

UMA PAREDE COM MUITAS HISTÓRIAS, UMA INTERVENÇÃO DE GRÉC & HYTE NO BAIRRO PADRE CRUZ – LISBOA

*A WALL WITH MANY STORIES, AN INTERVENTION BY GRÉC & HYTE IN
THE PADRE CRUZ NEIGHBOURHOOD – LISBON*

Inês Marques
CICANT-ULHT; LEAU-ULHT
Helena Elias
CICANT-ULHT; VICART-FBAUL

Resumo: Este artigo incide sobre um mural executado em 2016 num bairro periférico de Lisboa, no âmbito de um programa de arte urbana publicamente financiada. Caracterizado por uma linguagem gráfica deliberadamente inábil, o mural condensa um conjunto de fragmentos narrativos relativos à vida dos moradores do bairro e dos seus jovens autores. A partir de depoimentos orais e da consulta de documentos de trabalho que elucidam este processo criativo, reflete-se sobre a singularidade da obra no contexto em que se encontra.

Palavras-chave: Palavras-chave: arte urbana, pintura mural, arte pública.

Abstract: This article considers a mural painted in 2016 in the suburbs of Lisbon, within the framework of a publicly financed urban art program. Characterised by a deliberately awkward graphical language, the mural condenses a set of narrative fragments related to the lives of the neighbourhood residents and of the young artists themselves. Through oral statements and work documents that elucidate this creative process, the article reflects on the uniqueness of the artwork within the context in which it is found.

Keywords: **Art;** urban art, mural painting, public art.

introdução

Junho de 2016. Um grande programa de encomenda de arte urbana vem trazer a um dos bairros sociais no limite da cidade de Lisboa, cerca de trinta pinturas murais de grande dimensão. Pouco tempo antes – abril e maio de 2016 –, no âmbito de um outro festival de arte urbana promovido pela Câmara Municipal de Lisboa, tinham-se realizado no mesmo local cerca de cinquenta murais. Em menos de três meses, este conjunto urbano transforma-se radicalmente a ponto de não haver trecho de paisagem onde não se aviste uma pintura.

Embora haja várias exceções, é recorrente a figuração e a representação do corpo ou rosto humanos, bem como um certo gosto pela ampliação de escala, servida por vezes por um virtuosismo hiper-realista. É também comum a temática simples e empática com o transeunte.

Entre todas estas intervenções, não obstante, uma se destaca. Algo aqui está desfasado, incómodo. A dimensão da obra parece desajustada da sua própria linguagem: o desenho aparentemente inábil, semelhante ao *graffiti* ilegal, não condiz com os meios de execução que se adivinha terem tido os seus autores. Uma linguagem experimental, entre o desenho e a pintura, resiste à aceitação consensual que estes programas geralmente perseguem e interpela o nosso olhar.

Este texto divide-se em três partes. Primeiramente, propõe-se um breve percurso na história do próprio bairro. Mais do que refletir sobre como as pré-existências urbanas e arquitetónicas se prestam a uma certa instrumentalização do lugar para a execução de grandes programas de arte urbana (MARQUES; ELIAS, 2017), aflorar os processos de génese espacial e de consolidação do tecido social servem para contextualizar esses mesmos programas, e em particular o programa *Street Art – Criar Mudança através da*

Arte Urbana, ao abrigo do qual a obra foi executada, que se aborda numa segunda parte.

A terceira e última parte do texto centra-se nos processos criativos que sustentam a criação da obra de Grèc & Hyte, à qual a origem dos moradores do bairro, as suas histórias e os fragmentos anedóticos do quotidiano, não são alheias.

A consulta de bibliografia específica, o cotejo de fontes documentais e duas entrevistas com a autora do plano de urbanização sustentam o estudo da génese do local. A observação direta e duas entrevistas informais com os seus jovens autores alicerçam o estudo da obra de arte.

um bairro na periferia

Um grande bairro social na periferia da cidade de Lisboa, entre os muros de um quartel militar e de um cemitério. Edificado no limite administrativo noroeste da cidade, em terreno rural, a partir de 1959, e com um segundo momento de expansão iniciado na década de 1980 e terminado já nos anos 2000, o bairro Padre Cruz é frequentemente descrito como o maior bairro social da Península Ibérica.

Nos seus incompletos sessenta anos de existência, sucessivos momentos de edificação com diferentes pressupostos urbanísticos, foram ampliando este conjunto urbano. Ao longo do tempo acolheu também esporádicas e muito diversas intervenções em matéria de arte pública.

As primeiras casas construídas no bairro pela Câmara Municipal de Lisboa eram provisórias, destinavam-se a uma ocupação temporária, devendo destruir-se poucos anos depois. Integravam o chamado programa de casas desmontáveis de 1938, já em 1959 considerado obsoleto.

Numa lógica de segregação espacial das populações mais vulneráveis, e do seu progressivo afastamento do centro da cidade, estas casas destinavam-se a acolher durante períodos li-

Figura 1 – Casas desmontáveis no bairro Padre Cruz, 1962. Arquivo Municipal de Lisboa, Coleção Artur Bastos Inácio. PT/AMLSB/CMLS-BAH/PCSP/004/AIB/000243



Figura 2 – Casas de alvenaria na rua do Rio Tejo, bairro Padre Cruz, 1962. Arquivo Municipal de Lisboa, Coleção Artur Bastos Inácio. PT/AMLSB/CMLS-BAH/PCSP/004/AIB/000255



mitados de tempo pessoas desalojadas pelas demolições decorrentes da política de obras públicas do regime.

Figura 3 – Bairro Padre Cruz e envolvente rural, 1962. Arquivo Municipal de Lisboa, Coleção Artur Bastos Inácio. PT/AMLSB/CMLS-BAH/PCSP/004/AIB/000231

Não obstante a pobreza dos materiais de construção - chapa de fibrocimento e madeira -, o seu modelo arquitetónico e urbanístico era o da casa unifamiliar com jardim, em consonância com o ideal de ruralidade que caracterizou até muito tarde a habitação de promoção pública no Estado Novo (MARQUES, 2004).

Figura 4 – Desceramento do busto do Padre Cruz, escultor Martins Correia, 1967. Arquivo Municipal de Lisboa, Coleção Armando Seródio. PT/AMLSB/CMLS-BAH/PCSP/004/SER/S04513



para se construir a Cidade Universitária de Lisboa.

A substituição - pouco tempo depois, por razões essencialmente económicas (FREITAS, 2013:28) - dos materiais provisórios por construção em alvenaria e o aumento de um piso no edificado, não retirou ao conjunto um certo ar de cenário efémero, com as suas casinhas idênticas, em bandas paralelas ou oblíquas em relação às vias.

Este primeiro grande momento de edificação do bairro termina em 1962. Durante a ditadura procurou compensar-se a excessiva densidade populacional e o isolamento em relação ao centro da cidade com inaugurações aparatosas, propagandeadas nos órgãos de comunicação do regime. Além de mercado, escola e de uma





Figura 5 – Bairro novo em construção. Fonte: Boletim do GTH. Lisboa, nº 52, 1990

sede para um clube de futebol local, entre outros equipamentos, destaca-se a inauguração de uma obra de arte pública em 1967: o busto do Padre Cruz, padroeiro do bairro, realizado pelo escultor Martins Correia (em estudo desde 1961 (CML, 1961)).

A obra implanta-se na proximidade da igreja, único espaço público de permanência do conjunto edificado inicial. Embora seja um busto, o plinto escultoricamente trabalhado e o modo como se implanta no espaço parece conferir-lhe um certo caráter de vulto perfeito. Sendo um padre da devoção popular (em processo de beatificação), a sua influência excede o próprio bairro e ainda hoje há quem lhe preste homenagem e lhe deposite flores.

Na década de 1980 o bairro estende-se no sentido noroeste, com um novo plano de urbanização (GTH - arq. Rosa Leitão, 1981). Toda esta área nova se desenvolveu segundo premissas muito diferentes relativamente ao bairro antigo, e que assentam na retoma do quarteirão como matriz do ordenamento urbano, na construção

em altura e na valorização do espaço público (LEITÃO, 1981).

Os primeiros habitantes do bairro novo, que chegam a partir de 1992, são famílias provenientes de núcleos de barracas dispersos pela cidade (FRANCÊS, 1999: 49) e, muito especialmente, os moradores das casas desmontáveis iniciais deste mesmo bairro, então demolidas (FREITAS, 2013:96).

Esta área de construção recente tem agora entre 6 a 7 pisos (depois de ajustes feitos ao plano inicial) e é estruturado por uma malha ortogonal de vias, que define três áreas distintas e hierarquicamente diferentes – central, intermédia e limítrofe (LEITÃO, 1981: 250). A área central é pensada de modo a atrair a si a vida social do conjunto edificado. Nesta, um conjunto de praças dialogantes entre si é cuidadosamente desenhada como um conjunto de espaços públicos de qualidade e com caráter de permanência.

A encomenda de obras de arte pública é inexistente, e de algum modo compensada pelo tratamento dos espaços livres. Além do mobiliário urbano e do desenho de pavimentos, um

Figura 6 --
Bairro novo,
praças dialo-
gantes na área
central. Fonte:
Boletim do
GTH. Lisboa, nº
54, 1996



papel fundamental é concedido à cor do edificado, que se imediatamente se destaca pela variedade e harmonia das ambiências cromáticas.

A leitura de alguns documentos que foram acompanhando a sua edificação, e o testemunho da autora do plano de urbanização permite entender o conjunto de critérios usados para a atribuição de cor. O bairro novo deve ler-se de dentro para fora, i.e. da sua área central, composta por praças – cujos edifícios são amarelo

torrado – para as áreas intermédia e limítrofe. Os edifícios de canto, mais elevados, cor de laranja e os que ladeiam as ruas, verde ácido. Um elemento permanece idêntico em todos os edifícios, mediando as cores: o mosaico de cor osso.

No plano de urbanização inicial, a cor de cada edifício é atribuída em função da sua localização no conjunto e da função cumprida pelo espaço público que delimita (LEITÃO, 1990:71). A cor reforça a lógica geradora do espaço e contribui para a sua qualificação, diferenciando ambientes de permanência e de circulação.

Esta última grande fase de construção termina nos anos 2000. O bairro Padre Cruz é atualmente uma extensa área edificada, que se divide em duas zonas claramente demarcadas: o bairro antigo, de pequenas moradias de baixa altura e ruas estreitas, paralelas entre si e o bairro novo, com imóveis até sete pisos, ruas amplas e praças no seu centro.

São também duas paisagens cromáticas diferentes: amarelo ocre e uma variedade de

Figura 7 --
Bairro novo em
construção –
interior de uma
praça com as
cores originais.
Fonte: Boletim
do GTH.
Lisboa, nº 52,
1990



tons creme e rosa predominando na zona nova (vicissitudes várias durante o processo de manutenção inviabilizam o cumprimento das premissas cromáticas do plano inicial, quebrando a coerência visual do espaço); um conjunto indefinido de cores em que predomina o branco, na zona antiga, que se degrada progressivamente. Aqui, proliferam construções parasitárias que vão remediando a escassez de espaço das habitações, subtraindo-o à rua. Nos edifícios de um só piso, a cor original do edificado já não se descortina e a memória dos moradores também não a restitui. Nas fachadas dos edifícios de dois pisos ainda são visíveis as cores iniciais – verde e branco, branco e amarelo – embora o passar do tempo as tenha esbatido.

São ainda duas paisagens sociais diferentes, com população bastante envelhecida na zona antiga, e já com várias casas desabitadas ou mesmo devolutas, e população de um modo geral mais jovem na zona nova.

A década de 1990 é a época pioneira do *graffiti* em Lisboa. Em 1996 e em 1997 dois festivais de *graffiti* são realizados no bairro em estruturas efémeras, por uma associação local¹, sem continuidade. Vinte anos passados, em 2016, dois grandes programas de arte urbana vêm transformar definitivamente a imagem do bairro.

dois programas de arte urbana

Fazer do “maior bairro social da Península Ibérica” a “maior galeria de arte urbana da Europa” foi um dos objetivos do programa *Street Art Carnide* – Criar Mudança através da Arte Urbana (SERAFIM, 2016). Em resultado deste programa e de um outro festival que imediatamente o antecedeu – o festival o Muro - cerca de oitenta murais de dimensões variáveis foram pintados no

bairro Padre Cruz em menos de três meses.

Quer se situem na zona recente, ou no bairro antigo, estas intervenções ocupam preferencialmente empenas de topo cegas, ou com pequenos vãos, que resultam da repetição de projetos tipo na edificação. Esta repetição, além de imprimir uma certa monotonia no conjunto, providencia espaços vazios de igual tamanho e grande visibilidade, que podem ser dadas aos artistas, garantindo uma certa regularidade de tamanho nas intervenções murais (MARQUES, ELIAS, 2017).

O festival Muro – 30 de abril a 15 de maio de 2016 – foi diretamente promovido pela Câmara Municipal de Lisboa² e divulgado como um grande evento de “celebração da arte urbana”. Mimetizando procedimentos do mundo artístico convencional, vários curadores são envolvidos no programa para indicar artistas de renome no meio da *street art* para a execução de murais no bairro (GAUa, 2016).

Embora pretenda ter também um impacto local, um dos objetivos confessados deste evento é o de “consolidar o trabalho que vem sendo desenvolvido nos últimos anos pela GAU, de afirmação de Lisboa no panorama mundial da *street art*, através da criação de um novo núcleo de trabalhos que marcará a renovação da intervenção artística no espaço público da cidade” (CMLb, 2016).

O festival Muro traz algumas dezenas de artistas ao bairro que realizam as suas obras essencialmente na área antiga. Introduz-se no conjunto edificado uma série de intervenções pictóricas, havendo ainda algumas experiências de *assemblage* urbana e escultura. A escala é intimista. Os murais, por vezes de pequena dimensão, ocupam fachadas de topo de habita-

1 Associação Juvenil Renascer.

2 Através da GAU - Galeria de Arte Urbana, em parceria com a Junta de Freguesia de Carnide e com a EGEAC.

Figura 8 – Mural de Violant, bairro Padre Cruz. Festival o Muro. Fonte: própria.



Figura 9 – Mural de André da Loba, bairro Padre Cruz. Festival o Muro. Fonte: própria.



ções muitas vezes devolutas, ou muros de suporte.

Embora prevaleça a figuração, as propostas são heterogêneas, contemplando da abstração geométrica à arte conceptual (ironizando sobre o próprio sistema de encomenda de arte urbana) e comportam alguma experimentação formal.

O segundo programa, o *Street Art Carnide* - Criar Mudança através da arte urbana – 24 de junho a 31 de julho de 2016 –, promovido por duas associações locais³ e financiado pela municipalidade lisboeta⁴ cria condições para que se realizem neste bairro cerca de outros trinta murais de grandes dimensões.

Os argumentos em defesa do novo projeto centram-se agora essencialmente no potencial de abertura ao mundo que pode trazer ao bairro, sublinhando o seu carácter periférico. Apresenta-se, como objetivo do programa:

...levar a arte até às pessoas, até às suas ruas, até às suas casas. Ir até às ruas, parar nas ruas, ver arte nas ruas! O Bo. Padre Cruz é um 'ponto na ponta da Cidade' precisa de ser atrativo, de ter criatividade para se integrar

³ Associações Boutique da Cultura e Crescer a Cores.

⁴ Projeto vencedor, no programa de financiamento BIP-ZIP – Bairros e Zonas de Intervenção Prioritária de Lisboa (QUARESMA, 2016:4)

de forma plena na malha e na vida da Cidade. Precisa de se abrir, ainda mais, à Cidade e de se deixar 'invadir' diariamente por 'estrangeiros', por 'amigos de longe e de perto' que venham conhecer o seu passado, a sua história, as suas vivências, as suas gentes e agora arte urbana espalhada pelas ruas. A arte urbana abre assim as portas do bairro à cidade, abre mentalidades, cria novos desafios... instala uma nova vida no Bairro. (QUARESMA, 2016:4)

Este segundo programa, embora acolha vários artistas sem formação académica e sem créditos firmados no universo da arte urbana, amplia a dimensão das realizações, que faz incidir principalmente na zona nova, e nas empenas que ladeiam vias de circulação automóvel. Contrariamente ao previsto no plano de urbanização, os novos murais não se implantam nas zonas centrais, pensadas como local de encontro de moradores do bairro, mas nas zonas intermédia e limítrofe.

Não é um contacto intimista com o morador o que se procura agora – e o que ainda se consegue no festival Muro, nas intervenções realizadas na zona antiga – mas grandes empenas, muito expostas e bem visíveis, bem como o distanciamento necessário para realizar as fotografias que divulgarão as pinturas pela *internet*.

As duas associações locais que promovem o programa, pelo conhecimento que têm do



Figura 10 – Murais de Observ, Smile e Márcio Bahia realizados no âmbito do programa Street Art Carnide – Criar mudança através da arte urbana, bairro Padre Cruz. Fonte: própria.

terreno em que operam, têm o cuidado de promover vários encontros entre artistas, entre moradores e associações locais e finalmente entre os moradores dos edifícios em cujas empenas os artistas intervirão. Porventura mais que no programa anterior, aqui se evidencia uma maior

predileção pela figuração antropomórfica e por linguagens mais realistas e menos experimentais.

Os vários artistas envolvidos trazem os seus universos aos espaços concretos do bairro Padre Cruz. Não obstante alguma interação com



Figura 11 – Murais de Utopia, Riscacomoquehá e Smile realizados no âmbito do programa Street Art Carnide – Criar mudança através da arte urbana, bairro Padre Cruz. Fonte: própria.

o espaço e com os moradores, que com os seus meios auxiliam e apoiam a realização das pinturas, o vínculo ao lugar – no sentido inicial dado ao termo *site-specific*, enquanto relação intencional com as suas características físicas e simbólicas (KWON, 2002) – é, com algumas exceções, bastante frágil (ELIAS; MARQUES, 2016).

A atenção mediática dada a ambos os eventos – o presidente da República está presente num dos últimos dias do festival Muro e inclusivamente pinta numa parede perante as câmaras da televisão - recorda inevitavelmente o aparato propagandístico de outrora, mas as condições dos nossos dias ampliam exponencialmente o seu alcance. Se as pinturas recobrem agora, massivamente, aquele espaço físico, as fotografias que delas circulam na *internet* popularizam e colocam o bairro Padre Cruz no mapa de referências da *street art*. Há turismo especializado a visitar o bairro e os moradores já não são os únicos transeuntes nas suas ruas. Lisboa reitera o seu lugar como uma das capitais europeias da *street art*, cumprindo as expectativas dos promotores de ambos os eventos.

A arte mural urbana, extirpada dos aspetos incómodos da ilegalidade e do vandalismo, não apenas consentida, mas diretamente encomendada (ou pelo menos financiada) pelas autoridades oficiais é o agente e o meio dessa transformação. Diferentemente do gesto anárquico que caracterizou o *graffiti* da década de 1970 – ancorado na cultura *HipHop* que surge no Bronx, antepassado mítico em que se filiam muitos dos artistas urbanos – estamos perante um clássico programa de encomenda artística que serve o turismo e o *marketing* da cidade.

Embora alguns teóricos sublinhem a continuidade entre *graffiti* e *street art* (LEWISOHN, 2011), não se trata aqui de fazer genealogias ou clarificações terminológicas, mas de constatar que, nos programas de arte urbana oficiais ou

oficialmente consentidos, o objetivo da encomenda das obras é essencialmente a decoração e o embelezamento dos espaços arquitetónicos e urbanos. Uma arte que se vê como curativo, muitas vezes direcionada para locais onde problemas sociais e de salubridade requerem ainda outro tipo de atuação.

Do ponto de vista das entidades promotoras, essa decoração e esse embelezamento devem pautar-se por critérios pretensamente universais. Dos artistas espera-se obras cujo teor seja do agrado da maioria dos cidadãos, havendo geralmente um crivo do ponto de vista formal e de conteúdo.

No processo de sensibilização junto dos moradores do bairro, que inicialmente desconfiam desta invasão pictórica, é importante o aspeto performativo do artista como herói urbano. A execução das obras faz-se de forma algo espetacular, com recurso a gruas e meios de ampliação e projeção dos desenhos na parede. A rapidez da execução – muitos metros quadrados de pintura mural em poucos dias – é geralmente um fator adicional de deslumbramento.

A obra a que nos reportamos seguidamente não cumpre, paradoxalmente, com os requisitos estéticos esperados. Ato de irreverência consentida ou não totalmente controlada pelas entidades promotoras do programa, há quem a integre, no seio do *graffiti* contemporâneo, em correntes estéticas como o *toy* ou *ignorant style* (KENDALL, 2017). Constatamos a sua singularidade no universo das intervenções realizadas neste local. A obra interpela-nos e resiste a uma aceitação passiva.

uma parede com muitas histórias, uma obra de Grèc & Hyte.

Tal como a maior parte das obras realizadas no âmbito do programa *Street Art* Carnide, a pintura situa-se num dos edifícios de seis pisos da



zona nova. Empena cega, apenas marcada por pequenos vãos, orienta-se para via de circulação automóvel.

Uma pintura com uma gigante águia hiper-realista, símbolo de um dos principais clubes de futebol de Lisboa, e bastante popular entre os moradores ocupa a empena vizinha.

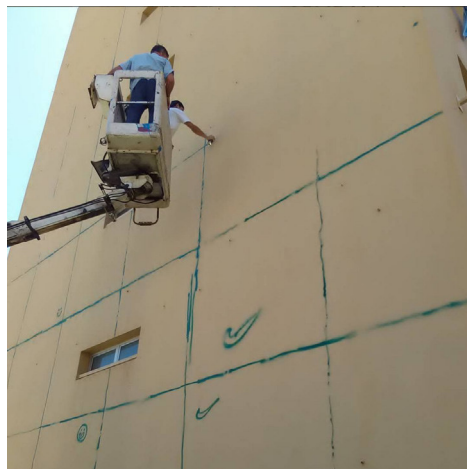
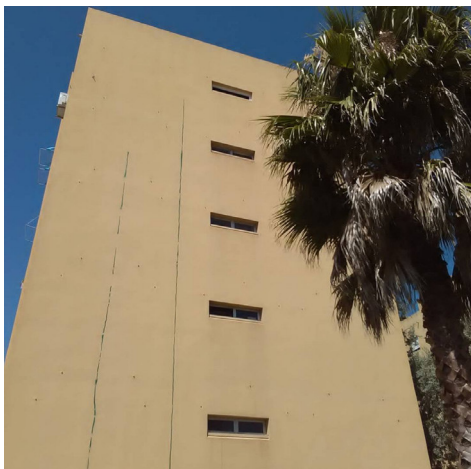
A obra de Grèc & Hyte preenche cerca de dois terços da área disponível, desenvolvendo-se segundo uma quadrícula. Sobrepor uma grelha a um desenho ou a uma pintura constituía outrora o *modus operandi* para a sua transferência e ampliação, por exemplo, para uma parede. No entanto, não é de nenhuma ampliação que se trata aqui. A quadrícula que subjaz à composição da obra instaura um campo de forças uniforme, que divide o espaço em partes iguais, abolindo os centros, os vetores direcionais e os tradicionais recursos compositivos da pintura.

A medida de cada quadrado, estabelece-se – de acordo com o testemunho dos artistas – a partir da uma mancha já existente, curiosamen-



Figura 12 – Intervenção de Grèc & Hyte realizada no âmbito do programa Street Art Carnide – Criar mudança através da arte urbana, bairro Padre Cruz. Fonte: própria.

Figuras 13 –
Definindo a
quadrícula.
Fonte: arquivo
pessoal dos
artistas.



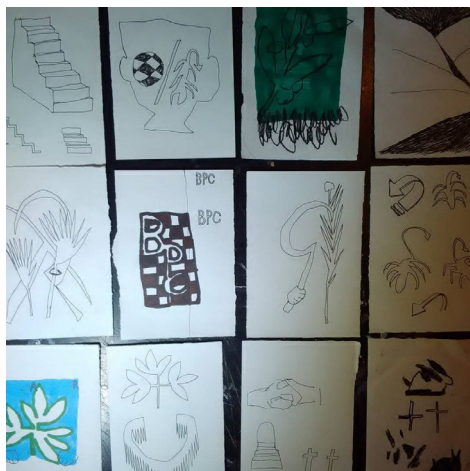
te resultante da ocultação, com tinta de parede, de um *tag* anterior. O processo de medição que definiu a grelha em toda a sua amplitude foi feito com os palmos de mão dos próprios autores.

Apesar da ortogonalidade da composição, a grelha não tranquiliza o nosso olhar. A ordenação que instaura na base da pintura erode-se na zona superior. A área pintada termina sem limites regulares. As últimas linhas estão incompletas: a figura cimeira rejeita a regra e, ao invés de um quadrado, é um incómodo retângulo insuficientemente preenchido a negro.

O elemento dominante é, não obstante, a da

grelha ortogonal e com ela várias analogias se estabelecem. A quadrícula devolve-nos a ideia de calendário, da parede de azulejo, de tabuleiro de xadrez ou de manta de retalhos. É ainda a quadrícula que suporta as páginas de quadinhos (banda desenhada, em Portugal).

Se a quadrícula sugere uma estrutura narrativa, e se cada um dos quadrados acolhe um desenho pintado, nenhum nexos sequencial se estabelece entre eles. Cada um dos quadrados é previamente pintado de cor plana, seguindo uma carta de cores mortiça e baça. Amarelo ácido, rosa, azul, preto e branco povoam a parede

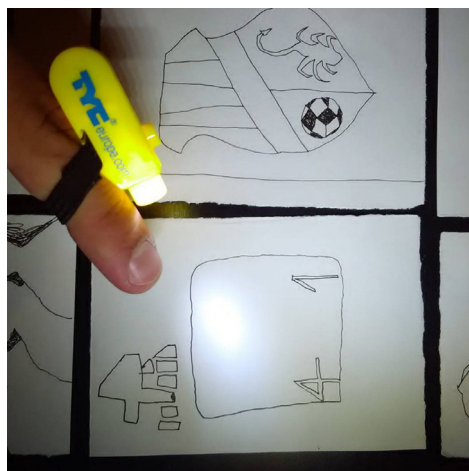


em dissonância com o amarelo ocre que a reveste. Algumas cores parecem ter sido misturadas no local, acentuando o seu caráter impuro.

A riqueza expressiva das linhas feitas com as latas de *spray* dialoga, por vezes de forma intencionalmente desconcertada, com manchas de cor. Mais do que desenhos, cada um dos quadrados, alberga ainda letras, siglas, signos, alguns deles reconhecíveis e situáveis na cultura de consumo da contemporaneidade. Entre a familiaridade e a estranheza, no seu conjunto a obra oferece-se como uma narrativa cifrada, como um enigma ou criptograma cuja chave se perdeu.

Os artistas desenhavam abundantemente desde o início do projeto. Os encontros com os organizadores, em que se familiarizam com a história do bairro e com os outros artistas participantes do projeto, as reuniões com os moradores do edifício, bem como todos os encontros informais subsequentes fornecem material para vários desenhos. Histórias, dados anedóticos das vidas que se cruzam naquele local, traduzem-se em pequenos apontamentos gráficos.

Quinze desenhos estavam definidos antes dos artistas iniciarem a sua pintura, correspondendo a cada um, um quadrado. Os restantes vinte e três, surgiram durante os escassos dias



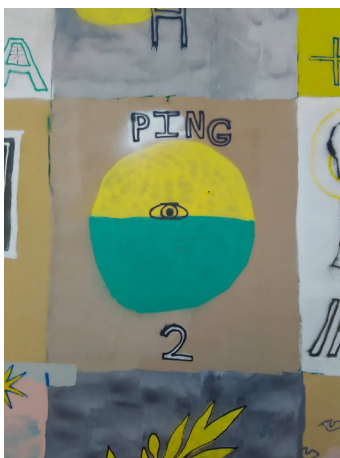
Figuras 14 – Desenhos preparatórios.
Fonte: arquivo pessoal dos artistas.

de execução da obra, a partir do envolvimento direto – solicitado pelos artistas ou espontâneo – dos moradores do imóvel ou de transeuntes. Cada desenho parte de micronarrativas circunstanciais ou é sugerido por pequenos acontecimentos que se desenrolaram no decurso da execução da pintura.

Um convite de um morador para entrar num apartamento e ver uma coleção de automóveis da *Opel*; as crianças do prédio que se deslocam às aulas de *taekwondo*; tatuagens com a folha de *cannabis*; a forma peculiar da chave da arrecadação onde os artistas guardavam as tintas; a história de um gato que caiu de uma janela; o símbolo da *Nike*; a indicação – através de um fogareiro e de setas – do local onde se fazem churrascos no bairro; um escorpião, símbolo de um dos clubes de futebol do bairro; um pássaro que voa, uma escada que sobe para o céu são alguns desses acontecimentos e algumas dessas pequenas histórias.

O desenho gera-se a partir de palavras, de outras imagens, por associação de ideias, por metáforas ou metonímias. Este é o processo seguido nesta obra, mas na verdade corresponde a uma pesquisa plástica regular do quotidiano que ambos os artistas empreendem regularmente através do desenho e da fotografia. O

Figuras 15 –
Pormenores
da intervenção
de Grèc & Hyte.
Fonte: arquivo
pessoal dos
artistas.



desenho ou o registo fotográfico de elementos visuais heteróclitos da sociedade de consumo, geralmente em alto contraste e reduzidos às suas qualidades gráficas essenciais, traduz-se em pequenas imagens, ou “cromos”, que a dupla de artistas difunde por exemplo no *instagram*.

No seu reportório, tal como na obra do bairro Padre Cruz, incluem-se logotipos de conhecidas marcas multinacionais, mais ou menos adulterados, signos gráficos de várias proveniências. Se este é um dos elementos distintivos da corrente *toy style*, em que os artistas se inserem (KENDALL, 2017), este uso das imagens de contextos diversos traduz, no âmbito da pintura mural de grande escala, a cultura do *remix* ou da pós-produção (BOURRIAUD, 2002).

Também aqui a superabundância de matéria visual em circulação, própria da era da informação, implica um reposicionamento dos artistas e do ato artístico. Descartada que está a ingenuidade de se pretender criar algo novo a partir do zero, ou mesmo de citar o que já existe (paradigma modernista), trata-se agora de criar, usando, retrabalhando, desconcontextualizando e reconcontextualizando fragmentos da realidade existente.

Os artefactos artísticos ou outros, mas também os modos operativos que os geraram, são integrados nas estruturas do pensamento artístico. Como refere Bourriaud, o material que o artista manipula já não é primário, mas selecionado entre as intermináveis torrentes de informação visual à sua disposição. O artista trabalha a partir destes sedimentos culturais, tornando irrelevantes os tradicionais limites entre criação e cópia, entre produção e consumo, *ready-made* e original (BOURRIAUD, 2002:14-15).

Além da apropriação de logotipos e de outros signos da cultura de massa, os artistas operam um *détournement*, à maneira situacionista, uma

truncagem e uma recontextualização, associando-os num conjunto mais variado de signos, que no caso concreto da obra do bairro Padre Cruz radica nas histórias locais, nas memórias dos moradores e na própria experiência dos artistas durante o processo de preparação e execução da obra.

A influência da cultura do DJing e do *remix* – o DJ e o programador, os que selecionam objetos culturais e os desconcontextualizam, são as figuras modelo da paisagem cultural da pós-produção – manifesta-se também por outra via. Não se trata aqui apenas da introdução, recontextualização de fragmentos da iconografia popular (aqui justapostos aos referidos elementos (auto) biográficos) mas de um fascínio pela estética tosca, pelo *deskill* que se traduz no ato de desenhar de forma grosseira.

A rapidez não é novidade na pintura mural – a pintura *afresco* por exemplo, sempre exigiu celeridade de execução – mas o caráter de incompletude e o inacabamento dos desenhos pintados de Grèc & Hyte parecem incomodamente próximos do *graffiti* ilegal, aí radicando parte do seu incómodo e do seu fascínio. Se ao conteúdo da arte mural favorecida pelo programa de encomenda – representação antropomórfica de grande escala com preferência por mensagens simples e de adesão emocional imediata – os autores contrapõem um conjunto de imagens -enigma que fundem iconografias locais e globais; ao “bom acabamento” que caracteriza as restantes intervenções do mesmo programa, os autores contrapõem uma expressão mais gráfica que pictórica, e particularmente rude.

Feito *alla prima* (à primeira, diretamente sobre a parede), o desenho prescinde aqui de procedimentos de transferência ou de projeção prévia, assumindo as falhas e as hesitações. Este é também (como Barthes disse de Cy Towbly) um desenho desajeitado, como que

feito com a mão esquerda. *Gauche*, na língua francesa, implica uma “noção moral, juízo, condenação”. Ao produzir uma escrita ou um desenho que parece *gauche*, o artista “perturba a moral do corpo, moral das mais arcaicas já que ela assimila a ‘anomalia’ a uma deficiência e a deficiência a uma falta” e vê-se remetido “para o círculo dos excluídos, dos marginais – onde se encontra, bem entendido, com as crianças, com os enfermos.” (BARTHES, 1982: 164).

Pode ser que esta imperfeição e esta incompletude seja própria da condição do desenho, e de algum modo um resultado da sua honestidade processual, da sua transparência. Diferentemente da pintura, que se processa por adição e sobreposição de camadas de tinta e que é, tradicionalmente, uma arte da ocultação, o desenho evidencia todas as rasuras. Diferentemente da pintura, em que todo o campo pictórico requer um preenchimento, o desenho existe em permanente transparência com o suporte que lhe serve de fundo. Com o suporte mantém uma relação de diálogo, em aberto, sem um necessário acabamento (DEXTER, 2005).

Esta obra está, de algum modo, entre a pintura e o desenho. Da pintura retém a mancha, uma certa ambiguidade na definição das formas, a preparação do suporte, as camadas, a mistura de cores. Do desenho retém a honestidade da linha e do *medium* – a lata de *spray* – o caráter de incompletude, o assumir da falha e da hesitação. A crueza da execução, estruturada numa grelha, mas numa escala que já não pode ser a do esboço, é incongruente e perturbadora.

Embora pintada, a obra rejeita o campo pictórico convencional, contrastando de forma gritante com as obras congêneres deste mesmo programa. A obra não se nos oferece como uma janela através da qual se olha o mundo, não retoma o *trompe-l'oeil*, dispositivo clássico da pintura desde os tempos de Zêuxis e Parrásio,

nem se deixa seduzir pela facilidade do projetor para ampliar desmesuradamente um qualquer detalhe do rosto humano.

A dependência que mantém relativamente ao desenho implica um outro tipo de procedimento operativo e simbólico. É que, como disse Walter Benjamin em 1917, enquanto uma pintura pede para ser vista verticalmente, um painel de mosaicos, assim como certas obras gráficas, jaz aos nossos pés e reclama outro tipo de leitura, outra posição do corpo e outro percurso do olhar. Enquanto a pintura opera um corte longitudinal, a obra gráfica opera um corte transversal sobre a substância do mundo (BENJAMIN, 1917:219).

Apesar da sua imóvel verticalidade, a obra de Grèc & Hyte pode descrever-se como um conjunto de desenhos pintados em diálogo, uma cartografia de memórias e pequenas histórias. E está seguramente mais próxima do painel de mosaicos ou de um corte transversal no mundo de que fala Benjamin, do que da pintura.

O muralismo figurativo, tradicional suporte das narrativas coletivas, nunca deixou de ser considerado um campo de atuação para o artista de vocação social, mesmo quando outras formas de envolvimento dos cidadãos vieram propor-se na criação de obras de arte pública, designadamente na emergência da chamada *new genre public art*. O simples ato de pintar na rua, à vista de todos, cria um campo partilhado para as narrativas (e catarses) individuais e coletivas (LACY, 1995:196).

No bairro Padre Cruz estes dois artistas apropriam-se da pintura mural e do seu potencial narrativo para produzir algo diferente. Insistindo no desenho como expressão primordial, sem cedências a um facilitismo populista, a sua obra rejeita a estetização gratuita e não consente leituras contemplativas. Não pretende ter uma mensagem óbvia, mas não deixa de procurar

um caminho através do qual estabeleça vínculos com os moradores e transeuntes, em particular com aqueles que acompanharam, testemunharam e alimentaram, com as suas próprias histórias, o surgimento da obra e que são, com os próprios artistas, os únicos detentores da chave do enigma.

Referências

BARTHES, R. O óbvio e o obtuso. Lisboa: Edições 70, 1982.

BENJAMIN, W. Painting and the Graphic Arts, 1917. In: Jephcott, Edmund, Doherty, Brigid & Levin, Thomas (ed.) The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media. London, Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of the Harvard University Press, 2008, pp., 219-220

BOURIAUD, N. Postproduction – Culture as screenplay: How art reprograms the world. NY: Lukas & Sternberg, 2002

CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA. Anais do Município. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1961.

DEXTER, E. (intr.) Vitamin D – New Perspectives in Drawing. London, New York: Phaidon Press, 2005.

ELIAS, H.; MARQUES, I. Interventions in situ à Lisbonne: étude des cas d'Os Gémeos, de Vhils, de Bicicleta sem Freio et de Nunca. In : Cahiers de Narratologie – Analyse et Theorie narratives - 2016 Street Art – 2 [Consultado 10-02-2017] Disponível em <http://narratologie.revues.org/7515>

FRANCÊS, B. Lisboa, o outro bairro. Os provisórios do Estado Novo. Lisboa: CML e Gebalis ed., 1999

FREITAS, F. História e memórias do bairro Padre Cruz. Construir cidade à escala humana. 2013. Lisboa: Junta de Freguesia de Carnide ed.

GAUa. «1º fim de semana do MURO - Festival de Arte Urbana LX_ 2016» [registo vídeo]

05/05/2016 [Em linha]. Lisboa: Galeria de Arte Urbana da CML [Consult. 20 Jan. 2017]. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=LlnvZ-BiSB8Y&t=2s>

GAUb. «Intervenções artísticas da última semana do MURO - Festival de Arte Urbana LX_ 2016» [registo vídeo] 17/05/2016 [Em linha]. Lisboa: Galeria de Arte Urbana da CML [Consult. 20 Jan. 2017]. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=OLe3tjLXK00>

KENDALL, J. Toy's Story: Uma curta análise da estética toy no Graffiti. [S.l.] 2017. Não publicado.

KWON, M. One place after another. Site-specific art and locational identity. 2002. Cambridge Massachussets: The MIT Press

LACY, S. (ed.) Mapping the terrain – New genre public art, Bay Press Seattle, Washington, 1995

LEITÃO, R. Plano de Urbanização do Bairro Padre Cruz. In Boletim do GTH - Realojamento. Lisboa: Gabinete Técnico de Habitação da Câmara Municipal de Lisboa. V. 6, nº 39/40, 2º sem. 1980/1º sem. 1981

LEITÃO, R. Projecto tipo A e B, Bairro Padre Cruz – Fase 1 (Projetos do PIMP realizados no DCH). In Boletim do GTH. Lisboa: Gabinete Técnico de Habitação da Câmara Municipal de Lisboa. nº 52, 1990

LEITÃO, R. Bairro Padre Cruz – 3ª fase. In: Boletim do GTH. Lisboa: Gabinete Técnico de Habitação da Câmara Municipal de Lisboa. nº 56, 2000

LEITÃO, R. Bairro Padre Cruz - Plano de ocupação proposta – CML- DCH, 1991

LEITÃO, R. Bairro Padre Cruz. In: Boletim do GTH. Lisboa: Gabinete Técnico de Habitação da Câmara Municipal de Lisboa. V. 7, nº 50/51, 1986

LEWISOHN, C. Abstract Graffiti, London – NY: Merrell, 2011

MARQUES, I. A sereia, a varina e o governador de Macau. In: OntheW@terfront, nº6, sept, 2004. [Consult. 20 Jan. 2017] Disponível em <http://www.raco.cat/index.php/Waterfront/article/>

viewFile/216974/289618

MARQUES, I.; ELIAS, H. Arte urbana, espaço e arquitetura: O festival Muro e o bairro Padre Cruz. Lisboa, 2016. In: Actas do Colóquio a Arte Pública na Era da Criatividade Digital. Porto: Universidade Católica do Porto (no prelo).

QUARESMA, P. Street Art Carnide - Criar Mudança através da arte urbana, Lisboa: Crescer a Cores e Boutique da Cultura ed. (2016)

SERAFIM, T. «Bairro Padre Cruz quer ser a “maior galeria de arte pública da Europa»». In Público P3 magazine online. 17-07-2016. [Consult. 20 Out. 2016]. Disponível em <http://p3.publico.pt/cultura/exposicoes/21133/bairro-padre-cruz-quer-ser-maior-galeria-de-arte-publica-da-europa>