as presidências de Álvaro Obregón Salido (dezembro de 1920 a novembro de 1924) e de Plutarco Elías Calles (1924-1928), que se estende até 1940. É durante este período que se desenham as estruturas políticas e econômicas mexicanas. Sob o governo de Lázaro Cardenas, uma série de medidas legais progressistas são adotadas, das quais se destaca a Reforma Agrária (com a distribuição de terras por várias famílias camponesas mexicanas Sem terra), a qual propiciou o desenvolvimento industrial mexicano.

⁵ Orozco preocupa-se com a possibilidade de uma catástrofe mundial, pintando cenas dramáticas, mordazes, com uma veemência temperamental que se distingue da tranquilidade riverista. Enquanto Orozco representa a tragédia pré-Cortês, Rivera representa, sobretudo, a sensualidade indígena.

O ponto de partida do muralismo mexicano, que daria origem à conhecida Escola Mexicana, seria dado, apenas, em 1923, após a criação do Sindicato dos Trabalhadores Técnicos, Pintores e Escultores Revolucionários do México e com a publicação do seu manifesto (escrito por David Alfaro Siqueiros (1896-1974) e assinado por Diego Rivera, José Clemente Orozco, Jean Charlot, Carlos Mérida, Fermín Revueltas, entre outros).

Os pintores tomam, então, consciência das relações da sua arte com o mundo que os envolvia, criando uma arte revolucionária e patriótica que, até 1940, «logró combinar un vocabulario estético internacional y una inspiración nativa» (*ibid.*, p. 17). Assistimos, assim, a uma mudança não apenas da forma, mas igualmente do conteúdo da criação artística mexicana. Como afirmara Lukács em 1947 (2010), os artistas deixam de estar sujeitos às leis do mercado, enquanto o público passa a ter um contato direto com a cultura.

Depois de uma passagem pelos Estados Unidos da América, Diego Rivera e José Clemente Orozco são convidados, em 1934, a pintar os muros do recém-inaugurado Palácio de Belas Artes da Cidade do México. O objetivo havia sido o proclamado por José Vasconcelos (1882-1959), secretário de Educação Pública (de 1921 a 1924) de Álvaro Obregón (1880-1928), a saber, «producir símbolos y mitos, imaginar un pasado heroico y hacerlo hablar, wagnerianamente, por dioses crepusculares como Coatlicue» (cit. por Iturbe, 2004).

No Palácio de Belas Artes, Rivera retomaria, assim, o projeto interrompido do Centro Rockefeller: um monumental mural alegórico no qual o homem é o tema e o sujeito. De um lado, o pintor apresenta o capitalismo como uma opção equívoca e, do outro, o socialismo como a verdadeira opção, rematando com a figura de Lênin, que ocupa o lugar de honra (*El hombre controlador del universo o El hombre en el cruce de caminos*, 1934). No mesmo Palácio, Orozco descreveria, por seu lado, os horrores da guerra, tornando o Palácio num «completo mosaico de la estética muralista» (Iturbe *et al.*, 2004, p. 13).



Diego Rivera

El Hombre controlador del universo ou *El Hombre en el cruce de caminos*, 1934

(Palácio de Belas Artes, Cidade do México)



José Clemente Orozco

Katharsis ou *La Katharsis*, 1934-1935

(Palácio de Belas Artes, Cidade do México)

Na década de quarenta e de cinquenta, David Alfaro Siqueiros (1896-1974) passará a incluir nos seus murais alguns traços futuristas (murais que serão, igualmente, pintados no Palácio de Belas Artes), enquanto Rufino Tamayo (1899-1991) romperá com o muralismo de Rivera e de Orozco com «toda la originalidad propia de su cromático abstraccionismo» (*ibid.*, p.13). O muralismo não se extingue, porém, nestes anos, antes evoluindo através dos seus diferentes autores.

Nesse contexto, no mesmo Palácio de Belas Artes, obras de Diego Rivera voltam a ser expostas, em 1985, designadamente uma série de murais que, originalmente, se encontrava destinada ao Hotel do Prado: *Carnaval de Huejotzingo* (1936), e um detalhe de um dos frescos realizados, em 1933, para a New Worker's School de Nova Iorque, a *Revolución Rusa* ou *Tercera Internacional*. Neste último, o caráter ideológico do pintor já se encontra bem patenteado, pintando, em vinte e um painéis, a sua visão da história dos Estados Unidos (desde o seu passado colonial até a modernidade capitalista), e, em dois outros, Lênin e Trotsky como guias da Revolução Russa. Frente a eles, um grupo de personagens de

diferentes nacionalidades representam o proletariado mundial, as quais se juntam para ouvir a mensagem dos líderes soviéticos, figuras centrais do afresco.



Diego Rivera

Tercera Internacional ou La Revolución rusa, 1933

(Palácio de Belas Artes, Cidade do México)

Apesar dos diferentes cromatismos e concepções pictóricas, quer Rivera e Orozco quer Siqueiros e Tamayo partilharam as mesmas inquietudes simbólicas e as mesmas alegorias temáticas, os quatro representando a violência da conquista mexicana e o nascimento do México como nação.



David Alfaro Siqueiros, 1896-1974
Nueva Democracia, 1944

(Palácio de Belas Artes, Cidade do México)



Rufino Tamayo, 1899-1991
Nacimiento de nuestra nacionalidad, 1952

(Palácio de Belas Artes, Cidade do México)

Apesar da sua grande força e alcance artístico, a arte pictórica mural mexicana acabou por se desagregar, não sem antes ter influenciado a arte mural europeia, e, em particular, no caso que nos ocupa, a arte muralista portuguesa.

Portugal pós-Revolução encontra-se, tal como o México revolucionário, numa afirmação da sua identidade. Os artistas representaram esse sentimento através, sobretudo, do movimento estético neorrealista, proclamando, em paralelo, a necessidade de uma *arte pública*.

É neste contexto que o simbolismo e alegoria da arte mural mexicana serão recuperados quer pelo neorrealismo visual português, durante o fascismo, quer pelo muralismo pós-25 de Abril, o qual permitiu que a voz antes silenciada encontrasse, finalmente, uma expressão visual.

2.2. A pintura muralista da Revolução portuguesa na transformação imagética coletiva

De forma a compreender o fenómeno artístico muralista pós-25 de Abril, recuaremos aos anos quarenta, do século XX, em Portugal, e ao nascimento do *neorrealismo visual português*.

Em 1942, com 16 anos, Júlio Pomar (n. 1926) assina o artigo *Da necessidade duma Exposição de Arte Moderna*, no jornal *Horizonte*, no qual questiona

Existirá, de facto, em Portugal uma Arte Moderna? Existirá uma Arte de Hoje, verdadeiramente Arte e verdadeiramente de Hoje? Creio que sim. Mas ao certo quem poderá responder? Com que bases? Quais os salões que, livremente, se abrem àqueles que pretendem, ou trazem em si, qualquer coisa de novo? (Pomar, 1942, p. 3).

Neste contexto, é organizada uma primeira exposição de arte *proto-neorrealista* portuguesa (uma vez que o neorrealismo ainda não existia como movimento artístico visual) - por aqueles que viriam a constituir a terceira geração moderna. Esta geração associar-se-ia, na segunda metade da década de quarenta, ao neorrealismo, ao surrealismo e ao abstracionismo (após a fugaz tentativa abstracionista de Amadeo de Souza Cardoso).

A partir de 1945, Júlio Pomar assume a coordenação de uma página de *Arte* no diário português *A Tarde*, defendendo uma espécie de Frente Popular portuguesa e pugnando pelos valores de uma *arte social* necessariamente humanista, sobretudo depois da catástrofe humanitária resultante da Guerra Civil Espanhola (1936-1939) e da Segunda Guerra Mundial (1939-1945). É neste período que se descobrem (sobretudo a partir de reproduções) os muralistas mexicanos, entre os quais Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, mas também os gravadores do Taller de Gráfica Popular do México (Leopoldo Méndez, Angel Bracho, Luis Arenal e Pablo O'Higgins), o pintor brasileiro Cândido Portinari e alguns artistas da chamada *Escola de Paris* (Marcel Gromaire, Fernand Leger, Boris Taslitzky, Andre Fougeron).

Taller de Gráfica Popular de Mexico

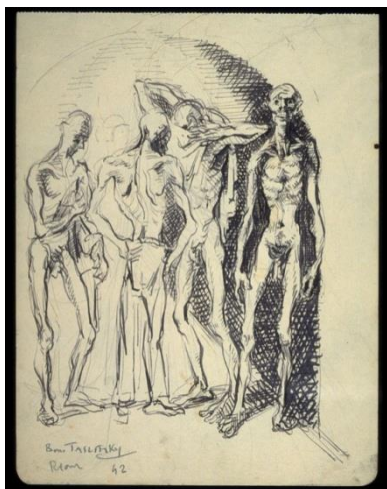


Alberto Beltrán
"Detengamos la guerra"
1951, 70 x 95.5 cm



Leopoldo Méndez
"Paremos la agresión a la clase obrera!
Ayude usted a los huelguistas de Palau, Nueva Rosita y Cloete"
1950, 70 x 85 cm

Escola de Paris



Boris Taslitzky
1942, tinta



André Fougeron
1948, cartaz



Fernand Leger
1958, mosaico

Tornava-se, então, necessário um espaço português amplo e aberto a novas correntes e à liberdade de expressão artística, liberto da arte com amarras da ditadura. A arte muralista mexicana, em estreita ligação com o socialismo, teve, assim, uma influência fecunda e íntima no nascimento do neorrealismo visual português:

A novidade da escola Mexicana, a sua revolução ó e o que lhe garante a larga projecção que tem ó está na sua aguda percepção da luta de classes. [í] Todos eles, [Rivera, Orozco e Siqueiros, entre outros] de facto, trabalham com as mesmas realidades ó a humanidade dividida, as massas vivendo em miséria e ignorância, a sua exploração pelas minorias lutando pelos grandes mercados, originando as crises e as guerras imperialistas ó o grande drama, enfim, do mundo moderno (Pomar, 1945 (a), p. 3).

Em *Caminho da Pintura*, texto lido em conferência pública, aquando da inauguração da terceira Exposição dos Independentes, realizada em 1945, no Instituto Superior Técnico, em Lisboa, Júlio Pomar preconiza, por conseguinte, o estabelecimento de um compromisso social por parte dos artistas:

O pintor não fecha mais os olhos diante da realidade. O que não quer dizer que a imite, isto é, que localize nela o seu ideal de perfeição. Tem consciência de que é possível transformá-la, de que é necessário submetê-la ó deixou de ser o passivo indivíduo sentado perante a mesa onde o jornal, os frutos, o cachimbo parecem aguardar a norma calma do almoço familiar. A sua ansiedade não se dirige à harmonia entre formas belas e destituídas de significado, mas à construção do que deve possuir um sentido profundo ó desceu à rua, misturou-se à multidão. E se repõe como fulcro da sua arte, da sua vida, o homem e a realidade, fá-lo porque os antigos ritos não o prendem: tem enfim uma missão a cumprir (Pomar, 1945 (b), p. 64).

É neste contexto político-artístico que é organizada, em 1946, a primeira Exposição Geral de Artes Plásticas (EGAP) na Sociedade Nacional de Belas-Artes (SNBA), a qual congregava «unitariamente desde neorrealistas a surrealistas, naturalistas e abstratos, que de comum tinham o facto de negar-se a pactuar com a orientação definida por Salazar, como a õpolítica do espíritoõ, e que António Ferro procurava levar à prática no campo da cultura e particularmente nas artes plásticas» (Tengarrinha, 2006). As EGPA's prolongar-se-iam durante uma década.

Num contexto de repressão e de opressão, o campo artístico abre-se, a partir de então, à responsabilização social e ao experimentalismo tecnológico, valorizando a vida quotidiana e requalificando os seus espaços. Nasce uma multidisciplinaridade artística, que relaciona e permite a convivência de diferentes artes, na qual se esbatem conceitos de *arte maior* ou de *arte menor* e se valorizam as diferentes formas de expressão artística. No texto de apresentação do catálogo da I Exposição Geral de Artes Plásticas (EGAP), de 1946, afirma-se que «as artes voltaram a aproximar-se, a perder alguma coisa do seu exclusivismo, a viver de certo modo em função umas das outras, como expressões diferentes mas solidárias dum Homem que tem estado separado, incompleto, despedaçado» (Sousa, 2009).

Nas Exposições Gerais coabitavam, desta forma, diferentes linguagens e expressões artísticas, expondo-se obras de pintura, projetos de arquitetura, objetos de cerâmica, gravuras, desenhos, entre outras. Valorizando as diferentes expressões, especificava-se, paralelamente, as diferentes técnicas e almejava-se uma convergência multidisciplinar que acompanhasse a

dinâmica da sociedade, demarcando-se das exposições oficiais organizadas pelo Secretariado Nacional de Informação (SNI)⁶.



Júlio Pomar

O Almoço do Trolha, 1947 (neorrealismo)



Cândido Costa Pinto

Decadência Outonal Fadista, 1943 (surrealismo)

No seguimento do muralismo mexicano de Rivera e de Orozco - «a pintura do futuro [í] a pintura dos grandes espaços vazios dos edifícios, escolas, gares, fábricas, parques, aeródromos etc. etc., pintura facilmente legível e de assimilação direta por todos os homens e para todos os homens» (Pomar, 1945 (c)) -, Júlio Pomar decora, em 1946, painéis para o cinema Batalha, no Porto; estes serão, contudo, destruídos pela Polícia de Inteligência e de Defesa do Estado (PIDE) ó polícia política-, no ano seguinte. Será, igualmente, em 1947 que tem lugar a segunda Exposição Geral de Artes Plásticas que, em oposição ao universo de

⁶ Em 1933 foi criado o Secretariado de Propaganda Nacional (S.P.N.) que, em 1944, muda a sigla para Secretariado Nacional de Informação (S.N.I.).

violência inerente à organização social contemporânea dos artistas, defende a criação de uma obra de arte resistente.

Em 1956, por iniciativa de Rogério Ribeiro (1930-2008), é fundada a Cooperativa da Gravura. Sendo uma expressão artística de importância porque facilmente reproduzida e, portanto, acessível ao maior número, a gravura coaduna-se com a ideia de fundo do neorrealismo visual que pretendia alargar a cultura àqueles que, tradicionalmente, se encontravam dela afastados por condições sociais, financeiras ou outras. Compreende-se, desta forma, a arte de uma forma não exclusivista, defendendo a disseminação artística fora das instituições onde tradicionalmente era veiculada. A arte deveria sair das galerias e *vir para a rua*, pelo que o artista deveria não apenas criar mas, igualmente, intervir na comunidade, tentando buscar e descobrir uma identidade cultural coletiva.

Durante os anos quarenta e cinquenta, a cultura começa, desta forma, a ser pensada como um espaço aberto e, portanto, acessível e universalizante, no qual o coletivo fosse valorizado relativamente à prática da individuação elitista das galerias. Inicia-se, a partir de então, uma perspectiva artística que proporciona mudanças imagéticas que atingirão o seu paroxismo a 25 de abril de 1974.

A Revolução portuguesa é, assim, herdeira de processos contra-simbólicos e contra-imagéticos encetados por artistas, compositores, poetas e romancistas (conscientes da necessidade de uma mudança dos destinos de Portugal) na segunda metade do século XX, fortemente influenciados pela universalização da arte advogada pelo experimentalismo mexicano.

2.3. O muralismo português⁷

No campo artístico, a Revolução de Abril vai aprofundar a multidisciplinaridade já defendida pelas EGPA's, buscando atitudes estéticas e mentais ao neorrealismo português dos anos quarenta, cinquenta e sessenta, assim como às vanguardas estéticas mexicanas do início do século. O espaço urbano é, assim, fundamentalmente alterado, e os muros, antes silenciados ou transmissores de mensagens da ditadura, tornam-se no espaço público

⁷ Os murais reproduzidos neste artigo estão disponíveis no Centro de Documentação do 25 de Abril, em Coimbra (fotografias digitalizadas), sendo a sua reprodução livre. Ver Centro de Documentação do 25 de Abril [em linha], Coimbra (Portugal), Universidade de Coimbra [dir. Boaventura Sousa Santos]. Acedido em maio de 2013, em: <http://www1.ci.uc.pt/cd25>

preferido para a atividade política e, também, artística. Arte e evolução política coexistem, desta forma, nas novas pinturas que preencherão o espaço público português após a Revolução.

Os *murais* acompanham a transformação social em curso, pintando o herói, o operário industrial e agrícola, homem ou mulher, na nova sociedade em construção. A arte ganha, finalmente, a rua. Tal como a canção de intervenção e as expressões artísticas dissonantes dos anos cinquenta e sessenta, a arte deixa de estar circunscrita a um espaço físico determinado, antes se estendendo pelas ruas e ruelas portuguesas, acompanhando, e também provocando, uma alteração da consciência do papel do homem no mundo.



No contexto revolucionário e de afirmação de uma identidade nacional (à imagem do México pós-revolucionário), a pintura é realizada nos espaços públicos, em oposição ao elitismo galerista, representando, na continuação do neorrealismo visual pré-Revolução, o homem inserido nos processos dinâmicos sociais. As pinturas murais propõem, neste contexto, novas imagens, sendo, igualmente, elas próprias, constitutivas de um movimento que acelera uma nova consciência e a manifestação de um novo imaginário⁸.

⁸ Algumas das pinturas muralistas podem ser consultadas no final deste artigo, no Anexo I.

Assistimos, desta forma, a uma nova criação cultural que tem como objetivo poder ser apropriada pelo povo, ou seja, uma arte que o povo reconheça como sua e que dela se possa apropriar (Lukács, 2010 [1947]). A arte acompanha e reflete o movimento da realidade, a sua direcção e transformação, ultrapassando as orientações de origem ou de classe da subjetividade do artista.

Vários foram os autores, assim como vários também foram os promotores das pinturas murais (artistas, movimentos populares, partidos políticos). Contudo, tendo em conta a afinidade cromática e a constante representação do homem enquanto ser que se insere num espaço coletivo que se estende para além da sua individualidade, consideramos os murais como a expressão plástica de um coletivo que, independentemente do seu autor e/ou promotor, acompanhou a mudança social e política do Portugal revolucionário e, conseqüentemente, a transformação imagética que então se operou.

Enquanto proliferam as representações figurativas da Revolução portuguesa, o cravo constitui o símbolo revolucionário por excelência. Através desta nova expressão figurativa pretendia-se manter a Memória da Revolução coletivamente viva, pelo que às imagens da luta e do internacionalismo operário se sobrepõem e se acrescentam os símbolos da Revolução portuguesa que lhe garantiam uma sobrevivência memorial. Desaparecem, desta forma, as palavras de ordem imperialistas que assimilavam as colónias portuguesas a um pretense império colonial português, enquanto as representações nacionalistas (bandeira portuguesa, saudação romana, ruralismo) são substituídas pela bandeira vermelha, pelo punho erguido e pela igualdade social (e, conseqüentemente, sexual).



O vermelho e o amarelo, símbolos cromáticos da Revolução proletária, proliferam pelas paredes de Portugal e a pátria é inserida no contexto do internacionalismo operário. As palavras de ordem recusando o colonialismo e o autoritarismo sustentam, em contraposição ao simbolismo propagandeado pela ditadura portuguesa, a luta e a união social, contra a exploração e a repressão, usando temas e figuras herdados não apenas do muralismo mexicano, mas também soviético e chinês.

O protagonista das figuras pintadas é, portanto, coletivo, e o detalhe desaparece para dar lugar ao essencial: os corpos e a face de homens e de mulheres, trabalhadores e trabalhadoras, que, avançando corpo a corpo, seguem um trilho comum. O aparecimento do trabalhador como figura central da expressão artística conduz à representação figurativa do seu meio de trabalho, expressando a dialética que subjaz ao homem e ao meio que o cerca, ou seja, a influência do meio sobre o homem e a alteração do meio pelo homem.

Alunos, estudantes universitários, operários, camponeses, intelectuais, trabalhadores do setor terciário, fizeram da expressão artística mural uma forma não apenas de reivindicação mas igualmente de expressão das suas vontades e aspirações coletivas. Nesse sentido, o muralismo foi uma arte apropriada pela população portuguesa, não só como uma forma de luta, mas, igualmente, como uma forma de manifestação de desejos, anseios e esperanças (imaginário), subordinando, por vezes, o objetivo estético inerente a qualquer obra de arte.

As pinturas murais afiguraram-se como uma expressão artística capaz de destruir as barreiras que separavam o artista do seu público, veiculando a ideia de uma cultura popular universal e acessível a todos. A participação do público permitia, por outro lado, que a arte se desfizesse dos preconceitos elitistas que a acompanhavam, fazendo do sujeito-consumidor (de arte) um sujeito-consumidor-criador:

Quando se fala de uma arte voltada para o povo, para a sua vida e as suas aspirações e da mensagem que o artista, com a sua obra, leva ao povo, não se pretende que, no domínio da arte e da criatividade artística, o povo seja apenas objeto e destinatário. O povo é também autor, é também criador de valor estético. A criação popular funde o talento individual com o talento colectivamente considerado (Cunhal, 1996, p. 111).

Os murais foram a expressão plástica de centenas de anónimos, nos quais ora surge a representação de uma pomba branca ora de crianças, unidas, caminhando rumo a um futuro alegre que as espera ora de *sóis* que nascem anunciando uma nova madrugada - metáfora,

por excelência, da inauguração de uma nova vida. Esta nova vida nasce, porém, não da conciliação dos contrários, mas da luta entre eles. Através das imagens pintadas, dos novos homens e mulheres que, juntos, constroem uma nova era, difunde-se a importância da síntese dinâmica que resulta da dialética das relações sociais.



Durante o aprofundamento do capitalismo que o fascismo português proporcionou, o capital, através das leis de mercado, medeou o contato entre o artista e o seu público. O artista era um mero produtor de mercadorias que, assim, renunciava à representação da realidade objetiva. No período revolucionário português, a cultura muralista deixa de estar subordinada a um intermediário, pelo que os até então excluídos de cultura entram não apenas em contato direto com o artista, como se tornam, eles próprios, produtores de cultura (e, portanto, de arte).

Herdeira de experiências muralistas mexicanas, assim como da multidisciplinaridade das Exposições Gerais de Artes Plásticas, o imaginário do herói coletivo subjaz a esta nova pintura muralista, numa atitude de crítica e de compreensão do papel do homem na sociedade (Saldanha, 2011). Consideramos, portanto, que, do ponto de vista da antropologia do imaginário, não nos encontramos perante uma *estrutura de harmonização de contrários* (Durand, 1992, p. 402), mas antes perante um processo dialético que exprime a oposição de contrários e, conseqüentemente, perante uma estrutura do imaginário «dialectique ou contrastant» (Durand, 1992, p. 403).

3. CONCLUSÃO

A transformação imagética operada a 25 de abril de 1974 foi o resultado de uma desconstrução mitológica gradual. Para esta desconstrução imagética contribuíram as novas imagens contra-simbólicas veiculadas pelo movimento artístico. Tal como o romance, também a música e as artes plásticas veicularam novos valores com base numa nova simbologia. Predomina, desta forma, o que consideramos ser o imaginário do herói coletivo (Saldanha, 2011).

A poesia de intervenção da segunda metade do século XX foi, neste contexto, acompanhada pela ressurgência de uma nova consciência musical que renegava o folclorismo sustentado pelo regime. Nos anos sessenta, músicos antifascistas criam novas sonoridades, cantando, através da ligação à terra e ao país que os viu nascer, uma nova era liberta da repressão e do obscurantismo salazarista. Paralelamente, o movimento artístico plástico (neorrealismo, surrealismo, experimentalismo) lançava uma nova concepção de pintar o mundo, em estreita ligação com a realidade laboral portuguesa. Deixa de haver intermediação entre o artista e o público, enquanto a obra de arte passa a ser determinada pela sociedade (ou, pelo menos, por uma parte historicamente determinada desta sociedade) (Lukács, 2010 [1947]).

A arte pós-Revolução não poderia, deste modo, recusar a herança artística daqueles que haviam defendido uma nova consciência social através da arte. Nesse sentido, a canção de intervenção ganha um novo fôlego, desta vez cantando a nova organização popular, impulsionando e participando nas transformações em curso. A voz, antes impedida de se revelar, canta pelo país fora enquanto a arte, na sequência das Exposições Gerais de Artes Plásticas e da obra teórico-prática dos muralistas mexicanos da primeira metade do século XX, sai, definitivamente, das galerias para se revelar nos muros portugueses. Os símbolos antes proibidos ou evitados tomam, por conseguinte, as ruas e a vida dos portugueses, contrariando, invertendo e desconstruindo o imaginário a que recorreu a ditadura.

Durante os 48 anos de ditadura, o regime apelara aos mitos fundadores da nação, ao sebastianismo e ao mito do Quinto Império, de forma a veicular a ideia da superioridade rática de Portugal e, conseqüentemente, do seu intrínseco imperialismo (Saldanha, 2011). Esses valores subjazeram, na realidade política de então, ao colonialismo, à violência e ao terrorismo de estado. A Revolução de Abril, ao contrário, contraria a imagem heróico-guerreira masculina veiculada

durante esse período, permitindo que um novo imaginário se patenteie, no qual o povo se assume como agente de transformação histórico-social (Saldanha, 2011). Os símbolos antes proibidos ou evitados tomam, por conseguinte, as ruas e a vida dos portugueses.

O muralismo ocupa, neste contexto sócio-imagético, o espaço público. A importância estética é, no entanto, preterida a favor da expressão simbólica. Representam-se quer imagens que possibilitem a permanência viva da Memória da Revolução, quer imagens nas quais se canta a epopeia da luta antifascista e a construção presente de uma nova organização socioeconômica e política.

Já não é a imagem fascista do *orgulhosamente sós* que predomina, mas antes o cravo que se abre para o exterior, numa multiplicidade vocálica na qual o sujeito é compreendido no meio que o cerca. As imagens dos murais deixam, então, de ser as sombras platônicas para se tornarem no Sol que ilumina os portugueses⁹. Assim, os cravos que são pintados nas paredes portuguesas são os cravos que ornamentaram as armas dos militares, carregando com eles a esperança de uma nova era. A imagem conta, significa e transforma. Um novo imaginário patenteia-se: o cravo, o punho erguido, a representação igualitária do homem e da mulher, conduzem-nos a uma multitude de significações - nascimento de uma nova era, igualdade social e sexual, luta coletiva - que convergem na esperança-mor de uma nova sociedade, liberta da repressão e da exploração. As novas representações visuais nascidas com a Revolução, e expressas na arte mural, foram, assim, constitutivas de um movimento que acelerou uma nova consciência e a manifestação de um novo imaginário.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURDIEU, Pierre. «Comment se représente-t-on le monde social?». *Actes de la recherche en Sciences Sociales*, «Représentations du monde sociale: textes, images, cortèges», Setembro de 2004, n° 154.

COELHO, António Borges, «O Infante D. Pedro: discurso sobre o homem e o mito». *Mito e símbolo na História de Portugal e do Brasil, Actas dos IV Cursos Internacionais de Verão de Cascais (1997)*. Cascais: Câmara Municipal de Cascais, 1998, vol. 3, pp. 115-135.

CUNHAL, Álvaro. *A arte, o artista e a sociedade*. Lisboa: Editorial Caminho, 1996.

⁹ Cf. E. Lourenço, 1999, p. 37: «As imagens - as sombras do mito de Platão - tornaram-se o nosso pão quotidiano, mas não denunciam um sol ausente, que só contemplaríamos se as criticássemos, se fôssemos capazes de lhes voltarmos as costas. Ao contrário do que pensava Platão, essas imagens são o próprio sol» .

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos símbolos*. Lisboa: Teorema, 1994.

DURAND, Gilbert. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*. Paris: Dunod, 1992.

ITURBE, Mercedes, MONSIVÁIS, Carlos e CANCLINI, Néstor García. *Quimera de los murales del Palacio de Bellas Artes*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2004.

ITURBE, Mercedes. «Los murales del Palacio de Bellas Artes y sus espacios imaginarios», *La Jornada* [em linha], 4-07-2004, México, n° 487. Acedido em 20 de Julho de 2013, em: <http://www.jornada.unam.mx/2004/07/04/sem-mercedes.html>

LOURENÇO, Eduardo. *O Esplendor do caos*. Lisboa: Gradiva, 1999.

LUKACS, Gyorgy. *Marxismo e teoria da literatura [1936-1956]*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

POMAR, Júlio da Silva. «Da necessidade duma Exposição de Arte Moderna». *Horizonte*, 13-06-1942, ano I, 2a série, n°8, Lisboa, p. 3.

POMAR, Júlio da Silva (a). «A Pintura Mexicana». *A Tarde*, 13-10-1945, Porto, *Suplemento Arte*, n° 19.

POMAR, Júlio da Silva (b). «Caminho da Pintura». *Vértice*, Maio de 1945, Vol. I, n°s 12-16, Coimbra, p. 64.

POMAR, Júlio da Silva (c). «Diálogo Breve com Manuel Filipe». *A Tarde*, 23-6-1945, Porto, *Suplemento Arte*, n° 3.

REIS, Carlos. *O Discurso ideológico do neorrealismo português*. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

ROANI, Gerson Luiz. «Sob o vermelho dos cravos de Abril: Literatura e Revolução no Portugal contemporâneo». *Revista Letras*, Setembro-Dezembro de 2004, n° 64, pp. 15-32.

ROCHER, Guy. *Introduction à la sociologie générale. L'Action sociale*. Paris: HMN, 1968.

SALDANHA, Ana. *O Antagonismo entre o Herói Individual e o Protagonista Colectivo: o Imaginário Português através da História e da Literatura após o 25 de Abril de 1974*. Grenoble: Université Stendhal/Universidade de Lisboa, 2011. Tese de Doutoramento.

SOUSA, Ricardo de. «Sobre Mário Dionísio, pintor: o Modo e o Mundo» [em linha], Portugal, Centro Mário Dionísio, Fevereiro de 1989. Acedido em 2 de Junho de 2013, em: http://www.centromariodionisio.org/rocha_sousa.php#

TENGARRINHA, Margarida. «Neorrealismo: Exposições Gerais de artes plásticas». *Avante!* [em linha], 05-08-2008, n° 1797. Acedido em 19 de Dezembro de 2012, em: <http://www.avante.pt/pt/1797/temas/24471/>

ENCICLOPÉDIAS, DICIONÁRIOS e OUTROS SUPORTES:

Artes Plásticas:

OROZCO, José Clemente. *Katharsis o La Katharsis*. 1934-35. Ciudad de México: Palacio de Bellas Artes.

PINTO, Cândido Costa. *Decadência Outonal Fadista*. 1943. Óleo sobre tela.

POMAR, Júlio da Silva. *O Almoço do trolha*. 1946-1950. Óleo sobre tela. 120 x 150 cm.

RIVERA, Diego. *El Hombre controlador del universo o el hombre en el cruce de caminos*. 1933. Ciudad de México: Palacio de Bellas Artes.

RIVERA, Diego. *La Creación*. 1922-23. Ciudad de México: Escuela Nacional Preparatoria (Anf. Bolívar).

SIQUEIROS, David Alfaro. *Nueva Democracia*. 1944. Ciudad de México: Palacio de Bellas Artes.

TAMAYO, Rufino. *Nacimiento de nuestra nacionalidad*. 1952. Ciudad de México: Palacio de Bellas Artes.

Recebido em 13 de agosto de 2013.

Aprovado em 15 de setembro de 2013.