

## A cidade como tela mediática – Setúbal, um estudo de caso

HELENA DE SOUSA FREITAS

*ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa, CIES-IUL, Lisboa, Portugal*

helena@jornalismo-literatura.com

### Resumo:

Os murais, que constituíram uma estratégia comunicacional transversal a todo o espectro partidário durante o PREC, tornaram-se mais esporádicos desde então, ressurgindo sobretudo em momentos conturbados, quando partidos na oposição, sindicatos ou movimentos de cidadãos apostam em transformar o espaço público num canal de mensagens político-sociais. Forma de comunicação dirigida ao transeunte, cujo olhar, eventualmente cúmplice, procura seduzir, a arte mural dá notícias do quotidiano que a envolve e pode ser tão efémera como um jornal diário. Mas esta utilização da epiderme urbana far-se-á a par ou em alternativa aos media convencionais, mais concretamente à imprensa? A procura de uma resposta a esta pergunta originou a investigação "Histórias que as paredes contam – O muralismo como forma de comunicação alternativa na cidade de Setúbal (1974-2010)", que analisará a "retórica dos muros" em função das técnicas empregues, dos temas abordados e dos destinatários das mensagens veiculadas em paredes, muros e fachadas de edifícios. Com ela pretende-se aferir em que moldes o muralismo funcionou como alternativa à imprensa local enquanto meio de divulgação/"denúncia" de problemas sociais. A investigação inclui um levantamento fotográfico (dado as fotografias serem o único suporte em que alguns murais ainda perduram), a revisão da literatura (com ênfase para a produção bibliográfica latino-americana), uma revista de imprensa para o período em estudo (com enfoque no jornal "O Setubalense") e entrevistas aos autores de murais e a uma amostra do seu público-alvo.

### Palavras-chave:

Murais, *media*, comunicação alternativa, política, cidadania.

---

### Brevíssima contextualização da investigação

As origens da pintura mural perdem-se na (Pré-)História, nos desenhos que o Homem, talvez nem sempre consciente da posteridade, grafou nas paredes das cavernas em representação dos seus hábitos e temores quotidianos, definindo simultaneamente territórios e lógicas de acção.

Todavia, a imagem contemporânea do mural pouco deve a esse período, estando mais próxima dos trabalhos com que "Los Tres Grandes" – Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros – renovaram formalmente a pintura mexicana nas décadas de 20 e 30, período pós-revolucionário em que a arte mergulhou na realidade política e social, ou das palavras de ordem que se tornaram das mais fortes marcas do Maio de 68 em França.

Em Portugal, os murais tiveram viva e ampla expressão durante o Processo Revolucionário Em Curso (PREC), constituindo, então, uma forma de comunicação transversal a todo o espectro partidário – do Movimento Reorganizativo do Partido do Proletariado (MRPP), ao Centro Democrático Social (CDS), incluindo o Partido Popular Monárquico (PPM) – e à qual se associaram grupos como o Movimento Democrático de Artistas Plásticos, que tinha nas suas fileiras João Abel Manta, Júlio Pomar, Vespeira ou Carlos Calvet. Segundo o pintor Rui Mário Gonçalves, neste período foram pintados murais em Lisboa e no Porto mas também em Évora e mesmo em Viseu, lugar “*reactivo às propostas do 25 de Abril*”<sup>1</sup>.

De aparição menos regular na década de 80 e seguintes, continuaram, todavia, a ressurgir na malha urbana sempre que a reacção popular se intensificava, acompanhando episódios de contestação à política educativa ou às alterações ao Código do Trabalho, bem como à tomada de posição em torno da questão da interrupção voluntária da gravidez.

A partir dos anos 90, a prática muralística em Portugal começou a partilhar o suporte com os *graffiti* e, ainda mais recentemente, com os *stencils* – novas formas de comunicação gráfica com o mesmo objectivo: o discurso *de* cidadãos *para* cidadãos mediante: a) a apropriação e transformação do espaço público num canal de mensagens político-sociais e b) uma linguagem e uma estética que podem exigir a partilha de códigos entre emissor e receptor (Silva Tellez, 1987 e 1989).

Entre nós, o muralismo como expressão comunicacional tem sido um tema marginal, existindo um levantamento fotográfico das “paredes pintadas” – sobretudo pelas lentes de Paixão Esteves e de Maria da Conceição Neuparth e relativos a Lisboa e ao PREC – ainda sem eco na análise teórica. Porém, afigura-se-nos fundamental estudar os murais enquanto meio de comunicação popular e contrapoder dos *media* tradicionais, como reacção cívica ou partidária ao poder político estabelecido e até mesmo – apesar da efemeridade que os caracteriza – como tentativa de salvaguardar uma memória colectiva por vezes incómoda.

É neste âmbito que nos propomos analisar a comunicação mural durante 37 anos (1974-2010) na cidade de Setúbal, procurando perceber como se processou, qual o seu impacto e qual a interacção dos cidadãos com as mensagens veiculadas. Entre as hipóteses a (in)validar estão:

- O mural é uma prática discursiva de partidos na oposição, sindicatos, movimentos cívicos e populares autónomos.
- Ao serem comuns a outros suportes, os elementos utilizados nos murais enquadram-se numa estratégia comunicacional mais vasta das organizações que os criam.
- O muralismo funciona como contrapoder face aos meios de comunicação convencionais, colmatando eventuais falhas destes ou apresentando leituras distintas dos mesmos temas.
- Os *graffiti* e os *stencils* são formas de expressão que – munidas de diferentes técnicas e códigos – cumprem, presentemente, um papel informativo, de alerta ou de apelo cívico similar ao dos murais.

### **A função comunicacional do mural – aproximação ao estado da arte**

Se a utilização da malha urbana no Maio de 68 foi das mais documentadas, na década de 80 a América Latina viu o mural tornar-se um testemunho de primeira linha para a compreensão da história das populações (Saúl, 1972), tornando-se, como tal, objecto de uma multiplicidade de análises que se prolonga no tempo (Bellange, 1995; Longoni, 1999; Sandoval Espinoza, 2001; Rodríguez-Plaza, 2005, entre outros).

Através dos murais, as urbes convertem-se no que Alejandra Sandoval Espinoza (2001) descreve como um espaço de representação e de expressão das novas tensões sociais, culturais e políticas e os muros, paredes e fachadas de edifícios (nem sempre devolutos...) transformam-se no suporte de relatos contemporâneos.

Na verdade, enquanto dura, uma pintura mural acende recordações de causas e lutas, de desigualdades e injustiças, prolongando o acto comunicacional para além do episódio concreto e momentâneo que o motivou, num combate ao esquecimento que contribui para consolidar essa memória colectiva que, segundo Jacques Le Goff (1990), tem constituído um marco na luta pelo poder conduzida pelas forças sociais.

Mas bastará isso para que os murais tenham um estatuto equivalente ao dos órgãos de comunicação?

Pedro Celedón sustenta que os murais “socializam a informação, ao constituírem-se como verdadeiros reforços dos meios habituais de comunicação”<sup>2</sup>, não receando classificá-los de “verdadeiros jornais populares”<sup>3</sup>.

Por seu lado, Paula Alcatruz Riquelme (2004) argumenta que um mural conseguirá mesmo tornar-se mais incontornável do que um *media* convencional, na medida em que um político pode tentar ignorar um tema incómodo mudando de canal ou desligando a rádio, mas... o que fazer perante um mural pintado frente à sua casa?

A opção mais evidente será ocultá-lo, ordenando a limpeza da parede, mas também é certo que, ao fazê-lo, o poder estabelecido proporciona uma nova “tela” a quem o confronta, permitindo que os muralistas – sejam de partidos na oposição, juventudes partidárias, estruturas sindicais, comissões de moradores ou outros grupos cívicos – reincidam na mensagem ou a actualizem.

Com vista à construção do estado da arte, ancorámo-nos no extenso trabalho desenvolvido pelos autores latino-americanos com base na experiência do próprio continente.

Descobrimos, então, um conjunto de similitudes entre a realidade portuguesa e a do Chile, país onde o muralismo se transformou num fenómeno político-cultural que “se multiplicou e estendeu a partidos de todas as tendências”<sup>4</sup>, não obstante tenham sido as forças de esquerda a reiterar e levar mais longe a prática, “tirando-a do seu estrito enquadramento propagandístico para a converterem num meio de expressão popular e colectivo”<sup>5</sup>.

A comprovar esta heterogeneidade, Sandoval Espinoza indica as brigadas Ramona Parra (comunista), Elmo Catalán (socialista), Hernán Mery (democrata-cristã) e Roberto Matus (nacionalista), entre dezenas de outras, geralmente nascidas no seio das juventudes partidárias.

Das brigadas elencadas, uma das mais conhecidas será a Ramona Parra, cujo nível de organização interna chegou a permitir a execução de um mural de dois metros de altura por trinta de largura em dois minutos e meio. Segundo Sandoval Espinoza, foi com esta brigada que, no final dos anos 60, início de 70, o muralismo chileno começou a aproximar-se de uma prática artística.

Curiosamente, tanto no Chile como em Portugal, esta forma de expressão artística teve – em momentos políticos específicos – aceitação institucional, o que não deixa de parecer paradoxal face à sua filosofia intrínseca de uso transgressor dos muros.

Se a 10 de Junho de 1974, na esteira da Revolução, o Movimento Democrático de Artistas Plásticos reuniu, na Galeria de Arte Moderna de Belém, os seus primeiros quarenta e oito membros – numa referência aos quarenta e oito anos da extinta ditadura – para executar um painel alusivo aos novos tempos que o país vivia, tendo havido convites para que a obra integrasse a Bienal de Veneza ou o Salon de la Jeune Peinture, em Paris, no Chile o acolhimento veio, em 1970 e em 1971, do Instituto de Arte Latinoamericano e do Museu de Arte Contemporânea, que expuseram trabalhos das brigadas muralistas.

Mas, sendo a vertente comunicacional dos murais o ponto fulcral da nossa investigação, interessou-nos particularmente a forma como a questão era tida em conta pelos muralistas chilenos, que chegaram a aproveitar a presença de jornalistas estrangeiros no país para fazer murais em várias línguas, acreditando que tal potenciava a eficácia da mensagem.

“O muralismo de rua consciencializava visualmente o espectador, educava através da denúncia social, informava através do registo diário dos acontecimentos”<sup>6</sup>, contou Alejandro “Mono” Gonzalez, que entre 1970 e 1973 foi encarregado artístico da Brigada Ramona Parra (BRP). Já na sequência do golpe de Pinochet, a 11 de Setembro de 1973, os murais serviram para denunciar “o desemprego, a pobreza, a tortura, o desaparecimento de gente”<sup>7</sup>, bem como para ajudar a população na luta contra os militares, ensinando “como preparar um cocktail molotov, como construir armas caseiras, como usar um fuzil”<sup>8</sup>.

Quando descrevem os objectivos dos murais, as brigadas empregam amiúde os termos “denunciar” e “informar” como sinónimos, deixando transparecer uma visão depreciativa dos meios de comunicação tradicionais, tidos como coniventes com o poder estabelecido e, portanto, pouco dignos de confiança.

Danilo Bahamondes, que foi responsável nacional da BRP, é explícito quando diz que “a comunicação é política e a política serve interesses. Se esses interesses se impõem, os meios de comunicação afirmarão, sem qualquer problema, que os submarinos estão feitos para voar”<sup>9</sup>, justificando a utilidade das brigadas muralistas como contrapoder.

A noção dessa importância levou-o a regressar ao muralismo em 1973, com a Brigada Rodrigo Ambrosio, pois a vertente comunicacional estaria a ser descurada no momento de tensão política prévio ao golpe militar de 11 de Setembro.

“Dava-me conta de que nesse instante fazia muita falta que alguém dissesse coisas, porque nessa fase já estava toda a imprensa contra nós: a cadeia El Mercurio, La Tercera, a televisão...”<sup>10</sup>, contou, deixando antever a noção de muralismo enquanto *media* alternativo.

A mesma preocupação esteve, em 1989, subjacente ao nascimento de outra brigada muralista, a Chacón. “As mensagens da Chacón vão desde pôr nas ruas opiniões políticas e fazer denúncias e contra-informações até incorporar leituras alternativas da contingência”<sup>11</sup>, esclarece Sandoval Espinoza, acrescentando que um aspecto fulcral no discurso destes brigadistas “é o questionamento da voz oficial”<sup>12</sup>.

Para esta brigada, que acreditava ser a comunicação social “o cenário predominante da luta ideológica e um dos instrumentos mais subtis e eficazes de dominação do sistema”<sup>13</sup>, a divulgação de mensagens nas ruas contrabalançava a influência exercida pelo poder sobre os *media* tradicionais.

Mas, configurando-se o mural como um meio de comunicação alternativo, importa perceber a quem se dirige. Fará sentido falar de um público único e comum a todas as mensagens? Poderemos dividir em “individuais” e “colectivos” os destinatários dos murais? Ou a simples presença pública destes últimos inviabiliza uma comunicação exclusivamente *peer-to-peer*?

Das leituras até agora realizadas, concluímos que a literatura tende a entender o mural como uma “ferramenta de comunicação de massas”<sup>14</sup>, o que, etimologicamente, implica que “o povo” seja o destinatário mais comum, mesmo se uma mensagem visa, por exemplo, confrontar um político. Daí, talvez, a tónica em causas a que os populares são sensíveis, por proximidade ou por afinidade.

“Pedíamos liberdade para o povo espanhol, autonomia para o povo basco, a independência de Angola, Moçambique...”<sup>15</sup>, contou Danilo Bahamondes a propósito da sua experiência na Brigada Ramona Parra. E, referindo-se à sua passagem pela Chacón, sublinhou o objectivo brigadista de ganhar “um espaço e o afecto do povo, sobretudo dos que ainda não tinham voz”<sup>16</sup>.

Não deixa também de ser interessante a preocupação em agradar a essa audiência, tal qual um *media* convencional. “Incomoda-me muito quando dizem que somos espirituosos. Tratamos de não ser tão espirituosos e dar apenas um *feeling* ao conteúdo em função daquilo que as pessoas querem receber”<sup>17</sup>, contou Danilo Bahamondes, fazendo ainda notar que, após o Chile recuperar a democracia, as brigadas muralistas cuidaram de reformular os códigos de comunicação, pois, se

voltassem a escrever frases como “a terra a quem a trabalha”, a população diria: “Estes estão loucos”<sup>18</sup>.

Perante este testemunho, impõem-se as perguntas:

- a) O que é a atenção à pertinência da mensagem senão uma característica intrínseca dos meios de comunicação, que vigiam permanentemente a actualidade?
- b) E o que é a preocupação em ganhar visibilidade e conquistar os populares senão um comportamento comum aos *media*, sempre empenhados em assegurar mercado e audiências?
- c) E, por fim, não parecerá agora mais consistente a equiparação mural/*media*?

A investigação em curso procura, pois, compreender os contornos do fenómeno mural enquanto eventual forma de comunicação alternativa em Portugal. Contudo, não sendo exequível, num trabalho individual, investigar a temática em todo o país, a escolha recaiu sobre Setúbal, cidade exemplar no plano nacional pelo seu historial sociopolítico.

### **Algumas linhas sobre o *case study* e os caminhos já trilhados**

Recorde-se, em jeito de contextualização, que o distrito de Setúbal tem sido, já em democracia, fustigado com particular severidade pelo desemprego e pela pobreza, sendo notório o facto de, em ambos os itens, apresentar geralmente taxas superiores à média nacional.

Distrito politicamente alinhado à esquerda, a sua capital – a “cidade vermelha” do PREC – possui uma veia contestatária cujo pulsar tem viva expressão nos murais. Executados por movimentos cívicos ou forças partidárias, o vínculo destes à população estreita-se numa dupla vertente: por ser ela a destinatária das mensagens e por estas pretenderem fazer eco das preocupações que a afligem.

Dado a presente investigação estar ainda numa fase inicial, não dispomos de respostas de entrevistados sobre a vertente comunicacional do muralismo em Setúbal. Recuperámos, todavia, testemunhos obtidos em 1997 com vista a uma reportagem sobre o tema.

À data, um elemento da JCP, Paulo Raimundo, esclareceu que a pintura de paredes enquanto estratégia preponderante dos partidos de esquerda decorre das condições económicas destas forças mas também da filosofia de comunicação de massas por elas defendida, sendo o mural entendido como um meio de divulgação de ideias com carácter mais permanente do que os panfletos ou os cartazes (Freitas, 1997). E o actual deputado do PCP Miguel Tiago, entrevistado enquanto membro da Frente Anti-Racista, sublinhou que um mural “é talvez o mais positivo de entre os vários tipos de meios que se ‘afixam’ e, se estiver bem feito, surte o efeito desejado”<sup>19</sup>: dirigir-se a toda a população.

Pelo PSR, um militante, Rui Penim, também destacou a intenção (in)formativa dos murais em que participou, afirmando que estes procuravam “informar o mais possível, de modo a levar à reflexão e preocupação sociais”<sup>20</sup>, tendo um antigo elemento do partido, José Carlos Silva, contado que, ora a cal do poder estabelecido, ora o escuro dos partidos na captação de imagens, impediram que se salvaguardasse muito do trabalho que os muralistas realizaram na cidade durante a democracia.

“Perderam-se, em Setúbal, muitos registos que lhe serviam de memória”<sup>21</sup>, lamentou, implicitamente realçando a importância dessas paredes contadoras de *histórias para a construção da História*.

Justifica-se, assim, a curiosidade em perceber, como já referimos, o impacto do muralismo enquanto forma de comunicação alternativa na cidade de Setúbal entre 1974 e 2010, o que vai requerer a leitura de bibliografia de enquadramento, bibliografia temática (escassa no que respeita não apenas a Setúbal mas a todo o país), uma revista de imprensa que terá por base “O

Setubalense”, jornal publicado quase sem interrupções durante o período em análise, e a realização de diversas entrevistas.

Todavia, não partimos do zero para este trabalho. Em 2005 foi levada a cabo uma busca por imagens de murais junto de forças partidárias, da Câmara Municipal de Setúbal, de juntas de freguesia, sindicatos, comissões de moradores e jornais locais e regionais.

Esta demanda revelou-se, infelizmente, pouco produtiva, pelo que se avançou para uma solicitação pública (recorrendo aos *media* tradicionais e à afixação de pequenos cartazes em locais movimentados da cidade) e se tentou colocar em marcha uma cadeia de passa-palavra, nomeadamente por *e-mail*.

No total, foram escrutinados vários milhares de imagens (para encontrar, por exemplo, um mural em segundo plano numa fotografia de inundações...) e estabelecidas centenas de contactos directos, por telefone e *e-mail*, para diversos pontos do país e do estrangeiro (França, Coreia do Sul, Canárias, Brasil), de modo a alcançar arquivos, organizados ou dispersos, de particulares.

O que se pedia? Fotos de murais políticos e sociais que permitissem resgatar à memória difusa momentos conturbados que a cidade atravessou: os despedimentos na fábrica Viegas e Lopes e na Renault, o problema das escórias da Metalimex, a luta contra a co-incineração na Arrábida...

A maior parte desta informação viria a figurar também em folhetos de divulgação e numa notícia da imprensa regional sobre uma mostra itinerante concebida em 2007 para dar a conhecer o projecto à população. O nome dessa exposição? “Murais de Setúbal – Histórias que as Paredes Contam” – título que viria a baptizar a tese de doutoramento que dá agora os primeiros passos.

### **Muralismo e acção cívica na cidade de Setúbal**

De acordo com as imagens e os relatos obtidos, Setúbal conheceu murais de diversas forças políticas, todas elas de esquerda. Porém, as imagens captadas dão conta de um fenómeno curioso: com a institucionalização e progressiva integração no sistema (conquista de assento parlamentar, por exemplo) dos partidos que mais recorriam ao mural, estes passaram a ser, predominantemente, assinados pelas juventudes partidárias (caso da Juventude Comunista Portuguesa – JCP) ou por estruturas semi-autónomas, como a Frente Anti-Racista (afecta ao PCP) ou a SOS Racismo (afecta ao Partido Socialista Revolucionário – PSR, que se veio a diluir no Bloco de Esquerda).

Saliente-se que, um pouco na lógica do MRPP, cujos murais, de elevado sentido estético, dispõem de uma secção própria no *site* do partido, o PSR convidava pessoas relacionadas com as artes plásticas, nomeadamente estudantes – que não tinham de ser militantes –, para elaborar estes trabalhos. Além da preocupação com a vertente artística, esta opção pode ser interpretada como a vontade de conciliar dois mundos: o das camadas populares, visadas em temas como a legalização do aborto (acto que, não podendo ser realizado nos hospitais públicos, forçava as mulheres mais pobres a correr os riscos da clandestinidade), e o dos jovens universitários, autores do mural.

Em Setúbal, o PSR tem outra experiência interessante e digna de nota, esta talvez mesmo exclusiva da cidade. Nos anos 90, o partido envolveu-se numa campanha para melhorar a segurança rodoviária de uma artéria local (a Avenida Bento de Jesus Caraça) onde, devido às velocidades praticadas pelos automóveis, os atropelamentos eram frequentes e muitas vezes fatais. A campanha integrou a Comissão de Moradores do Pote d'Água (bairro contíguo à avenida em causa) e mobilizou diversos cidadãos, incluindo – e eis o ponto assinalável – representantes da comunidade cigana, que é expressiva na cidade mas faz a sua vida à margem da intervenção cívica e política. Este é o único caso que conhecemos da sua presença numa acção deste tipo.

A propósito da intervenção da Comissão de Moradores do Pote d'Água, importa referir que a acção de movimentos sociais e/ou cívicos – emergente na cidade em meados de 60 (Faria, 2006) e com um papel relevante no pós-Revolução (Pinho et al., 2002) – ressurgiu na luta contra a co-

incineração na Arrábida, que mobilizou a uma voz partidos, sindicatos e grupos organizados de cidadãos durante a décadas de 90 e 2000.

Mas, em que se cruza a intervenção cívica com o muralismo? No facto de, tanto no caso dos atropelamentos na Avenida Bento de Jesus Caraça como no dos protestos contra a co-incineração, as paredes e muros da cidade terem servido de suporte à contestação, sendo animadas por pinturas murais do PSR, da JCP e de grupos/cidadãos anónimos.

Estas situações alertaram-nos para outro aspecto significativo: frases e elementos dos murais podiam ser, frequentemente, encontrados também nas faixas, cartazes e demais suportes das mesmas estruturas, revelando a existência de uma campanha de comunicação mais ampla e com preocupações de coerência.

Eis, pois, outro ângulo a ter em conta num estudo que escolheu abranger quase quatro décadas pelo facto de “os conteúdos das mensagens, o carácter das intervenções, assim como as motivações pessoais e colectivas, se modificarem de acordo com as transformações experimentadas pelo país”<sup>22</sup>, o que decerto se reflecte nos murais.

### A polifonia das paredes

Como foi inicialmente indicado, o muralismo está no cerne da investigação em curso, mas outras formas de comunicação gráfica que utilizem as paredes e muros para difundir as suas mensagens encontram-se, igualmente, sob escrutínio, pelo óbvio interesse em apreender a existência de um grau de parentesco com a prática mural, seus autores e técnicas, seus públicos e objectivos.

Andar a pé pela cidade torna-se, neste contexto, um exercício formidável para uma primeira análise dos murais, *graffiti* e *stencils*, pois ocorre-nos, logo aí, um vasto leque de questões.

Quem são os seus autores? Quando os pintaram? Que assuntos escolheram e como os representam? Focam assuntos do domínio público e já mediatizados por outros suportes? Uma mesma temática é abordada de forma distinta por muralistas e *writers*? O que caracteriza os espaços escolhidos? Qual parece ser a reacção do transeunte? Como reage quem está no poder? – são algumas perguntas que, mesmo sem a preocupação de investigar com método, podem assaltar-nos.

Não existindo, neste caso, um repositório que salvasse aquelas mensagens e nos assegure o acesso posterior às mesmas – como temos, para a imprensa, a Biblioteca Nacional, a Hemeroteca ou os arquivos dos próprios jornais – somos seduzidos pela fugacidade e volatilidade dos registos, que amiúde se renovam nos espaços mais disputados.

No que concerne a este aspecto, é de realçar que o que move os muralistas (sejam de partidos, sindicatos, comissões de moradores ou outros) a escolher um determinado espaço parece ser, quase exclusivamente, a visibilidade pública do mesmo, enquanto no caso dos *graffers* ou *writers* a aplicação dos *graffiti* funciona também como forma de apropriação e delimitação territoriais (Babo, 2001).

Outra diferença saliente, ainda que não generalizada, entre murais e *graffiti* prende-se com a execução. Mais do que recorrer a diferentes técnicas e matérias-primas (os murais são, regra geral, pintados com trincha e baldes de tinta e os *graffiti* com latas de *spray*), estas duas práticas são produzidas distintamente: os murais resultam, na esmagadora maioria dos casos, de um trabalho colectivo (é feito em conjunto e assinado por uma estrutura), enquanto os *graffiti* são, geralmente, uma obra individual (executada por apenas uma pessoa, que ali coloca o seu “nome de guerra”).

Cabe à investigação que nos propomos realizar compreender em que medida a origem colectiva dos murais e a origem individual dos *graffiti* se relacionam com a mensagem veiculada, o espaço escolhido para a sua manifestação e a audiência a que se destina.

Ainda mais recente do que os *graffiti* mas também muito interessante é o fenómeno *stencil*, que iremos comparar com as outras formas de expressão referidas. Partilhando com elas a vocação

contestatária, os *stencils* distanciam-se na técnica, que passa pela construção de um molde (frequentemente em *k-line*) sobre o qual é aplicado *spray*. Retirado o molde, permanece na parede a imagem que os seus contornos limitavam, agora preenchida a tinta. Pensados para uma ação rápida, não é raro vê-los conjugado com os *graffiti*, sendo também complementares a alguns murais.

Apesar da oposição formal entre murais e *graffiti* que, por uma questão de facilidade e clareza, aqui se estabelece, para uma eficaz análise do fenómeno muralístico não deve escamotear-se que os *graffiti* – mesmo quando apenas tomam a cidade enquanto corpo do exercício criativo (Babo, 2001) – constituem, também eles, discursos e práticas em estreita relação com o território e o momento histórico.

Ou seja, se documentados, são igualmente passíveis de contribuir para o estudo do passado e do presente. E com a sua tónica “no desenvolvimento iconográfico, na experimentação técnica e na função de representação no espaço público”<sup>23</sup>, é facto que têm vindo a conquistar terreno na epiderme urbana, onde são também cada vez mais florescentes os *stencils*.

No fundo, duas “jovens” expressões que, podendo rasurar a memória dos murais, simultaneamente a evocam, pois, apostando frequentemente numa maior economia dos meios de produção, numa mudança dos símbolos utilizados e numa síntese da escrita, continuam a sublinhar muitas das preocupações dos seus “antecessores”, como o racismo ou a ecologia.

Portanto, se encontramos embriões de conflito no território físico e discrepâncias nas opções técnicas e mesmo narrativas, também notamos que, em termos temáticos, os territórios confluem e o interesse predominante será a difusão de uma mensagem, seja ela mais ou menos explícita. Aferir o êxito dessa missão é a razão de ser da investigação que temos em mãos.



## Bibliografia

- Alcatruz Riquelme, Paula (2004). "Aquí se Pinta Nuestra Historia – El Muralismo Callejero como Acercamiento Metodológico al Sujeto Histórico Poblador". *Anuario de Pregrado 2004*. Santiago: Facultad de Filosofía y Humanidades da Universidad de Chile.  
URL: [www.anuariopregrado.uchile.cl/articulos/Historia/AnuarioPregrado\\_Aqui\\_Se\\_Pinta.pdf](http://www.anuariopregrado.uchile.cl/articulos/Historia/AnuarioPregrado_Aqui_Se_Pinta.pdf)
- Alpini, Alfredo (1998). "A 30 Años. El Mayo Francés". *Relaciones – Revista al Tema del Hombre*, 168.  
URL: <http://fp.chasque.net/~relacion/9805/memoranda.htm>
- Babo, Maria Augusta (2001). "Ars Scribendi: Do grafo ao graffiti". *Revista de Comunicação e Linguagens*, 30: 225-232
- Bellange, Ebe (1995). *El Mural como Reflejo de la Realidad Social en Chile*. Santiago: Editorial LOM, Ediciones Chile/América Cesoc
- Bourdieu, Pierre (1999). *Intelectuales, Política y Poder*. Buenos Aires: Editorial Eudeba
- Brinca, Pedro e Etelvina Baía (2001). *Memórias da Revolução no Distrito de Setúbal – 25 Anos Depois*. vol. 1 e vol. 2, Setúbal: Setúbal na Rede
- Campos, Ricardo (2010). "Muita Tinta! – Graffiti e Street Art: O Génio e a Rebelião da Arte de Rua em Análise Antropológica". *Revista CAIS*, 150: 6-13
- Edinger, Daniel (realiz.) (1976), *Setúbal, Ville Rouge*. Arcueil, ISKRA
- Faria, Carlos Vieira de (2009), *As Cidades na Cidade – Movimentos Sociais Urbanos em Setúbal (1986-1995)*. Lisboa: Esfera do Caos
- Faria, Carlos Vieira de (2006). "A Cidade e os Movimentos Sociais – Análise da Experiência de Setúbal: 1966-1995". *Economia e Sociologia*, 82: 93-117.
- Freitas, Helena de Sousa (1997). "Quando as Paredes Ganham Vida...", *Sem Mais*, 45: 10-17
- Gonçalves, Rui Mário (1999). "A Arte Liberta", *Vida Mundial*, 15: 82-88
- Le Goff, Jacques (1990). *História e Memória*. Campinas: Unicamp
- Longoni, Ana (1999). "Brigadas Muralistas: La Persistencia de una Práctica de Comunicación Político-Visual", *Revista Critica Cultural*, 19: 22-27
- Pinho, Jaime, Fernanda Gonçalves e Leonor Taurino (2002). *Fartas de Viver na Lama – 25 de Abril – O Castelo Velho e Outros Bairros SAAL do Distrito de Setúbal*. Lisboa: Edições Colibri
- Rodríguez-Plaza, Patricio (2005). "Estética, Política y Vida Cotidiana – El Caso de la Pintura Callejera Chilena". *Bifurcaciones – Revista de Estudios Culturales Urbanos*, 3. URL: [www.bifurcaciones.cl/003/Rodriguez-Plaza.htm](http://www.bifurcaciones.cl/003/Rodriguez-Plaza.htm)
- Sandoval Espinoza, Alejandra (2001). *Palabras Escritas en un Muro – El Caso de la Brigada Chacón*. Santiago: Ediciones SUR
- Saúl, Ernesto (1972). *Pintura Social en Chile*. Santiago: Quimantú
- Silva Téllez, Armando (1987). *Punto de Vista Ciudadano – Focalización Visual y Puesta en Escena del Graffiti*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo
- Silva Téllez, Armando (1989). "La Ciudad como Comunicación". *Diálogos de la Comunicación*, 23.  
URL: [www.dialogosfelafacs.net/articulos/pdf/23ArmandoSilva.pdf](http://www.dialogosfelafacs.net/articulos/pdf/23ArmandoSilva.pdf)
- Soares, Joaquina (direcção, coordenação e textos) & Álvaro Henriques da Silva (levantamento fotográfico) (1994). *Murais do 25 de Abril – Discurso de uma Revolução – 1974-1977*. Setúbal: Museu de Arqueologia e Etnografia do Distrito de Setúbal, Associação de Municípios do Distrito de Setúbal

---

## Notas finais

<sup>1</sup> Gonçalves, Rui Mário (1999), “A Arte Liberta”, *Vida Mundial*, 15, p. 88

<sup>2</sup> Sandoval Espinoza, Alejandra (2001), *Palabras Escritas en un Muro – El Caso de la Brigada Chacón*, p. 10

<sup>3</sup> *Ibidem*

<sup>4</sup> *Idem*, p. 27

<sup>5</sup> *Idem*, pp. 27-28

<sup>6</sup> *Idem*, pp. 33-35

<sup>7</sup> *Idem*, p. 44

<sup>8</sup> *Ibidem*

<sup>9</sup> *Idem*, p. 60

<sup>10</sup> *Idem*, p. 41

<sup>11</sup> *Idem*, p. 58

<sup>12</sup> *Ibidem*

<sup>13</sup> Segundo um documento em que a Brigada Chacón revelava o seu perfil e objetivos, citado por Sandoval Espinoza, Alejandra (2001), *Palabras Escritas en un Muro – El Caso de la Brigada Chacón*, p. 62

<sup>14</sup> Longoni, Ana (1999), “Brigadas Muralistas: La Persistencia de una Práctica de Comunicación Político-Visual”, *Revista Crítica Cultural*, 19, p. 26

<sup>15</sup> Sandoval Espinoza, Alejandra (2001), *Palabras Escritas en un Muro – El Caso de la Brigada Chacón*, p. 36

<sup>16</sup> *Idem*, p. 58

<sup>17</sup> *Idem*, p. 59

<sup>18</sup> *Idem*, p. 57

<sup>19</sup> Freitas, Helena de Sousa (1997), “Quando as Paredes Ganham Vida...”, *Sem Mais*, 45, p. 12

<sup>20</sup> *Idem*, p. 14

<sup>21</sup> *Idem*, p. 12

<sup>22</sup> Sandoval Espinoza, Alejandra (2001), *Palabras Escritas en un Muro – El Caso de la Brigada Chacón*, p. 14

<sup>23</sup> *Idem*, p. 20