

**MURALISMO LIBERTÁRIO: COMUNICAÇÃO E EDUCAÇÃO EMANCIPADORA***LIBERTARIAN MURALISM: COMMUNICATION AND EMANCIPATORY EDUCATION***Marilda Lopes Pinheiro Queluz**

Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP; Professora do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade (PPGTE) da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). E-mail: pqueluz@gmail.com

**Gilson Leandro Queluz**

Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP; Professor do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade (PPGTE) da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). E-mail: gqueluz@gmail.com

**RESUMO**

Este trabalho pretende, através do exemplo do muralismo libertário latino-americano, problematizar as relações entre educação e emancipação. É nossa compreensão que as práticas de ação direta pertinentes ao muralismo libertário, são processos constituintes de uma comunicação igualitária em franca antítese e resistência a um modo de comunicação autoritário característico da sociedade capitalista e de sua indústria cultural. Analisaremos algumas obras dos coletivos muralistas anarquistas contemporâneos nas cidades latino-americanas, demonstrando sua orientação temática, suas estratégias de produção e representação imagética, e sua concepção explícita de uma formação cultural ampliada. Consideramos que o muralismo libertário, ao se apropriar do espaço urbano como meio de comunicação, ao ressignificar nos muros os demarcadores das desigualdades sociais, procura constituir uma cultura da resistência, materializando os fundamentos de um modo de comunicação igualitário.

**Palavras-chave:** Muralismo Latino-americano. Muralismo Libertário. Educação e Emancipação.

**ABSTRACT**

The following paper aims to problematize the relationship between education and emancipation through the example of Latin American libertarian muralism. It is the authors' understanding that the practices concerning the libertarian muralism belong to an egalitarian communication, which is openly against an authoritarian communication peculiar to the capitalist society and its culture industry. The authors will analyze some studies of the contemporary anarchist collective muralists in Latin American cities, demonstrating their thematic orientation, their strategies of image production and representation, and their explicit conception of a broad cultural formation. In addition, the authors consider that libertarian muralism, by using urban space as a means of communication, and re-defining the main aspects of social inequalities, seeks to establish a culture of resistance, materializing the foundations of an egalitarian way of communication.

**Keywords:** Latin American Muralism. Libertarian Muralism. Education and Emancipation.

**INTRODUÇÃO**

Este trabalho pretende, através do exemplo do muralismo libertário latino-americano, problematizar as relações entre educação e emancipação. Compreendemos que as práticas de ação direta pertinentes ao muralismo libertário são processos constituintes de uma comunicação igualitária em franca antítese e resistência a um modo de comunicação autoritário, característico da sociedade capitalista e de sua indústria cultural.<sup>1</sup> A comunicação igualitária é marcada pela horizontalidade, por um processo de produção coletivo, pela permeabilidade e exposição aos interesses de classe, pela ressignificação dos meios de comunicação, pelo esforço de fluxo livre de ideias. Desse modo, sentimentos e representações são reinventados nos muros das cidades, na procura pela construção de uma outra sociedade. Esta forma comunicacional reivindica uma educação para além dos ambientes escolares, que expresse com

1 Para uma discussão dos conceitos de comunicação igualitária e comunicação autoritária ver Viana (2007)

plenitude a experiência libertadora dos grupos sociais oprimidos, buscando estabelecer novos caminhos emancipatórios. Ela se inscreve na tradição anarquista da arte como instrumento de “ação direta para a educação e propaganda, no espaço urbano e virtual, dos ideais de emancipação humana” (Queluz & Queluz, 2015, p. 146) e de conscientização coletiva e individual.

Iniciaremos nossa exposição discutindo as relações entre comunicação autoritária, indústria cultural e processos educacionais para, em seguida, contextualizar a experiência muralista libertária latino-americana nos seus diálogos com a tradição muralista das primeiras décadas do século XX. Por fim, pontuaremos algumas obras dos coletivos muralistas anarquistas contemporâneos nas cidades latino-americanas, demonstrando sua orientação temática, algumas estratégias de representação imagética, e sua concepção explícita de uma formação cultural ampliada visando os processos de conscientização social e o potencial transformador da realidade pelas classes trabalhadoras.

## INDÚSTRIA CULTURAL E REIFICAÇÃO

O muralismo libertário acredita que “sus imágenes testimoniales dan cuenta de elementos que concientizan visualmente al espectador-transeúnte, educando por medio de la denuncia social, invitándonos a recordar” (UMLEM TEMUCO)<sup>2</sup>. Ele está inscrito em uma concepção de horizontalidade da cultura popular, procurando evidenciar e constituir uma memória das tradições de luta das classes trabalhadoras, como instrumento de conscientização social. Esta é uma estratégia de resistência aos processos de homogeneização cultural, simultâneo à reificação das relações sociais que é característica do capitalismo contemporâneo. No capitalismo tardio, como observado por pensadores da Teoria Crítica como Adorno e Horkheimer (2006), se aprofunda na relação dialética entre superestrutura e infra-estrutura, o fetichismo da mercadoria que avança para as expressões culturais, o que se manifesta na mercantilização da cultura. Este processo se dá a partir de diversos vetores convergentes, como o interesse da classe dominante burguesa em propagar um constructo político-ideológico homogeneizador e domesticador das resistências sociais através do controle social de produtos culturais e da própria lógica capitalista de instrumentalização e reificação das relações sociais de produção. A indústria cultural integra os consumidores a partir do alto, estabelecendo um modo de comunicação autoritário, que procura a manutenção da ordem social exploratória, o bloqueio do pensamento crítico e a atrofia da imaginação,

Quanto mais firmes se tornam as posições da indústria cultural, mais sumariamente ela pode proceder com as necessidades dos consumidores, produzindo-as, dirigindo-as, disciplinando-as e, inclusive suspendendo a diversão: nenhuma barreira se eleva contra o progresso cultural (...). Mas a afinidade original entre os negócios e a diversão mostra-se em seu próprio sentido: a apologia da sociedade. Divertir-se significa estar de acordo. Isso só é possível se isso se isola do processo social em seu todo, se idiotiza e abandona desde o início a pretensão inescapável de toda obra, mesmo da mais insignificante, de refletir em sua limitação o todo. Divertir significa sempre não ter que pensar nisso, esquecer o sofrimento até mesmo onde ele é mostrado. A impotência é a sua própria base. É na verdade uma fuga, mas não, como afirma, uma fuga da realidade ruim, mas da última ideia de resistência que essa realidade ainda deixa subsistir. A liberação prometida pela diversão é a liberação do pensamento como negação (Adorno & Horkheimer, 2006, p. 119).

A cultura industrializada, portanto, está voltada para um processo de conformação social, de domesticação dos “instintos revolucionários” e de convencimento da aceitação da própria desumanidade

<sup>2</sup> Unidat Muralista Luchador Ernesto Miranda, de Temuco, no Chile. Alguns grupos muralistas adotaram o nome em homenagem a Ernesto Miranda (1911-1978), um operário anarquista chileno que participava do movimento sindical, ajudou a criar a Central Única dos Trabalhadores nos início dos 1950 e o movimento Libertário de 7 de Julho em 1957.

da vida sob o capitalismo. Para este fim, a indústria cultural procura construir seres humanos genéricos, classificáveis, serializáveis, passíveis de enquadramento nos seus diversos produtos. A produção verticalizada do ser, inclusive em sua subjetividade, é objeto central no sistema capitalista para a produção, reprodução e manutenção da ordem social e aprofundamento da acumulação de capital.

A Teoria Crítica percebe, portanto, a intensificação na sociedade contemporânea da “coisificação do processo formativo”, o que corresponderia ao “trabalho alienado e alienante regido pela acumulação do capital”(Maar, 1995, p. 18). Portanto, a indústria cultural seria simultaneamente reflexo e agente de uma formação cultural reificadora e alienadora, constituindo-se em uma “caracterização social objetiva da perda da dimensão emancipatória gerada inexoravelmente no movimento da razão”. Desta forma, “a indústria cultural impõe uma síntese pelo mercado”, criando um “sujeito social identificado a uma subjetividade socializada de modo heterônomo”, desenvolvendo um processo de semi-formação, pois, “os bens culturais que alimentam as massas tornam dominante o momento de adaptação, enquadrando-se numa sociedade adaptada, e rompem a memória do que seria autônomo” (Maar, 1995, p. 25-26). A razão instrumental, produtivista e reificadora presente no fenômeno da indústria cultural, também penetraria, assim, na lógica educacional, contribuindo para o fortalecimento da semi-formação e da alienação.

Como antítese ao processo acima descrito, Adorno proporia um resgate na educação da experiência formativa, ou seja, conceberia o processo educacional como uma educação política contra a barbárie. Este processo educacional seria marcado não por uma apreensão imediata de conteúdos, mas sim por uma formação continuada e mediada na qual o sujeito transformaria a realidade e a si mesmo, ao relacionar-se com o objeto de aprendizado. Ou seja, o processo educacional procuraria resgatar a potencialidade emancipatória do trabalho social, especialmente em seu elemento de resistência ao condicionamento social, recuperando a experiência formativa no contato com o outro e na abertura à história (Maar, 1995, p. 28). No dizer de Adorno, “a educação tem sentido unicamente como educação dirigida a uma auto-reflexão crítica” (Adorno, 1995, p. 121), uma educação para a autonomia na qual o sujeito tenha “o poder para a reflexão, a autodeterminação, a não-participação” (Adorno, 1995, p. 125). Um processo formativo que possibilite o restabelecimento de uma dialética negativa, aquela da resistência ao processo de constituição de uma sociedade unidimensional.

Se a Escola de Frankfurt foi capaz de demonstrar a importância da indústria cultural ou, nos termos de Douglas Kellner, da cultura da mídia, por outro lado, segundo este mesmo autor, ela pouco enfatizou os processos de resistência a esta dominação sócio-cultural (Leite, 2004). Ao enfatizar excessivamente a separação entre cultura de massas e cultura superior, ou arte autêntica, dificultou a visualização das diferentes formas de apropriação e ressignificação dos produtos culturais pelas classes sociais oprimidas e, conseqüentemente, vinculou “os momentos críticos, subversivos e emancipatórios a certas produções privilegiadas da cultura superior” (Kellner, 2001, p. 45).

Kellner (2001) considera que os Estudos Culturais em sua constituição inicial, com os estudos originais de de E. P. Thompson, Richard Hogarth e Raymond Williams, possibilitaram, ao ressaltar a resistência da cultura operária e popular ao processo de imposição dos valores da indústria cultural, espaço para compreender e rearticular em novos padrões as relações entre classe, gênero e raça presentes nas produções culturais historicamente situadas. Os Estudos Culturais, em sua origem, também propuseram a dissolução da dicotomia entre alta e baixa cultura, como no caso do materialismo cultural de Williams e a sua ênfase “na análise de todas as formas de significação (...) no âmbito de seus meios e condições reais de produção” (Kellner, 2001, p. 63; Williams, 1992). Kellner aponta a importância do diálogo dos Estudos Culturais com a Teoria Crítica, como na percepção de que a cultura deve ser estudada na concretude das

relações sociais na qual se origina e desenvolve e de que este estudo deve ser baseado em uma visão interdisciplinar (Leite, 2004, p. 12). Kellner destaca, ainda, a ênfase dos Estudos Culturais “na atividade humana, na produção ativa, ao invés de seu consumo passivo. Em outras palavras, definir a cultura como um número de intervenções ativas” (Leite, 2004, p. 12). Neste sentido, abre-se a possibilidade de releitura de certas manifestações culturais contemporâneas como pertencentes, nos termos de Williams (2009), a uma cultura de oposição ou resistência ao *status quo* capitalista.

Nildo Viana (2007, p.12) critica a visão homogeneizadora e excessivamente unilateral dos teóricos da indústria cultural que perceberiam as massas como “objetos passivos diante da toda poderosa indústria cultural”. Para este autor, a Escola de Frankfurt desenvolveu uma concepção limitada, não-dialética do capitalismo de sua época, o que levou a uma percepção equivocada de sua estabilidade, ao não levar em consideração fatores centrais para sua análise tais como as contradições inerentes à própria indústria cultural, a relação com a luta de classes, e a exclusão de sua análise “do capitalismo subordinado (na época chamado “Terceiro Mundo”), que gerou a não percepção do imperialismo e dos seus efeitos nos países imperialistas” (Viana, 2007, p. 13).

Para Viana, a comunicação deve ser vista como relação social. Este modo de comunicação “é constituído socialmente e possui em cada sociedade concreta, determinados meios de manifestação” (Viana, 2007, p. 16). Na sociedade de classes, caracterizada pela propriedade privada dos meios tecnológicos de comunicação, “a comunicação tende a ser hegemonicamente autoritária e vertical”, o que aprofundaria a percepção de cisão entre emissor e receptor, produzindo uma comunicação unilateral e unidimensional (Viana, 2007, p. 16). Contudo, este processo é repleto de contradições, pois as interpretações de “cada classe social (que também apresenta diferenças internas e subdivisões) da mensagem recebida está relacionada com a sua consciência e com os valores que só podem ser compreendidos com base na análise de seu modo de vida” (Viana, 2007, p. 24). Desta forma, a Escola de Frankfurt, ao enfatizar a estabilidade e a dominação capitalista via indústria cultural, acabou dando pouca voz à possibilidade de mudança que estaria inscrita nos processos de resistência sociocultural, e, em última instância, na própria materialidade das lutas sociais. Portanto, a socialização dos meios de comunicação seria um passo central para a ruptura com o capitalismo e constituição de um modo de comunicação igualitário que permearia uma sociedade futura emancipada (Viana, 2007).

Podemos dizer que é na tradição de resistência à homogeneização cultural, forjada pelo capitalismo tardio, e na busca de construção de um modo de comunicação igualitário, através de uma educação política cotidiana, que se inscreve o muralismo libertário.

## A TRADIÇÃO DO MURALISMO LATINO-AMERICANO

O uso de muros e paredes como suportes artísticos e manifestações culturais faz parte da apropriação/intervenção das ruas e da cidade como espaço de trânsito, de convívio, de passagem, de trabalho, de sociabilização, de lutas e de protestos sociais. Os muros são tomados como mediações que tornam acessíveis as mensagens, reconstruindo a estética e a poética nas marcas do cotidiano e nas experiências urbanas, configurando novos parâmetros da memória da cultura popular na sua relação com a tradição do muralismo latino-americano.

No contexto da Revolução Mexicana (1910-1920), surgiu um movimento emblemático deste tipo de uso das paredes e de arte revolucionária popular que influenciou toda a América Latina, o Muralismo Mexicano. O período de 34 anos de combate à ditadura militar, de fortalecimento da classe operária, das



lutas de camponeses pela reforma agrária, liderados por Zapata, construiu novos olhares sobre o México e sobre o passado: “o movimento revolucionário - ancorado na aliança entre camponeses e setores urbanos, entre eles, intelectuais e artistas - projeta uma nação moderna e democrática, cujos alicerces repousam no legado das antigas civilizações pré-colombianas e na instituição de um Ministério da Cultura” (MURALISMO).

Quando Álvaro Obregon, líder revolucionário, assumiu o cargo de presidente, em 1920, as paredes foram tomadas “com torrentes de imagens, reproduzidas das mais variadas formas: realista, alegórica, satírica e apresentando as muitas faces da sociedade mexicana, com suas aspirações e conflitos, sua história e múltiplas culturas” (ADES, 1997, p.151).

O filósofo e revolucionário José Vasconcelos foi nomeado por Obregón como ministro da educação, tendo como principal meta a drástica redução do analfabetismo e a renovação cultural. O programa de incentivo às pinturas de murais, com narrativas históricas do país e do poder revolucionário do povo, ganhou destaque no plano educacional. Essa proposta dava liberdade ao estilo e à temática e se baseava em uma teoria social que acreditava que o estágio mais avançado de evolução de uma sociedade seria o da estética (VASCONCELOS, 1948). Esta deveria ser despertada especialmente pelas artes visuais. A ideia de projetos murais no México já fazia parte das tradições pré-colombianas. Não se pode desconsiderar, também, a importância dos debates sobre os povos indígenas e a identidade mexicana que repercutiram e tensionaram as propostas artísticas. A tradição indígena aparecia “como o modelo do ideal socialista de uma arte aberta, para o povo” (ADES, 1997, p.153).

Na “Declaração dos Princípios Sociais, Políticos e Estéticos”, de 1922, feita pelo sindicato dos trabalhadores técnicos, pintores e escultores, elegeu-se uma estética nativa como combate ao padrão artístico e hegemônico europeu:

O trabalho nobre de nossa raça, desde suas mais insignificantes expressões físicas e espirituais, é nativo (e essencialmente indígena) em sua origem. Com admirável e extraordinário talento para criar o belo, que é peculiar a nossa gente, a arte do povo mexicano é a mais completa expressão espiritual no mundo, e sua tradição, o nosso maior tesouro. Grande, porque pertencente exclusivamente ao povo, eis a razão porque o nosso principal objetivo estético tem de ser aquele que socializa a expressão artística e destrói o individualismo burguês (apud ADES, 1997, p.154).

A arte deveria ser acessível a qualquer pessoa, ocupando os lugares públicos, rompendo os círculos restritos de galerias, museus e coleções particulares. Os três principais artistas ligados a esse programa cultural foram Diego Rivera (1886-1957), José Clemente Orozco (1883-1949) e David Alfaro Siqueiros (1896-1974). Construíram um repertório visual inspirado nas antigas culturas maia e asteca, na arte popular e no folclore mexicano do período colonial, reinterpretando a linguagem das vanguardas artísticas europeias, sobretudo o expressionismo alemão e as vanguardas russas, buscando criar uma arte autenticamente mexicana.

Diego Rivera, influenciado pelos afrescos renascentistas, especialmente de Giotto e Michelangelo, e pelos estudos cubistas, produziu seus painéis com um cunho bastante didático e uma crítica contundente ao capitalismo, ressaltando os ideais revolucionários e socialistas. Os 27 painéis do Instituto de Artes de Detroit, feitos entre 1932 e 1933 (A Fábrica de Detroit), conjugavam elementos nacionais e das antigas culturas mexicanas com o mundo da indústria, das máquinas e engrenagens e do trabalho fabril. Rivera construiu narrativas históricas e alegóricas sobre o país como *A Execução do Imperador Maximiliano*, do Ciclo da História do México (1930-1932), nas paredes do Palácio Nacional. José Clemente Orozco caracterizou-se por um estilo direto e caricatural nas imagens realizadas para a Escola Preparatória Nacional,

como *A Trindade Revolucionária* (1923-1924) e *A Trincheira* (1926), com grande vigor expressionista, e por uma arte mais monumental e simbolista em afrescos como *Omnisciencia* (1925) para a Casa dos Azulejos, na cidade do México, e *Revolución Social* (1926), para a Escola Técnica Industrial de Orizaba (MURALISMO). David Alfaro Siqueiros, embora influenciado pelos afrescos de Masaccio (1401-1428), buscava uma arte nova e construtiva, com toques surrealistas e cores muito vibrantes para representar a luta de classes e a história dos trabalhadores de sua época, como acontece nos murais *O povo pega em armas* (1957) e *Revolucionário a cavalo* (1957), no Museu Nacional de História (ADES, 1997).

Entre os principais temas abordados nos murais mexicanos estavam a invasão espanhola, os fazeres e saberes dos trabalhadores, dos camponeses, violentas críticas sociais, a história dos astecas, a fascinação pela ciência e tecnologia. Esse tipo de arte nacional provocou polêmicas, pois ainda se mantinham as diferenças entre a arte popular e a arte individual dos muralistas, além do fato de que o apoio e o patrocínio do Estado poderiam induzir a um certo enviesamento político e ideológico, distante das classes trabalhadoras.

No Brasil, as influências do muralismo mexicano podem ser percebidas principalmente na obra de Candido Portinari (1903-1962), que tratou temas nacionais enfatizando os aspectos sociais, a pobreza e a força dos trabalhadores em diversos projetos para painéis: *Catequese dos Índios* (1941), para a Library of Congress [Biblioteca do Congresso] em Washington D.C., *Jangada do Nordeste* (1953) e *Seringueiro* (1954), encomendados pelos Diários Associados (MURALISMO).

André Mesquita (2011) comenta a repercussão do muralismo mexicano nos murais coletivos da Brigada Ramona Parra, no começo dos anos 1970, no Chile. Os murais eram feitos por jovens militantes do Partido Comunista, com

[...] slogans, imagens e símbolos que comunicavam em cores vivas e brilhantes a luta popular no país durante o governo socialista de Salvador Allende (1970-1973). Anônimos, estes murais eram rapidamente executados com cada brigadista realizando uma determinada função, antes da chegada da polícia. Muitos murais foram destruídos durante o regime militar no Chile (1973-1990) (MESQUITA, 2011, P. 64).<sup>3</sup>

O mural *Vida y sueños de la Cañada Perla*, mais conhecido como *Mural de Taniperla*, foi uma obra realizada por membros de diferentes comunidades indígenas, no dia 10 de abril de 1998 (data de morte de Emiliano Zapata), no município de Taniperla, na região de Chiapas, no México. A pintura foi feita para celebrar a inauguração do autodenominado Municipio Autónomo Zapatista “Ricardo Flores Magón”. A obra, um produto de um conjunto social, cobria a fachada da Casa Municipal e representava cenas dos trabalhos e do cotidiano das comunidades, ligadas ao movimento nacional zapatista. Reunia o desejo de modernização da arte maia, o passado mítico, um destino a construir. No dia seguinte, o mural foi destruído pelo exército mexicano (BERTOLOTTI, 2007).

## MURALISMO LIBERTÁRIO CONTEMPORÂNEO

A tradição do muralismo latino-americano é ressignificada no muralismo libertário contemporâneo. Neste, a práxis de criação coletiva é integrada a um processo ampliado de educação política, vista como uma ação direta transformadora. Nesse sentido, as pinturas murais ensinam, educam, denunciam,

<sup>3</sup> O autor cita, ainda, um exemplo nos Estados Unidos, a obra *The Great Wall of Los Angeles*, iniciado em 1976, sob a coordenação da artista Judith Baca, com a colaboração de professores, integrantes de gangues e jovens da comunidade mexicana. A obra, com mais de 530 metros, mostrava uma outra visão da Califórnia, a partir da perspectiva dos imigrantes, das resistências feministas e das minorias étnicas (MESQUITA, 2011, P.64)

registram memórias e ações, atualizando histórias e lutas. Costumam ser denominadas de arte ativista, engajada ou intervencionista.

Para o coletivo Arte Libertária, de São Paulo,

Atualmente o muralismo tem a mesma função de denúncia social, além de fazer com que a arte seja de e para as pessoas/comunidade, pois tornou-se uma arte pública e coletiva, onde se mistura o ambiente em volta com a interpretação do seu contexto, refletindo os anseios e conflitos sociais (ARTELIBERTÁRIA).

Já o Coletivo de Ação e Propaganda Muralha Rubro Negra, de Porto Alegre, criado em 2007, vê o muralismo como um veículo de comunicação, como uma forma de engajamento e compromisso com a transformação social:

Nossa produção artística é coletiva, isso significa dizer que produzimos o mural juntamente com todos aqueles que se interessam em participar pintando, conhecendo a nossa estética e incorporando elementos novos a partir da troca oportunizada pelo contato com o outro. Com a prática muralista registramos e denunciemos os problemas enfrentados pelo povo que resiste a opressão diária. Nosso fazer muralista está aberto a participação daqueles sem direito a voz, mas que resistem e utilizam o mural para informar através de uma ação artística combativa e solidária com aqueles que lutam! (MURALHARUBRONEGRA)

Para o grupo chileno Unidades Muralistas Luchador Ernesto Miranda, o muralismo é

Un proceso de interacción social de vital importancia para la asimilación identitaria del sujeto popular en ciernes, quien no es solo el espectador, sino también recrea con pintura y brocha en mano su intención política, relatando en la calle acontecimientos históricos y actuales, generándose un diálogo permanente expuesto a las inclemencias del tiempo y a las miradas de todos (UMLEM Temuco).

Muitas das ações contemporâneas de muralismo parecem seguir o que André Mesquita (2011, p.44) define como modelo colaborativo ou participativo de produção coletiva, pois o artista procura agenciar os processos de percepção crítica dos contextos sociais com a ajuda de pessoas das comunidades ou de grupos específicos, em cocriação e coprodução da ação.

Um bom exemplo do diálogo entre comunicação, educação e mural que aparece no site do coletivo Arte Libertária é a pintura da fachada da Escola Estadual Prof. Geraldo Campos (figura 1), na Zona Leste de São Paulo, Vila Cisper, realizada com a colaboração do grafiteiro Galo.



**Figura 1** – Artelibertária. Resisto, logo existo. Escola Estadual Prof. Geraldo Campos, São Paulo, 2011

Fonte: <https://artelibertaria.wordpress.com>

A ação é descrita da seguinte maneira:

Andamos, olhamos e escolhemos o nosso pedaço do muro, retiramos nossas “artilharia” das bolsas e começamos a desenhar. Enquanto passavamos o carvão na parede, iam convidando e conversando com as pessoas que passavam ali para pintarem o muro conosco. E quando munidos de pinceis e tintas eis que aparecem eles, crianças e pré-adolescentes, chegavam acanhados, tímidos, mas depois de verem os pinceis em suas mãos, as tintas a disposição e todo aquele muro pra ser pintado, surgiam sorrisos intensos e grandes/pequenos pintores. Deixaram suas marcas, um pouco de suas vidas, suas histórias” (ARTELIBERTÁRIA).

Pode-se observar na foto do muro, o jogo de palavras com a famosa frase do pensamento cartesiano – *penso, logo existo*, cuja racionalidade é problematizada através do acréscimo da vivência cotidiana, da luta pela vida, situando a dimensão filosófica no tempo e no espaço da comunidade. As letras da palavra *Resisto* são carregadas com mais tinta e, em diálogo com a imagem, reforçam a resistência coletiva, a importância da ação. O braço erguido com o rolo de tinta, em um gesto de luta e de vitória, forma uma diagonal com a estrela e o braço do personagem com o rosto coberto por um lenço, usando uma camiseta com o símbolo anarquista, trazendo dinamismo e força à composição, reiterando a mensagem de que a ação cria a possibilidade. A representação de várias etnias, gerações, estilos, modos de vestir e de se pentear, envolvidas pelas longas e sinuosas mechas coloridas, parece materializar a força e a potencialidade da união e do respeito às diferenças.

Outro exemplo é a prática realizada no muro da Escola Estadual Profª Silvana Evangelista (figuras 2 e 3), em São Mateus, periferia de São Paulo, feita, segundo o site, a convite de um companheiro do MAE (Movimento Autônomo pela Educação): “Fizemos este mural com o escrito - Para que(m) serve seu conhecimento? - como forma de questionar o conhecimento encerrado dentro de uma escola, como também questionar o valor do conhecimento quando não se não faz nada com ele” (ARTE LIBERTÁRIA).



**Figura 2** – Artelibertária. Mural Movimento Autônomo pela Educação – Escola Estadual Profª Silvana Evangelista, junho de 2014

Fonte: <https://artelibertaria.wordpress.com/>

Percebe-se no site do grupo, a preocupação em registrar o processo da pintura e não apenas o produto final, evidenciando os saberes/fazeres compartilhados, rearticulados coletivamente na execução. A materialidade da obra e a concretude da ação se expressam nas posturas corporais e nos gestos da pintura, no uso dos artefatos, na composição da imagem.





**Figura 3** - Artelibertária. Mural Movimento Autônomo pela Educação – Escola Estadual Profª Silvana Evangelista, junho de 2014

Fonte: <https://artelibertaria.wordpress.com/>

A cena com um jovem e uma jovem em grandes proporções (figura 3) acentua a importância da agência das pessoas na construção e divulgação do conhecimento, que deveria se libertar das páginas de livros e cadernos para alcançar voos em várias direções, permitir olhares para vários lados da sociedade. Vemos o lápis erguido como arma de luta, como um gesto de conquista, tão significativo quanto agitar a bandeira com as cores do anarquismo. Chama a atenção o modo como a comunidade é representada, por suas habitações simples e pela presença da rede elétrica, assegurando o acesso à comunicação, às mídias, sugerindo a resposta esperada à questão que interpela os transeuntes, os moradores e aqueles que acessam o site. O processo comunicativo é expressado em seu potencial emancipatório.

É interessante notar como alguns códigos visuais são compartilhados e circulam entre os movimentos muralistas, borrando/ultrapassando fronteiras, revelando uma agenda libertária comum e, ao mesmo tempo, ganhando novas camadas de significados nos diferentes contextos culturais. É o caso de uma obra feita pelas Unidades Muralistas Luchador Ernesto Miranda (ULEM). Nas figuras 4 e 5 é possível identificar algumas semelhanças, como o mesmo gesto com o lápis e a referência a casas populares, cercadas pelas montanhas que remetem ao modo como a cidade de Santiago, no Chile, costuma ser representada. O tema aqui envolve a luta por uma educação que esteja a serviço do povo. O lema, destacado em vermelho, convoca a ação militante e parece verbalizar uma das respostas imaginadas no mural da figura 3.



**Figura 4** - ULEM TEMUCO, Chile. Mural sobre a luta por uma educação a serviço do povo. 2012. Fonte: [pintaylucha.blogspot.com.br](http://pintaylucha.blogspot.com.br)



**Figura 5** - UMLEM TEMUCO, Chile. Mural sobre a luta por uma educação a serviço do povo. 2012. Fonte: [pintaylucha.blogspot.com.br](http://pintaylucha.blogspot.com.br)

Por fim, dois exemplos de muralismo como projeto educativo e político. A arte como produção de conhecimento e tática libertária constrói suas propostas didáticas não apenas nos muros de escolas, mas procura ocupar outros espaços de experiências comunitárias. O site do coletivo Arte Libertária explica que, durante o 9º Encontro Internacional da Marcha Mundial das Mulheres, que ocorreu entre 25 e 31 de agosto de 2013, no Memorial da América Latina, em São Paulo, receberam um convite para apresentar o que é o muralismo e criar um mural junto com as mulheres. Ficaram na tenda “Maria Lacerda de Moura”<sup>4</sup>, onde decidiram coletivamente os temas e as características da pintura:

Muitas conversas rolaram: espaços exclusivos para mulheres e/ou participação de homens na luta feminista, imagens defensivas ou que dão empoderamento, parto, aborto, autonomia, liberdade, marcha... enfim, com tantas ideias e pouco tempo para pintar, percebemos que a diversidade (mulheres de várias formas, cores, etnias, estilos...) e o slogan da marcha, no momento, seria um consenso do que pintar no mural (Ah e um mural de três tapumes. Primeiro, fomos riscando com lápis e giz e logo foram aparecendo os rostos e corpos diferentes, que apesar de respeitar a estética do muralismo (cabeças redondas, olhos amendoados, junção de uma sobrancelha com o nariz...), foram aparecendo muitas outras referências, o que caracteriza ainda mais o muralismo: a construção coletiva, a colaboração e, é claro, a diversidade de que tanto valorizamos! (ARTELIBERTÁRIA)



**Figura 6** – Artelibertária. Mural na Marcha Mundial das Mulheres – 30 de agosto de 2013  
Fonte: <https://artelibertaria.wordpress.com>

4 Maria Lacerda de Moura (1887-1945) foi uma feminista libertária brasileira que atuou nas primeiras décadas do século XX. Ver: Rago (2007)

A cor roxa/lilás (associada ao movimento feminista) dos longos e sinuosos cabelos, esvoaçando sobre o grupo como uma bandeira que carrega o slogan da marcha, repete-se em algumas roupas, lenços, cabelo, criando um contraponto dinâmico com os tons quentes, ocres e terrosos, que vão do laranja ao marrom. Diferentes idades, cores de pele, tipos de vestuário, estilos, culturas, representam as várias posições de sujeito, rompendo com os padrões e modelos únicos e lineares de corpos e comportamentos. A nudez presente na imagem pode ser compreendida como uma afirmação da liberdade feminina sobre o próprio corpo. As mãos dadas simbolizam a força da marcha e valorizam o gesto de luta da mão erguida com o punho fechado, imitado pelas duas figuras anônimas que estão atrás do painel.



**Figura 7** – Artelibertária. Muralismo na Alcides de Queirós Set/2013

Fonte: <https://artelibertaria.wordpress.com>

O tema da igualdade nas diferenças é recorrente nas propostas de arte ativista. A foto do muralismo realizado na rua Alcides de Queirós (figura 7), em Santo André, mostra uma etapa do processo de participação coletiva na criação de um mural que se apropria da frase de Eduardo Galeano “Os outros não são uma ameaça, são uma possibilidade” para representar as lutas da diversidade, a importância de tornar visível a presença dos povos indígenas, dos povos africanos, entre outros.

Nesta arte mural, verificam-se os princípios de uma educação anarquista que transforma as relações cotidianas em práticas sociais libertárias e intervenção coletiva na realidade (RODRIGUES, 2014, P.61).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em oposição aos muros que cercam, dividem, que silenciam e invisibilizam, que deixam à margem povos e culturas, imigrantes e refugiados, estas experiências muralistas são exercícios de inclusão, de empoderamento, de liberdade. Transformam fronteiras e limites em novos horizontes, abrindo novas perspectivas e possibilidades sociais.

O muralismo libertário, ao se apropriar do espaço urbano como meio de comunicação, e ao ressignificar nos muros os demarcadores das desigualdades sociais, procura constituir uma cultura da resistência, no aqui e agora, expressando os ideais e lutas das classes oprimidas, materializando os fundamentos de um modo de comunicação igualitário. Alinha-se à concepção anarquista de educação como processo ampliado de formação social, que não reconhece e procura superar distinções entre arte, trabalho e conhecimento científico, incentivando o diálogo entre estes conhecimentos em locais e relações não hierárquicos, rompendo a fragmentação entre espaços de educação formal ou não formal. Estes grupos



de muralismo libertário, portanto “não se destacam pelas crenças em processos de mediação ou práticas artísticas que estejam separadas do contexto social” (QUELUZ & QUELUZ, 2015, p. 152), mas sim, por práticas coletivas que evidenciam a possibilidade concreta de transformação social nas ruas das periferias das cidades latino-americanas.

## REFERÊNCIAS

- ADES, Dawn. **Arte na América Latina**. São Paulo: Cosac & Naify, 1997
- ADORNO, Theodor W. **Educação e Emancipação**. São Paulo: Paz e Terra, 1995.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- ARTELIBERTÁRIA. Disponível em <https://artelibertaria.wordpress.com/>. Acesso em 6 mar.2017
- BERTOLOTTI, Julio. **Arte en lo muros**. 2007 Disponível em <http://tal.tv/video/arte-en-los-muros/>. Acesso em: 10 mar.2017
- KELLNER, Douglas. **Cultura da Mídia**. Bauru: EDUSC, 2001.
- LEITE, Sidney Ferreira. Reflexões sobre Comunicação e Sociedade: As Contribuições de Douglas Kellner. In: **Revista Eletrônica E-Compós**, n. 1, 2004, p. 1-18
- LUCIE-SMITH, Edward. **Latin American Art on the 20th century**. London: Thames and Hudson, 1996.
- MAAR, W. L. À Guisa de Introdução: Adorno e a Experiência Formativa. In: Adorno, T. **Educação e Emancipação**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1995.
- MESQUITA, André. **Insurgências Poéticas**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2011
- MURALISMO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3190/muralismo>>. Acesso em: 31 Mar. 2017. Verbete da Enciclopédia.
- MURALHARUBRONEGRA. Disponível em: <http://muralharubronegrabrasil.blogspot.com.br/>. Acesso em 12 mar.2017.
- QUELUZ, Gilson L.; QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro. A Pedagogia da Ação Direta entre Redes e Ruas: mediações e interações tecnológicas. **Educativa (UCG)**, v. 18, p. 146-167, 2015.
- RAGO, Margareth. Ética, Anarquia e Revolução em Maria Lacerda de Moura. In: Ferreira, Jorge & Reis, Daniel Araão. **As Esquerdas no Brasil: A Formação das Tradições (1889-1945)**. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2007, p. 273-293.
- RODRIGUES, Gabriela de Andrade. **Educação anarquista em cultura visual**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2014.
- VASCONCELOS, José. **La Raza Cósmica**. Espasa Calpe Argentina S. A: Buenos Aires: México, 1948.
- VIANA, Nildo. Para Além das Críticas aos Meios de Comunicação. In: Viana, Nildo (org.) **Indústria Cultural e Cultura Mercantil**. Rio de Janeiro: Corifeu, 2007, p. 8-29.
- WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- WILLIAMS, Raymond. **Marxismo y Literatura**. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.
- UMLEM TEMUCO. **Mural x la educación**. 2012. Disponível em: <http://pintaylucha.blogspot.com.br/2012/03/umlem-temuco-mural-x-la-educacion.html> Acesso em: 10 mar.2017