UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
Faculdade de Educação

MICHELE MARTINENGHI SIDRONIO DE FREITAS

ARTE SOCIAL ANARQUISTA E O *MURALISMO MILITANTE LIBERTÁRIO* COMO FERRAMENTA EDUCATIVA DE LUTA

Campinas
2023

MICHELE MARTINENGHI SIDRONIO DE FREITAS

ARTE SOCIAL E O *MURALISMO MILITANTE LIBERTÁRIO* COMO FERRAMENTA EDUCATIVA DE LUTA

Tese apresentada à Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutora em Educação, na área de Educação.

Orientador: Silvio Donizetti de Oliveira Gallo

Este trabalho corresponde à versão final da tese defendida pela aluna Michele Martinenghi Sidronio de Freitas, e orientada pelo Prof. Dr. Silvio Donizetti de Oliveira Gallo.

Campinas
2023

Ficha catalográfica

Universidade Estadual de Campinas

Biblioteca da Faculdade de Educação

Rosemary Passos - CRB 8/5751

Freitas, Michele Martinenghi Sidronio de, 1991-
F884a Arte social e o Muralismo Militante Libertário como ferramenta educativa de luta / Michele Martinenghi Sidronio de Freitas. – Campinas, SP: [s.n.], 2023.

Orientador: Silvio Donizetti de Oliveira Gallo.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação.

1. Arte. 2. Educação. 3. Política. 4. Anarquismo. I. Gallo, Silvio Donizetti de Oliveira, 1963-. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: Anarchist Social Art and Libertarian Militant Muralism as an educational struggle toll
Palavras-chave em inglês:
Art
Education
Policy
Anarchism
Área de concentração: Educação
Titulação: Doutora em Educação
Banca examinadora:
Silvio Donizetti de Oliveira Gallo [Orientador]
Caroline Poletto
Rodrigo Rosa da Silva
Alexandrina Monteiro
Rodrigo Barchi
Data de defesa: 03-05-2023
Programa de Pós-Graduação: Educação

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)
- ORCID do autor: https://orcid.org/0000-0001-8102-7536
- Currículo Lattes do autor: http://lattes.cnpq.br/6998760779602475

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
Faculdade de Educação

TESE

ARTE SOCIAL ANARQUISTA E O *MURALISMO MILITANTE LIBERTÁRIO* COMO FERRAMENTA EDUCATIVA DE LUTA

MICHELE MARTINENGHI SIDRONIO DE FREITAS

COMISSÃO JULGADORA:
Prof. Dr. Silvio Donizetti Gallo
Profª. Drª. Caroline Poletto
Profª. Dr. Rodrigo Rosa da Silva
Prof.ª Alexandrina Monteiro
Profª. Drª. Rodrigo Barchi

Ata da Defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

2023

Ao Coletivo Pintelute,
e todas as pessoas que ousam sublevar-se
contra a dominação.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Silvio Gallo por me acolher como sua orientanda e ter paciência e dedicação para acompanhar-me nesse processo.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001, que forneceu auxílio financeiro integral para que esta tese fosse possível.

A minha amada mãe e grande companheira da vida Valdete Martinenghi e meu irmão Bruno Martinenghi por serem sempre meu refúgio, amizade e fortalecimento.

Ao Coletivo Pintelute e *todes* seus integrantes o qual construí lado a lado nossa militância, e proporcionaram que nessa pesquisa fosse realiza uma etnografia militante com a nossa atuação social. Agradeço imensamente a paciência, o aprendizado e companheirismo que é compartilhar com vocês nossa luta por colorir outros mundos possíveis.

As e os companheiros anarquistas que seguem firmemente na peleia por um mundo mais justo e digno.

As minhas amigas e amigos que me fortaleceram com a alegria de suas amizades, risadas e consolo: Ana Rosa Sá, Lisa Camara, Gregório Ayala, Lídia Bristot, Gabriela Hoffman, Francisco Batista, Maria Luiza Coura, Júlia Atrib, Abraham, Cassiana Reis, Ana Lara, João Gabriel, Bárbara Baccin e outros que também são importantes a mim.

Especial agradecimento aos amigos que me auxiliaram na revisão desta tese: Lisa Belmiro Camara, Lídia Bristot e Francisco Batista. Também a Ana Lara e João Gabriel que me auxiliaram na escrita do projeto para ingressar neste doutorado.

Aos meus amigos que doutorado: Mirele Correa, Renato Mendes, Wilton Nascimento, Marina Mayumi, Tassio Acosta e Ivonete Alves.

A Muitas outras pessoas que colaboraram direta ou indiretamente para a realização dessa tese. Agradeço a todos pois todo conhecimento é fruto de uma construção coletiva.

E, viva o socialismo libertário!

“Es buscando lo imposible que [la humanidad] siempre realizó y reconoció lo posible, y aquellos que se limitaron bien-comportados a lo que les parecía lo posible nunca avanzaron un solo paso ni siquiera".
Mikhail Bakunin

RESUMO:

A presente tese assume o desafio de fazer uma reflexão sobre a transversalidade entre arte, educação e política, e lança seus questionamentos sobre as potencialidades da arte atuar como importante ferramenta em um projeto amplo de transformação social. Dito isso, ela analisará o conceito de *Arte Social* problematizada pelos teóricos anarquistas clássicos, em especial dentro do periódico *L'Art Social*, um dos principais agregadores do debate na época, de forma a demonstrar a relevância da esfera cultural na constituição de um imaginário subversivo e seu potencial como ferramenta incisiva de luta. E em um segundo momento, avança para o conceito de *educação da ação direta*, fundamentada em especial pelo sindicalista revolucionário e anarquista Fernand Pelloutier. Traz, por fim, uma análise teórica e prática com *Muralismo Militante* na América Latina e seu diálogo atual com o campo libertário, inaugurando o levantamento histórico de muralistas desse campo. Dessa forma, tal pesquisa busca investigar em que nível a estética e a prática do muralismo militante atua impulsionando as lutas sociais num caráter classista? E de que forma esse muralismo busca construir uma identidade e consciência de classe conforme buscado com as disposições propostas pela *Arte Social?* Sendo assim, a pesquisa move-se em dois eixos: uma leitura teórica de escritos e ações anarquistas em relação à cultura operária subversiva, e, uma *etnografia militante* que parte de uma análise teórica e de campo a partir da atuação da pesquisadora com *muralismo militante* de forma a mergulhar e construir uma práxis da arte como ferramenta de luta nos movimentos populares. Longe de querer realizar uma abordagem comparativa e sua preocupação em encontrar semelhanças e diferenças, essa tese busca respeitar as singularidades de cada experiência e contexto histórico e trazer o caráter de complementariedade existente entre as dimensões discursivas da *Arte Social*, da *Educação da Ação Direta* e do *Muralismo Militante* para se pensar uma educação popular que seja fermento às lutas sociais e insubordinações culturais decorrente de sujeitos e coletividades organizadas.

Palavras-chave: Arte Social; Muralismo Militante; Anarquismo.

ABSTRACT:

This thesis takes on the challenge of reflecting on the transversality between art, education and politics, and launches its questions about the potential of art to act as an important tool in a broad project of social transformation. Bringing this, it will analyze the concept of Social Art problematized by classical anarchist theorists, especially within the periodical L'Art Social, one of the main aggregators of the debate at the time, in order to demonstrate the relevance of the cultural sphere in the constitution of a subversive imaginary and its potential as an incisive tool of struggle. And in a second moment, it advances to the concept of direct action education, founded in particular by the revolutionary syndicalist and anarchist Fernand Pelloutier. Finally, it brings a theoretical and practical analysis of Militant Muralism in Latin America and its current dialogue with the libertarian field, inaugurating the historical survey of muralists in this field. In this way, this research seeks to investigate: at what level do the aesthetics and practice of militant muralism act by boosting social struggles in a classist character? And how does this muralism seek to build an identity and class consciousness as sought with the provisions proposed by Social Art? Therefore, the research moves along two axes: a theoretical reading of anarchist writings and actions in relation to subversive working-class culture, and a militant ethnography that starts from a theoretical and field analysis based on the researcher's performance with militant muralism in order to delve into and build a praxis of art as a fighting tool in popular movements. Far from wanting to carry out a comparative approach and its concern to find similarities and differences, this thesis seeks to respect the singularities of each experience and historical context and bring the character of complementarity existing between the discursive dimensions of Social Art, Direct Action Education and Militant Muralism to think about a popular education that is a leaven for social struggles and cultural insubordination arising from subjects and organized collectivities.

Keywords: Social Art; Militant Muralism; Anarchism.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURAS:

Figura 1 - Autorretrato Gustav Courbet 1853-1855.....55
Figura 2 - *"Os Britadores de Pedra"* de Gustav Courbet em 1849-50, considerado por Proudhon a primeira obra socialista.....56
Figura 3 - Retrato de Proudhon e suas filhas realizado por Gustav Coubert em 1865.....58
Figura 4 - Da esquerda para direita Monchal, Charles Perron, Mikhail Bakunin (sentado), Giuseppe Fanelli and Valerian Mroczkovsky em Basileia no congresso da Associação Internacional dos Trabalhadores em 1869.....59
Figura 5 - Capa do livro "O homem e a terra", ilustração realizado por Franz Kupka e gravada por Ernest Deloche 1908.....60
Figura 6 - Ilustração H.Cross 63
Figura 7 - Litogravura de Harpers Weekly, The Anarchist Haymarket Riot in Chicago, 1886…….71
Figura 8 - Cartell de la conferència "L'Art et la Révolte", 1896.....77
Figura 9 - Fernand Pelloutier (1867-1901) 81
Figura 10 - Atelier de Tipografia no Orfanato de Pevróst em Cempuis.....101
Figura 11 - Fanfarra do Orfanato de Prévost, 1882.....102
Figura 12 - Termômetro dos salários, arte do Almanach du Père Peinard de 1896.....108
Figura 13 - Almanach du Père Peinard de 1898.....109
Figura 14 - Almanach du Père Peinard de 1898.....109
Figura 15 - "El Señor Josticia", arte de Fígaro, publicado pelo Jornal El Hijo Del Ahuizote, nº 3 em 1885……...…..…129
Figura 16 - Capa do periódico Regeneración, 1910.....130
Figura 17 - Mural maia cidade de Yauxilan - México.....137
Figura 18 - Mural "Del Porfirismo a la Revolución" de David Alfaro Siqueiros, confecção realizada entre 1955-1963 no Castillo de Chapultepec.....139
Figura 19 - Mural "Guerra e Paz" de Candido Portinari, 1955. Presente do governo brasileiro para a sede da ONU em Nova Iorque recuperado em 2010, atualmente encontra-se no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.....141

Figura 20 - Mural “Ciclos econômicos” (1936-1938) de Portinari. Composto por 12 pinturas..... 142
Figura 21 - Mural “Canto a la Rebeldía” de Eduardo Kingman (1913-1997). O mural retrata a *Batalla del Pichincha* que consolidaria a independência do domínio Espanhol em 1822.....142
Figura 22 - Mural “Detalle de el Tabaco” (1947) do pintor e muralista cubano Domingo Ravenet (1905 - 1969) 143
Figura 23 - Mural “Historia de la Medicina y la farmácia en Chile” (1957-1958) de Julio Escámez Contreras muralista chileno.....143
Figura 24 - Mural “Cordobazo” (1971) de Ricardo Carpani, pintor e muralista argentino em frente a seu Mural.....144
Figura 25 - “Homenagem a Gabriela Mistral e os Trabalhadores do Salitre” (1945-1946), mural de Fernando Marcos, realizado no Liceu Ciudad del Niño.....145
Figura 26 - Mural realizado pelos artistas Donoso, Johnson y Millar na Rua Ñuble, comuna de Santiago, 1964.....150
Figura 27 - Imagem do mural realizado pelos artistas Donoso, Johnson, Millar e Meschi sobre canais do Rio Mapocho, 1964. Arquivo Universidad de Chile.....150
Figura 28 - Imagens do mural realizado pelos artistas Danoso, Johnson, Millar e Meschi sobre as margens do Rio Mapocho na cidade de Santiago – Chile, 1964.....151
Figura 29 - Luz Donoso em frente ao mural no Rio Mapocho, Santiago, 1964.....152
Figura 30 - Militante da Brigada Ramona Parra uniformizada.....155
Figura 31 - Caminhão da Brigada Ramona Parra e seus militantes uniformizados, atrás é possível observar um de seus murais escrito “Triunfo do povo, os fascistas não passarão!”.....156
Figura 32 - Caminhoneta da Brigada Ramona Parra “La Tetera” (A Chaleira) 157
Figura 33 - Arte José Venturelli, pintor referência à estética muralista.....159
Figura 34 - Início do mural da BRP com elementos simbólicos referenciados em José Venturelli.....160
Figura 35 - Mural BRP feito em solidariedade aos presos políticos no Paraguay 160
Figura 36 - Mural da BRP em Solidariedade a Angela Davis, militante do Panteras Negras nos EUA 161
Figura 37 - Exposição de murais da BRP no Museu de Arte Contemporânea da Quinta Normal em Santiago, dirigido pelo pintor Guillermo Nuñez entre 20 de abril e 20 de maio de 1971 161

Figura 38 - “Somos dueños de nuestro propio destino” (1971-1972) 162
Figura 39 - Copper for Chile - Street mural by the Ramona Parra Brigade. Circa 1972 162
Figura 40 - Fragmento do Jornal el Siglo onde é possível observar a arte da BRP (1972) 163
Figura 41 - “Contra la Dictadura pintaremos hasta el cielo”, observa-se que não há um apego com a estética do muralismo que é coberto com a escrita 163
Figura 42 - Mural "El arte para el pueblo" da BRP (1970) 165
Figura 43: Muralismo da Brigada Portinari na década de 1986 para as eleições de Arraes do PMDB 169
Figura 44 - Muralismo da Brigada Portinari na década de 1986 169
Figura 45 - Muralismo da Brigada Portinari na década de 1986 para as eleições de Arraes e Joca 170
Figura 46 - Mural da Brigada Jarbas Barbosa contra as torturas e pela liberdade nas universidades (1986) 170
Figura 47 - Mural da Brigada Jarbas Barbosa (PT) para a campanha eleitoral de Arraes e Jarbas Barbosa 1986 171
Figura 48 - Mural da Brigada Jarbas Barbosa (PT) para a campanha eleitoral de Jarbas Barbosa 1986. 171
Figura 49 - Brigada Muralista Cecilia Magni da FPMR 182
Figura 50 - Mural UMLEM junto a Fel em 2015 185
Figura 51 - Mural da UMLEM e Fel na Universidad de Concepción - Chile, 2009 185
Figura 52 - Mural da UMLEM - Chile, 2010 186
Figura 53 - Mural da UMLEM - Chile, 2011 186
Figura 54 - Mural "Basta de pedir, vamos a construir" da UMLEM – Coronel, CHILE, dezembro de 2011 187
Figura 55 - Mural “La historia la hecemos los pueblos” da UMLEM – Santiago na Universidade ARCIS - Chile, pintura em outubro de 2011 187
Figura 56 - Mural “Seguimos construyendo pueblo digno y soberano” da UMLEM 188
Figura 57 - Mural “Latinoamerica” da UMLEM – Tomé, Chile 2015 189
Figura 58 - Mural da UMLEM, 2015 189
Figura 59 - Mural "Trazando dignidad y escribiendo historia!" da UMLEM realizado na Concegraff. Bairro Arenas, 2015, Chile 190

Figura 60 - Mural “Negar la historia es permitir que se repita” da UMLEM – Tomé de 2018, Chile 191
Figura 61 - Mural “Por uma educación al servicio de nuestra comunidad” da UMLEM junto a Izquierda Libertária, Chile, 2014 194
Figura 62 - Mural “No más a AFP” da UMLEM junto a Izquierda Libertária, Chile, 2014 194
Figura 63 - Mural “Por socialismo y la libertad” da UMLEM junto a Izquierda Libertária, Chile 195
Figura 64 - Mural “La lucha sigue” da Izquierda Libertária- IL 195
Figura 65 - Mural “Chile desperto, Apruebo” da Pinta y Lucha posicionando-se a favor do voto na nova constituição, Chile, 2020 196
Figura 66 - Mural da Pinta y Lucha, Chile, 2020 197
Figura 67 - Mural “Apruebo” da Pinta y Lucha posicionando-se a favor do voto na nova constituição, Chile, 2020 197
Figura 68 - Mural da MLO, Chile, novembro de 2009 198
Figura 69 - Mural “Estudiar para crecer, ler para ser libres” da MLO no Liceo Metropolitano de adultos, Chile, agosto de 2009 200
Figura 70 - Mural da MLO na Casa Central de la Universidad de Chile em outubro de 2011 200
Figura 71 - Mural realizado no Centro Cultural El Arca de la Población Francisco de Goya junto com a Radio Libre y Comunitaria (100.5 FM) localizado na Comuna de la Pintana. Arte da Muralista Luis Olea de dezembro 2011 201
Figura 72 - Mural “Nuestra pasión por la libertad, es más flerte que sus carceles” da MLO em solidariedade a presos políticos em Población La Faena, Chile, dezembro de 2009.....201
Figura 73 - Mural da MLO em homenagem a Jaime Echeverría, Chile, julho de 2009..... 201
Figura 74 - Mural “No espere del Estado la solución...” da MLO pintura feita na inauguração da Biblioteca Popular El Faro, Población El Bosque – Chile, agosto de 2011.....202
Figura 75 - Mural da MLO na Población Jaime Eyzaguirre em homenagem a Manuel Gutiérrez assassinado pela violência policial, Chile, novembro de 2011.....202
Figura 76 - Mural “Com apuyo mutuo y solidaridad construímos comunidade” da MLO na Población la Bandera, Chile, novembro de 2009 203

Figura 77 - Mural “Okupación familiar” da MLO na Universidad Tecnológica Metropolitana -UTEM e que estava ocupada por estudantes, Chile, agosto de 2011.....203
Figura 78 - Mural da MLO no Ateneo Germinal de Villa Colón no Uruguai, julho de 2010 204
Figura 79 - Mural “Solo el Pueblo ayuda a el Pueblo” da MLO na población Parinacota da Comuna de Quilicur em solidariedade a comunidades atingidas por terremoto, Chile, março de 2010 204
Figura 80 - Mural “Nuestro mejor homenaje es seguir luchando” da MLO, Chile, março de 2010 205
Figura 81 - Mural “Com Lucha y organización se reconstruye la educación” da MLO na ocupação da Facultad de Historia y Ciencias Sociales de la Universidad de Chile, 2009 205
Figura 82 - Mural em Comemoração aos 10 anos da Muralista Luis Olea em maio de 2018 206
Figura 83 - Mural realizado em 2019 pela Muralista Luis Olea em comemoração aos 10 anos da muralista e um marco pela revolta social chilena de 2019 206
Figura 84 - Manifestação em denuncia a crise habitacional puxado pelo Movimiento Solidario Vida Digna do Chile, ato de 26 de abril de 2021 207
Figura 85 - Pintura de mural no chão pelo Movimiento Solidario Vida Digna durante manifestação, Chile, 2019 208
Figura 86 - Mural “Ni muertos nos detendran” da UMHT realizado na Estação de Trem de Monte Grande a pedido pela reabertura do caso de Javier Barrionuevo, Argentina, 2009 212
Figura 87 - Mural “Desde los barrios y desde Abajo Construyendo Poder Popular” da UMHT, Argentina, 2009 213
Figura 88 - Mural da UMHT no comedor do Movimiento 1 de mayo” da FOL no bairro Constitucion, Argentina, abril de 2011 213
Figura 89 - Mural da UMHT exigindo justiça pelos assassinatos dos companheiros Darío Santillán y Maximiliano Kostek na estação de metrô Avellaneda, Argentina, 2008 214
Figura 90 - Mural “Romper o cerco, o centro é do povo” da MRN em novembro de 2008 215
Figura 91 - Mural/ Grapixo “Não esquecemos, não perdoamos” da MRN em protesto as muitas mortes na mão da Polícia, no meio Elton Brum, Claudia e Amarildo, Porto Alegre, Brasil, 2014 218

Figura 92 - Mural “América livre” da MRN em homenagem aos povos latino americanos, outubro de 2009 219
Figura 93 - IX ELAOPA, São Paulo, janeiro de 2011.....220
Figura 94 - Mural “Não abuse de autoridade, abuse de cultura e arte” do Arte Libertária contra a violência policial nas periferias, 2011 223
Figura 95 - Mural Realizado pelo Arte Libertária na Instituto Nacional de Santiago - Chile em 2011 226
Figura 96 - Mural do Arte Libertária na Casa da Lagartixa Preta, 2011.....227
Figura 97 - Mural do coletivo Arte Libertária para o 8 de março, 2011.....227
Figura 98 - Mural “Abaixo as ditaduras” do coletivo Arte Libertária realizado em 1º de abril, data do golpe civil militar no Brasil em 1964 228
Figura 99 - Mural do coletivo Arte Libertária na Casa Mafalda em setembro de 2011...228
Figura 100 - Mural do coletivo Arte Libertária na Praça Zumbi em São Paulo em 2012 229
Figura 101 - Mural do coletivo Arte Libertária na Vila Cisper em março de 2011.....229
Figura 102 - Mural do coletivo Arte Libertária realizado durante a II Amostra de vídeo na Rua na Vila Cisper em junho de 2011 230
Figura 103 - Registro do X ELAOPA no Rio Grande do Sul em 2013 232
Figura 104 - Primeiro Mural do Coletivo Pintelute realizado no dia 16 de outubro de 2013 no bairro Iririú em Joinville- SC 233
Figura 105 - Mural do Coletivo Pintelute realizado no dia 3 de novembro de 2013 em Joinville- SC 234
Figura 106 - Foto da capa do Jornal Notícias do Dia de 16 novembro de 2013 de Joinville – SC 235
Figura 107 - Mural "Por uma educação sem catracas" realizado pelo coletivo Pintelute em janeiro de 2015 na cidade de Joinville – SC 236
Figura 108 - Mural "Greve sem medo" realizado pelo coletivo Pintelute em abril de 2015 na cidade de Joinville – SC 238
Figura 109 - Mural "Não à violência de gênero" realizado pelo coletivo Pintelute em julho de 2015 na cidade de Joinville – SC 239
Figura 110 - Mural "26 de outubto, dia nacional de luta contra a tarifa" realizado pelo coletivo Pintelute em outubro de 2015 na cidade de Joiville – SC 239
Figura 111 - Mural na Casa Cultural Aiririú realizado pelo coletivo Pintelute em 2015 na cidade de Joinville – SC 240

Figura 112 - Mural do 8 de Março de 2016 feito em Curitiba-PR na comunidade da Portelinha em parceria Pintelute – Joinville e MOB - Movimento de Organização de Base – PR 243
Figura 113 - Mural realizado na Biblioteca Comunitária Lutador Dito através do ciclo de "Oficinas de Muralismo, história e prática de arte e resistência Latino-americana" em abril de 2022 pelo Pintelute núcleo Florianópolis 244
Figura 114 - Mural em defesa do SUS realizado na Unidade Básica de Saúde do bairro Itinga em dezembro de 2020 pelo Pintelute núcleo Joinville 245
Figura 115 - Primeiro Mural do Coletivo Pintelute núcleo Florianópolis em março de 2017 246
Figura 116 - Segundo Mural do coletivo Pintelute no HCTP em junho de 2017 247
Figura 117 - Mural realizado no Centro de Convivência da UFSC em novembro de 2019 248
Figura 118 - Mural realizado em novembro de 2019 e revitalizado em dezembro de 2021 249
Figura 119 - Mural do Coletivo Pintelute realizado durante as eleições em resposta a candidatos que estavam utilizando-se de outros murais do coletivo para promover candidatura em outubro de 2021.....250
Figura 120 - Mural "Nunca Subimisses, sempre combatives" do Coletivo Pintelute – Florianópolis durante a I Feira Anarquista feminista de POA, dezembro de 2021.....251
Figura 121 - Mural "Povo que sonha junto constrói vida digna" realizado no Morro do Quilombo em Florianópolis - SC, junto a Comunidade Unida da Servidão da Jaca - COMUJA em dezembro de 2020 252
Figura 122 - Mural "Com a força dos territórios construímos comunidade organizada "realizado em setembro de 2020 junto ao movimento Horta Comunitária do Muquém 253
Figura 123 - Mural "Contra a criminalização do funk" realizado em conjunto a Frente Juventude Voz das Favelas na comunidade do Mocotó em Florianópolis - SC em agosto de 2020 254
Figura 124 - Mural "Brasil terra indígena" realizado em agosto de 2021 na Pista da Costeira em Florianópolis – SC 255
Figura 125 - Mural "Transfobia não se cria" realizado em agosto de 2021 na Pista da Costeira na primeira edição da batalha Cria em Florianópolis – SC 257

Figura 126 - Capa do manual de abastecimento popular da Campanha de Luta Por Vida Digna de 2019 262
Figura 127 - Cartilha sobre violência contra a mulher da Campanha de Luta Por Vida Digna de 2019 263
Figura 128 - Esse foi um dos murais realizados na estética do muralismo militante por coletivos que construíram a Campanha de Luta por Vida Digna no Rio de Janeiro 263
Figura 129 - Mural realizado pela Federação Anarquista do Rio de Janeiro - FARJ, Mulheres Resistem e Movimento de Organizações de Base- MOB/RJ no Centro de Cultura Social do Rio de Janeiro em 2021 264
Figura 130 - Mural novembro 2020 como instrumento de propaganda da Campanha de Luta por Vida Digna 264
Figura 131 - Mural realizado no VII ELAOPA em 2009 em Luján – Argentina pelas Muralistas MLO, UMHT, MRN junto a outros coletivos 269
Figura 132 - Mural realizado no VIII ELAOPA em 2010 no Uruguai pelas muralistas UMHT, MRN, MLO e El Brochazo 270
Figura 133 - Mural realizado no VIII ELAOPA em 2010 no Uruguai pelas muralistas UMHT, MRN, MLO e El Brochazo 270
Figura 134 - Mural realizado no IX ELAOPA em 2011 no Rio Grande do Sul 274
Figura 135 - Mural realizado no X ELAOPA em 2013 em Porto Alegre 276
Figura 136 - Mural realizado no Centro de Cultura Social do Rio de Janeiro em 2012 277
Figura 137 - Mural realizado no Centro de Cultura Social do Rio de Janeiro em 2016.....277
Figura 138 - Mural do Movimento de Organizações de Base - MOB Paraná feito em 2016 278
Figura 139 - Mural Realizado no Rio de Janeiro com a tendência Mulheres Resistem e a Federação Anarquista do Rio de Janeiro – FARJ, 2016 278
Figura 140 - Processo de pintura mural realizado durante a greve estudantil dos estudantes da FE-UNICAMP em novembro de 2018. Arquivo Pintelute 281
Figura 141 - Mural realizado durante a greve estudantil dos estudantes da FE-UNICAMP em novembro de 2018 283
Figura 142 - Primeiro encontro para oficina de muralismo junto ao Grupo de Mulheres do CRAS Areias de São José - SC em junho de 2019. Arquivo Pintelute 290

Figura 143 - Primeiro encontro para oficina de muralismo junto ao Grupo de Mulheres do CRAS Areias de São José - SC em junho de 2019 292
Figura 144 - Segundo encontro para oficina de muralismo junto ao Grupo de Mulheres do CRAS Areias de São José - SC em junho de 2019 293
Figura 145 - Mural realizado em oficina junto ao Grupo de Mulheres do CRAS Areias de São José - SC em junho de 2019 294
Figura 146 - Processo de construção do mural para a escola na aldeia Yaka Porã em setembro de 2019. Foto arquivo Pintelute 298
Figura 147 - Processo da pintura mural na escola da aldeia Yaka Porã em setembro de 2019. Foto arquivo Pintelute 299
Figura 148 - Mural finalizado na Escola da aldeia Yaka Porã em setembro de 2019 301
Figura 149 - Mural finalizado na Escola da aldeia Yaka Porã em setembro de 2019.....302
Figura 150 - Oficina na Semana de Artes Visuais da UDESC 2019, processo de formação teórica 306
Figura 151 - Estudo de diferentes tons de pele durante a oficina na Semana de Artes Visuais da UDESC 2019 307
Figura 152 - Quadro de diferenciação entre muralismo político institucional e o muralismo político militante elaborado pela pesquisadora para oficina em outubro de 2019 308
Figura 153 - Mural do Coletivo Pintelute - Joinville contra a terceirização do trabalho meio e fim de trabalhadoras e trabalhadores realizado em julho de 2015 311
Figura 154 - Oficina na Semana de Artes Visuais da UDESC 2019, segundo dia de encontro, processo de formação em pintura mural 313
Figura 155 - Oficina na Semana de Artes Visuais da UDESC 2019, segundo dia de encontro, processo de formação em pintura mural 313
Figura 156 - Não basta entrar, é preciso permanecer! Lutar nas ruas contra os ataques na educação. Mural do Coletivo Pintelute realizado na UDESC em outubro de 2019 durante oficina na Semana de Artes Visuais da UDESC 2019 314
Figura 157 - Tabela criada pela pesquisadora de forma a facilitar a organização dos elementos que constituirão o mural 324
Figura 158 - Processo de oficina para construção de mural da consciência negra na EEB Padre Anchieta em novembro de 2021 325
Figura 159 - Processo de oficina para construção de mural da consciência negra na EEB Padre Anchieta em novembro de 2021 325

Figura 160 - Prática de desenho com muralismo durante oficina na EEB Padre Anchieta em novembro de 2021 328
Figura 161 - Pintura mural com alunos do nono ano da EEB Padre Anchieta durante oficina realizada em novembro de 2021 329
Figura 162 - Processo de traçar desenho através da projeção de imagem na parede, parte do processo na EEB Padre Anchieta em novembro de 2021 331
Figura 163 - Pintura mural com alunos do nono ano da EEB Padre Anchieta durante oficina realizada em novembro de 2021.....333
Figura 164 - Pintura mural com alunos do nono ano da EEB Padre Anchieta durante oficina realizada em novembro de 2021 333
Figura 165 - Pintura mural com alunos do nono ano da EEB Padre Anchieta durante oficina realizada em novembro de 2021 334
Figura 166 - Aluno usando extensor pela primeira vez durante processo de pintura mural 335
Figura 167 - Mural “Educar contra o racismo” realizado no mês da consciência negra com a professora de geografia junto suas alunas e alunos do nono ano da EEB Padre Anchieta em novembro de 2021 337
Figura 168 - Cartaz de convocação geral para as "Oficinas de Muralismo? História e prática de arte e resistência latino-america” 342
Figura 169 - Mural em solidariedade ao povos latino-americanos em luta, pintura de renovação realizada em dezembro de 2021, a partir de proposta inicial desenvolvida em novembro de 2019 344
Figura 170 - Quadro de diferenciação entre muralismo político institucional e o muralismo político militante elaborado pela pesquisadora para oficina em outubro de 2019. Arquivo da pesquisadora 346
Figura 171 - Parte teórica da 1° Oficina de Muralismo: histórica e prática de arte e resistência latino-americana no Espaço Transformando em fevereiro de 2022. .... pág. 348
Figura 172 - Parte da prática de desenho da 1° Oficina de Muralismo: histórica e prática de arte e resistência latino-americana no Espaço Transformando em fevereiro de 2022 351
Figura 173 - Processo de pintura do mural da 1° Oficina de Muralismo: histórica e prática de arte e resistência latino-americana no Espaço Transformando em fevereiro de 2022 352

Figura 174 - Mural Ninguém é ilegal em terra roubada resultado da 1° Oficina de Muralismo: histórica e prática de arte e resistência latino-americana na praça do Centro de Saúde do Rio Vermelho, feito em fevereiro de 2022 353
Figura 175 - Logotipo da Comunidade Unida da Servidão da Jaca – COMUJA 355
Figura 176 - Parte teórica da 2° Oficina de Muralismo: histórica e prática de arte e resistência latino-americana no Morro do Quilombo junto a COMUJA em março de 2022 356
Figura 177 - Esquema dos elementos do Mural no Morro do Quilombo junto a COMUJA em março de 2022 359
Figura 178 - Processo de pintura mural da 2° Oficina de Muralismo: histórica e prática de arte e resistência latino-americana no Morro do Quilombo junto a COMUJA em março de 2022 360
Figura 179 - Processo de pintura mural da 2° Oficina de Muralismo: histórica e prática de arte e resistência latino-americana no Morro do Quilombo junto a COMUJA em março de 2022 360
Figura 180: Foto com o grupo de pessoas que participaram do processo de pintura mural da 2° Oficina de Muralismo: histórica e prática de arte e resistência latino-americana no Morro do Quilombo junto a COMUJA em março de 2022 361
Figura 181 - Parte teórica da 3° Oficina de Muralismo: histórica e prática de arte e resistência latino-americana na AMORABI em abril de 2022 366
Figura 182 - Esquema dos elementos do Mural da 3° Oficina de Muralismo: histórica e prática de arte e resistência latino-americana na AMORABI em abril de 2022 371
Figura 183 - Esquema 2 dos elementos do Mural da 3° Oficina de Muralismo: histórica e prática de arte e resistência latino-americana na AMORABI em abril de 2022 372
Figura 184 - Mural finalizado na 3° Oficina de Muralismo: histórica e prática de arte e resistência latino-americana na AMORABI dentro do espaço Biblioteca Popular Dito em abril de 2022 373
Figura 185 - Mural finalizado na 3° Oficina de Muralismo: histórica e prática de arte e resistência latino-americana na AMORABI dentro do espaço Biblioteca Popular Dito em abril de 2022 374
Figura 186 - Mural realizado com uma turma de 9° ano da EJA (Educação para Jovens e Adultos) com o professor de geografia 375

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Aliança Renovadora nacional - ARENA

Brigada Elmo Catalán – BEC

Brigada Ramona Parra – BRP

Coordenação Anarquista Brasileira - CAB

Coletivo Anarquista Bandeira Negra - CABN

Campanha de Luta por Vida Digna - CLVD

Centro de Direitos Humanos – CDH

Centro de Educação Infantil – CEI

Código de Endereçamento Postal – CEP

Confederación General de Trabajadores - CGT

Confederação Nacional do Trabalho – CNT

Comité de Derechos Humanos – CODEH

Comité de Defensa de Derechos Sindicales – CODES

Comité de Defensa de Derechos Humanos y Sindicales - CODEHS

Conjunto Habitacional - COHAB

Companhia de Melhoramentos da Capital – COMCAP

Centro de Referência e Atendimento Social – CRAS

Confederación de Trabajadores de Chile – CTCH

Central Única de Trabalhadores – CUT

Educação de Jovens e Adultos – EJA

Federação Anarquista Internacional – FAI

Federación Anarquista de Chile - FACH

Federação Operária Regional Argentina – FORA

Federação Operária do Rio de Janeiro – FORJ

Federação Operária de São Paulo – FOSP

Federação Operária do Rio Grande do Sul – FORGS

Federação Socialista Baiana – FSB

Federação Operária Local de Santos – FOLS

Federación Obrera Regional de Chile - FORCH

Grupo de Ação Feminista - GAFE

Hospital de Custódia e Tratamento Psiquiátrico – HCTP

Muralista Luis Olea - MLO

Unidad Muralista Delar – UMR (ou MRC)

Muralista Vengador Antonio Ramón Ramón - MVARR

Movimento Unitário Nacional de Trabalhadores - MUNT

Movimiento de Izquierda Revolucionaria - MIR

Vanguardia Revolucionaria Marxista - VRM

Movimento Brasil Livre - MBL

Movimiento Libertario 7 de Julio - ML-7J

Movimiento de Fuerzas Revolucionarias - MFR

Movimiento 3 de Noviembre - M3N

Movimiento Sindical Libertario – MSL

Movimiento Juvenil Lautaro – MJL

Movimento dos Trabalhadores Sem Terra – MST

Pintelute – PL

PMDB – Partido do Movimento Democrático Brasileiro

Partido Liberal Mexicano – PLM

Partido Socialista Popular – PSP

Sindicato de Pintores, Escultores e Gravadores Revolucionários do México - SOTPE

Unidad Muralista Luchador Ernesto Miranda - UMLEM

Unidad Muralista Hermano Tello - UMHT

Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

Vanguardia Organizada del Pueblo -VOP

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **25**

PARTE I **52**

CAPÍTULO I – ARTE SOCIAL ANARQUISTA **52**

1.1 Os debates sobre a arte social no meio anarquista 52

1.2 O Clube de Arte Social 72

1.3 O Periódico *L'Art Social* 73

A Arte e a revolta – 1896 por Fernand Pelloutier 77

O Escritor e a Arte Social - 1896 por Bernard Lazare 84

CAPÍTULO II – UMA EDUCAÇÃO DA AÇÃO DIRETA **87**

PARTE II **122**

CAPÍTULO III - O MURALISMO MILITANTE **122**

3.1 Muralismo Político Institucional 123

3.1.1 O Muralismo Político Institucional no México 123

3.1.2 O Muralismo Político Institucional no Chile 144

3.2 Muralismo Militante e/ou Comunitário: 148

3.2.1 Muralismo Militante e a esquerda eleitoral: 148

3.3 Muralismo de propaganda eleitoral no Brasil: 166

3.4 O *Pixo* no Brasil, escritas contra a ditadura: 172

3.5 O Muralismo Militante e sua virada para o campo libertário 175

3.5.1 Unidad Muralista Luchador Ernesto Miranda – UMLEM, Chile (2004-2018) 183

3.5.2 Muralista Luis Olea – MLO, Chile (2008-hiato): 197

3.5.3 Unidad Muralista Hermanos Tello – UMHT, Argentina (2008-2011): 208

3.6 Muralismo Militante ou Comunitário no Brasil: uma retomada pela esquerda libertária 214

3.6.1 Muralha Rubro Negra no Brasil (2007-hiato) 214

3.6.2 Arte Libertária (2011-2014) 219

3.6.3 Coletivo Pintelute (2013-hoje) 231

3.6.3.1 Coletivo Pintelute núcleo Joinville 231

3.6.3.2 Coletivo Pintelute núcleo Florianópolis: 245

3.7 O ELAOPA e a rede internacionalista de articulação entre organizações autônomas e libertárias: 268

CAPÍTULO IV - A CADA DIA UM NOVO MUNDO HÁ DE SE TRAÇAR: PRÁTICAS EDUCATIVAS COM MURALISMO MILITANTE 280

1° Oficina do Pintelute na Greve Estudantil FE-UNICAMP: 280

2° Oficina do Pintelute no CRAS – Encontro de Mulheres 287

3° Oficina do Coletivo: Aldeia Guarani Yaká Porã 296

4ª Oficina na Semana de Artes Visuais da UDESC 2019 304

Oficinas de muralismo – História e prática de arte e resistência latino-americana 339

6° Oficina do Pintelute: I Oficina de muralismo – História e prática de arte e resistência latino-americana 344

7ª Oficina do Pintelute: II Oficina de muralismo – História e prática de arte e resistência latino-americana 355

8ª Oficina do Pintelute: III Oficina de muralismo – História e prática de arte e resistência latino-americana 364

CONSIDERAÇÃO FINAIS.....377

BIBLIOGRAFIA:.....380

ANEXOS: 390

Anexo I: 390

Pro Dome – Revue L'art Social Julho de 1896 390

Anexo II: 393

Apresentação da Revista *L'Art Social – 1891* 393

Anexo III: 394

Arte e revolta por Fernand Pelloutier 394

Anexo IV: 412

Bernard Lazare, O escritor e a Arte Social, 1896 412

INTRODUÇÃO

O que é a arte?
Uma "arma"
Qual sua tarefa primeira?
Fazer revoltados
(Fernand Pelloutier)

O mundo visual representa uma batalha entre imaginários. Ao criar-se uma imagem, ativa-se uma pluralidade de construções de significados que são pautados não só em experiências individuais, mas também em experiências coletivizadas, como valores culturais e construções sociais. Mas quando as imagens passam a fazer parte de uma comunicação ampla na sociedade?[1]

É de forma concomitante ao contexto de industrialização (século XIX) e intensificação da luta de classes que ocorre o ascenso da cultura de massa como estratégia de publicidade e uniformização ideológica. O desenvolvimento da imprensa, o cinema e o rádio cumpriam papel fundamental de controle e difusão de informação em nível de massas, criando simbologias, interpretações e valores estruturais dominantes. "Sabemos que uma das tendências do capitalismo industrial é a homogeneização dos hábitos de consumo, unidimensionalizando padrões de vida e comportamentos sociais" (HARDMAN, 2002, p. 305). Portanto, criar uma cultura dissidente que resistisse às narrativas hegemônicas que buscavam uniformizar o campo do saber, do desejo, dos valores e do consumo, era uma tarefa, ou melhor, uma frente de atuação fundamental para os anarquistas.

Ao reconhecerem o potencial da imprensa e das técnicas gráficas, as (os) libertárias (os) insurgem com seus periódicos e manifestos "alternativos". Entre os anos finais do século XIX e as primeiras décadas do século XX, há uma proliferação de jornais anarquistas com intenção de difundir conteúdo ideológico doutrinário. Em sua imprensa utilizaram estrategicamente iconografias permeadas por simbologias populares e revolucionárias, que traçavam a conexão entre arte e propaganda de agitação política ideológica. Por isso os anarquistas dedicavam grande esforço na publicação de periódicos que, além do texto, tivessem uma iconografia libertária, com intenção de criar imaginários

[1] Tal introdução foi parcialmente publicada no "II Congresso Internacional de Investigadorxs Sobre Anarquismo" em julho de 2019 a partir do artigo "Arte Social Anarquista: uma ferramenta de luta das classes subalternas" (MARTINENGHI, p. 216-227, 2019) ISBN: 978-9974-94-845-7

combativos e dialogar com a identidade das classes subalternas (Azevedo, 2002; HARDMAN, 2002; LITIVAK, 2001; POLETTO, 2017). O uso das imagens nos periódicos também versava sobre alcançar o público analfabeto ou leitor de outro idioma, pois nesse período, entre final do século XIX e início do XX, a alfabetização ainda era restrita à classe dominante. Além dos periódicos, cartazes pregados pelas ruas das cidades marcavam o espaço das sublevações[2]. A importância da imagem é destacada no trecho a seguir:

> A imagem realiza uma exibição e fixação de determinadas formas visuais que comportam sentidos. Sob esse aspecto, a imagem tem, mais do que o texto, a capacidade de fixar, ao longo do tempo, uma representação visual e mental dotada de fascínio e de capacidade evocativa.
> [...]
> Talvez se possa dizer que, justamente pelo seu caráter visual de exibir formas e materialidades, a imagem presta-se mais a evocação, a essa capacidade de presentificar, no pensamento, uma situação ou personagem, mesmo na ausência do referente.
> [...]
> E a essa condição de retenção de memória e de potencial evocativo, talvez pudéssemos agregar mais uma propriedade que caracteriza as imagens: elas seduzem, cativam, encantam; elas possibilitam uma comunicação imediata; são intensas; despertam a atenção; prendem o olhar; emocionam. [...] Assim, na sua propriedade de sedução, as imagens detêm uma primazia em comunicabilidade (PESAVENTO, 2008, p. 118-119).

Essas simbologias trabalhadas dentro dos periódicos anarquistas e em seus cartazes tinham como estratégia passar informação rápida a quem olhasse, assim como criar um público interessado específico. Ao agregarem de forma expressiva os debates latentes de sua conjuntura e contexto político, muitos de seus materiais eram traduzidos para diferentes línguas, e por vezes as mesmas imagens eram utilizadas repetidas vezes por imprensas libertárias de lugares longínquos entre si. Além de ser instrumento que estabelecia articulações com outros jornais libertários, o amplo contato com militantes em nível local e internacional, e também possibilitava a construção de um imaginário social dos de baixo. A incorporação de jornais e periódicos na presente análise é, portanto, relevante, pois em seu contexto de fim do século XIX e início do XX, consistiam no principal material de difusão ideológica e iconográfica da época, apresentando-se como importante instrumento para analisar as discussões sobre imagem (ou poder simbólico) e arte social no meio anarquista, desde sua eclosão até as formulações ideológicas mais

[2] Interessante estudar sobre a origem dos cartazes nas periferias parisienses através da divulgação de cabarés.

contemporâneas deste meio. Os jornais, além de agregar textos teóricos, apresentavam as discussões feitas nas assembleias e conferências operárias, difundiam eventos culturais, poesias, canções, contos, cantos revolucionários, litogravuras[3] e conteúdos ideológicos e de análise conjuntural, de forma a constituir um imaginário próprio ligado às crenças e percepções do operariado. Portanto, é a partir dessa produção de teoria e iconografias em periódicos que a presente tese se propõe a desvendar parte do imaginário subversivo divulgado pelas páginas de determinados jornais da imprensa anarquista, tendo em vista seu próprio caráter *internacionalista* (POLETTO, 2017). Nesse aspecto é importante pontuar que a pesquisa parte de uma concepção ampla de arte, que agrega suas diferentes formas de linguagem[4], manifestação e técnica, como: pintura, teatro, literatura, contos, poesia, cinema, canções, entre outras; no entanto, terá como foco principal a produção iconográfica e os discursos sobre a função da arte, já que buscará uma certa aproximação de sua produção visual com o *Muralismo Militante*.

É perceptível que o anarquismo não é uma reforma que se pretende local, mas um projeto revolucionário internacionalista que alcançou rapidamente os cinco continentes do mundo, erguendo revoltas, experiências e conquistas consideráveis da classe trabalhadora.

> Essa produção cultural, materializada na atividade da imprensa de propaganda anarquista, representa o que chamarei de cultura de resistência, dado seu papel aglutinador buscando manter a integridade ideológica e vivencial do operário emergente contra o sistema político dominante e em prol da chamada "emancipação social". Se existiu uma "política libertária" (oposto a política institucional, vista em seu conjunto burguesa), esta consistiu basicamente nessas atividades de propaganda: quero dizer que estão imbricados de forma global o sentido cultural e o sentido político da prática anarquista (HARDMAN, 2002, p. 309).

Nesta perspectiva, trago a concepção anarquista de *Arte Social* e algumas imagens que dialogam com a proposta dentro de um recorte temporal do final do século XIX e início do XX[5], de forma que conversem ao longo do capítulo I desta tese. A escolha deste recorte temporal materializa-se no motivo de que as principais ações e produções anarquistas ocorreram entre o período iniciado com a Primeira Associação Internacional

[3] A litogravura é um estilo de impressão que funciona através da gravação, de desenho ou texto, sobre uma matriz.
[4] Para ver mais: Allan Antliff, Anarquia e Arte: da Comuna de Paris a queda do muro de Berlim, 2009.
[5] Utilizarei essa marcação temporal pois é quando anarquistas do campo de atuação social teorizam mais sobre Arte Social e Anarquismo.

dos Trabalhadores – AIT (1864) e que se estende até a Guerra Civil Espanhola (1936-1939). O historiador Alberto Gawryszewski (2009) analisa a importância das imagens no jornal anarquista *A Plebe,* do início do século XX no Brasil, dentro de uma perspectiva estratégica educacional de propaganda e agitação política de difusão do ideal libertário. Assim, ele elucida:

> Em um momento em que a maioria dos operários era analfabeta ou desconhecia a língua portuguesa por terem origem estrangeira (espanhóis, italianos, poloneses entre outros), a imagem passou a ser um importante instrumento de educação política por facilitar a transmissão da mensagem ao leitor, que se identificava enquanto indivíduo ou classe social na representação visual. Existe uma grande discussão sobre o poder de síntese da imagem, ou seja, a facilidade com que passa a mensagem pretendida por seu autor. Quem vê a imagem a decifra, entende-a dentro de seu mundo (GAWRYSZEWSKI, 2009, p. 19).

A imprensa, em especial a que se utilizava de imagens, tinha um plano privilegiado de construção de discurso e foi um importante elemento para a difusão do ideário anarquista, tanto como forma de denúncia social, como nas expressões utópicas. E é desse universo simbólico, compartilhado por pessoas com um ideal em comum, que se define uma nova consciência e identidade coletivas (CASTORIADIS, 1982). Em vistas desta profunda conversa teórica com a produção artística e cultural anarquista, senti necessidade de realizar uma viagem ao mundo imagético e simbólico. Sendo assim, muito de minha escrita é fruto deste diálogo com a concepção de *Arte Social* e as imagens produzidas pelo meio ácrata em seus jornais, de forma a dar visualidade à sensibilidade de suas críticas sociais e ideal revolucionário.

Na visão de Chartier (1990), as representações sociais criam um imaginário sobre um determinado componente que serve de referência, sendo o modo pelo qual os sujeitos pensam e constroem sua realidade, o que nos possibilita analisar as percepções e as práticas culturais expressas dentro de um sistema simbólico. As representações do mundo social são sempre determinadas pelos interesses do grupo que as forjam, e não estão isentas do espaço dos antagonismos sociais (CHARTIER, 1990, p, 17). Ao buscar romper com a dicotomia real/representação, o historiador Chartier (1990) aponta para a realidade da representação e para o aspecto simbólico de qualquer ação "objetiva", "rompendo com a dicotomia simplista que separa rigidamente práticas (real) de representações, apontando para a realidade da representação e para o aspecto simbólico de qualquer ação dita objetiva" (POLETTO, 2017, p. 40).

> O ser social do indivíduo é totalmente identificado com a representação que dele é dada por ele próprio ou pelos outros. [...] a construção da identidade de cada indivíduo situa-se sempre no cruzamento da representação que ele dá de si mesmo e da credibilidade atribuída ou recusada pelos outros a essa representação. [...] a superioridade social afirma-se (...) pela submissão política e simbólica (CHARTIER, 1990, p. 111-112).

No decorrer das produções culturais da história é perceptível o caráter político das artes, visto que muitas das suas correntes eram a negação de valores políticos expressos em seu contexto, como na literatura, pintura, música, poesia, teatro, cinema, arquitetura, vestimenta e etc. As expressões culturais são as que primeiro sentem essa tensão e entram em estágio conflitivo de mudança; e essa diferenciação só emerge quando é coletivizada. Entender as diferenças entre estas expressões estéticas e ferramentas artísticas nos ajuda a compreender determinados contextos políticos, pois delas "temos que decodificar o conjunto de significados – atribuídos ou construídos – no universo do imaginário e das representações sociais de determinados grupos ou indivíduos" (GOHN, 2011, p. 65). O Romantismo, Realismo, Realismo Crítico, Neoimpressionismo, Dadaísmo, Surrealismo, Realismo Socialista, a Internacional Situacionista são exemplos desses conflitos sociais de valores que marcaram reconfigurações sociais ao logo do tempo.

Assim como dentro da própria ideologia anarquista encontramos diferentes correntes teóricas e estratégicas, no campo da arte libertária não é diferente, não havendo uma definição fechada entre concepções artísticas e as perspectivas da funcionalidade ou não da arte. Neste caso, como a investigação não pretendeu analisar as diferentes compreensões anarquistas em relação à arte, mas enfatizar seu papel educativo na transformação social, a presente tese prioriza o entendimento da arte desenvolvida por coletivistas e sindicalistas revolucionários. Estas duas correntes majoritárias dentro do campo ideológico anarquista reconhecem na arte uma ferramenta a serviço da luta social, ou seja, uma arte com intencionalidade e função de instigar a revolta e a emancipação social. Afasto-me, assim, de correntes minoritárias dentro do movimento anarquista que trouxeram o viés da *Arte pela Arte*, visão exposta pela perspectiva individualista do anarquismo e que tinha a criação e a subversão da forma e do valor como ponto de partida.

Assumindo o desafio de fazer uma reflexão sobre a transversalidade entre arte, educação e política, o objetivo principal desta pesquisa é problematizar as possibilidades de a arte atuar como ferramenta em um projeto amplo de transformação social. Mesmo que a pesquisa tenha um viés materialista, ela visa romper a lógica reducionista de algumas correntes que colocam as esferas econômica e política como unicamente centrais

e determinantes. Assim, procura adentrar num projeto cultural anarquista para evidenciar a esfera cultural/ideológica como pertencente e conjuntamente central no antagonismo entre a classe de possuidores e a classe de expropriados.

Como colocado por Jesse Cohn (2014), a intenção da pesquisa é traçar caminhos para pensar como a política anarquista tem historicamente construído uma expressão estética na forma de "cultura de resistência", e, conjuntamente pensá-la em seu papel educativo.

> Além disso, e se a palavra resistência, modificando cultura, implica que apenas algumas formas de cultura, e não outras, são autenticamente subversivas ou ameaçadoras à ordem estabelecida das coisas, ou seja, "resistentes"? É isso que eu quero dizer; estou interessado em saber o que faz a diferença entre momentos inócuos ou conservadores na cultura e aqueles que, potencialmente ou realmente desafiam, perturbam e modificam o dado (COHN, 2014, p.5).

É necessário pontuar que uma cultura anarquista não é definida unicamente pelos seus fins, mas pelo seu percurso, isto é, pelos meios que levam à transformação da realidade. As táticas e estratégias utilizadas devem ser condizentes com os objetivos propostos. Tendo em vista a convicção de que o processo revolucionário será lento, ele deverá incidir sobre as três esferas de organização social, em que nenhuma antecederá a outra, mas traçarão um caminho conjunto. Ou seja, aqui os fins *não* justificam os meios, mas, ao contrário, o processo é – ou deverá ser – necessariamente condizente com o objetivo final.

Ao falar das três esferas da organização social, as quais sejam *econômica*, *político-jurídico-militar* e a *cultural-ideológica,* a referência teórica para sustentar uma análise de caráter sistêmico da realidade é a *interdependência das esferas*, conceito desenvolvido em especial pelos pesquisadores Felipe Corrêa (2015) e Bruno Lima Rocha (2009), o primeiro em seu livro *Bandeira Negra: rediscutindo o anarquismo,* e o segundo em sua tese intitulada *A Interdependência Estrutural das Três Esferas: uma análise libertária da Organização Política para o processo de radicalização democrática.* A teoria da interdependência ressalta que não há dominância entre as três esferas sociais estruturantes da organização social, mas uma interação.

> Não se estabeleceria a priori a determinação de uma estrutura sobre as outras. Essa dominância seria produto das análises respectivas e não estão dados a priori. [...] Seria uma estrutura global sem predomínio pré-estabelecido de uma esfera sobre outra. Ou seja, sem determinância a não ser a interdependência. O

> "determinante", se queremos usar o termo, seria a matriz que esse conjunto global capitalista possui no atual período. Tomamos assim a sadia distância do reducionismo assim como do relativismo (ROCHA, 2009, p. 110-111).

A esfera ideológica ou cultural, compreendida como componente na constituição das ideias, representações, valores, aspirações, vontades e desejos, não é algo impalpável, mas "um vir a ser" (CAB, 2014, p. 8), pois a construção do amanhã é pautada pelo desejo do hoje. Sendo assim, uma revolução é um processo criativo gestado no imaginário e na prática dos distintos sujeitos sociais. Logo, a arte, na perspectiva anarquista aqui colocada, é desejo ardente e insurgente que desafia a imaginar outros mundos possíveis; linguagem viva que marcha junto à mutação das subjetividades, delineando-se nas processualidades e possibilidades das lutas cotidianas (MARTINENGHI, 2019)[6].

> Justamente porque a cultura operária não era um mito ideológico, se não, a transformação da realidade, os momentos de seu desenvolvimento coincidem exatamente com os de sua luta por emancipar-se. A cultura operária está onde estavam nascendo novas formas de organização autônoma, e em certa forma, novos núcleos de vida coletiva. Era comum unir-se em grupos, associações, sociedades, federações, ou sob formas anônimas; círculos de estudos ou jogos. A informação sobre a constituição de novos grupos e suas atividades se detalhava nos periódicos libertários; às vezes em associações especialmente dedicadas a este fim (LITIVAK, 2002, p. 172).

Ao colocar essas problematizações, esta tese decide debruçar-se sobre as discussões teóricas acerca do discurso da *Arte Social* na perspectiva anarquista, e sobre práticas com *Muralismo Militante* (LONGONI, 2014). Neste sentido, ela compromete-se não apenas em pensar a inseparabilidade entre teoria e prática, dando ênfase à função social da arte enquanto ferramenta nas lutas populares, mas delineia também questionamentos sobre a natureza essencialmente política da cultura e sua potência na produção de transformação social.

Sendo assim, o presente trabalho também aponta para um aporte teórico em torno das práticas com *Muralismo Militante,* de forma a delinear as potencialidades desta ferramenta de luta nos diferentes contextos e singularidades sociais em que se insere. Presente em grande parte dos países da América Latina, o muralismo não parte de um

[6] Algumas partes da presente introdução constam no artigo "Arte Social Anarquista: uma ferramenta de luta das classes subalternas" (MARTINENGHI, p. 218-227, 2019) da própria autora e publicado nos anais do II Congreso Internacional de Investigadxs sobre anarquismo(s). Montevideo, 2019. ISBN: 978-9974-94-845-7.

problema essencialmente estético, mas político, e que se materializa em imagem através da pintura de murais nas ruas. Para além dos elementos simbólicos que dialogam com as demandas e lutas das(os) oprimidas(os), o muralismo não é uma "concepção estética", mas uma poética do fazer; ação e processo constitutivo de luta. Por tratar-se de uma ferramenta de comunicação com a proposta de dar visibilidade às memórias e lutas sociais vigentes protagonizadas pelas(os) de baixo, os murais buscam transformar essas demandas em imagem, de forma a trazer a potência comunicacional junto aos processos de organização e resistência popular.

O *Muralismo Militante*, e a própria motivação em estudá-lo à luz do pensamento teórico anarquista, provoca a esfera do pensamento para os desafios do campo prático. Isto ocorre não apenas como ferramenta de afirmação da produção teórica e ideológica anarquista latino-americana e internacional nos séculos XIX e XX, mas porque posterior aos anos 2000 surgem no Chile, Argentina e Brasil alguns grupos muralistas ligados diretamente ao campo político e ideológico libertário. Nesse sentido, esta pesquisa procura erguer a memória de militantes anarquistas contemporâneas(os) que usaram e usam o muralismo como ferramenta de atuação social e estética, expoente de uma cultura de resistência especificamente latino-americana e anticolonial.

É necessário elucidar que essa pesquisa não tem caráter e objetivos puramente acadêmicos, mas, acima de tudo, parte do comprometimento ideológico, ético e político da autora – eu no caso. Pesquisar o anarquismo é descobrir um mundo negligenciado por más interpretações e apagamentos históricos, que me levam intimamente à convicção de trazer a profunda qualidade do mundo cultural revelado por lutadoras e lutadores protagonistas da mobilização popular. Materialidades coletivas que viveram em seu tempo fazendo da cultura operária arma revolucionária para a transformação da sociedade e que permanecem até os dias de hoje fazendo luz às lutas populares em todo o mundo.

O percurso desta tese também emerge do inquietante desejo em explanar que a arte não é ferramenta pequeno burguesa ou individualista, como alguns ousaram ou ousam ainda balbuciar, mas é instrumento essencial para trabalhar outras sensibilidades e revoltas com, para e pelo povo. Portanto, ela nasce da necessidade e convicção de se falar da arte como ferramenta estratégica, tanto para as ações de propaganda e agitação política, mas também, como instrumento pedagógico em nossas atuações sociais. Para isso, busca-se apontar a esfera cultural não como mero apêndice, mas como forma específica da consciência social, inerente não apenas aos elementos sociais na reprodução dos valores exploratórios e de dominação dentro da cultura de massa, como também

instrumento combativo na constituição de outras sociabilidades e imaginários coletivos (BACZCO, 1991; CASTORIADIS, 1982). Desta forma, é possível reconhecer que a arte, assim como a educação na perspectiva anarquista, é ferramenta privilegiada na produção de subjetividades e essencial a qualquer processo revolucionário, pois faz contraposição aos aparatos hegemônico de poder, e possibilita a ampla circulação de novos produtos culturais na constituição de imaginários combativos próprios (MARTINENGHI, 2019). O que é falado aqui diz respeito à criação de imaginários políticos emancipatórios como possibilidade de construir outras realidades.

Ao pensar na relação entre arte e educação, partimos do pressuposto de que o fazer educativo é construção coletiva de saberes. As aprendizagens aqui colocadas são aquelas que se dão no embate com a estrutura capitalista: uma *educação da ação direta* posicionada insurrecionalmente na marginalidade das instituições de Estado com e dentre os diferentes grupos sociais, reconhecendo as especificidades e condições particulares de suas existências e lutas. Consequentemente, certas categorias sociais são relevantes nesta pesquisa como componentes para uma análise crítica das relações de poder e dos conflitos sociais postos estruturalmente, como: gênero; classe; raça; etnia; sexualidade; infância; capacitismo; colonialismo; imperialismo econômico, político e cultural; dentre as tantas relações de dominação impostas pelo perverso capitalismo[7] e acentuadas pelo neoliberalismo.

Desta forma, a pesquisa trabalha com uma *educação da ação direta* (CHAMBAT, 2006; PELLOUTIER, 1989), e procura romper com o exclusivismo dos processos de aprendizagem das instituições burocratizadas e, por vezes excludentes, como a Escola e a Universidade. Aqui, a ideia é pensar uma educação popular comprometida com a construção de aprendizagens em resistência, traçando possíveis aproximações entre os signos concebidos no processo de criação dos murais com o processo de formação da consciência de classe (AZEVEDO, 2002; CASTORIADIS, 1985).

Uma pedagogia *da* ação direta é aquela que transcende os espaços legalmente previstos na produção e reprodução de conhecimento e das institucionalidades do saber. Além disso, trata-se também de uma pedagogia *para* ação direta, pois encontra-se assentada na perspectiva de estimular ações táticas que visem a construção da autonomia e emancipação popular. Ainda, é uma pedagogia *na/pela* ação direta, visto que ela não

[7] Compreende-se também que antes do capitalismo já havia relações de dominação, como o patriarcado. Portanto, a pesquisa reconhece o materialismo e a dialética serial de Proudhon como ferramenta essencial para ler o mundo dentro das relações de poder e construir aqui sua análise crítica.

espera, inserindo-se e operando nos meios de construção do poder popular rumo à revolução social.

É perceptível que uma pesquisa que se coloca de forma dissidente ao disciplinamento do conhecimento e se contrapõe a reproduzir os discursos dominantes e estratégias "academicistas", que estruturalmente[8] criam uma cisão entre a vida e a construção do pensamento, deve se fazer em ação. Por isso, o método de investigação proposto aqui é uma etnografia que reconhece a corporalidade da pesquisadora em sua investigação, suas experiências, seu compromisso ético-político na produção científica, que envolvem para além de si, uma construção colaborativa com os sujeitos com os quais trabalha e nos espaços em que se insere.

Para possibilitar tais discussões, a pesquisa move-se sobre dois eixos metodológicos: sistematização das discussões e ações anarquistas em relação à *Arte Social;* e uma *etnografia militante* (CORTÉS, 2009, 2018; RAMALHO, 2013) com muralismo. Tal proposta etnográfica parte de uma observação de campo a partir da atuação da pesquisadora com *Muralismo Militante,* de forma a mergulhar e construir um acúmulo prático-teórico com propostas educativas transformadoras. Longe de querer realizar uma abordagem comparativa ou a preocupação em encontrar semelhanças e diferenças, essa tese busca respeitar as singularidades de cada experiência em seu contexto histórico[9]. Sendo assim, a intenção da pesquisa é de trazer o caráter de complementariedade existente entre ambas as dimensões discursivas, da *Arte Social* e do *Muralismo Militante,* já que estas são resultado de insubordinações culturais decorrentes de sujeitos e coletividades organizadas.

O tema desta pesquisa não chegou de forma estanque e espontânea, mas foi surgindo enquanto tema latente ao longo de minha trajetória e acúmulo com arte de intervenção urbana e militância anarquista. Por isso a pesquisa não é apenas um tema, mas está imbricada com uma profunda relação biográfica e o compromisso com as coletividades que componho. Me descobri enquanto anarquista aos 15 anos de idade, através do movimento punk, e aos 22 anos decidi me organizar politicamente, atuando primeiramente em ocupações urbanas de luta por moradia, posteriormente com pessoas em situação de rua, luta pelo transporte, feminista, dentre outras; concomitante a isso realizava minha graduação em geografia. Enquanto minha atuação anarquista com as e

[8] Isso na leitura hegemônica da construção de conhecimento, que é eurocentrada, colonizadora, branca, masculina, cisgênero e ocidental.
[9] Para não cair no risco de colonizar as práticas insurgentes latino-americanas.

os de baixo incendiava meu coração por mudança social, a geografia assentava em mim uma perspectiva crítica em relação ao conhecimento e a leitura da realidade.

Do atravessamento entre academia e militância fui permeada pelo insistente questionamento: *como posso compartilhar essas minhas experiências e pesquisas de forma a potencializar as lutas populares?* Insatisfeita, queria criar novas estratégias para atravessar e sensibilizar outras pessoas, desconhecidos, sujeitos distantes da experiência que estava tendo, e assim comecei adentrar no universo da intervenção urbana política, trabalhando com a linguagem do *pixo* e do lambe-lambe (cartaz). Essa aproximação entre arte e academia materializou-se em um primeiro momento no meu mestrado em 2014, no qual desenvolvi oficinas de intervenção urbana dentro do Hospital de Custódia e Tratamento Psiquiátrico (HCTP) localizado no Complexo Penitenciário da Agronômica - Florianópolis, com a dissertação intitulada: *Educação como invenção: O Lambe-Lambe e as potencialidades de uma aprendizagem em fuga,* defendida em 2016. Durante essa pesquisa já pulsava em mim o querer descobrir outras ferramentas de intervenção e a vontade de pintar dentro do HCTP, algo que se concretizaria em 2017.

Conheci o muralismo através do Pintelute – Joinville em 2013. Desse encontro senti que havia encontrado a linguagem que buscava, e foi a partir deste contato que comecei a estudar as possibilidades de inaugurar um núcleo do Pintelute na cidade de Florianópolis. Ao final de 2015, um grupo de quatro pessoas vão a Joinville fazer uma formação-oficina com o coletivo. Por questões de gênero essa configuração inicial de Florianópolis se dissolve, com a permanência apenas de outra companheira[10] e eu. Desta forma, continuo minha busca e aproximo outras três pessoas que se identificaram com a proposta, o que culminou com a pintura de nosso primeiro mural apenas em março de 2017, e o segundo dentro do HCTP.

É ao final de 2017 que submeto meu projeto de pesquisa com o tema muralismo ao programa de pós-graduação da UNICAMP na Faculdade de Educação, sendo contemplada e começando minha pesquisa em 2018. Consequentemente, essa pesquisa inicia-se e cresce junto a um projeto germinal do Pintelute núcleo Florianópolis, onde a coletividade me abre a possibilidade de tomar nosso espaço como campo de pesquisa e onde coloco-me a disposição de contribuir para além de militante, também teoricamente. E foi dessa costura entre militância, academia e intervenção urbana que encontrei uma forma orgânica de construir mutuamente aprendizados e de tornar algo fulcral na minha

[10] Essa companheira retorna após o primeiro mural, sendo a minha busca por outras pessoas para conformar o coletivo, um processo solitário.

vida e em meu tema de investigação.

Em março de 2021 o coletivo Pintelute, com uma maior organicidade, lança sua carta de apresentação e princípios:

> *O Pintelute núcleo Florianópolis é um coletivo de muralismo militante que visa apoiar visualmente os movimentos populares e difundir ideias que combatem as opressões e estão comprometidas com a transformação social. Reconhecemos o muralismo como elemento importante da cultura popular e da estética libertária latino-americana. Compreendemos que nosso caráter é de intenção revolucionária, pois pretendemos fazer desta ação artística o nosso veículo de comunicação e agitação para potencializar os conflitos existentes na luta por liberdade e igualdade.*
>
> *Defendemos a autonomia do coletivo construindo uma atuação independente em relação a qualquer partido político, sindicatos burocratizados ou estruturas com vínculo e disputa Estatal, mas não negamos seu apoio e sua solidariedade. Isso não nos torna antipartidários, mas apartidários, pois não somos diretamente contra essas outras estratégias de luta social. Compreendendo a necessidade de dialogar com diferentes forças que lutam por conquistas populares, mas mantendo nossa ação combativa, popular, coletivizada, horizontal, auto-organizada e não sectaria.*
>
> *Nossa luta reconhece que os processos de resistência efetiva se dão no nível político-social de atuação com e pela base popular. Assim, nos afastamos de qualquer estratégia de cooptação de lideranças e tutela das lutas sociais. Enquanto parte do povo, resistiremos lado a lado a ele e aos demais setores oprimidos da sociedade.*
>
> *Visto tudo isso, nosso coletivo não nasceu de uma vontade espontânea, mas veio da necessidade de construir veículos de comunicação que tencionassem as pautas das e dos de baixo, reconhecendo na arte uma ferramenta de combate social. Portanto, o Pintelute nasce dessa revolta e vontade de colorir outros mundos possíveis. Em um primeiro momento na cidade de Joinville-SC em 2013, e em setembro de 2015 realiza-se uma formação com pessoas de Florianópolis-SC, assim, consolida em 2016 seu segundo núcleo na cidade citada, ou melhor nomeada, Ilha do Desterro. Desde então temos como prática principal as oficinas*

de muralismo, formações para criação de arte murais e pinturas em apoio as diversas lutas. Também atuamos na construção de identidade visual, cartazes, entre outros materiais gráficos digitais de apoio e divulgação para movimentos sociais, além da participação e construção de mobilizações populares.

Entendemos que pintar não é apenas o resultado final, uma imagem, mas seu próprio processo. Desde a construção da arte até a sua pintura no muro, tudo é feito em conjunto com as pessoas envolvidas e seu território, assim, pensamos a imagem como expressão de luta, resgate da memória coletiva e denúncia social, tornando de fato coletivo o nosso processo de produção artística. A realização dos murais é feita em diferentes espaços como: escolas; universidades; bairros e comunidades; espaços de reclusão; centros de assistência social, áreas de lazer e demais possibilidades. Tendo como elemento estrutural para sua confecção os espaços públicos comuns, rompendo o silêncio, traçando diálogos e pintando sonhos de amor e rebeldia!

Princípios de atuação do Coletivo:

Combate as opressões estruturais:

Para isso, consideramos indispensável o entendimento do conceito de interseccionalidade, o qual aponta a relação de interdependência das opressões estruturais de raça, classe, nacionalidade, gênero e sexualidade sem hierarquizá-las e buscando combatê-las.

Anticapitalismo:

Somos anticapitalistas, contra esse sistema que explora as pessoas. Entendemos que as opressões que atingem os diversos povos do mundo derivam do capitalismo que procura manter a manutenção de seu poder através de sistemas de opressão e dominação, induzindo as pessoas a reproduzir essas relações com seus iguais.

Arte Social:

O muralismo, expressão artística combativa latino-americana, é uma ferramenta de educação popular que nasce das práticas coletivas e gera diálogos e reflexões contemplando as lutas sociais em combate as opressões estruturais.

Autogestão:

Buscamos converter relações verticais de hierarquia em relações horizontais, tanto em nossa organização interna, quanto na nossa atuação junto de outros povos em movimento. Decidimos tudo coletivamente e com diálogo,

todas as pessoas se comprometem e se responsabilizam, usando da autocrítica como prática constante.

Solidariedade de classe:

As ações em solidariedade buscam criar bases sólidas para fortalecer o poder popular entre as classes oprimidas. Acreditamos que o apoio mútuo seja princípio de luta para derrotar o sistema de dominação e confrontarmos as várias esferas de dominação e exploração. Paz entre nós guerra aos senhores!

Independência de classe e autonomia:

Nossa luta independe política, executiva e financeiramente em relação a governos e outros interesses do capital privado. Nossa atuação também não é influenciada por partidos políticos, outros coletivos ou organizações. O que não impede nossa atuação junto de muitos desses dentro dos movimentos sociais. Afinal, lutamos juntes com movimentos da nossa classe que resistem à dominação e opressão.

Ação direta:

A ação direta significa fazer a luta com as próprias mãos, o protagonismo da luta popular é do povo para e pelo povo. O muralismo é nossa ferramenta de ação direta comprometida com a proposta de transformação social, uma ação de propaganda que cumpre um papel pedagógico, artístico, político, revolucionário e ideológico.

Pintelute Floripa

Março de 2021[11]

A escolha de uma pesquisa assentada em uma concepção teórico-prática advém da necessidade de reconhecer a importância e riqueza produtiva das pesquisas que avançam para o campo prático, e que articulam e sistematizam determinado conhecimento sobre a realidade social. Pesquisas que envolvem práticas não são muitas vezes consideradas científicas dentro da academia pelo seu conteúdo inovador e não comprobatório, ao trabalhar com dimensões do subconsciente social, sensibilidade, experiência, imaginação e impressões. Esta pesquisa procura escapar dessa política intelectual asséptica – que insiste em padecer na constante tentativa de institucionalização

[11] PINTELUTE, Coletivo. Apresentação e Princípios. https://pintelute.libertar.org/, 2021.Disponível em: https://pintelute.libertar.org/apresentacao-e-principios/. Acesso em: 22 de maio de 2023.

do saber e reproduzir, por vezes, o incontestável isolamento do meio acadêmico em relação às demandas sociais. Portanto, não há o intuito de reproduzir repetições ou conteudismos isolados e universalizantes, mas sim o de produzir inovações que incidam na realidade concreta e nas mudanças que produz. É menos um testemunho escrito e mais um manifesto.

Agir e refletir sobre a realidade é uma exigência para transformá-la, e esta *etnografia militante* com muralismo busca trazer prática à concepção ideológica de arte social anarquista, mesmo que este - o muralismo, não seja em sua genealogia necessariamente vinculado a ideologia citada. Compreende-se aqui que o Muralismo Político é resultado das experiências culturais das classes subalternas latino-americanas e suas lutas, sendo uma ferramenta apropriada por diferentes projetos políticos no campo da esquerda e influenciada mutuamente por elas. Entretanto, essa investigação irá ater-se especificamente às experiências que se aproximam do campo político libertário e/ou anarquista como já pontuado anteriormente.

Neste trabalho o termo libertário será utilizado como sinônimo de anarquismo e do campo político diretamente influenciado por ele, compreendendo a diversidade que o compõe, mas que possui um comum basilar, que é um conjunto de teorias e práticas antiautoritárias e autogestionárias[12].

Importante pontuar que dentro do campo teórico-metodológico o termo *pesquisa-militante* possui ampla similaridade com a *etnografia militante.*

> Portanto, o termo pesquisa militante busca designar esse amplo espaço de produção de conhecimento orientado para a ação transformadora que busca aliar a reflexão crítica e teórica com a prática nas lutas populares em um processo multidirecional, articulando intelectuais, pesquisadores, movimentos sociais, comunidades e organizações políticas, com os objetivos de fortalecer o protagonismo popular e de contribuir para a construção de uma sociedade justa e solidária, livre de todas as opressões e dominações.
> [...]
> Historicamente, são usados diferentes conceitos para designar esse campo convergente -
> como pesquisa participante, observação militante, pesquisa-ação, *investigacion-accion-participativa*, etnografia militante, dentre outros.
> [...]
> São, portanto, experiências diversas, com suas particularidades localizadas histórica e geograficamente, mas que apontam para convergências potentes que se aproximam em um mesmo horizonte político e teórico-metodológico (JAUMONT; VARELLA, p. 433-434, 2016).

[12] Esse termo começou a ser utilizado por anarquistas no fim do século XIX em oposição aos socialistas autoritários e/ou centralistas protagonizado por partidários do pensamento marxista. O termo libertário após a década de 1960 passa a ser utilizado por outras correntes políticas como autonomistas, individualistas, conselhistas (comunismo de conselhos) que se incluem dentro do socialismo libertário.

Mesmo sabendo da relação análoga entre *pesquisa militante* e *etnografia militante*, decidi por questão ideológica e estratégica não recorrer à primeira, que é majoritariamente utilizada por marxistas da *teoria crítica.* Optar pela e*tnografia militante* me leva a um campo autônomo às abordagens eurocentradas ou à sistematização de um método de análise, evitando assim, transformar teoria em elemento ideológico (CAB, 2016, p. 10). Ao reconhecer que a produção teórica é um campo provisório de compreensão da realidade, que produz e se reproduz como ferramenta para a análise social, imbricada à necessidade de dar respostas às situações da luta político-social, torna-se possível dizer, portanto, que ela atua para subsidiar estratégias e táticas coerentes com a prática política – a ideologia (CAB, p. 11-12, 2016).

Compreende-se desta forma, que a dimensão teórico-reflexiva produz conhecimentos úteis para a prática política, aumentando a efetividade das ações e a potência das lutas, e as lutas, por sua vez, aumentam o entendimento da realidade e contribuem para a elaboração conceitual e teórica. Portanto, há uma dimensão recíproca entre a constituição do conhecer e a do fazer transformador.

Ao assumir uma investigação etnográfica sob uma perspectiva crítica e militante da construção do conhecimento, delineia-se o desafio de produzir novos conhecimentos úteis às práticas políticas, através de reflexões colaborativas formadas por entrevistas, notas de observação participante, narrativas de experiências[13], registros fotográficos e imagéticos, dentre outras diferentes estratégias que buscam trazer a modalidade participativa e orgânica como componente estruturante de uma pesquisa que se propõe engajada e horizontal.

Tomando como ponto de partida as práticas educativas do *Coletivo Pintelute*[14]*,* do qual eu faço parte, a investigação tem como proposta compreender e problematizar as diferentes formas em que se elabora a construção simbólica dos murais e os discursos e diálogos políticos que atravessam sua prática coletiva. E qual sua força enquanto uma educação pela ação direta. Simplificando, como se faz, de uma arte, ferramenta de militância. Quais seus percursos, elementos, diálogos e, no geral, o que ela mobiliza enquanto força educativa e vetor de transformação social.

Sendo assim, coloco-me enquanto militante do *Coletivo Pintelute*, que possui inserção

[13] Isso não define a abordagem da pesquisa enquanto qualitativa, que privilegia as narrativas pessoais como eixo principal da pesquisa, mas ela busca justamente trazer as diferentes vozes que compõe essa pesquisa e que a pesquisadora deu escrita a elas.
[14] Para saber mais, princípios e trabalho do Coletivo Pintelute, acessar: https://pintelute.libertar.org/

junto às demandas cotidianas dos movimentos sociais, e que enuncia, através de esforços organizativos de base, a importância de projetos na construção de conhecimentos compartilhados (CORTÈS, 2009). Compartilhados, pois seu processo criativo é coletivo, não só entre o grupo de muralistas, mas nos diálogos horizontais traçados com os espaços de luta social vinculados a organizações populares ou independentes e nas oficinas que por vezes se fazem possíveis junto aos processos diretos de elaboração da identidade visual dos murais. Nos processos de elaboração e realização dos murais, os locais e pessoas envolvidas possuem recorte contínuo e se fazem no desenrolar dos convites lançados ao *Coletivo Pintelute*, por isso não são pré-definidos, mas meandram pelo interesse e engajamento do grupo, ou, por vezes, nas proposições colocadas pela própria pesquisadora (a exemplo das entrevistas internacionais). Dessa forma, o campo da pesquisa, em sua esfera prática, não possui espaço e sujeitos pré-definidos, mas que se constituíram ao longo do caminhar da pesquisa e da militância de base com a muralista.

Trabalho de base e/ou organização de base, nessa pesquisa teórica e ideologicamente alinhada ao anarquismo, compreende-se o esforço em construir um processo revolucionário de transformação social junto a toda a classe oprimida, lado a lado, ombro a ombro. É um trabalho longo e paciente de preparação e organização popular. Pois articular uma força social capaz de mudança frente as forças que as monopolizam só é possível se desejada, organizada e coletivizada. E é esta base que assenta um processo radical de mudança da estrutura social, com protagonismo popular e não pelo dirigismo, vanguardismo e ou centralismo partidário- político. Mas um esforço em articular em seus diferentes espaços e pautas uma luta revolucionária baseada na ação direta, combatividade, na autonomia/independência de classe e no federalismo. Trabalhar na base, é compreender que os sujeitos de transformação social é o próprio povo e não as estruturas verticalizadas de poder.

A teoria-prática da pesquisa com *Muralismo Militante* é mobilizada por alguns questionamentos: Como realizar uma pesquisa engajada que tenha comprometimento ético em sua atuação? Como transformar nossas metodologias em ferramentas de crítica social e de criação de subjetividades rebeldes? Como, através de uma pesquisa, construir conhecimentos que não fiquem centralizados na pesquisadora e na pesquisa? Como não transformar as pessoas envolvidas na pesquisa em meros objetos, numa perspectiva utilitarista?

É importante pontuar que a pesquisa, que tinha inicialmente a intenção de relatar as práticas educativas com muralismo em oficinas, foi parcialmente comprometida

devido ao largo período de pandemia e isolamento social consequente da COVID-19. Por este motivo minha pesquisa deslocou parte do seu foco etnográfico. Inicialmente as oficinas de muralismo, suas metodologias, relatos e entrevistas, buscariam versar sobre os processos educativos junto as pessoas participantes, mas teve de tomar outros rumos. E rumou para uma etnografia militante mais focada em minhas percepções, do que, nas entrevistas com participantes. Junto a esse processo de infrequência e retração das oficinas, senti a necessidade de entrevistar outros militantes muralistas[15], suas práticas e perspectivas educacionais. O que antes seria apenas uma investigação de fontes, fiz o esforço de entrevistar militantes de coletivos com objetivo de dar maior profundidade historiográfica às experiências e relatos destas muralistas libertárias. Construir essa memória histórica do *Muralismo Militante Libertário*, torna-se um dos objetivos transversais da pesquisa com vistas em criar uma memória do muralismo libertário na América Latina.

Ao invés de um objeto e/ou sujeito de pesquisa ser submisso à pesquisa acadêmica, é a pesquisa que é deslocada pelos fatores sociais emergentes. A COVID-19, que levou muitas vidas, em especial de populações pobres e periféricas, foi um destes fatores, para além de outros que se fazem evidentes na escrita da tese. Nesta configuração, são meus processos como militante-pesquisadora junto ao *Coletivo Pintelute*, que se convertem em "objeto" de seu próprio "objeto de estudo", sendo a própria pesquisadora parte do campo (RAMALHO, 2013). O que resulta em uma investigação que questiona os papeis de sujeito e objeto, na qual os participantes tenham peso como produtores do conhecimento, e a própria pesquisadora como parte da investigação correspondente a seu nível de comprometimento com os espaços de inserção (CORTÉS, p. 169, 2009).

Este processo de investigação que se concebe como ferramenta em si na transformação social, habitando os diferentes territórios de luta, e que na presente pesquisa será destrinchado em sua prática, também se coloca à disposição dos espaços que atravessa, a exemplo do enriquecimento teórico e formativo compartilhados. Os diálogos traçados com coletivos através de entrevistas com militantes e grupos de muralismo, em parte foram alimentados por esse desejo de investigação aqui em voga, e também pelo desejo de resgatar e construir memória daqueles que nos antecederam na

[15] As entrevistas com militantes não brasileiros foram realizadas e publicadas via coletivo Pintelute e podem ser encontradas em seu site ou canal do *youtube* disponíveis em: https://pintelute.libertar.org/ , https://www.youtube.com/watch?v=-HhVTbLUF18&feature=emb_title , https://www.youtube.com/watch?time_continue=1352&v=B69D8V_P7h4&feature=emb_title e https://www.youtube.com/watch?v=gE75WsapFWI&t=2225s.

prática com o *Muralismo Militante* no campo político libertário, nas construções atuais e na partilha de experiências e sabedorias. É um processo em que os diferentes sujeitos envolvidos se apoiam mutuamente.

Ao considerarmos essa nova trama que escapa aos muros da institucionalização, normalização e disciplinamento do conhecimento, enfatiza-se a possibilidade de ação política desde um ponto de vista rebelde. Ao colocar-se junto na construção mútua do conhecimento e na ação direta dos processos políticos revolucionários gestados cotidianamente, uma *etnografia militante* assume o desafio de fazer-se dissidente, mesmo estando dentro da própria instituição acadêmica. Ela escapa da produção de "conteudismos acadêmicos", que muitas vezes não saem da redoma de intelectuais "desconstruídos" que produzem conhecimento longe das necessidades da maioria oprimida e entra em conflito com esse individualismo liberal, ao influir diretamente na realidade através de uma proposta de mudança social, e também de converter a ação cotidiana e educacional em veículo de circulação de novos imaginários e práticas políticas.

> Por fim, a proposta metodológica para a etnografia que segue desta experiência é, primeiro, a possibilidade de integração entre sujeito e objeto, a partir da vinculação política entre ambos. Em outras palavras, o comprometimento do investigador com os indivíduos e instituições estudadas converge em um núcleo epistemológico de superação da ruptura acadêmica entre sujeito e objeto. Uma metodologia participativa que se transforma em etnografia militante, aparece como a forma metodologicamente adequada de procedimento em campo, de conhecimento do objeto de estudo e, de coleta de dados em um nível privilegiado. Pois o próprio investigador – dependendo do nível de seu comprometimento – se converte em um informante dentro de sua própria investigação, buscando resolver também a difícil necessidade de manifestação do corpo na tese. A inserção do investigador enquanto pessoa sensível – efetiva e afetiva – no campo da investigação (RAMALHO, 2013, p.3).

Não diferente, também se exige uma prática que entre em acordo com a posição ética da pesquisadora, para aí, transformar-se em uma opção de subversão epistemológica e por último definindo seu método (RAMALHO, 2013). Desta forma, a investigação aprofunda a discussão sobre linguagem, conhecimento e poder, ao interessar-se nas formas em que o mundo social é representado e interpretado frente às dissimilares situações sociais e dentre a diversidade de pessoas que sofrem e constroem lutas frente à subalternidade social.

Ao elaborar crítica e ação contra as injustiças normalizadas, a investigação posiciona-se conscientemente na "geopolítica do conhecimento"[16], para questionar as relações de poder e dominação na construção do conhecimento. Deste modo, optei por assumir um posicionamento político de questionamento frente às epistemologias hegemônicas, buscando formas contra hegemônicas que descolonizem o pensamento.

> Pensar desde a perspectiva do sujeito que assume a exigência ético-política de construir um conhecimento social potencializador de relações sociais não dominantes, nos implica e obriga a ter sempre presente que a prioridade epistêmica, ética e política é estar-sendo contra a dominação, *contra o sujeito social capitalista*. Isso significa reconhecer a pluralidade de sujeitos coletivos e singulares que constituem dito sujeito (ALVARÉZ, p. 160, 2018).

No caso da linguagem, é evidente que nos processos de produção dos murais, com ou sem a realização de uma oficina, há uma larga problematização da linguagem simbólica e as relações de poder na construção das representatividades. O poder, por sua vez, compreende-se como a capacidade de determinar certa circunstância, portanto toda situação social é resultado da disputa de diferentes projetos ideológicos (LÓPEZ, 2013), e esta disputa envolve dialéticas de interesses. Como afirma Fábio López (2013) em seu livro *Poder e Domínio: uma visão anarquista*, nem todo poder é necessariamente hegemônico, mas consiste na capacidade de realização.

> *Uma força social tem determinada capacidade de realização. Capacidade de realização* pode ser entendida, como a possibilidade de produzir de determinada força social, quando colocada em ação pelo agente que a detém. [...] Ou seja, quando um agente tem a capacidade de realizar ou produzir determinado efeito, se diz que ele tem poder. Não é nada disto, o agente pode ter a capacidade de realizar até uma relação de poder, contudo, nem tudo que o agente realiza é poder. [...]
> Nosso trabalho se restringe ao poder como relação social. Então só entendemos por poder aquilo que atinge os agentes sociais. [...]
> O poder, também, não pode ser entendido apenas como sinônimo de repressão: o poder constrói, o poder cria, o poder articula e estrutura toda a sociedade. Sempre em favor de quem o detém. Contudo, isto não é necessariamente antipopular. [...]
> O poder é uma relação social que está localizada no espaço, tempo e na sociedade. Ou seja, uma determinada relação se estabelece em determinado lugar, em determinada época e envolve determinado grupo de agentes.
> Poder não pode ser mero sinônimo de força social, pois para ter poder é necessário fazer uso de sua força e ela ter efeito - ou ao menos poder fazer uso desta força (quando lhe convier) e isto ser o suficiente para conseguir o efeito. [...]
> Estes agentes têm vontades, intenções diferentes e por isto entram em conflito. O conflito entre agentes significa o enfrentamento entre as forças sociais mobilizáveis por estes agentes. [...] Para ser mais exato: poder é a imposição da vontade de um agente através da força social que consegue mobilizar para

[16] Para aprofundamento sobre o conceito de geopolítica do conhecimento ou colonialidade do saber ler: Darcy Ribeiro, Aníbal Quijano e Walter Mignolo.

> sobrepujar a força mobilizada por aqueles que se opõem (LÓPEZ, p. 41-42, 2013).

O que López (2013) nos apresenta em seu livro é a construção de uma outra ideia de poder, uma concepção que vai em contramão ao poder hierárquico ou "modelo de poder alienado" de exercer força sobre algo ou alguém, mas ele nos revela um outro, o poder autogestionário ou "modelo de poder popular". Felipe Correa (2010) ao fazer uma análise do livro citado de Fábio López (2013) nos afirma que não existe a possibilidade de vácuo político, qualquer relação é permeada pelo poder, tendo em vista a impossibilidade de acabar com os infinitos conflitos. O meio libertário, ao reconhecer estes conflitos, enxerga a possibilidade de gerir o poder e produzir uma força social condizente com seus princípios e objetivos finais – o Poder Popular. Esta produção de poder só é possível se encabeçada pelas classes exploradas através da organização popular pautada pelas relações sociais da classe oprimida.

Com efeito, as práticas de conhecimento também são forjadas em diferentes esferas de poder e constituem parte do processo de produção cultural ideológica, esfera social que a presente pesquisa enfoca. Não menos importante, o poder constitui processos subjetivos de construção de significações, considerando diferentes implicações conflitivas na construção da memória social, dos desejos, dos valores, das perspectivas e visões de mundo, das linguagens e do próprio conhecimento.

Desta forma, a pesquisa busca refletir sobre a atuação do muralismo enquanto ferramenta na mediação de demandas de caráter simbólico, cultural e de vínculo comunitário por parte dos distintos sujeitos sociais. Buscando problematizar o *Muralismo Militante* não apenas como ferramenta de propaganda e agitação política, mas também, como instrumento de ação que mobiliza práticas educativas pela/com/na ação direta que tensionem a crítica social, a representação de identidades em sublevações e a produção de saberes outros.

> Os sistemas simbólicos sobre os quais se apoia e, através dos que trabalha a imaginação social constituem-se sobre as experiências dos agentes sociais, mas também sobre seus desejos, aspirações e interesses.
> [...]
> O dispositivo imaginário assegura a um grupo social um esquema coletivo de interpretação das experiências individuais tão complexas como variadas, a codificação de expectativas e esperanças, assim como a fusão em um lugar-comum da memória coletiva, das lembranças e representações do passado próximo ou longe. A potência unificadora dos imaginários sociais está assegurada pela fusão entre verdade e normatividade, informações e valores, que

> se opera por e no simbolismo.
> [...]
> Deste modo, graças a sua complexa estrutura, e em particular graças a seu tecido simbólico, o imaginário social intervém em diversos níveis da vida coletiva e realiza simultaneamente diversas funções relativas aos agentes sociais. Seu trabalho se efetua através de séries de oposição que estruturam os aspectos efetivos da vida coletiva e, os reúne por meio de uma rede de significações (BACZKO, 1991, p. 29-30).

A arte mostra-se, nesse aspecto, como importante linguagem e ferramenta de disputa destes imaginários, de forma a recusar resiliência às narrativas hegemônicas. Para Elizabeth Jelin (2018), os diferentes espaços de expressões narrativas da fala e também de uma narrativa histórica são permeadas por relações de poder. "A continuidade nas imagens e sentidos do passado, ou, a elaboração de novas interpretações e sua aceitação ou negação social, produzem efeitos materiais, simbólicos e políticos, que influem nas lutas pelo poder" (JELIN, 2018, p. 18). Problematizar esse campo de produção das significações, imaginários e memórias na esfera da construção do poder popular das e dos subalternizados faz-se presente nesta pesquisa.

Os relatos, entrevistas ou a pesquisa de campo não buscam gerar homogeneidade para generalizar resultados, pois reconhecem a impossibilidade da pesquisadora falar pelo sujeito social envolvido na pesquisa. No entanto, buscam trazer reflexividade sobre as estratégias traçadas na construção artística visual, nos processos de organização coletiva e de autoformação, nos procedimentos de criação e seus debates que se mostraram através das entrevistas e relatos, e no diálogo entre arte e política produzido pelos próprios atores sociais.

Sobre a afirmação de que nenhum mural é vazio de sentido, de vontade, de contexto e de articulação, as entrevistas e relatos apresentados nos posicionam sobre as forças que atravessam a construção dos murais em seu espaço-tempo. Rompe-se, portanto, com uma investigação de delimitação fronteiriça, que estabelece legitimidade apenas às pesquisas científicas que travam uma distinção clara entre pesquisador(a), sujeito, objeto, espaço e tempo. Desta forma, esta pesquisa não se avalia (apenas) pelo critério da produção científica, mas desde uma perspectiva de atuação social e do engajamento das e dos participantes em sua diversidade, sendo o processo de investigação algo concebido como instrumento em si para a mudança social (Cortés, 2009, p. 170). E é neste ponto que vemos meu interesse em mudar o mundo e não de apenas interpretá-lo, propondo construir outras práticas educativas de diálogo, de forma a construir demandas

de investigação que tensionem a órbita acadêmica e escolarizada, ao meandrar sobre suas práticas por uma educação dissidente que trace outras possibilidades educativas.

Retomando a discussão sobre educação, é necessário levantar a crítica ao modelo escolar institucionalizado, ao compreender os meios de escolarização como instância de poder hegemônico e de regulamentação social na produção de cidadania útil ao capital. A base curricular balizada por conteudismo e avaliação meritocrática evidencia seu objetivo em formar corpos disciplinados ao mercado e ao Estado. Ao servir como instância de produção e reprodução do saber/poder em um mundo regido pela competência do livre mercado e marcado por uma epistemologia colonizadora; branca; masculina; classista; individualista e ocidental; o campo investigado aqui submerge nos diferentes espaços de circulação de saberes não formais e de educação popular.

A crítica aqui colocada não busca generalizar os processos educativos, mas reconhecer a necessidade de esforços que façam fuga a essa construção de pensamento ainda majoritariamente institucionalizada, disciplinadora e normalizadora na constituição de subjetividades. Assim, o traçar principal da pesquisa é desafiar a possibilidade de criar outras práticas educativas com ação política comprometida, e que consigam permear academia e militância, rompendo com a lógica de oposição entre ambas. Xochitl Leyva Solano (2018) no texto *¿Academia versus activismo? Repensarnos desde y para la práctica teórica-política* nos leva a reflexão de recusa ao pensamento abismal, que reproduz a ideia de academia e ativismo como entidades dicotômicas, antagônicas e irreconciliáveis, e avança em defesa de pesquisas que permitam formas de construir e repensar melhores práticas e teorias como estratégia.

Problematizar a construção hegemônica de saberes também tem sido parte da função acadêmica, por isso é necessário fazer das nossas pesquisas uma prática combativa e reconhecer que as lutas sociais produzem pensamentos críticos, ao identificar que a produção do conhecimento social é obra dos sujeitos que refletem e agem sobre a realidade. Portanto, não seria adaptar a realidade à teoria, e nem o contrário. Mas produzir conhecimento entre/com os sujeitos sociais, junto àqueles que geram rupturas epistêmicas e políticas no processo de reflexibilidade sobre suas práticas e aí criam e recriam suas teorias evidenciando sua indissociabilidade.

Pensar de forma crítica não é pensar criticamente uma teoria ou uma "outra" pós-teoria, mas a persistente subversão do pensar e do agir. Ação de reconhecer e combater as relações sociais de poder, sejam elas econômicas, políticas, culturais, étnicas, coloniais e de gênero e sexualidades dadas em um determinado lugar. Não basta apenas saber

manejar instrumentalmente os saberes e as informações de forma atípica, com lindos e, muitas vezes, incompreensíveis discursos "anticapitalistas" ou "antineoliberais", mas que não propõem alternativas nem teóricas nem práticas. "É, então, quando a distância entre teoria e realidade não só se converte num abismo, mas também se apresenta no triste espetáculo de autodenominados científicos sociais jogando-se com singular alegria ao vazio conceitual" (EZLN, 2008, p. 45-46).

No campo acadêmico, a velha esquerda reformista e conciliadora age na realidade concreta como uma direita tímida, negando a dialética de classes, e adaptando-se facilmente às epistemologias da dominação. "Lá em cima [no poder de Estado] não há princípios e nem convicções; há, ao contrário, ambições e conveniências. E se cumpre como dissemos: a esquerda institucional nada mais é do que uma direita envergonhada, uma direita com aval ilustrado" (Comunicado do CCRI-CG do EZLN, 2007)[17]. Sustentando-se em um discurso individualista, sem mover uma poeira na luta de classes (ainda não superada), procura ganhar seu lugar no pódio meritocrático e liberal do produtivismo acadêmico – "Lattes que eu não te escuto!". Esse discurso mais reproduz relações sociais de depreciação e racismo epistêmico "inconsciente" do que constrói "devires outros". Processos que se aproximam mais de uma fetichização-coisificação da crítica pela crítica individualista, ou da clássica divisão social do trabalho intelectual e do trabalho manual, que não só não subverte a indissolúvel relação entre teoria e prática, mas também reproduz o elemento de hierarquia advinda do burocratismo, controle e domínio.

> É evidente que um dos muitos usos da teoria no ambiente acadêmico é a produção de uma hierarquia de classes intelectuais onde as únicas obras consideradas realmente teóricas são as altamente abstratas, escritas em jargão, difíceis de ler e com referências obscuras. [...] E é fácil imaginar lugares diferentes, espaços fora da troca acadêmica, onde uma teoria desse tipo seria considerada inútil como também reacionária do ponto de vista político, uma espécie de prática narcisista e autocomplacente que, em geral, procura criar uma brecha entre a teoria e a prática para perpetuar o elitismo de classe. Existem tantos contextos neste país em que a palavra escrita tem um significado visual mínimo, onde as pessoas que não sabem ler nem escrever não encontram utilidade para nenhuma teoria publicada, seja ela lúcida ou opaca. Por isso, nenhuma teoria que não possa ser comunicada numa conversa cotidiana pode ser usada para educar o público (HOOKS, 2017, p. 89-90).

Como bem problematizado por bell hooks (2017) a teoria é uma prática social que pode ser libertadora se ela busca intervir e romper com a dominação em suas diferentes

[17] Comunicado completo do Comité Clandestino Revolucionario Indígena - Comandancia General del Ejército Zapatista de Liberación Nacional del México. acesso em: http://enlacezapatista.ezln.org.mx/2007/09/23/comunicado-del-ccri-cg-del-ezln-del-22-de-septiembre/

esferas, por isso devemos sempre nos questionar, a quê e quem serve o nosso conhecimento e a nossa construção teórica? Ela age na realidade? Com que grupos sociais ela dialoga? Quem são os sujeitos que a constroem?

Falta ação de autocrítica quanto ao privilégio da teoria e das práticas contra hegemônicas, antissistêmicas e anticapitalistas.

A escolha é construir com autoras e autores que produzem conhecimento fora dos centros de poder; enquanto uns contribuem para reproduzir o sistema na ideia de "minar por dentro", outros trabalham em sua transformação radical desde baixo e das periferias. Por isso, falaremos aqui da construção do conhecimento que se dá com e na práxis insurgente dos subalternos, com o pulsar de coração por outro mundo a ser traçado no ontem, no hoje, e no horizonte de amanhã. E com isso, "[...] construir uma metodologia decorrente da perspectiva dos sujeitos situados, desde uma postura ético-política descolonizadora e autoemancipadora" (ALVARÉS, 2018, p. 162).

Os corpos são agentes, e não recursos!

> Volto a insistir na ideia de que o sujeito social é responsável por sua própria reflexibilidade, o qual não significa a impossibilidade de refletir sobre o sujeito social Outro, mas uma coisa é a reflexibilidade que faz o sujeito a partir de sua própria prática em um exercício de autonomia e, outra diferente, que outro sujeito realize um estudo-investigação sobre a prática política, cotidiana, etc., de um sujeito social de que não é parte integral (ALVARÉS, 2018, p. 163).

A educação da ação direta deve esforçar-se em criar espaços de aprendizagem, inclusive políticos, aproximando a prática social e educativa com a prática subjetiva mediada pela linguagem, fazendo ressoar a "balbúrdia" das minorias políticas que são, ao mesmo tempo, maiorias sociais – a base.

Levantadas estas afirmações, os questionamentos e problemas que essa tese traça entre *Arte Social Anarquista* e *Muralismo Militante* são: em que nível a estética do *Muralismo Militante* na América Latina impulsiona as lutas sociais num caráter classista, conforme defendido pela *Arte Social* dos anarquistas? Enquanto teoria e prática, comunicam saberes úteis às lutas sociais? Como? De que forma essas ferramentas atuam na construção de uma identidade e consciência de classe combativa dos despossuídos? Ao falar de uma prática atravessada pela ideologia anarquista, seria possível afirmar a existência de um *Muralismo Militante Libertário*? É possível clamar por uma arte social que evoque uma educação pela/da/para a ação direta? Essas são algumas das questões que me perseguiram nesta pesquisa.

Em termos conclusivos, a pesquisa não está para representar uma prática insurgente com arte, mas trazer as pequenas radicalizações educativas fora da institucionalização, propondo práticas junto a outros projetos políticos populares. Nesse sentido, a construção de murais não dá significado para as lutas sociais, mas traz explícitas as significações que diferentes sujeitos dão às suas lutas, e reconhece a prática como mediação e reflexibilidade dos sujeitos sobre suas práticas.

Os quatro capítulos que formam o corpo desta tese advêm de questionamentos e problemáticas que buscam realizar algumas amarrações práticas e lançar outros olhares sobre conteúdos históricos tão pouco trabalhados, mas que agregam fontes inesgotáveis e de impressionante qualidade teórica e prática. Esses cinco capítulos são compartimentados em duas partes no corpo da tese. Uma primeira parte concentra o capítulo um e dois que levanta os aspectos teóricos da arte e educação na perspectiva anarquista, e uma segunda parte que concentra o capítulo três, quatro e cinco que concentram o levantamento teórico e histórico do muralismo, e por fim, uma etnografia através da prática militante com muralismo.

No primeiro capítulo farei um breve apanhado histórico do movimento anarquista e levantarei as discussões teóricas sobre os discursos de *Arte Social* feita por esses militantes, principalmente através da análise de periódicos anarquistas do fim do século XIX e início do XX, período em que houve a maior efervescência do movimento, e a construção das suas bases ideológicas. Trabalharei também neste capítulo imagens reproduzidas em alguns periódicos, de forma a dar consistência e percepção à ideia de identidade de classe pautada pelos anarquistas através de iconografias, bem como apresentarei traduções inéditas de textos que serão analisados em seu discurso teórico, como o *L'Art et la révolte* de Fernand Pelloutier (1896); *O escritor e a Arte Social* de Bernard Lazare (1896); Pro Dome – *Revue L'art Social* (1896); e a Apresentação da revista *A Arte Social* (1891).

No segundo capítulo desta tese busco avançar para o projeto libertário de educação anarquista, aprofundando sobre o conceito de pedagogia da ação direta como perspectiva educativa que busca romper com o sistema dominante rumo ao socialismo libertário, insuflando conhecimento contestatório, autônomo e que leve à emancipação popular frente ao sistema capitalista de dominação.

O terceiro capítulo consiste em uma retomada histórica do Muralismo Político na América Latina, diferenciando em dois amplos campos, o Muralismo Político Institucional e o Muralismo Político Militante (LONGONI, 2014). Dentro do *Muralismo*

Militante busco aprofundar a investigação sobre grupos próximos a, ou pertencentes ao campo político libertário. Este levantamento faz-se parcialmente inédito ao entrevistar militantes e unidades muralistas que não estão presentes em nenhuma pesquisa até o momento.

No quarto e último capítulo busco brevemente mostrar como se dão as práticas educativas e a construção militante do Coletivo Pintelute. Desde já, pontuo que o conteúdo exposto é restrito, pois a pesquisa irá expor apenas o que não compromete as pessoas militantes, o coletivo e como funciona sua organicidade, focando mais nos processos práticos de constituição da imagem e sua relação com as lutas, do que com a estruturação do coletivo, suas articulações políticas e seu funcionamento.

Assumirei então, nesta tese, o desafio de evidenciar a arte como centelha que também versa sobre as facetas do combate social. Ao representar em sua estética e prática memórias de sublevações das e dos oprimidos, histórias de resistência e utopias por um mundo mais justo a se construir, espero que essa pesquisa possa incendiar corações e ser tinta para muitos muros e imaginários.

A história são os pobres que a fazem
A vitória está na mão de quem peleia,
Nossa gente tão cansada de sofrer
Vamos juntos descobrir o que fazer,
Se o governo e os patrões só nos oprimem
Acumulando riqueza e poder
Ação direta é a arma que nós temos
Pra fazer justiça pra viver
Povo na rua pra resistir e pra lutar
Povo que avança para o poder popular
(Canto de Resistência Popular)

PARTE I

CAPÍTULO I – ARTE SOCIAL ANARQUISTA

O presente capítulo irá apresentar em um primeiro momento busco trazer algumas discussões sobre a arte vinculada às lutas sociais na perspectiva de destacáveis militantes anarquistas, e posteriormente irei tratar de dois textos que aprofundam a leitura da época sobre as funções da arte, *L'Art et la révolte* por Fernand Pelloutier e, *L'Écrivain et l'art social* por Bernard Lazare. Publicados no periódico *L'Art Social,* que funcionou de 1891-1894 e 1896-1899, um dos principais periódicos que traçaram as discussões sobre arte nos meios anarquistas, ele teve expressivos militantes desta corrente em sua coordenação, bem como abarcou uma ampla rama de textos de anarquistas, socialistas e sindicalistas revolucionários. Os dois textos mencionados foram fundamentais para análise do conceito de *Arte Social*, traduzidos pela pesquisadora direto do francês eles e estão disponíveis a quem mais queira analisá-los nos anexos desta tese.

***

1.1 Os debates sobre a arte social no meio anarquista

A problematização da arte no meio anarquista surgiu concomitante a sua própria definição prática, teórica e ideológica, a partir da metade do século XIX, em um contexto de ascensão da organização e luta operárias frente ao acirramento da exploração da sociedade capitalista industrial. Nesta perspectiva, a arte que aqui se pretende elucidar, é aquela emergente de dissensos sociais em meio à sociedade de exploração e sua luta por emancipação.

Ao constatar a existência de múltiplas correntes de pensamentos e estratégias dentro da própria ideologia anarquista, é possível também apontar um reflexo nas diferentes perspectivas em relação às atribuições da arte. Portanto, a pesquisa explora um pluralismo de discursos que em nenhuma hipótese se apresenta enquanto uma definição fechada ou unânime da arte anarquista. No entanto, escolhe focar nos discursos que tomam por referência a *Arte Social,* postas em especial por anarco-comunistas e sindicalistas revolucionários, afastando-se da perspectiva individualista de algumas correntes minoritárias do anarquismo que defendiam a *Arte pela Arte*. Desta forma, a

ideia é construir uma reflexão teórica de como as e os anarquistas constituíram uma concepção de cultura diretamente atrelada a uma educação ética e estética dos sujeitos revolucionários indissociáveis de suas práticas, formas de organização e princípios ideológicos.

Para Lily Litvak (1988), grande estudiosa da estética e arte ácrata[18], as e os anarquistas reconhecem a arte enquanto um fenômeno social, portadora da sensibilidade coletiva e manifestada pelas condições de seu lugar e tempo. "A estética ácrata gira entorno das relações do sujeito com a realidade, e especialmente ao considerar a arte como forma especifica da consciência social" (LITVAK, 1988, p. 10). Ao reconhecer a função coletiva e popular da arte nas suas diferentes linguagens, os anarquistas encontraram na *Arte Social* um viés libertário capaz de articular um caráter pedagógico *classista*[19] e diretamente atrelado às suas aspirações ideológicas. Considerando-a como veículo de expressão que da forma sensível às contestações, ao desenhar-se enquanto força de insubmissão em todo o sujeito da palavra e do desejo.

> O enfoque sociológico da arte implicava, assim, a adoção da obra artística como reflexo e arma da luta social.
> [...]
> O quadro cumpre sua missão artística e social, pois inspira no indivíduo um espírito de protesto e ainda germina o de emancipação.
> [...]
> Há na apreciação destas obras uma instrumentalização básica da arte ao curso da luta social. A arte é um modo de conhecer, despertadora de nossa consciência, testemunho de uma época, denúncia ou exaltação de algum momento histórico. Por onde, um esquema das relações constitutivas da realidade da arte pode servir para a interpretação da crise social capitalista (LITVAK, 1988, p. 11 – 12).

Seria, portanto, a cultura estética uma ferramenta educativa para mobilizar outros imaginários e realidades possíveis, pois a arte não consiste em pura abstração ou reprodução realista de algo, mas ela é, de acordo com Proudhon, *idealista*.

Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865), filósofo, economista e um dos primeiros expoentes do anarquismo, também é um dos protagonistas no debate sobre "arte e o povo" lançado no século XIX por vários socialistas franceses, redigiu diversos escritos sobre arte, compilado que hoje constitui o livro *Do princípio da Arte e sua destinação Social* (1865). Neste livro, organizado por seus companheiros após sua morte, o filósofo francês

[18]Lily Litvak (1988) utiliza em suas pesquisas o termo ácrata como sinônimo de anarquistas.
[19]O termo classista consiste na compreensão de que a sociedade é estruturalmente composta de agrupamentos sociais com relativa homogeneidade, em que há uma desigualdade na distribuição de bens materiais e imateriais, bem como em espaços de expressão política e cultural. Essa desigualdade configura uma relação de dominação e exploração, evidenciando o antagonismo de interesses entre essas classes. Uma luta classista, portanto, reconhece esse caráter e pretende destruir a relação desigual (CORRÊA, 2015).

afirma que a arte não existe separada do ideal, por isso, as artes devem, antes, voltar-se ao princípio do que à sua própria destinação: estar a serviço das multidões.

A razão pela qual Proudhon escreve o livro foi realizar a defesa de Gustav Courbet (1819-1877) com relação a sua inovação artística, ao expor uma arte crítica e racional, e recusar balizar-se pelas escolas artísticas e a emergente arte burguesa como mercadoria. Neste livro Proudhon fala especificamente sobre a inumerável multidão que não sabe profundamente de arte, admite que ele próprio não possua intuição estética, como aquela que faz julgar logo à primeira vista, mas, que apenas consegue chegar à apreciação do belo pela reflexão e análise, afirmando que "Se se pode carecer gosto tendo razão, não há gosto contra a razão" (PROUDHON, 2011, p. 9).

Portanto, seu texto consiste em um rico discurso retórico e argumentativo na busca de refletir sobre qual seria a missão da arte e das/dos artistas, e, para ele, a arte e as/os artistas não devem estar separados das ânsias do povo. "Essa multidão tem o direito de declarar o que ela rejeita ou prefere, de expressar os seus gostos, de impor a sua vontade aos artistas, sem que ninguém, chefe de Estado ou especialista, possa falar por ela e se erigir em seu intérprete" (PROUDHON, 2011, p. 7), posicionando-se claramente de maneira anti-academicista e contra uma arte elitista. Suas reflexões não buscam ou chegam a traçar uma perspectiva conclusiva, mas levantam duras críticas ao que estava se tornando a arte burguesa em uma França da Belle Époque Romancista. O que ele traça, portanto, é uma análise voltada para a construção de um giro social da arte, uma arte crítica e racional.

Ao constatar que os diferentes valores sociais foram também expressos pela sucessão histórica das escolas artísticas, o filósofo anarquista evidencia a inexistência de uma arte neutra, afirmando-a intrinsicamente política. Deveras ele clama por uma arte revolucionária que caminhe para a emancipação social através do exercício da razão crítica. Nesse viés, o pensamento proudhoniano é crítico da escola clássica e romancista, e admirador da arte realista que faça fuga aos tipos dados *a priori*, negando a pura reprodução e clamando por uma arte que delineie uma crítica para a inovação social. Nesse campo do *realismo idealista*, encontra-se o já citado pintor anarquista Gustav Courbet, que foi figura central nos conselhos da Comuna de Paris (1871) e, nesse mesmo contexto, fundador e presidente da Federação dos Artistas.

Em sua crítica, Proudhon contrapõem-se ao pensamento de que a arte deveria estar liberada de qualquer condição utilitária, apontando especialmente dois artistas e suas escolas: um primeiro, Dominique Ingres (1755-1814) da escola clássica, e Eugène

Delacroix (1798-1863) da escola romântica. O autor elucida a improcedência da divisão de clássicos e românticos em escolas diferentes, já que o quê se distingue entre uns e outros, é a maior ou a menor importância dada pelos primeiros à beleza da forma, e pelos segundos, à expressão do sentimento. Porém, ambos os artistas afirmam que a arte deva estar livre de qualquer utilidade, para assim, estar liberada para seu bel prazer. Nas afirmações de Proudhon, ambas as escolas existem como um mesmo ideal - o da pintura existir por si mesma. Sobre essa caracterização, elas seriam fantasiosas, pois criam fora da realidade ética e social, relegando a pintura à posição de ilustração, fetiche burguês, mercadoria, decoração e cerceada por hipóteses não verdadeiras - o mesmo absurdo da *Arte pela Arte*.

Figura 1: Autorretrato Gustav Courbet 1853-1855.



Fonte: https://www.wikiwand.com/pt/Gustave_Courbet#Media/Ficheiro:Gustave_Courbet_auto-retrato.jpg. Acesso: março 2023.

Figura 2: *"Os Britadores de Pedra"* de Gustav Courbet em 1849-50, considerado por Proudhon a primeira obra socialista.



Fonte: https://www.wikiwand.com/pt/Gustave_Courbet#Media/Ficheiro:Gustave_Courbet_cortadores_de_pedras_(II).jpg. Acesso: março 2023.

Frente aos postulados acadêmicos e estéticos dos clássicos e dos românticos, o que vai reivindicar Proudhon é uma *arte em situação*, que se exemplificará na pintura de Gustav Courbet. Essa arte crítica seria a proposta de uma arte pensadora e racional, uma arte que tece harmonia entre a natureza e o pensamento. "E cabe a Proudhon designar o ideal anarquista, a razão revolucionária, enquanto fundamento de uma cultura nova" (RESZLER, s/d, p. 13). Reszler chega até a chamá-lo de precursor involuntário do realismo socialista, mesmo recusando-se a qualquer vanguardismo. Em síntese, uma arte em observação que converse e estude os rasgos no pensamento e nas caracterizações, sulcando nessas fissuras a crítica aos costumes e engessamentos sociais. Por esse fator, as e os artistas são convidados a participar na criação do mundo social, explicitado nos pressupostos de Proudhon como a continuação do mundo natural, sua identidade estética seria reconciliar e caminhar entre a beleza, a ética e a justiça.

> O que o artista faz, portanto, é continuar a obra da natureza, produzindo por seu turno imagens segundo certas ideias que tem a respeito dela e que deseja comunicar-nos. Essas figuras do artista são mais ou menos belas, significativas, expressivas, segundo o pensamento que as anima: faço aqui abstração da execução. Para esse feito, pode-se dizer que o artista dispõe de uma escala

> infinita de tons, de figuras, que vão desde o ideal até o ponto em que o tipo deixa de ser reconhecível.
> [...]
> Se não tivéssemos outras ideias além daquelas de que nos dota a natureza pelo espetáculo de suas criações; se todo o nosso saber estivesse inscrito de antemão nas coisas e nas suas relações, não teríamos o que fazer com a arte e os artistas (PROUDHON, 2009, p. 24).

Sobre a arte, e o fato de se produzir sobre aquilo que a diferencia, a missão do artista não consiste em nos mostrar, mas em nos fazer sentir por meio da palavra ou dos signos a sensibilidade ética através do ideal, por isso, o artista é chamado a compor a construção do mundo social. A arte seria, então, ao mesmo tempo *realista* e *idealista*, pois o ideal não existe sem o real, e toda idealização parte de uma realidade, ou se pretende a tal. Nas afirmações de Proudhon, a "destinação social" da arte não seria apenas reproduzir o que existe, uma *mimeses,* mas ela também pode revelar seu compromisso ético, trazendo crítica dentro do que *é*, para revelar o que *poderia ser*.

> No entanto, esse realismo de que fala Proudhon, é bastante diferente daquele defendido e desenvolvido pela denominada Arte Socialista, impulsionada na Rússia socialista, a partir de 1930, durante o período stalinista. O realismo que Proudhon defende e que o pintor Courbet realiza não se desenvolve através de uma nova escola padronizadora, conforme ocorre no stalinismo, o qual se caracteriza pelo advento de uma política de Estado para a estética, definindo padrões e censurando as criações livres. A arte realista defendida por Proudhon é essencialmente social e tem uma função a cumprir, uma vez que o artista está fortemente comprometido na missão de rebelar os povos e também de uni-los através do sentimento de solidariedade transmitido pelas obras artísticas.
> [...]
> Esse tipo de estética encontra-se no caminho contrário da estética libertária, a qual não estimula a glorificação pessoal e a criação de líderes, bem como não reprime movimentos artísticos inovadores, uma vez que acredita na potencialidade da espontaneidade artística e não na uniformidade de modelos definidos que estejam a serviço do Estado e da manutenção do status quo (POLETTO, 2017, p. 158).

No que tange à reflexão de Proudhon, o filósofo reconhece que apesar de o ideal inexistir, ele tão pouco é algo distante da realidade, em razão de estar inerente às coisas dadas. "A *ideia*, de acordo com a etimologia grega da palavra, é a noção típica, específica, genérica que o espírito forma de uma coisa, abstração feita de qualquer materialidade" (2009, p. 22), sendo ela, portanto, uma antítese do real, mas que reflete uma aspiração, uma utopia, ou um caminho a traçar para a materialidade dada transformar-se em outra. Em outras palavras, ao considerar o ideal inexistente, e que, portanto, o artista cria "segundo o objetivo que se busca alcançar e o efeito que tenciona produzir, pode afastar-se mais ou menos do seu arquétipo: é esse afastamento facultativo que produz na arte a

variedade e a vida" (PROUDHON, 2009, p. 23). Desta forma, sua defesa é de uma arte que esteja à disposição das coletividades oprimidas na luta por sua emancipação, esse deveria ser seu princípio e destinação, o que não interfere necessariamente nas formas estéticas e técnicas da arte. Por isso, sua função independe de escola artística, ou gosto burguês, já que esse valor meramente estético serve apenas ao mercado.

> A expressão artística, pelo contrário, que tem por fim incitar em nós certa sensibilidade, é aumentativa ou diminutiva, laudatória ou depreciativa; não é jamais, não pode ser uma expressão adequada, um decalque, o que seria mesmo a morte da arte. De sorte que a subordinação a ideia pura, que caracteriza a filosofia, as ciências, a indústria, é justamente o que destrói a impressão estética, o sentimento do ideal; ao passo que a licença artística é, ao contrário, o que o faz nascer. O que denominamos *figuras*, destinadas a realçar o pensamento, a dar-lhe mais força, mais relevo, mais interesse, são o que chamarei de *idealismos* (PROUDHON, 2009, p. 25).

Incitadora da consciência, o desafio principal dado às artes é seu meio efetivo de educar e despertar as ideias libertárias. Seria, portanto, criar pensamentos, e, antes mesmo de se julgar o gosto, se impõe exaurir o debate sobre a ideia. A propósito, se ela é aquilo que a diferencia - sua ideia, sua questão de fundo prevalece sobre a forma. Por isso o autor afirma que cabem as pessoas de seca análise fazer a avaliação da arte, e não a especialistas acadêmicos ou ao próprio Estado, para que a arte e os artistas não se afastem da sua razão prática, pois a ideia social da arte é profanar.

Figura 3: Retrato de Proudhon e suas filhas realizado por Gustav Coubert em 1865.



Fonte: https://uploads3.wikiart.org/images/gustave-courbet/pierre-joseph-proudhon-and-his-children-in-1853-1865.jpg!Large.jpg. Acesso: março 2023.

Influenciado por Proudhon e sua concepção de que a arte visual é um poderoso veículo de propaganda política, se insere neste debate Élisée Reclus (1830-1905). Reclus, geógrafo anarquista, afinco pesquisador da educação e grande admirador das artes, foi também pesquisador e escritor de extensos conteúdos geográficos, inclusive na criação de conteúdos didáticos escolares para as escolas modernas libertárias. Para tanto, estabeleceu grande aproximação com artistas, em especial para a produção de ilustrações em seus livros, como os seis volumes do *L'Homme et la terre* (1905-1908), ilustrado por Franz Kupka (1871–1957) e gravado por Ernest Deloche (1861-1950), e os vinte volumes de *Nouvelle Géographie Universelle* (escritos entre 1876−1894), ilustrado pelo cartógrafo anarquista Charles Perron (1837-1909)[20].

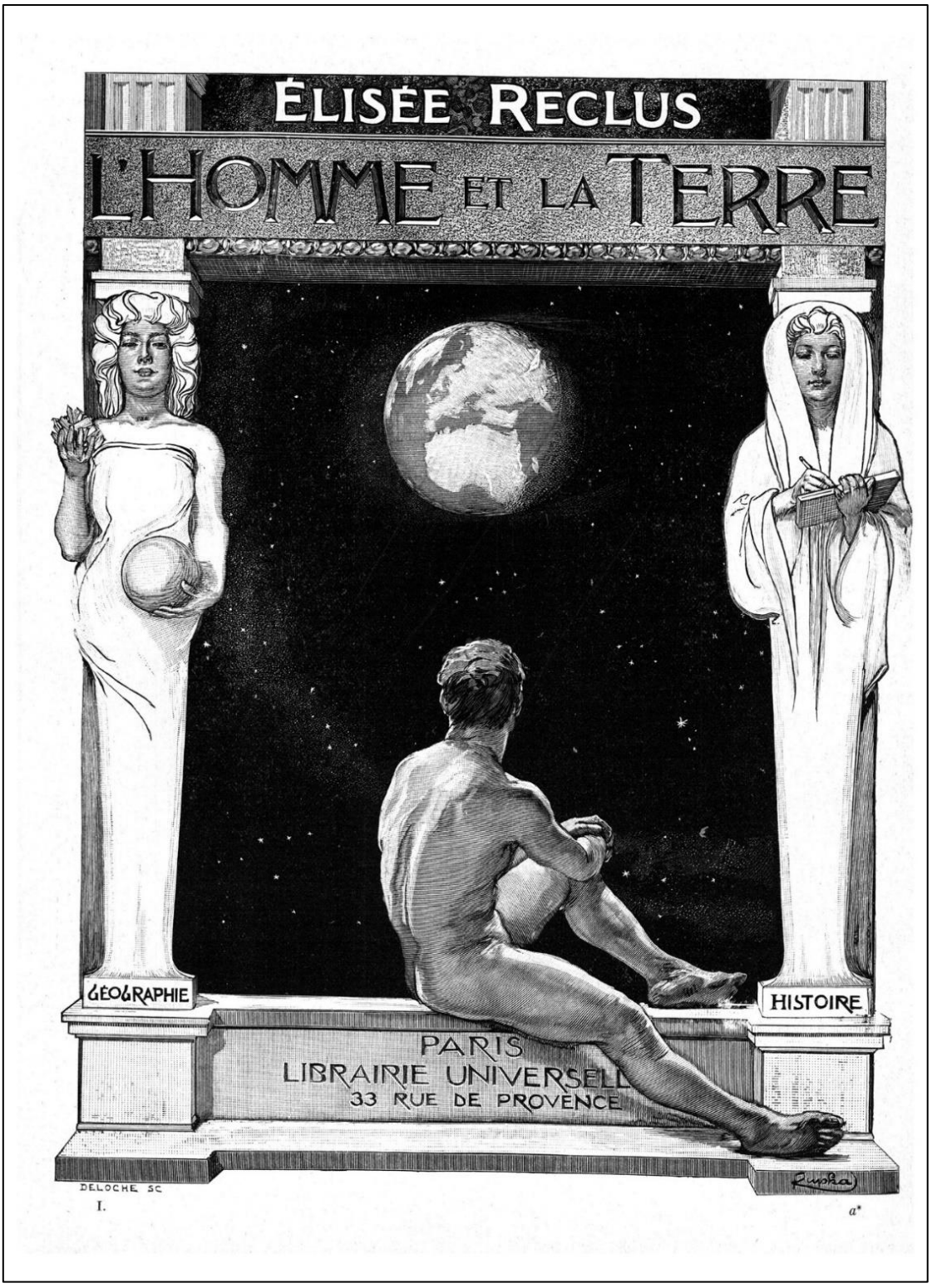
Figura 4: Da esquerda para direita Monchal, Charles Perron, Mikhail Bakunin (sentado), Giuseppe Fanelli and Valerian Mroczkovsky em Basileia no congresso da Associação Internacional dos Trabalhadores em 1869.



Fonte: https://arquivobakunin.org/imagens/. Acesso: março 2023.

[20] Importantes artistas anarquistas que realizavam ilustração de materiais também foram: o pintor Gustav Courbet (1819−1877); Auguste Baud-Bovy (1848−1899), especialista em paisagens, cenas de vilas e campos; e o pintor e gravurista Maximiliam de Luce (1858-1941).

Figura 5: Capa do livro "O homem e a terra", ilustração realizado por Franz Kupka e gravada por Ernest Deloche 1908.



Fonte: *L'Homme et la terre*

Reclus participou ativamente da Comuna de Paris (1871), sendo preso e banido da França por dez anos junto a outros *communards* e anarquistas, como Louise Michel e

o já citado Gustav Courbet. Durante esse período viajou para América, África e Ásia e no último ano, em 1893, visita o Brasil, percurso em que incansavelmente realizava seus registros geográficos. Após seu exílio, compôs na Suíça a Federação Jurassiana (1872-1877), organização operária antiautoritária composta por anarquistas expulsos da Associação Internacional dos Trabalhadores – AIT (1864-1876) ou da Primeira Internacional durante o congresso de Haia em 1872, como Bakunin, James Guillaume e Piotr Kropotkin.

Para além de evidenciar a importância das ilustrações, Élisée Reclus revolucionou os estudos de escalas geográficas e representações cartográficas (FERRETTI, 2019).

> Recent scholarship has shown that the anarchist geographers pioneered later critiques of maps as ideological devices informed by Euro-centric views serving states, and proposed to substitute them with three-dimensional devices especially conceived for pedagogical aims (FERRETTI, p. 15, 2019)[21].

Ao privilegiar o mundo visual como a primeira experiência, os livros de Reclus consistiam em grande teor descritivo e narrativo, quando não ilustrações que buscavam dar capacidade interpretativa, trabalhando em especial com o conceito de paisagem, que, para além das naturais, registrava o trabalhador do campo, da fábrica e as mazelas dos bairros operários. Nesse sentido, encontrou também outros pintores que se inspiravam em sua geografia e anarquismo, e que realizaram projetos conjuntos, como Camille Pissarro (1830−1903), Paul Signac (1863−1935), Maximilien Luce (1858−1941) e muitos outros (FERRETTI, p. 2, 2019).

Não deixando de reconhecer o poder simbólico e a dicotomia entre o mundo e sua representação, Élisée Reclus valorava a importância de uma *viagem de campo naturalista*[22] como experiência pedagógica mais importante, em que o indivíduo deve estar livre para aprender sem intermediadores, mas com a própria realidade e experiência direta com mundo. Essas saídas de campo foram inspiração didática nas diversas escolas modernas de referência libertária que se espalharam pelos diferentes cantos do mundo, e que não apenas realizavam saídas para ‘campos’ naturais, mas também em campos de agricultura, bairros e fábricas operárias. Em seu momento histórico, para além de

[21] Estudos recentes mostraram que os geógrafos anarquistas foram os pioneiros em críticas posteriores aos mapas como dispositivos ideológicos informados por visões eurocêntricas que servem aos estados, e propuseram substituí-los por dispositivos tridimensionais especialmente concebidos para fins pedagógicos. (FERRETTI, p. 15, 2019, tradução livre do original em inglês)

[22] Saída de campo eram passeio e/ou visitações que possibilitavam alunos a terem contato direto com o conteúdo analisado de forma a escapar de conteudismos, mas trazer a experiência direta com o objeto de conhecimento.

revolucionário anarquista e militante nas efervescências sociais do período, ele foi grande revolucionário no pensamento geográfico, ao fugir dos paradigmas da sua época, considerando a luta de classes e o movimento constante da sociedade como importante objeto em sua ciência. Somado a isso, foi também fundador do Instituto Geográfico Hautes-Études na Universidade de Bruxelas, na qual ele daria aulas, desenvolvendo conceitos e abordagens que até os dias atuais são utilizados pelos geógrafos, predominantemente os críticos.

> Finally, the anarchist geographers did not conceive the artists as 'organic intellectuals' like in the case of twentieth century Soviet realism. Criticizing the separation between manual and intellectual work (Kropotkin 1898 [1910]) and matching some 'avant-garde' arguments explained above, early anarchist geographers questioned the division between the professional artist and the public, arguing that everyone should be an artist for society. This way, Reclus joined indirectly the debate promoted in 1895 by Jean Grave on the idea of social art as opposed to 'art for art's sake' (FERRETTI, p. 16, 2019)[23].

Ao desafiar a *Arte pela Arte*, Reclus atacou não um estilo ou indivíduo, mas a arte como instituição que não está associada à práxis da vida social, afirmando que a ideia de beleza é inseparável da de justiça, e que ela não deve permanecer ou tornar-se uma instituição, mas ser necessariamente "existencialista" e associada ao compromisso político radical. Suas afirmações privilegiam a eficácia social e pedagógica de uma linguagem iconográfica, sob o argumento da necessidade de tornar o conhecimento acessível ao maior número de pessoas possível, clarificando sua dimensão cognitiva como emancipatória. É imprescindível problematizar que a profissão artista resulta da função de separar o trabalho intelectual do manual, na intenção de criar um intelectual da arte, e assim capitalizar e instrumentalizar os processos criativos de forma a classificar os sujeitos que produzem ou não arte. Os anarquistas, ao defenderem a instrução integral do sujeito, não anulam a capacidade criativa de qualquer sujeito social. Por essa lógica, portanto, todas as pessoas são capazes de fazer e pensar artisticamente, ainda que dentro de uma sociedade capitalista esse desejo de criar seja constantemente suprimido.

[23] Finalmente, os geógrafos anarquistas não conceberam os artistas como "intelectuais orgânicos" como no caso do realismo soviético do século XX. [Desta forma,] Criticando a separação entre trabalho manual e intelectual (Kropotkin 1898) e combinando alguns argumentos de 'vanguarda' [...], os primeiros geógrafos anarquistas questionaram a divisão entre o artista profissional e o público, argumentando que todos deveriam ser artistas para a sociedade. Por aqui, Reclus juntou-se indiretamente ao debate promovido em 1895 por Jean Grave sobre a ideia de arte social em oposição à "arte pela arte" (FERRETTI, p. 16, 2019, tradução livre do original em inglês).

Figura 6: Ilustração H.Cross



Fonte: Patriotisme et colonisation do periódico Les Temps Nouvelle, p. 203, 1903.

A imagem acima, presente no periódico *Patriotisme et colonisation,* evidencia o profundo diálogo entre as artes e a geopolítica. O volume lançado por *Les Temps Nouvelle,* em 1903, tinha por diretor Jean Grave[24], e foi composto por um compilado de artigos de diversos autores anarquistas[25], com prefácio de Elisée Reclus. Na figura 6, sobre um cenário coberto de corpos, um soldado limpa o sangue de sua espada na bata de um padre. Este último abençoa seu feitio e há ainda um segundo plano, composto por uma fileira de soldados que se posicionam de fronte a essa ação ungida, e por uma fumaça densa que cobre o céu, advinda de uma comunidade em chamas. É evidente que a imagem é uma crítica ao colonialismo e ao genocídio orquestrados pelos Estados-nação burgueses, sob a mão armada dos exércitos e com a ação sendo abençoada pela igreja sob o pretexto da desumanização, coisificação e da destituição de uma "alma" dos descivilizados que necessitam ser cristianizados.

[24] Além da citada revista *Les Temps Nouvelle*, Jean Grave também foi diretor das revistas *L'art Social* (1889-1894) e *Le Révolté*, esta última co-fundada com Piotr Kropotkin em fevereiro de 1879.

[25] *Porteuses de bois, L'Homme mourant, Les Sans-Gîte* por Camille Pissarro; *Le Démolisseur* por Paul Signac; *L'Aurore, Le Missionnaire* por Georges Willaume; *L'Incendiaire, Sa ¿Majesté La Famine* por Maximilien de Luce; e *Les Errants* Théo van Rysselberghe.

> This book, considered as the first political expression of French left-wing anti-colonialism, (Liauzu 2012) is also important to study the impact of anarchist geographers on anti-colonial thinking, because it includes a preface by Élisée Reclus and reproduces several chapters of the ethnographic works by his brother Elie Reclus (1827−1904), one of the early denunciators of the genocides of first peoples and an anthropologist who studied empathically their adaptation to environment without pretentions of white and European superiority (FERRETI, 2019, p. 23)[26].

Élisée Reclus desenvolveu-se entre a crítica social e a análise geográfica do mundo e da construção do pensamento social crítico, bem longe da lógica nacionalista e patriótica de sua época. Falou várias vezes sobre os imperialismos ocidentais ao redor do mundo em uma época em que a própria ferramenta da geografia operava como instrumento de dominação, e a França estava em meio a sua efervescência colonialista. Por isso, os anarquistas em seus princípios abominam o patriotismo ou o nacionalismo, reconhecendo-os como ferramentas de controle e dominação. O mesmo ocorre com o anticlericalismo, já que na época, a religião católica (em especial), operacionalizou epistemicídios, pois, para além do seu forte poder nas esferas econômicas e políticas, este era também grande conformador cultural, com a educação clerical e seu monopólio na produção e reprodução de valores, aspirações, crenças e pacificações de corpos e mentes.

De acordo com Ferreti (2019, p. 3), os primeiros geógrafos anarquistas pensavam o mundo como uma verdadeira obra de arte, onde cientistas sociais e militantes deveriam cumprir um papel fundamental de aprimoramento estético e ético que corresponderia à revolução social.

> A classe possuidora é fatalmente inimiga do progresso. O veículo do pensamento moderno, da evolução intelectual e moral é a parte da sociedade que sofre, que trabalha e é oprimida. É ela que elabora a ideia, que a realiza, que, de temor em temor, recoloca constantemente em marcha esse carro social que os conservadores tentam incessantemente imobilizar na estrada, entravar no seu caminho ou afundá-lo nos pântanos de direita ou de esquerda. A forma exterior da sociedade deve mudar em proporção à pressão interior, e nenhum fato da história é melhor constatado. É a seiva que faz a árvore e que lhe dá suas folhas e flores; é o sangue que faz o homem; são as ideias que fazem a sociedade. Ora, não há sequer um único conservador que não se lamente pelo fato de as ideias, os costumes, tudo que faz a vida profunda da humanidade, terem se modificado desde os "bons velhos tempos". As formas sociais não devem também mudar? A revolução aproxima-se em razão do trabalho interior dos espíritos (RECLUS, 2011, p. 48).

[26] Este livro [Patriotisme et colonisation], considerado a primeira expressão política do anticolonialismo de esquerda francês, (Liauzu 2012) também é importante para estudar o impacto dos geógrafos anarquistas no pensamento anticolonial, pois inclui um prefácio de Élisée Reclus e reproduz vários capítulos das obras etnográficas de seu irmão Elie Reclus (1827 a 1904), um dos primeiros denunciantes dos genocídios dos primeiros povos e um antropólogo que estudou com empatia sua adaptação ao meio ambiente, sem pretensões de superioridade branca e europeia (FERRETI, 2019, p. 23, tradução livre do original em inglês).

Élisée Reclus foi, de fato, um dos iniciadores junto à Kropotkin, Paul Robin, Sébastien Faure, Francisco Ferrer, Louise Michel, Fernand Pelloutier e muitos outros de um movimento de pensamento educacional libertário, que buscou inserir a cultura operária e popular no mundo a fim de criar uma instrução emancipatória. No capítulo XI – Educação, de *O Homem e a Terra*, Reclus nos reafirma "A arte é a Vida e ela precede a ciência" (2010, p. 68).

Piotr Kropotkin (1842 – 1921), outro geógrafo anarquista de destaque, também argumenta sobre a importância da arte na formação da consciência social dos indivíduos para o processo de transformação. Em seu livro *Palavras de um revoltado* (1885), o anarquista russo afirma que arte e política devem sempre estar juntas e apontar para uma ação prática, pois "destes raciocínios tranquilos à insurreição, à revolta, há todo um abismo, abismo este que, na maior parte da humanidade, separa o *raciocínio* do *ato*, o *pensamento* da *vontade*, da necessidade de *agir*" (p. 208). Em conclusão, não basta apenas exercer a revolta no campo do pensamento, mas ela deve transformar-se em uma *ação contínua* e incessantemente renovada das minorias no campo prático, a partir das quais irá operar a revolução. Sendo assim, não adianta força teórica, se não há força de ação. "Todos sabemos muito bem *por que* tal revolução tornou-se necessária, mas é só pelo instinto e pelo tatear que conseguiremos adivinhar *como* as revoluções germinam" (p. 213), por isso exige-se a necessidade constante do exercício revolucionário para que se tencione uma revolta popular que trace mudança social radical.

Ao observar alguns processos de revolta popular, Kropotkin explicita a importância do imaginário social no fomento de processos revolucionários. Desta forma, uma das tramas que ele exemplifica é o poder simbólico a partir da destruição de uma efígie - representação figurada de uma pessoa, em que neste caso a citar, é a imitação de seus opressores através de um boneco de palha.

> Enforcar ou esquartejar uma efígie era muito usado no século passado. Assim, era um dos meios de agitação mais populares. Cada vez que havia efervescência dos espíritos, formavam-se aglomerações, que carregavam um boneco, representando o inimigo do momento, e enforcavam, queimavam, ou esquartejavam esse boneco. "Infantilismo!", dirão os jovens envelhecidos que se creem tão razoáveis. Pois bem, o assalto ao domicílio de Réveillon durante as eleições de 1789, a execução de Foulon e de Bertier, que mudaram por completo o caráter da revolução aguardada, não foram se não a realização real do que tinha preparado a longa data, pela execução dos bonecos de palha (KROPOTKIN, 2005, p. 217).

Foi a partir da observação de ações simbólicas que antecederam revoluções, como no caso citado acima, referente à Revolução Francesa (1789-1799), que Kropotkin traça argumentos sobre a importância de criar estratégias para revoltar as consciências.

> Levando-se em conta tudo isso: de um lado, a situação revolucionária, o descontentamento geral; do outro, os cartazes, os panfletos, as canções, as execuções em efígie, tudo isso encoraja a população e, em pouco tempo, as aglomerações tornavam-se cada vez mais ameaçadoras. Hoje é o arcebispo de Paris que é atacado em uma encruzilhada; amanhã, é um duque, que por pouco não será jogado no rio; um outro dia em que bastará uma faísca para que a aglomeração se transforme em motim, e o motim em revolução (KROPOTKIN, 2005, p. 219).

As ideias infiltrar-se-iam por pequenos fatos e desvios que são gestados nos imaginários, e é a partir desse exercício que se criam outros imaginários possíveis, para que assim germinem revoltas e um novo amanhecer. Essas formas de agitação existem desde os espaços de militância até os de socialização: pode-se de um rir, criar a centelha para um agir, explicita Kropotkin. Esses motins e revoltas que criam aglomerações de insatisfação, não são apenas ações insurrecionalistas, mas táticas e estratégias gestadas em curto, médio e longo prazo, que servem como exercício de tensionamento para medir a força, organicidade e combatividade social.

> Em resumo, a arte social é uma estética representacional, um realismo modificado que abrange ambos os aspectos da realidade que podem ser polarizados e isolados pelo naturalismo e pelo simbolismo: onde o naturalismo exclui a dimensão de potencialidade e o simbolismo exclui a dimensão de atualidade, a arte social insiste em incluir ambos, ativando a dialética entre eles. Ao fazê-lo, proporciona um estímulo à revolta, engajando tanto escritor quanto leitor em um processo histórico de mudança, superando assim o "egocentrismo artístico" resultado da alienação dos artistas de seu contexto comunitário (COHN, 2003, p. 58).

Kropotkin argumenta por uma estética que não seja nem romântica, nem naturalista, nem idealista, nem realista (em seu sentido corolário) — mas uma estética que Proudhon chamou de "idealismo crítico". Que coloque em evidência a relação dialética entre material e ideal, portanto, a "realidade é sempre formativa, não é um mero 'aqui' e 'agora', mas é sempre um processo de atualização de potencialidades" (BOOKCHIN apud. COHN, 2003, p. 55).

Em 1884 Kropotkin publica no periódico *Le Revolté* o artigo *Aos Jovens*[27]. Tal escrito foi bastante difundido na época, principalmente por configurar-se como um apelo

[27] Texto que compõe posteriormente um capítulo do livro *Palavras de um Revoltado* (1885) - obra organizada por Élisée Reclus.

não apenas as classes exploradas, mas também aos cidadãos de origem burguesa ou de classe média que almejassem a transformação social e se voltassem para a causa revolucionária, entregando os seus talentos e disposições para o bem comum.

> Vós, poetas, pintores, escultores, músicos, se compreendestes vossa verdadeira missão e os próprios interesses da arte, vinde, então, colocar vossa caneta, vosso buril, em favor da revolução. Contai-nos em vosso estilo figurado ou em vossos quadros surpreendentes as lutas tirânicas dos povos contra seus opressores; inflamai os jovens corações com esse belo sopro revolucionário que inspirava nossos ancestrais.
> [...]
> Mostrai ao povo o que a vida atual tem de feio e fazei-nos tocar nas causas dessa feiura; dizei-nos o que uma vida racional teria sido se ela não se chocasse, a cada passo, contra as inépcias e as ignominias da ordem social atual (KROPOTKIN, 2005 p. 66).

Sua convocação, especificamente aos jovens, parte da crença de que estes possuiriam um *espírito liberto* ou menos enrijecido pelos cânones da época. Nesse sentido, não estariam tão presos às tradições e aos costumes, por isso, ele invoca suas inquietações contra as injustiças sociais, solicitando que se unam ao trabalho comum em função de preparar a sociedade para a revolução. Também escritor de *A conquista do pão* (1888), um dos livros mais clássicos e difundidos do século XIX, ele nos pergunta, "*E a arte?"*:

> Só uma grande ideia pode inspirar a arte. A arte é, segundo o nosso ideal, sinônimo de criação. Deve lançar seus ideais para frente [...]. Para tê-la é preciso procurá-la no seio da vida. [...]
> É preciso, ao voltar do trabalho, ver o sol poente, ter sido camponês com os camponeses e camponesas, ter estado no mar com os pescadores, ter lutado com as ondas, afrontado a tempestade e ter sentido, depois de levantar uma rede sem nada, a decepção de voltar para casa com as mãos vazias. É preciso ter sentido viver a "máquina" para saber o que é a força do homem e traduzi-la em uma obra de arte (KROPOTKIN, 2011, p. 79-80).

O que Kropotkin quer dizer é que a arte deve ser inseparável da vida, em especial da vida do povo, se ela se restringir a virar mercadoria, um trabalho apenas para reprodução do gosto burguês vigente ou uma ficção da beleza, ela estará fadada a não criar, e assim, deixar de ser arte. Em outras palavras, o que ele busca aclarar é que só pode fazer uma arte de verdade aquele que vive o povo e que é povo, porque a arte emana da vida social cotidiana. Em reforço, dissociar a arte da vida pública seria torná-la degradante, pois não cumpre função social alguma quando vira artigo de luxo encerrado em museus ou mansões acessível a uma minoria burguesa. "Pobre Velásquez, pobre

Murillo! Pobres estátuas gregas que viviam nas acrópoles das suas cidades e hoje se aborrecem sob o cortinado de pano vermelho do Louvre!" (2011, p. 79).

> Uma estética anarquista social, em resumo, não mapeia simplesmente o ideal em direção ao real, ou toma o ideal como real; em vez disso, descobre o ideal dentro do real, como um momento de realidade. Isso vai além da mera pregação de um evangelho social, além da "moralização tediosa", como chamou Kropotkin (Ideal and Realities 86); a estética anarquista social é uma interação complexa e dialética entre os imperativos de reflexão realista e persuasão idealista (COHN, 2003, p. 60).

A grande defesa dos anarquistas em relação à arte reside em sua missão popular, criativa e antiautoritária, por isso bradam pela morte da obra-prima, da abolição dos museus e das salas de concerto (RESZLER, s/d, p.8). Nesse sentido, a arte como criação não deve estar submetida a um conjunto de regras estabelecidas por escolas artísticas que a sujeitam a um conjunto de repetição, esvaziando-a de seu sentido criativo e aprisionando as ideias.

Jean Grave, editor chefe das revistas *Le Révoltè* e *Les Temps Nouvelle,* e também diretor da revista *L'art Social* (1889-1894), foi um anarquista com afinco trabalho de difusão anarquista, além de realizar sua militância na Comuna de Paris e na AIT (1864). Grave também traça duras críticas a uma arte que se pretenda dissociada dos afincos do povo, e fala ironicamente àqueles que defendem a *Arte pela Arte*:

> Ousar conceber que além do gozo dos olhos e dos ouvidos, a obra possa despertar o raciocínio de aquele que lê, vê, ou escuta, é uma blasfêmia espantosa, um crime de lesa-arte. Ousar conceber que a obra possa ser, por exemplo, uma arma de combate posta a serviço de uma ideia é querer desonrar essa obra!
> Para estes intransigentes, a arte é uma coisa muito elevada, muito acima dos raciocínios da multidão. Procurar tornar acessível a todos é desonrá-la (GRAVE, 1912, p. 267- 268).

Ele continua sua argumentação afirmando que de nenhuma forma a ideia da arte social anarquista é querer subordinar as ideias e as formas, forjando uma arte para os gostos das massas, pois assim, seria também rebaixá-la a mercadoria. Em relação a essa submissão, toda e todo consciencioso artista deve revoltar-se. A sua função social seria tornar uma ideia compreensível, que busque revoltar o espírito dos mais obtusos, uma *obra de combate,* como explicita. "Nós julgamos mesmo que é esta a tendência de toda a arte – e que é muitíssimo mais fácil pairar nas alturas e ser incompreensível, do que ser claro e preciso ficando impecável na forma" (GRAVE, 1912, p. 268).

> Apesar do que dizem certos *dilettanti* ninguém faz um livro, uma estátua, ou um drama para si só, com o prazer de guardar para si e subtrair aos olhos dos estranhos. Os prazeres artísticos são, essencialmente, prazeres altruístas que, para serem verdadeiramente apreciados, devem ser repartidos (GRAVE, 1912, p 271).

Tomando como ponto de partida esse debate colocado acima, Grave (1912) arrisca afirmar que não existe arte verdadeiramente livre dentro de uma sociedade capitalista, pois a obra estaria submetida ao valor, ou estaria voltada ao seu combate. Em síntese, uma obra de arte só será totalmente livre e verdadeiramente criativa quando a sociedade for igualitária. Até lá, o que as/os artistas revolucionários são convidados a fazer é uma arte de combate, para a construção de uma sociedade futura, onde toda criação estará desprendida da imposição das circunstâncias. Não era apenas em suas produções individuais que esses anarquistas dialogavam, mas estavam o tempo inteiro buscando apoiar-se e produzir novos desafios juntos.

> A ciência, como disse, não pode sair da esfera das abstrações. Nesse aspecto, ela é infinitamente inferior à arte, a qual, também, tem a ver propriamente apenas com tipos e situações gerais; mas que, por um artifício que lhe é próprio, sabe encarná-los em formas que, apesar de não serem vivas no sentido da vida real, não provocam menos na imaginação humana ao sentimento desta vida. A arte individualiza, de certo modo, os tipos e situações que concebe, e, por meio das individualidades sem carne e sem osso, como tais, permanentes, que só ela tem o poder de criar, ela recorda as individualidades reais e vivas, que existem efetivamente, mas que passam. A arte, e, sobretudo a arte atual, é uma espécie de retorno da abstração da vida; enquanto a ciência é, ao contrário, o abandono e o sacrifício perpétuo da vida fugidia, passageira, mas real, em favor de abstrações eternas (BAKOUNINE, 2010, p. 108-109, tradução direta do francês).

A citação acima, presente no ensaio *Considerações filosóficas sobre o fantasma divino, o mundo real e o homem,* escrito em 1908 por Mikhail Bakunin, pontua a arte enquanto força criadora. No entanto, mesmo que ela recorra às abstrações[28], como a ciência, ela não tenta definir uma verdade, ou toma-la como dada ou conclusiva, mas ousa torna-la outra[29]. Ao possuir "horizontes ilimitados" ao imaginário, entre o conhecido e o desconhecido, a arte cria reservas inesgotáveis de possibilidades.

[28] Acredito que a palavra abstração colocada nesse trecho, faz sentido a algo relativo à ação de abstrair, de analisar isoladamente um aspecto, um elemento ou uma propriedade de um todo, para considerar individualmente. Do latim "abstracione", que significa "separação". A exemplo da ciência, ela lida com uma materialidade, mas isola outros componentes para chegar a um diagnóstico de uma análise, mas que não é, necessariamente, conclusiva ou imutável.

[29] A subjetividade, a percepção sensível, o desejo, crenças e vontades, não são esferas do abstrato, mas força orgânica de deslocamento, quando lida diretamente com a insubmissão à materialidade dada.

Por outro lado, a ciência lida com a vida de forma asséptica quando separa e isola seus objetos de análise, dando forma estática e regular, para assim, criar possíveis definições e conclusões. Portanto, ela lida constantemente com o abstrato, pois essa "materialidade" fixa tomada como verdade imutável e finalista, é fictícia. Sobre a superioridade da arte em relação à ciência dar-se em sua visão de que a arte é transgressora, ela faz parte tanto da destruição quanto da ascensão de uma nova sociedade, e possui em seu sentido vivo a "revolta da vida contra a ciência" ou "contra a governança da ciência" (RESZLER, s/d, p. 32).

> Quanto à ciência morta, a ciência falsificada, cujo único objetivo é introduzir no povo todo um sistema de falsas noções e concepções, ela seria para este último verdadeiramente funesta; ela lhe inocularia o vírus social oficial e, de todo modo, o desviaria, ao menos por um tempo, do que hoje é a única coisa útil e salutar: a revolta (BAKUNIN, 2015, p. 303).

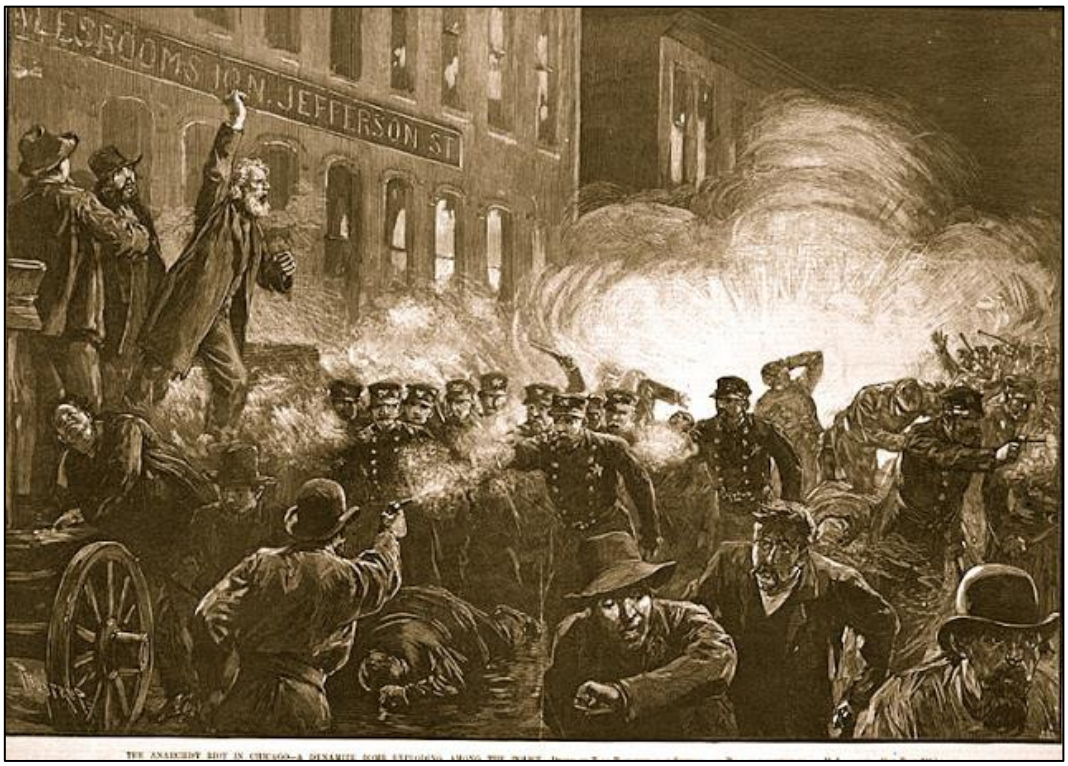
Mikhail Bakunin não é contrário à ciência, mas ele reconhece que dentro da sociedade capitalista ela estará a serviço do capital, operando como objeto de especulação[30] e inacessível ao povo. Afirmando que enquanto a ciência for privilégio de poucos, ela será apenas outra seita ou religião, pois a materialidade só existe enquanto convívio social, e se parte da população é destituída deste direito, ela não passa de uma metafísica e é tão abstrata quanto um pensamento religioso. Mesmo que a ciência ou as artes desenvolvam-se ao máximo, se ela não é construída e compartilhada igualmente com o povo, ela só tende a criar um abismo ainda maior entre a classe popular e as privilegiadas. As aplicações da ciência e do desenvolvimento intelectual estando restritas as classes privilegiadas tendem a acirrar essa desigualdade e a defender interesses injustos. Em especial enquanto a ciência não for acessível ao povo, à materialidade humana, ela permanecerá uma abstração, e, por ser uma abstração que se pretende ser objetiva, ela é falha.

> A ciência que permitiu ao homem libertar-se progressivamente da sua condição vê substituída por uma ciência "imutável", "impessoal", "abstrata", "insensível", uma verdadeira teologia da idade moderna que tende a empobrecer a vida e a paralisar o movimento das forças sociais. Percebe também a constituição de uma nova aristocracia, de uma nova classe ou casta, a dos sábios, desumana, cruel, opressiva, exploradora e maléfica, [...] que quer exercer sobre o povo um novo despotismo tão feroz como estéril. Porque a ciência não é criadora, ainda que queira regenerar a vida (RESZLER, s/d, 32).

[30] Como exemplos: propriedade intelectual, tecnologias feitas para cortar gastos com funcionários, aumentar produtividade e lucro dos capitalistas; etc.

Esta análise de Reszler (s/d), a partir dos discursos de Bakunin, aponta que a capacidade intelectual e de pensamento nos permitiu sair da animalidade e produzir liberdade. No entanto, quando a produção da ciência, da arte e da tecnologia é apropriada pelo Estado e pelo capital, sua capacidade libertadora é destruída e estas tornam-se instrumento de dominação e de privilégio individualista. Em uma crítica ainda mais profunda em relação ao ensino desigual entre as classes, ele cita a formação de uma nova classe ociosa e não menos exploradora, uma *aristocracia intelectual*[31]. Em sua visão, a desigualdade socioeconômica e política produz a desigualdade intelectual e reproduz em seu mesmo modo a desigualdade das condições sociais e materiais. Isto pois, para que uma classe viva de trabalho intelectual, há uma outra que está possibilitando esse seu tempo livre, ou seja, criando a condição material para outrem.

Figura 7: Litogravura de Harpers Weekly, The Anarchist Haymarket Riot in Chicago, 1886.



Fonte: https://www.brasildefato.com.br/2022/05/02/bdf-explica-por-que-o-1-de-maio-e-dia-do-trabalhador-e-da-trabalhadora-em-mais-de-80-paises.

[31] Atualmente o contexto é diferente, em que as universidades e o acesso ao ensino são mais permeáveis às classes baixas e médias, o que é muito diferente do século XIX ou início do XX. Hoje pode-se dizer da existência de uma classe média profissional que começa a viver nesse meio intelectualizado, ou "melhor inserido", no entanto não é uma burguesia, pois não detêm a propriedade dos meios de produção, mas vende sua força de trabalho. Pode-se dizer que hoje há uma presença massiva da classe trabalhadora nas escolas públicas e privadas, tanto na condição de estudantes, como de trabalhadores: docentes; gestores; trabalhadores de manutenção; etc. Dessa forma, essas instituições se tornam ainda mais objetos de disputa, já que se encontram nesse território dialético onde se produzem recursos materiais e imateriais que devem ser reapropriados pela classe trabalhadora.

Acesso: março 2023.

A imagem acima, ilustra os protestos que eclodiram nos EUA pela jornada de oito horas e explosão de uma bomba (matou um policial e feriu sete), a polícia reage e prende mais de 100 manifestantes e acusa oito anarquistas de conspiração, os Mártires de Chicago (Luiz Lingg, Adolfo Fischer, Jorge Engel, Augusto Vicente Teodoro Spies, Alberto R. Parsons, enforcados; Samuel Fielden e Miguel Schwab, condenados à prisão perpétua e a 15 anos Oscar W. Neeb).

1.2 O Clube de Arte Social

França, 15 de novembro de 1889.

Mobilizados pelo desejo de atravessar arte e política, um grupo de escritores e artistas de ímpeto revolucionário criam o *Club de l'art social* (Clube de Arte Social). Adolphe Tabarant, como secretário do grupo, publica em 1890 no periódico *La Revue socialiste (*A Revista Socialista*)* os objetivos do grupo e sua composição. Entre os fundadores encontram-se: Louise Michel, Lucien Descaves, Jean Grave, Leile Cladel, Jean Ajalbert, Camille Pissarro, Auguste Rodin e Adolphe Tabarant (BOUCHARD, 2014).

Com intenção de trabalhar a perspectiva de *Arte Social,* discussão já latente nos meios libertários e socialistas, o grupo traça um recorte ideológico anarquista, e delineia alguns de seus objetivos. Atravessados por um cunho de intenção prática e teórica, buscaram problematizar as diferentes atuações sociais às funções da arte. Com efeito, delinearam três principais motivações: "[...] desenvolver várias atividades nos círculos populares para tornar a arte acessível a todos; promover práticas artísticas dentro da classe trabalhadora; promover formas de criações artísticas populares" (BOUCHARD, p. 2, 2014). Partindo desses três eixos é possível reconhecer uma práxis que entra em ruptura com uma perspectiva exclusivista e elitista da arte; seu caráter classista[32] e de compromisso social com as classes subalternizadas; e o estímulo à criação de uma arte popular.

[32] O conceito de classista nessa perspectiva é o reconhecimento de que dentro da sociedade de exploração capitalista há uma divisão na perspectiva de acesso material, que divide a sociedade entre exploradores e explorados, ou, dominadores e dominados. Portanto, a perspectiva combativa de movimentos classistas, como o anarquismo, é terminar com a sociedade de classes e estabelecer o socialismo libertário.

Adolphe Tabarant, ao apresentar o manifesto do *Club de l'art social*[33], fala em especial aos escritores romancistas. É possível, porém, tomá-lo para as diferentes linguagens em arte:

> Ao Clube de Arte Social deu-se a tarefa de despertar esses sonâmbulos.
> É claro que o escritor se deve à perfeição da Palavra. Uma frase é um conjunto de poderes, que solicitam mais ou menos habilmente diversas profundidades do ser; e por memória, imaginação, aptidões, agite nossa máquina nervosa. Mas não é assim, se o pensamento não atribuir um valor à sensação. E então, se o dispositivo nervoso correr vazio, que vergonha, em breve!
> [...]
> [A Arte Social deve servir para] dispersão da ideia social, refinando as aspirações coletivistas, preparando as mentes para o grande choque que irá quebrar o atual modelo social. A Arte trazendo sua sanção ao socialismo será ainda mais um complemento para este, que escapa quase completamente da tirania preocupante dos governantes (TABARANT, 1890, p.3, tradução livre do original em francês).

A partir deste trecho do manifesto, é plausível caracterizar que os anarquistas empregam a esfera cultural não apenas como ferramenta de propaganda e agitação política, mas como esfera ideológica de poder onde circulam desejos, vontades, aspirações, identidades coletivas, memórias e imaginações. Uma instância de disputa do sensível e intrinsecamente transgressora, ao romper com a materialidade dada, para constituir-se outra.

O *Club de l'art social* acaba por perdurar pouco tempo, um ano, mas em proveito Gabriel De la Salle cria a revista *L'Art Social (*A Arte Social) em 1891 e permanece como coordenador até 1894. Durante esse período, a revista agregou diversos(as) colaboradores(as), inclusive pessoas que haviam integrado o *Club de l'art social*, publicando diversos volumes mensalmente durante esses anos.

1.3 O Periódico *L'Art Social*

O período inicial da revista *L'Art Social* (A Arte Social), entre novembro de 1891 até fevereiro de 1894, teve por diretor Gabriel De La Salle (1849-1914). Nessa curta trajetória a revista conseguiu lançar volumes mensais, compostos de oito à doze artigos de diferentes autores e autoras que formavam blocos de trinta a quarenta páginas. Essa trajetória de, aproximadamente, três anos lançou 26 volumes com a colaboração de Augustin Hamon, Charles Albert, Léon Cladel, Paul Delesalle, Bernard Lazare, Charles Malato, Han Ryner e Fernand Pelloutier. Com a proposta de propagar conhecimento na

[33] A princípio nenhum outro manifesto ou nota foi lançada ou assinada enquanto *Club de l'art social.*

perspectiva libertária integral, os artigos agregavam diferentes temas teóricos, ideológicos e científicos, como: concepções artísticas, crônicas, poesia, literatura, teatro, dramas literários, atualidades, educação, a questão da mulher, religião, antimilitarismo, prisão, criminologia, moral, industrialização, geografia, evolução biológica, crítica à burguesia, utopia, anarquismo, socialismo e toda uma gama de diferentes temas incansáveis e diversificados.

Em seu primeiro volume consta uma pequena apresentação do que se propôs com a revista:

> Revista de arte livre e independente, sem líderes ou pontífices. A ARTE SOCIAL é aberta o mais amplamente possível a todos os bons desejos. Ela está aberta a todos os que cansados de sempre limar a espada sem lutar tenham a coragem de colocar seu valor e seu talento a serviço da ideia socialista.
> A ARTE SOCIAL não repudia nenhuma forma literária ou artística; ela está com os revolucionários que procuram novas formas de vestir seus pensamentos, e com aqueles com que as velhas formas prosódicas não interferem mais.
> [...]
> Mas o que ele [o revolucionário] sabe é que todo indivíduo que pensa, toda pessoa que se sente movido à vista das desigualdades sociais e cujas ideias generosas fazem vibrar o coração com fé no futuro, tem o dever de atrapalhar a decadência e impedir a declínio.
> Ele sabe que é hora de substituir uma poesia crapulosa ou fútil por uma poesia saudável e vigorosa.
> Ele sabe que além dos lutadores e seguidores da causa socialista, há um lugar para manter-se.
> Ele sabe, finalmente, que chegou a hora de reunir e dar vida aos elementos dispersos da grande arte de amanhã: a Arte Socialista.
> Que todos que pensam como estes, o siga.
> A Arte Social 1891 (Revista A Arte Social, nov. 1891, vol. 1, tradução livre do original em francês).

É perceptível que esta primeira nota de apresentação da revista evidencia um posicionamento ideológico socialista revolucionário. Com uma perspectiva não sectária, ela convoca a adesão daqueles que estão descrentes do decadente mundo vigente e dispostos a revoltar-se frente a ele, sem modelos ou fórmulas pré-determinadas.

Durante esse período, o diretor da revista, Gabriel De La Salle, também foi secretário das bolsas de trabalho juntamente a Fernand Pelloutier até 1896. Era costumeiro anarquistas envolverem-se em diferentes atividades de militância, como o sindicalismo, e realizar publicações teóricas. Como resultado de sua ativa militância nos meios operários, em março de 1894, Gabriel De La Salle recebe um mandado de busca, e em sua residência é encontrado um grande número de periódicos e materiais socialistas

internacionais[34]. Desta forma, ele é acusado de associação criminosa, mas não chega a cumprir pena, a acusação é retirada apenas em junho de 1895. Não certo, mas com possível relação, o jornal passou por um hiato entre março de 1894 até julho de 1896 devido ao grave período de repressão.

Em 1896, Fernand Pelloutier e Gabriel De La Salle retomam a revista *L'Art Social* criando um grupo formado majoritariamente por sindicalistas revolucionários, como Jean Grave, Charles-Albert e Paul Delesalle. O grupo continua suas publicações até 1899 e fica conhecido por atuar organizando, para além dos periódicos e conferências nos bairros populares de Paris, a promoção de atividades culturais, como: apresentações teatrais, cinema popular, círculo de estudos, ateneus libertários, escolas libertárias, bibliotecas populares, festas, piqueniques e sarais com romances e poesias sociais. Espaços criados com intuito de registrar a importância de uma cultura atravessada pelo ideal revolucionário, e de criar solidariedade e apoio mútuo entre as minorias subalternizadas.

Ao retomar a revista em julho de 1896, o primeiro volume reapresenta o grupo através de um *Pro Dome,* do latim *para a própria morada*. Neste texto são resgatados alguns de seus objetivos, como a não adesão a uma estética específica, a reafirmação da ideia emancipatória e comprometida com as lutas das classes subalternas. Partindo disto, o texto afirma que a arte não reside em métodos ou procedimentos, mas no seu comprometimento com a dimensão subjetiva e na magnitude de suas emoções. Assim, ela está para além de sua manifestação, na capacidade da ideia que expressa.

Como a ideia que trará a nova humanidade está em processo de constituição, ela não pode ter sua própria arte, uma suposta arte socialista, mas só pode haver uma arte que

[34] No texto, Fernand Pelloutier et les origines du syndicalisme d'action directe de Jacques Julliard, ele nos conta que a busca realizada na casa de Gabriel De La Salle foram apreendidos materiais de cunho socialista, como os jornais italianos *A Propaganda*, *La Nuova idea*, *Sempre avanti*; jornais alemães *Der Sozialist*; um armário de *Les anarchistes* para distribuição*;* um relatório sobre o movimento socialista democrata dos trabalhadores na Holanda; duas brochuras intituladas *L'ordre par L'anarchie;* uma brochura *Petit catéchisme socialiste*; uma escrita na qual foi indiciado Dynamite et Panama com nota inicial AH; um cartão postal em seu nome destinado ao jornal anarquista italiano *Sempre avanti*; um escrito *Cécilia, communauté anarchiste expérimentale* de Dr. Giovanni Rossi (a Colônia Santa Cecília foi uma experiência anarquista estabelecida no Brasil entre 1890 – 1893); duas notas com os nomes "Chambard" e "Ravachol", assinadas com as iniciais AH; o rascunho de um artigo, assinado por De La Salle, intitulado "*Cour d'assises*" e relativo ao julgamento de Jean Grave; um escrito em russo; uma carta assinada por Mucio de Paixas; quatro escritos assinados por ET destinados à Marcel Batilliat e uma carta deste último dando seu endereço: *2 rue de Romainville,* dizendo que era o endereço de um quarto, e para escrever para ele quando pudesse escapar do quartel, correspondências estas assinadas por Ludovic Hamilin; cinco cartas de Augustin Hamon e uma música de Albert Brière dedicada à Élisée Reclus (Jacques Julliard, Fernand Pelloutier et les origines du syndicalisme d'action directe (JULLIARD, 1971).

a anuncia, transitória – a arte social. A Arte Social feita no hoje não é a arte de amanhã, mas ela reluz sobre este, "uma arte de combate, porque estamos em um período de luta, e, uma arte educativa porque ela terá que instruir" (Pro Domo, p. 3, 1896). Suas estratégias conformam-se em:

> I. Realizar uma série de conferências em todos os distritos de Paris, de preferência nos populares. Livres para escolher seus assuntos, os palestrantes terão como objetivo pôr fim ao mal-entendido que existe entre trabalhadores manuais e trabalhadores intelectuais e, assim, reuni-los para o estudo e pesquisa de meios adequados para acelerar a transformação oscilatória.
> II. Publicar uma revista que – ao ser, como alguns desejavam, um refúgio de arte - ocupará seu lugar no combate cotidiano e se esforçará para perdurar. Quem escreve lá será simples e de acordo com seu temperamento, escritores, poetas, artistas para o povo.
> III. Fará, sempre que possível exposições de arte públicas e gratuitas, arte em forma de combate e arte em forma de beleza.
> IV. Por fim, organize apresentações teatrais. (Pro Domo, p. 3, 1896, tradução livre do original em francês).

Ao analisar os discursos presentes neste texto introdutório, é perceptível a referência à instrução integral e a constante defesa de uma teoria constituída pela e na prática concreta das lutas populares cotidianas, conceitos e princípios caros ao anarquismo. Nesta configuração, é evidente a forte influência teórica e ideológica pautada nos escritos de Joseph Proudhon, *Do princípio da arte e sua destinação social*, e de Piotr Kropotikin, *Palavras de um Revoltado,* expressivos anarquistas da época.

Para dar consistência a uma pesquisa feita pelos discursos presentes na época, irei me ater a dois principais textos publicados no periódico *L'Art Social*: *L'art et la révolte* por Fernand Pelloutier (A arte e a revolta - 1896) e, *L'écrivain et l'art social* por Bernard Lazare (O Escritor e a arte social - 1896)[35].

[35] Para pesquisar tais textos, foi necessário traduzir os textos originais do francês para o português, algo inédito em meu trabalho. Desta forma, os textos citados na continuidade do capítulo foram traduzidos por mim e constará na íntegra nos anexos da tese ou em meu site: https://desejosinsurgentes.wordpress.com/.

A Arte e a revolta – 1896 por Fernand Pelloutier

A educação deve pôr-se a serviço da revolução, pois sem educação do povo, nenhuma revolução autêntica será possível.
Fenand Pelloutier

Figura 8: Cartell de la conferència "L'Art et la Révolte", 1896.



Fonte: Cartell de la conferència "L'Art et la Révolte", 1896. In: http://anarcoefemerides.balearweb.net/post/132552. Acesso: setembro 2019.

Em *A Arte e a revolta* (1896), de Fernand Pelloutier, é perceptível à convocação de um compromisso social do povo e dos artistas na constituição de uma nova cultura anticapitalista e combativa. "A ignorância, portanto, é o que fez os resignados. Sendo suficiente dizer que a arte deve criar pessoas revoltadas. Diante da percepção ainda confusa da igualdade de direitos, a arte deve contribuir para destruí-la, revelando o ridículo e o odioso" (PELLOUTIER, 1896, p. 7). Logo, cumprindo a arte também o papel no processo de construção da consciência e na instrução social.

> Que papel a arte revolucionária deve desempenhar? Um papel, em nossa opinião, preponderante.
> [...]

> A arte social e revolucionária deverá fazer mais para o advento do comunismo libertário que todos os atos de revolta inspirados ao homem pelo excesso de seu sofrimento. Que o trabalhador pressionado, o homem de estudo torcido pela preocupação do pão cotidiano por suas nobres atividades, o cientista, o artista vencido na dolorosa luta pela existência, venha a se rebelar contra o Capital.
> [...]
> Mas o que, melhor do que as instintivas explosões de fúria podem conduzir à revolução social, é a formação de cérebros em desafio a preconceitos e leis; e esta constituição, somente a arte irá operar (PELLOUTIER, 1896, p. 26-27, tradução livre do original em francês).

Pelloutier nos coloca a arte como arma capaz de insultar o poder estabelecido de forma a despertar a impaciência da servidão e traçar outros mundos possíveis. Seria ela instrumento de sentimentos e sofrimentos compartilhados, revelando-se como arma de indignação social frente as mentiras sociais da servitude, ao desvelar que a riqueza de uma minoria é assentada na miséria e exploração de uma maioria de despossuídos.

> Isso fez com que o povo refletisse. Recém-oniscientes sobre seus direitos, comparou a parte dos bens sociais que recebia com a parte que se apropriavam os ricos, e formulou uma denúncia, pensando finalmente que uma sociedade é ruim onde a riqueza é adquirida em proporção inversa ao trabalho. Então começou este duplo movimento: o espírito de revolta crescendo com a soma das iniquidades, e a soma das iniquidades crescendo - como acontece em toda sociedade agonizante - com as manifestações de revolta. Quanto mais aumentavam as reclamações e as exigências do povo, e com isso a ameaça de cataclismo, mais aumentava a febre de prazer dos ricos (PELLOUTIER*, 1896*, p. 9, tradução livre do original em francês).

Pelloutier suscintamente explicita o antagonismo de classes ao expor a dicotomia entre a classe trabalhadora e o empresariado. Em síntese, apesar da relação de dominação atravessar as diferentes esferas sociais, a evidência é colocada na contradição de interesses na esfera material-econômica, relação entre o *trabalho assalariado* para subsistência e, o *lucro* apropriado para a reprodução e acúmulo de capital. O trabalho produz valor e riqueza, no entanto, a classe trabalhadora que o gera é remunerada em apenas uma parcela desta produção, seu salário. O resto não pago, torna-se capital acumulado pelos capitalistas - base da desigualdade sócio-econômica e maior motivo para as desgraças sociais. E é desse antagonismo de interesses, que traça-se consequentemente a disparidade de poderes.

No que tange esse processo de conhecimento, a dialética seria a força motriz da mudança social através de contradição e negação. Em *Sistema das Contradições Econômicas* ou *Filosofia da Miséria*, Pierre-Joseph Proudhon desenvolve melhor sua teoria sobre *dialética serial*, que, diferente do materialismo dialético marxista, em que tese e antítese produziriam uma síntese, para Proudhoun a dialética sempre irá existir, não

havendo superação entre tese e antítese, seria, na verdade, uma constante sequencia de tensões criativas. Não estranho, a principal base de suporte do capitalismo é a divisão da sociedade em duas grandes classes de acordo com sua dialética de interesses. Segundo Corrêa (2012) a *classe dominante* seria aquela dos possuidores de capital e propriedade, ou seja, aqueles que compram a força de trabalho e controlam os meios culturais e políticos (por meio da propriedade privada, espoliação e violência). Do outro lado, a *classe dominada*, seriam aqueles que vendem sua força de trabalho, ou seja, sujeitos destituídos dos meios de produção econômico, simbólico e de poder político, que estamos conceituando no presente texto como subalternos ou despossuídos[36]. Para o mesmo autor, "nessa estrutura de classes, as classes dominantes exercem a dominação sobre as classes dominadas; por razão de terem interesses de classes antagônicos, umas e outras estão em permanente luta de classes" (CORRÊA, 2012, p. 113).

Esse texto de Pelloutier (1896), ao tratar-se de uma coferência realizada nos bairros populares de Paris, trás uma fala que comunica não apenas com a categoria de intelectuais e artistas, mas uma narrativa que atravessa todos os setores da classe trabalhadora, incluindo as trabalhadoras e trabalhadores manuais. Linguagem essencial que reconhece a necessidade de romper com a falsa dicotomia entre trabalho manual e intelectual, em defesa da constituição da instrução integral. Logo, nenhum trabalho se sobrevalece sobre o outro, assim como nenhuma forma de trabalho é superior a outra, todos devem formar-se integralmente tanto no trabalho manual, quanto no intelectual.

Em seu discurso, Pelloutier (1896) também traça profundas críticas ao sistema judicial que trabalha de forma parcial e seletivista representando os interesses e projetos da classe burguesa. Discurso envolto de uma narrativa prática, ele relata a história de um operário demitido por não ter cumprimentado seu patrão, assim acusado de atitude ofensiva e provocativa susceptível de minar a disciplina do estabelecimento. Em compensação, outra história é contada, em que um grande empresário especula milhões sobre créditos a ponto de comprometer grande parte das instituições públicas, e este, ao contrário do primeiro, não foi punido, nem forçado a pagar multa.

> Se por acaso acontecer de a recompensa recair sobre um indivíduo indigno dela, em troca, por justa compensação o castigo recai frequentemente em cabeças inocentes, de modo que o todo nos dê essa média de justiça da qual nos orgulhamos.
> [...]

[36] Para Felipe Corrêa (2012), "dentre as classes dominadas, estariam os trabalhadores, o campesinato e os precarizados e marginalizados de maneira geral" (CORRÊA, 2012, p. 113). Podemos usar nesse texto o conceito de despossuídos, subalternizados, minorias e classe dominada como sinônimos.

> O fato é que a gente jamais colocaria os pés no chão se tivéssemos consciência das inúmeras armadilhas espalhadas por toda parte em nome da lei. Abra o Código de lei e reveja a lista de coisas que não devem ser feitas. Antes da décima página, o desespero vai te pegar...
> Assim caminha o mundo, um julgando e o outro julgado; cada um atado ao extremo da mesma corrente, puxando o melhor que pode sem nunca conseguir romper sequer um elo. E no fim vem a resiliência, que tudo apazigua. Um embrutecendo-se em sua cela, assim como o outro endurece em seu assento...
> [...]
> Para os miseráveis a história é outra. É possível infligir a eles as penalidades mais rigorosas sem sacudir, acredita-se, o edifício capitalista. Eles não são nem nobres, nem padres, nem ricos, eles não dispensam nenhum favorecimento, eles não são os pilares do Templo. Pode-se, portanto, e é mesmo necessário ser muito mais severo com eles do que se foi indulgente com os outros. E é por isso que os magistrados convocados a julgar os desafortunados batem a torto e a direita, convencidos de que eles fazem uma piedosa oferenda à Justiça e à Ordem (PELLOUTIER*, 1896*, p. 11-13, tradução livre do original em francês).

Após a dura crítica a instituição judicial, Pelloutier convoca novamente aos artistas, afirmando que aqueles que implementam o valor burguês em suas obras como estratégia de engrandecimento individual, reproduzem o mesmo charlatanismo das leis. A partir de suas belas obras de arte, essa aristocracia de artistas e literatos, não passam de "bobos da corte" que semeiam nos cérebros os valores de uma sociedade desprezível. "Na literatura e na arte, o mesmo desprezo da justiça e do direito, a mesma cooperação com a obra opressiva da classe burguesa. Mais uma vez, isso não seria nada além da incomensurável vaidade que proclamam muitos escritores" (PELLOUTIER*, 1896*, p.13, tradução livre do original em francês).

Esse jornalista de profissão e militante sindicalista revolucionário não destaca-se apenas por suas fervorosas escritas e sua ardente convocação pela arte, mas sobretudo, por ser um assíduo pesquisador da educação. Crítico incessante da instituição escolar Estatal e/ou burguesa, ao compreender sua missão de formar indivíduos com corpo e pensamento submissos, propunha uma educação que leva à emancipação do indivíduo, sua independência e autonomia frente a qualquer aparelho ideológico de Estado e de uma classe dominante.

Figura 9: Fernand Pelloutier (1867-1901)



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Fernand_Pelloutier#/media/Ficheiro:Pelloutier.jpg.
Acesso: março 2023.

Gregóry Chambat (2006) em *Instruir para revoltar, Fernand Pelloutier e a educação rumo a uma pedagogia de ação direta* afirma: "Pelloutier convencera-se de que todo ensino estranho a seus destinatários é uma falsa educação, uma manipulação" (p. 31). Portanto, as instituições escolares com seu método pedagógico fragmentado e conteudista, avaliação e mérito, autoridade e hierarquização das funções manual ou intelectual, nada mais são que a conformação de corpos dóceis e subservientes ao poder arregimentado pela cidadania útil - servil. O que é ensinado desde o surgimento da instituição escolar é alheio à experiência da vida popular, e por vezes, em sua maior parte é inútil ao que lhes traria autonomia e emancipação em qualquer esfera social econômica-político-cultural.

Ao viver em uma sociedade pautada no monopólio do poder, a escola não serviria menos que para doutrinar o indivíduo e mostrar-se como "melhor instrumento de dominação", ou, como Pelloutier (2006) afirma, uma forma de "descerebrar" o indivíduo.

O que possibilita afirmar que conteúdo e método transpassam ideologias intrinsicamente dispersas a cada modo de organização social vigente, para, assim, criar estruturas de socialização e transmissão do saber hegemônico.

Chambat assinala que seus escritos estão sempre abordando o sindicalismo sob duas perspectivas: a primeira refere-se à transformação social que traz "o confronto cotidiano com o real pela melhoria imediata do destino dos trabalhadores"; a segunda menciona a perspectiva pedagógica, que é "a prática coletiva como valor exemplar na longa caminhada rumo à autoemancipação dos explorados" (CHAMBAT, 2006, p. 19).

Sem dúvida, essa dedicação pela educação surge de sua observação cotidiana nas lutas sindicais. Para ele a educação deve "instruir para revoltar", é necessário transgredir a escola, arrebatar sua metodologia e estimular espíritos em contestação emancipados de qualquer cânone social. Pois uma classe instruída pode autogovernar-se e livra-se de todas as opressões.

Ao assumir o cargo de secretário geral da Federação das Bolsas de Trabalho[37] em 1895, Pelloutier busca romper com a dicotomia entre aprendizado e trabalho, e abre novas perspectivas de educação para as classes trabalhadoras. Ele acreditava que os trabalhadores pudessem se tornar intelectuais à medida que recebessem instrução. E foi por esse motivo que defendeu a *Educação Integral*, pautada nos escritos de Mikhail Bakunin, e no potencial revolucionário das classes trabalhadoras proposto em *Da capacidade políticas das classes operárias*, de Prodhoun. "No dia em que o povo levantar-se, ele terá com o ferro, com o fogo, essa arma mais segura do que todas as outras: a força moral devida à cultura da inteligência" (PELLOUTIER apud CHAMBAT, 2006, p. 18). Para ele, não há revolução sem educação.

> Lembremos, de início, que, contrariamente a visão social-reformista, Pelloutier não adere a uma concepção linear da evolução social. O trabalho educativo não precede a ação revolucionária, ele a acompanha e nutre-se dela. A ação e a reflexão estão imbricadas: da experiência nasce os princípios, que por sua vez reforçam as práticas. O sindicalismo revolucionário não aparece como uma teoria social abstrata, construída a priori, mas como um pensamento vivo que se regenera na ação: 'Agir é sempre pensar; dizer, é fazer',

[37] As Bolsas de Trabalho foram uma proposta que surgiu em meio às lutas operárias desde o fim do século XVIII, durante a Revolução Francesa. No entanto, só ganharam consistência após o término do período de clandestinidade das organizações operárias, quando os sindicatos passaram por um processo de descriminalização pelo Estado Francês em 1884. A partir disso, em 1887 é criada a primeira sede de Bolsa do Trabalho em Paris, chegando a agregar até 1914 mais de 153 Bolsas de Trabalho de forma a funcionarem como um conselho de sindicatos locais no território francês. Até que, em 1892, no Congresso de Saint-Etienne é criada a Federação das Bolsas de Trabalho por Fernand Pelloutier na intenção de federalizar as organizações de trabalhadores de cada cidade. A secretaria foi assumida por Bernard Resset (1892), depois Rieu Cordier, Fernand Pelloutier (1895-1901) e, de 1901 a 1918, por Georges Yvetot. A Federação de Bolsas de Trabalho funde-se em 1895 com a Federação Nacional dos Sindicatos, criada em 1886, dando origem à Confederação Geral do Trabalho (CGT), sustentada por uma estratégia sindicalista revolucionária até 1921.

> afirmava Prodhoun em *Confessions d'un révollutionaire.* É, em todo caso, a conclusão extraída por Pelloutier de sua apresentação histórica do movimento operário em *L'Histoire des Bourses* (CHAMBAT, 2006, p. 40).

Suas ideias defendem o papel da educação na emancipação de classe, por isso, não só aponta para a mudança da desinstitucionalização da escola regular, mas também para uma formação continuada através das Bolsas de Trabalho, uma educação também para jovens e adultos. Papel fundamental dado aos sindicatos devido a necessidade do povo estar constantemente renovando-se na sabedoria. Uma educação autogestionária, voltada as realidades e necessidades concretas da classe trabalhadora e seu desenvolvimento pleno em todas as esferas. Retificando que as e os trabalhadores, bem como seus filhos e filhas, deveriam ser instruídos por seus próprios meios, os sindicatos autogestionários. Sem dirigismo partidário eleitoral, operariam como espaço de representação-deliberação de uma coletividade de interesses comuns. Para esses sindicalistas revolucionários, bastaria a recusa da servitude e a construção de uma independência de classe pautadas na auto-organização operária, que a base, esta que sustenta o cume, recolheria seus braços e o assistiria despencar.

A concretização das ideias de Proudhon e Bakunin foram colocadas em prática na "escola do sindicato" de Fernand Pelloutier. Na última década do século XIX, deixaram evidente a importância das Bolsas de Trabalho como um dos meios de autorganização da classe, onde se organizavam diferentes estratégias a fim de possibilitar uma formação pela e para os interesses das classes trabalhadoras. Instruiam para organizar suas próprias fábricas autogestinadas; capacitaram nas escolas libertárias e sindicais a fim de emancipar sua classe; organizaram agências e fundos de solidariedade; criaram fundos de seguro desemprego e óbito; museus do trabalho; bibliotecas; bem como mobilizavam conferências e greves gerais, permitindo a organização da classe de forma consistente.

Nesta configuração, o programa do sindicalista revolucionário cumpria esse duplo papel. Melhorar as condições de vida dos proletários pela reivindicação e luta cotidianas, bem como preparar obstinadamente a mudança social, pela ação, pela organização, pela instrução e pela arte. "E enquanto permanecer na mente dos indivíduos a sombra de um preconceito, nós podemos fazer insurreição, modificar mais ou menos as inúteis engrenagens políticas, inclusive derrubar até impérios: mas a hora da Revolução Social não terá chego!" (PELLOUTIER, 1896, p.7). Pois, para concretizar-se, uma revolução social deve estar assegurada por sua base antes.

O Escritor e a Arte Social - 1896 por Bernard Lazare

O Escritor e a Arte Social fora apresentado primeiro em uma conferência em 1896, como atividade do grupo de Arte Social. Naquela ocasião, Lazare apresenta uma releitura da história literária com objetivo de legitimar o inevitável encontro das tendências literárias com a arte social. Dialogando com escritores clássicos como Balzac, Hugo, Shelley, Goethe, ele afirma que esses autores sabiam do poder educativo de seus escritos e "que seu trabalho era a taça onde beberiam as inteligências de seu tempo" (p. 1). Não diferente de alguns anarquistas de seu tempo, Lazare também traça críticas contundentes em relação aos defensores da *arte pela arte*, e nega qualquer tipo de genialidade atribuída aos artistas, reconhecendo que qualquer pessoa pode ser artista, desde que tenha as ferramentas e tempo para isso, a criação é intrínseca ao ser humano.

Em suas afirmações, Lazare (1896) argumenta que em toda sociedade há a expressão de sua arte e não há indivíduo a frente de seu tempo, apenas aquele situado dentro das contradições sociais presentes. Portanto, o que se inaugura é a própria evidência dialética dentro da luta de classes. E a arte incompreendida, a dita "arte a frente de seu tempo" não é obra de nenhuma genialidade, mas uma dissociação de seu contexto material. Isso não significa dizer que ela inexiste, já que pode estar sendo gestada em um imaginário social, pois a estética pode inaugurar-se apenas em sua forma, e não em seu sentido social material. E da mesma forma, quando reivindicam seu mérito sozinhos, enquanto criação individual, não passam de uma balela facilmente refutável, pois é a "arte que se nutre de todo o trabalho dos séculos, arte que só é possível pela civilização que é obra de todos, dos milhares de seres que morreram, conquistando para seus descendentes uma parcela de beleza que acrescenta ao tesouro comum" (LAZARE, 1986, p.2).

O que Lazare explicita em seus pressupostos é que a arte não deve se contentar em representar os ambientes sociais, "mas, ela deverá extrair deles as ideias e as formas que elas contêm, aquelas que florescem hoje e aqueles que prosperarão mais tarde" (p. 7).

> Nós que trabalhamos para amanhã, não é assim que concebemos a arte. Para nós, o papel do escritor não é tocar flauta em uma torre enquanto contempla seu umbigo, o artista não é nem um solitário, nem um entretenimento.
> A arte deve ser social. Queremos dizer para o que a arte deve ser útil? Ou melhor, apontar para qual representação de objetos ou coisas úteis a arte deveria ser didática? Não, ela deve estar viva. Esta é para nós a lei suprema da arte (LAZARE, 1896, p. 6-7, tradução livre do original em francês).

Desta forma, o autor critica o *simbolismo*[38] sob a argumentação de puro sentimentalismo que exclui a dimensão de atualidade; um *realismo*[39] que se pretende verdade; e o *naturalismo*[40] que exclui a dimensão de potencialidade. Já a Arte Social se pretende uma estética representacional, um realismo crítico que abrange ambos os aspectos, o da realidade e o do sentimento de potência, ativando a dialética entre eles. Assim, o artista deve tornar visível a ação das ideias de indivíduos e coletividades, e, ao fazê-lo, proporciona não uma espécie de didatismo, mas um estímulo à revolta, engajando tanto escritor quanto leitor em um processo histórico de mudança que supere o egocentrismo individualista.

> O princípio desta arte deve ser que a vida seja boa e que suas manifestações sejam belas. Sua feiura é o produto da condição social. Para trazer a vida de volta à sua beleza, a arte deve, por sua vez, ajudar a transformar a sociedade, e é assim que toda arte social se torna arte revolucionária (LAZARE, 1896, p. 8, tradução livre do original em francês).

Essa arte não deve criar ídolos, escolas ou estabelecer novos cânones, mas criar símbolos filosóficos, éticos ou sociais para que o sujeito de hoje compreenda outras formas de beleza, e que também reconheça a possibilidade para a construção de uma outra sociedade, a sociedade de amanhã.

Por fim, a incorporação de periódicos na presente análise é relevante devido às articulações que estes estabeleciam com outras revistas libertárias e o contato com colaboradoras(es) em nível local e internacional. Assim, agregavam de forma expressiva os debates latentes de sua conjuntura e contexto político. Além dos textos teóricos, os periódicos convocavam e divulgavam as discussões feitas entre as e os anarquistas, nas assembleias operárias, e difundiam conteúdos ideológicos e de análise conjuntural, de forma a constituir um imaginário próprio ligado às suas crenças e percepções.

É perceptível que o periódico *L'Art Social* tinha como proposta traçar uma ligação entre a criação artística e a esfera social na constituição de uma cultura proletária

---

[38] Simbolismo foi uma corrente artística que surgiu no século XIX em oposição ao realismo cientificista, ao naturalismo e ao positivismo da época. Teve como principais características o subjetivismo, o espiritualismo, a religiosidade e o misticismo, por vezes misturando o real com o fantástico, de modo a parecer alegorias que remetem a sonhos, visões e devaneios.

[39] Realismo é o movimento artístico que surgiu em meados do século XIX em oposição ao o individualismo e ao idealismo romântico, pois sentia a necessidade de retratar sujeitos comuns e cenas banais com objetividade e sem idealizações, como camponeses, operários e a burguesia.

[40] Naturalismo é um movimento artístico conhecido por ser a radicalização do realismo, baseando-se na observação fiel da realidade, analisando o sujeito e suas tipificações de forma universal e mostrando que o indivíduo é determinado pelo ambiente. Aprofundou a ideia científica do comportamento humano e explora seu lado mais perverso.

autônoma (REZLER, p. 50, 2008). Por isso, negava uma *arte burguesa* alinhada à perspectiva de poder hegemônico e acadêmico; bem como negava a *arte pela arte*, ao reconhecer seu propósito individualista e ao distanciar-se da esfera política e social, mesmo quando rompe com uma arte de moral cristã ou burguesa (MARTINENGHI, 2019)[41].

[41] Algumas partes do presente capítulo constam no artigo: "Arte Social Anarquista: uma ferramenta de luta das classes subalternas" (MARTINENGHI, p. 218-227, 2019) da própria autora e publicado nos anais do II Congreso Internacional de Investigadxs sobre anarquismo(s). Montevideo, 2019. ISBN: 978-9974-94-845-7.

CAPÍTULO II - UMA EDUCAÇÃO DA AÇÃO DIRETA

A finalidade deste capítulo consiste em demostrar a inseparabilidade entre cultura e educação nas concepções práticas-políticas anarquistas e no Muralismo Militante que irá ser aprofundado no III e IV capítulo deste escrito. É neste capítulo II que irá aprofunda-se a compreensão teórica da *educação da ação direta* pensada por ácratas e como proposta educativa dada pelo *Muralismo Militante Libertário* enquanto ferramenta que mobiliza suas ações políticas. Não irei ater-me sobre o rico debate e experiências educativas específicas que as(os) anarquistas desenvolveram a partir de suas concepções de educação libertária, mas buscarei levantar pilares que sustentem a ideia *de educação da ação direta* enquanto uma das táticas dentro da educação anarquista e que se fazem presentes nas práticas do *Muralismo Militante Libertário*.

***

As produções teóricas e práticas de anarquistas sobre a educação são referência até os dias de hoje. Constituem-se de infindáveis fontes de inspiração para movimentos sociais e educadores que pensam alternativas ao ensino-aprendizado tradicional, excludente, conteudista, hierárquico e autoritário. Para os anarquistas, o pensamento acerca da educação deu-se concomitante à conformação de sua ideologia política dentro das correntes do socialismo que se desenvolveram junto ao movimento operário revolucionário do século XIX. Não é difícil imaginar que os princípios que orientaram o pensamento educativo ácrata estão atrelados à sua perspectiva ideológica pautada na liberdade, igualdade e solidariedade.

O anarquismo sendo uma corrente socialista antiautoritária, pensa suas práticas educativas sem dirigismo, paternalismo, hierarquização e sem autoritarismo. Compreende, assim, as aprendizagens como um espaço de compartilhamento coletivo de experiências e saberes para autorganização e autoeducação da classe trabalhadora. Uma educação libertária não é um modo de formar anarquistas. Ela busca dar espaço para o pleno desenvolvimento do ser humano de forma integral, ou seja, o desenvolvimento de suas habilidades manuais e intelectuais de acordo com seus interesses e habilidades individuais e coletivas.

Mas é também através do reconhecimento de que para uma mudança estrutural da sociedade seria necessária a formação de sujeitos revolucionários que sustentem essa mudança - levem a cabo uma revolução socialista - que anarquistas defendem a centralidade do discurso educativo, ao compreender a necessidade da formação da consciência revolucionária: não de uns militantes ou partidos, mas de um povo. A educação, portanto, cumpriria o papel de emancipação do sujeito em todos os aspectos, do corpo e do intelecto, para realizar o exercício coletivo da liberdade, da solidariedade, da autogestão de seus recursos e do autogoverno dos povos.

As concepções pedagógicas libertárias começaram a ser gestadas inicialmente dentro da I Internacional (1864-1876) por Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865). Este destacou-se como pensador da corrente mutualista que tencionava com a perspectiva socialista autoritária representada em especial por Karl Marx que acreditava na concepção de um partido revolucionário centralizador e seu papel na constituição de uma ditadura do proletariado enquanto processo transitório ao comunismo. Na perspectiva socialista libertária ou antiautoritária de Proudhon, o processo transitório deveria justamente descentralizar o poder em comunas autogestionárias, autônomas entre si e federadas pela livre associação e troca mutualista.

A propósito de Proudhon (2011), sua primeira obra destacável foi *O que é a propriedade?* publicada em 1840 e que explica em primeiras linhas que "a propriedade é um roubo". A denúncia de Proudhon à propriedade não é à do senso comum "de que tudo deve ser de todos e nada deve ser de ninguém", mas justamente acusa a propriedade que é usada para explorar o trabalho alheio, a propriedade dos meios de produção, diferenciando, desta forma, posse de propriedade. A posse é um direito de qualquer pessoa para garantir seus meios de subsistência e a liberdade humana, já a propriedade é usada para apropriar-se e lucrar em cima do trabalho alheio. Para este, primeiro autodenominado anarquista, todos nós temos direitos sobre o que produzimos, mas não devemos ter direito sobre os meios de produção, as técnicas e as instalações, pois estas precisam ser comum a todas as pessoas (PROUDHON, 2011). A propriedade seria, portanto, injusta, pois a possibilidade de produção e o lucro gerado coletivamente é apropriado por uma pequena parcela da população – proprietários, banqueiros, especuladores, herdeiros, rentistas, burgueses – que subjugam o povo à exploração, ao salário injusto e à miséria.

Como o mutualismo defendia uma sociedade organizada politicamente através do federalismo e economicamente baseada em comunas autogeridas, a função da educação

e outros processos culturais de formação da consciência coletiva iriam preparar os sujeitos para sua autonomia frente ao estado burguês e qualquer forma de dominação. Ao dar ênfase à esfera econômica, mas não sobrepondo-a as outras, Proudhon (2011) afirmava a necessidade de separar Estado e economia, defendendo a autonomia econômica em relação ao Estado que privilegia sempre uma classe[42]. O mesmo também levantou duras críticas à educação estatal e seu poder ideológico na constituição moral, política e de valores sociais de interesse de classe; entendendo que o estado burguês estabelecido após 1688 administrava a formação intelectual em seu próprio interesse. Seria, portanto, necessário a classe trabalhadora tomar a educação com suas próprias mãos e operá-la ao interesse de uma coletividade e não de uma minoria.

> É necessária uma educação que prepare as jovens gerações para uma atividade laboriosa, mas que, ao mesmo tempo, insira-lhe na sociedade de uma maneira crítica e autônoma e que, sobretudo, não divida em partes as competências a tal ponto de não possuírem os instrumentos intelectuais e concretos para dominar o conjunto do processo produtivo (CODELLO, 2007, p. 96).

Como exposto a cima, ao referenciar-se ao filósofo social Proudhon[43], CODELLO (2007) nos mostra a função modular que o trabalho exerce na organização social e aponta a necessidade da superação da educação servil, ao entender que a instrução pública deve possibilitar o desenvolvimento livre de todos os aspectos do pensamento e da experiência. Nenhum sujeito deve especializar-se sobre uma função laboral, mas deve compreender todas as dimensões do processo produtivo, de forma a não se alienar, formando-se integralmente nos mais variados aspectos do conhecimento das ciências, artes, dimensões sociais, econômicas e políticas. "Para Proudhon, é certamente mais importante o trabalho, a prática, porque diferentemente da pura especulação, produz um conhecimento fundamentado sobre a experiência e sobre a harmonia que se cria entre a mente e as mãos que interagem de forma harmônica" (CODELLO, 2009, p. 105). Em resumo, o que Proudhon defende é a *politecnia da aprendizagem* e a *centralidade do trabalho*, conceito que aparece em um primeiro momento no livro *Da justiça na revolução e na igreja* (1858). Onde o autor compreende a divisão do trabalho intelectual e do trabalho manual como princípio de uma relação de dominação de classes entre aqueles que administram, gerem e pensam sobre a sociedade e o trabalho e, outros, em sua maioria, que são a força

[42] Concepção que confunde os anarquistas com liberais – uma confusão no mínimo desonesta, pois um é a completa negação do outro; já que o projeto político anarquista para além de afirmar o fim do Estado-Nação também aspira eliminar as classes sociais, portanto a burguesia, classe econômica dominante que tem no Estado sua ferramenta de controle, domínio e privilégio.
[43] Criou o banco do povo em 1849 para impedir especulação.

motriz que executa um projeto alheio. Sendo o trabalho manual visto na maioria das vezes como abjeto e substituível por qualquer outra pessoa precarizada. Na politecnia ninguém deve se superespecializar em uma função, ou engessar-se nela, justamente para que aprenda diversas funções dos processos produtivos e assuma diferentes funções conformando-se integralmente nas esferas produtivas. A *escola-oficina*, enquanto aquela que apresentaria não só o mundo do trabalho, mas todos os aspectos sociais, seria ambiente privilegiado para a interface entre conhecimento e experiência, encerrando a linha hierarquizada de quem dirige e quem executa.

> O aumento de salário, somado à redução do trabalho, e combinado com o emprego das máquinas e a separação parcelar das indústrias, constitui, no estado atual, uma quádrupla contradição.
> Quanto mais o trabalho divide-se e as máquinas aperfeiçoam-se, menos o operário vale; consequentemente, menos ele é pago; portanto, por um mesmo salário, mais sua tarefa aumenta. Isso é de uma lógica fatal da qual nenhuma legislação, nenhuma ditadura poderia impedir o efeito. Há, pois, baixa forçada de salário, a despeito das greves, dos regulamentos, das tarifas, da intervenção do poder: o empreendedor tem mil meios de subtrair-se a essa pressão da violência e da autoridade.
> Quanto à associação operária, ela não foi em absoluto outra coisa, até aqui, e salvo bem raras exceções, senão uma imitação da comandita burguesa ou da comunidade morávia: pobre recurso cuja prática logo demonstrou a impotência.
> É preciso, portanto, mudar de tática; é preciso, para elevar a condição do operário, começar por elevar seu valor: fora disso não há salvação; que os trabalhadores tenham-se por informados (PROUDHON, 125-126, 2019).

Essa profunda relação entre o trabalho e a educação deriva da compreensão proudhoniana de que as esferas políticas e culturais não estão subordinadas à econômica, ou seja, não são definidas a priori por ela, separá-las ou coloca-las como dependentes seria no mínimo uma visão determinista e progressista. No materialismo marxista a visão de projeção compreende que a infraestrutura e a estrutura derivam da superestrutura econômica, ela que define as condições materiais, sendo as outras esferas resultantes da mesma, dessa forma as ideias e a política são consequência da estrutura material – o materialismo histórico dialético e sua referência na síntese hegeliana. Em contraponto, Proudhon (2011) nos afirma que para alcançarmos uma sociedade socialista libertária seria necessário forjá-la em todos os aspectos sociais desde já. A sua compreensão dialética da sociedade, a dialética serial de Proudhon, ao invés da síntese enquanto superação, temos as *antinomias*, que nos colocam a sociedade naturalmente composta por constantes antíteses, pois ela é em si sempre diversa. O que deve ser superado é a dominação e a exploração, e não a diversidade – a criação como processo modular do

social. A aprendizagem enquanto fenômeno do campo cultural/ideológico estaria, portanto, como ponto fundamental para emancipação de classe.

Em Proudhon todas as individualidades devem constituir-se de forma a pensar e agir, não apenas intelecto, ou apenas trabalho manual. Por isso, dentro da concepção da aprendizagem politécnica defendia-se justamente munir as classes operárias da capacidade profissional completa para libertá-los da tutela e do domínio. O filósofo anarquista propõe uma espécie de *demopédia* - uma educação do povo e pelo povo, e, a coeducação das classes, portanto, as escolas seriam iguais a todos, dispondo assim, a quaisquer pessoas, as mesmas possibilidades educativas. Em termos conclusivos a educação também deveria sair de qualquer tutela do Estado, da igreja ou da burguesia.

A politecnia de Proudhon iria enraizar-se durante a Primeira Internacional dos Trabalhadores e ser aprofundada por Mikhail Bakunin (1814-1876) que junto a outros militantes ergueram postulados sobre a educação libertária. A principal produção de Bakunin sobre a educação, mesmo que em quase todas as suas obras ela seja elemento transversal, são nos textos *A Instrução Integral* (1869) e *A ciência e a questão vital da revolução* (1870) que ele a aprofunda melhor conceitualmente sua perspectiva educativa. Nestes escritos o anarquista russo entende a educação como uma prática social capaz de integrar o indivíduo à participação ativa na vida comunitária, fator indispensáveis para exercer sua humanidade e liberdade.

A Instrução integral foi publicada em um primeiro momento no jornal *L'Égalité* em 1869. Alguns meses antes do Congresso Geral da AIT na Basileia, Mikhail Bakunin lança o artigo, justamente para tensionar e influenciar a seção sindical contra alguns pensamentos "socialistas burgueses" que se faziam presentes na associação. Seu texto de combate entra em contraposição à argumentação de que "o povo deve antes instruir-se para emancipar-se" (2015, p. 330). Ao aprofundar seu conceito em educação, Bakunin expõe que a instrução integral não consiste apenas na perspectiva da formação profissional, mas também como instrumento para aprofundar a compreensão dialética das classes sociais e da cultura política. Para ele, as desigualdades no acesso à educação e instrução são suporte para a relação de dominação. Se a conformação e o acesso ao conhecimento não são comuns a todas as pessoas, privilegiando uma determinada classe, ela acaba por favorecer uma moral e uma cultura específica dessa agrupação social que se faz restrita e excludente (CODELLO, 2009, p. 124).

> [Ao povo,] reivindicamos para ele a instrução integral, toda a instrução, tão completa quanto comporta a força intelectual do século, a fim de que, acima das

> massas operárias, não possa haver doravante nenhuma classe que possa saber mais, e que precisamente porque ela sabe mais, possa dominá-las e explorá-las (BAKUNIN, 2015, p. 267).

A *instrução integral* de Bakunin também defende, assim como a politecnia de Proudhon, a não distinção ou hierarquização entre o trabalho manual e intelectual, pois tanto um quanto o outro são essenciais para o desenvolvimento social e para a emancipação dos sujeitos. A ideia de equipará-las não é apenas em sua função laboral e material, mas no desenvolvimento integral das individualidades, onde todos devem ter acesso igualmente à esfera de instrução e da prática laboral. Desta forma, todas as pessoas exercem tanto o trabalho intelectual quanto o manual. Para Bakunin é injusto que enquanto poucos estudem, uma massa de pessoas trabalhe para a conformação de uma classe de intelectuais que usem isso para favorecer sua própria necessidade.

> E a maior censura que temos que dirigir à ciência e às artes, é precisamente disseminar seus benefícios e exercer sua influência salutar somente a uma reduzidíssima porção da sociedade, à exclusão, e por consequência, também, em detrimento da imensa maioria. [...]
> Essa riqueza é completamente exclusiva, e tende a cada dia tornar-se cada vez maior, concentrando-se sempre em um pequeno número de mãos cada vez menor e rejeitando as camadas inferiores da classe média, a pequena burguesia, no proletariado, de certo que o desenvolvimento está em razão direta com a miséria crescente das massas operárias. Daí resulta o abismo que já separa a minoria feliz privilegiada dos milhões de trabalhadores que a fazem viver do trabalho de seus braços, aprofundando-se cada vez mais, e que, quanto mais os felizes, os exploradores do trabalho popular, são felizes, mais os trabalhadores tornam-se infelizes.
> [...]
> Ocorre bem amiúde que um operário muito inteligente seja forçado a calar-se ante um tolo letrado que o suplanta, não pelo espírito, que não possui, mas pela instrução da qual o operário é privado, e que ele pôde receber porque, enquanto sua estupidez desenvolvia-se cientificamente nas escolas, o trabalho do operário vestia-o, alojava-o, nutria-o e fornecia-lhe todas as coisas, professores e livros, necessárias à sua instrução (BAKUNIN, 2015, p. 268-269).

Esse texto de Bakunin de 1869 não nos deixa dúvidas de sua assertiva. No atual capitalismo neoliberal e globalizado de 2023, quase um século e meio depois, é perceptível que a ciência e o conhecimento têm operado ao longo dos anos em favor de uma classe para privilegiar e ampliar seus lucros. Mesmo que se produza uma imensa tonelada de alimentos mais que suficientes para alimentar toda população do mundo, não erradicou-se a fome; as desigualdades e a miséria tem-se ampliado em proporção relativa aos bilionários e o capital das empresas transnacionais; o agronegócio e seus venenos agrícolas imperam sobre as terras agricultáveis com desertos verdes, mesmo que não seja o principal fornecedor de alimento; as contradições entre capital e trabalho se reproduzem

exponencialmente; assim, podemos seguir com inumeráveis exemplos de que se uma ciência é restritiva, ela beneficiará apenas um contingente pequeno de mercenários.

Ao abordar a análise das diversas forças sociais, Bakunin reconhece que não será unicamente a instrução que levará a emancipação do povo, caso contrário ele estaria fadado à servidão. É a sua experiência histórica, seu exercício revolucionário cotidiano, que levará a sua emancipação, "as massas populares não estão pervertidas pela instrução pequeno-burguesa nem corrompidas pelos interessas da pequena burguesia; que estão não a reboque, mas à frente de todas as classes ditas instruídas" (2015, p. 331). Em síntese, a consciência da classe trabalhadora se constitui em seu fazer, na experiência coletiva histórica e em seus processos de auto-organização revolucionária, que não consistem absolutamente em apropriar-se de uma ou outra esfera de poder, mas na sua totalidade conjunta: econômica, política e cultural-ideológica.

Bakunin também reafirma que é pela ciência que os Estados constituem sua principal força. "Os progressos da ciência foram a causa da ignorância *relativa* do proletariado" (p. 272), isso porque, até então a ciência tem servido apenas a classe burguesa, já que as instituições educativas e políticas estão nas mãos do Estado burguês através de seu tripé defensivo e ofensivo constituído pelo meio jurídico, militar e parlamentar responsáveis pelo privilégio de classe e mantedor da ordem social atual. Por esses e mais motivos, os anarquistas negam a centralização de qualquer forma de gestão democrática, pois ela cria uma classe de burocratas, uma elite intelectual e política que monopolizaria as decisões que deveriam ser de desejo, organização e criação coletiva.

> Quanto ao povo, ele nunca cessou de sublevar-se.
> [...]
> Assim, a questão não é saber se o povo é capaz de sublevar-se, mas se ele está apto a formar uma organização que possa assegurar a vitória da sublevação, uma vitória que não seja efêmera, mas durável e definitiva. Aí está precisamente, podemos mesmo dizer, exclusivamente, todo o fundo de nossa questão vital (BAKUNIN, 2015, p. 339).

Em relação ao exposto acima, presente no texto de Bakunin *A ciência e a questão vital da revolução*, ele reafirma que não é pela falta de sublevar-se ou pela consciência sobre sua condição de explorado que o povo não se emancipa, mas pelo entrave na capacidade de criar as condições materiais e sociais que possibilitem outra forma de organização social que caminhe em direção ao socialismo libertário. Desta forma, o combate à condição de exploração deve dar-se em diferentes vias, em especial aquelas que construam estrategicamente as condições materiais para sua emancipação.

> Demonstramos que, enquanto houver dois ou vários graus de instrução para diferentes camadas da Sociedade, haverá necessariamente classes, isto é, privilégios econômicos e políticos para um pequeno número de afortunados e a escravidão e miséria para uma maioria.
> [...]
> Mas se todos são instruídos, quem desejará trabalhar? – Perguntam. Nossa resposta é simples: *todos devem trabalhar e todos devem ser instruídos* (BAKUNIN, 2015, p. 272)

Do ponto de vista de Bakunin, seria pela igualdade do ponto de partida, tanto das condições materiais e imateriais, e pela educação integral igualitária a todas as crianças, que emergiria uma nova sociedade e o fim de todos os privilégios. "O saber é uma força; a ignorância a causa da impotência social" (2015, p. 314). Portanto, a igualdade na educação seria um ponto de partida para a igualdade social e as diferentes individualidades como riqueza natural da humanidade, pois, a solidariedade e a diversidade ilimitada das individualidades são a base principal da sociedade.

A ciência e o conhecimento devem ser patrimônio coletivo e não de uma minoria. Para isso é necessário reivindicá-las enquanto bem comum a todas as pessoas, e não patrimônio intelectual privado para enriquecer as classes privilegiadas e fortalecer o Estado. Ao compreendermos o conhecimento enquanto um processo histórico constante dos povos, entende-se que o saber deve valorizar a solidariedade "De modo que a inteligência de cada um alimenta-se proporcionalmente com o progresso da inteligência dos outros" (BAKUNIN apud. CODELLO, 2007, p. 113).

Em *A ciência e a questão vital da revolução* (1870), Bakunin (2015) reflete que a instrução não é condição prévia para a emancipação do povo, pois, a aptidão para emancipar-se racionalmente não consiste no acúmulo de experiências históricas de livros e conteúdo, mas justamente a capacidade de organizar-se solidariamente na vida cotidiana.

> A experiência cotidiana convenceu-me de que, sob esse aspecto, as massas populares não estão pervertidas pela instrução pequeno-burguesa nem corrompidas pelos interesses da pequena burguesia; que estão não a reboque, mas à frente de todas as classes ditas instruídas (BAKUNIN, 2015, p. 331).
> [...]
> Assim, a questão não é saber se o povo é capaz de sublevar-se, mas se ele está apto a formar uma organização que possa assegurar a vitória da sublevação, uma vitória que seja não efêmera, mas durável e definitiva. Aí está precisamente, podemos mesmo dizer, exclusivamente, todo o fundo de nossa questão vital (BAKUNIN, 2015, p. 339).

Para os revolucionários antiautoritários, a educação não conduz sozinha à emancipação social, mas tampouco se faz possível sem ela. Desta forma, não devemos esperar que todas as pessoas se instruam, mas é necessário assumir uma mudança estrutural e radical desde já. A revolução como processo, constitui em si um grande ato de formação, bem como a liberdade e a igualdade que não estão dadas, mas estão para ser constituídas na ação prática do povo. Nesse aspecto, Bakunin é chamado de educador da revolta por Codello (2007), pois suas reflexões são baseadas no vínculo entre teoria e prática como a própria substância social e com propósito na revolução.

> Educação e revolta constituem, dessa forma, em Bakunin, um binômio inseparável que serve, todavia, a uma dimensão absolutamente revolucionária da ação humana. Portanto, educar significa substancialmente estimular e promover aquela dimensão rebelde e intolerável a autoridade, que caracteriza a natureza humana. Em suma, a educação é elemento importante, ainda que não seja único, de um projeto revolucionário mais amplo (CODELLO, 2009, p.108).

Bakunin não possui um projeto educativo sistemático, até porque não foi educador de profissão. No entanto, para ele a própria natureza humana consiste na vida social e na negação da autoridade coercitiva, por isso, a instrução é uma força para os sujeitos emanciparem-se, uma vez que ela apresenta as possibilidades práticas e teóricas de autorganização, de poder popular e de concretização de um projeto.

> O esforço comum de algumas dezenas de indivíduos é muito mais eficaz do que todo esforço individual, não apenas porque a força de várias unidades é sempre maior que aquela de uma única (numa sociedade composta de milhões de indivíduos, a soma de algumas dezenas de pequenas frações comparada a imensa soma das forças sociais é também quase igual a zero), mas também porque, quando uma dezena, ou até mesmo mais, de indivíduos conjugam seus esforços para alcançar um objetivo comum, constitui-se entre eles uma nova força que ultrapassa, e de longe, a simples aritmética dos esforços individuais de cada um (BAKUNIN, 2015, p. 309).

Nesse contexto de produção teórica e militância sindical, a Primeira Internacional realizava anualmente congressos revezando os locais de encontro entre os países associados. Os encontros, para além de tirarem linhas gerais para atuação e consolidação do movimento operário, organizavam suas estratégias e pautas, concernindo a questão da educação um eixo fixo nos debates e na qual os anarquistas possuíram grande força organizativa.

Retomando seu texto a *Instrução integral*, Bakunin pergunta-se “Por qual força as classes privilegiadas mantêm-se ainda hoje, com toda a sua felicidade insolente e todos

os seus gozos iníquos contra a indignação tão legítima das massas populares?" (2015, p. 270). Em resposta direta, ele afirma que é unicamente pela força do Estado, que opera todas as funções dominantes e o que constitui seu poder é a *ciência de governo*. Esta sua força se desempenha pela centralização das funções administrativas e financeiras; pela despolitização e individualismo generalizado nas massas; pela desinformação e controle de dados; pelo monopólio e aperfeiçoamento bélico de destruição, que multiplica seu poder de retaliação; pela comunicação e estrutura política burocrática em redes que possibilitam ainda mais centralizar e estar presente, agir e repreender em todas as partes. Assim, a ciência governamental é a arte de recrutar o povo:

> Essa ciência é a arte de despojar o povo de tal modo que ele o sinta o menos possível e não lhe deixar o mínimo excedente, pois todo excedente dar-lhe-ia uma força suplementar; é também a arte de não lhe retirar o que é estritamente necessário à sua miserável existência e a produção contínua das riquezas; é a arte de recrutar no povo soldados e organizá-los por meio de uma disciplina factícia e formar um exército, força fundamental do Estado destinada a reprimir o povo e abatê-lo; é a arte, digo, de repartir inteligente e racionalmente algumas dezenas de milhares de soldados nos pontos importantes do território, de manter no temor e na submissão milhões de indivíduos, cobrir países inteiros de uma vasta rede burocrática, e como, paralelamente a essas instituições, a essas regulamentações e medidas burocráticas, engambelar, dissociar e reduzir à impotência as massas populares de modo que elas não possam nem concertar, nem se unir, nem se movimentar, que elas permaneçam sempre numa ignorância relativa, salutar para o governo, para o Estado e para as classes privilegiadas, bem como apartada de toda nova ideia e de todo homem ativo (BAKUNIN, 2015, p. 326-327).

O ensino burguês não apenas fragmenta o conhecimento intelectual e manual, ou distribui-se de forma desigual como primeira instância para divisão social; mas sua concretização efetiva-se pelas instituições que reproduzem sua ciência governamental. Sabe-se que todo Estado é por si só conquistador, em seu interior ou exterior, e não é possível fazer a conquista apenas pela violência. É preciso também realizar o convencimento ideológico para que o oprimido seja defensor da lei e da ordem e não se rebele contra as injustiças. Estado e ciência juntos cumprem esse papel civilizatório e colonialista.

"Nem a ciência nem o pensamento têm existência à parte, no abstrato; eles só encontram sua expressão no indivíduo; todo homem ativo é um ser indivisível que não pode simultaneamente buscar uma verdade rigorosa em teoria e morder os frutos da mentira na prática" (BAKUNIN, 2015, p. 318). Tanto a arte quanto a ciência são impotentes e estéreis quando não estão relacionadas com a vida, e não apenas a vida do indivíduo, mas da coletividade e com sua produção material e imaterial.

Considerando tudo isso, Bakunin (2007) adverte que é necessário ter o diabo no corpo, rebelar-se contra toda e qualquer tutela, portanto, é essencial que não se acredite em nada por fé, lei, dogma, verdade, mas, em contraposição, que pela/na experiência produza suas próprias suposições. Em síntese, a mudança é produto de preparação, de processos, mas sobre tudo um ato de desobediência, de revolta, de negação. Quando as revoltas cessam em um povo, "pode-se estar certo de que ele, tornando-se velho e sábio, está condenado à morte" (BAKUNIN, 2007, p. 127).

> Pensar significa, portanto, falar com a nossa interioridade, em nós mesmos, com quem? Com todos, e quanto mais o mundo é amplo, mais é também o nosso pensamento. O pensamento que se mostra como o ato mais individual do mundo é, portanto, na verdade, um ato essencialmente coletivo, e, consequentemente, as ideias, produtos do pensamento, são uma propriedade coletiva (BAKUNIN, 2007, p. 130).

O ato de rebelar-se consiste no reconhecimento das condições de opressão e exploração em que os indivíduos se encontram e, consequentemente, o rechaço a tal situação por meio da insubmissão e da ação direta. Lutando pela completa abolição de tutelas, pela negação do Estado, pela criação de diabos transgressores e/ou na criação de um povo forte.

O anarquismo é a busca incessante pela liberdade. E na educação encontra sua expressão de fuga aos poderes autoritários/despóticos, dessa forma, também busca destruir a lógica do triângulo edipiano. "O "pequeno" não deve ser o pálido reflexo do "maior", o papel do pai não é o de sobreviver-se, o de perpetuar sem modificação na sua descendência; o educador não deve tender a se prolongar no educando, a substituir a opinião deste pela sua" (FAURE, 1989, p. 129). Mas estimular um devir pensante, livre da imobilidade, ou do "empequenecimento" da infância e dos processos de aprendizado. Explicar é romper com o devir, é aniquilar a infância, e matar a revolta. "Os mestres-escolas, os professores, os pais são todos membros dessa sociedade, todos mais ou menos embrutecidos" (BAKUNIN, 2015, p. 284).

No que tange o papel sobre a educação, o pesquisador Sílvio Gallo, importante investigador da Pedagogia Libertária e da Instrução Integral dos anarquistas, indica que a educação se coloca "como ação concreta de exercício de liberdade e de revolta" (GALLO, 2006, p. 10). Para isso, ele nos aponta:

> Bakunin reconhece na educação a função de formar as pessoas de acordo com as necessidades sociais, o que hoje chamamos de dimensão ideológica do ensino. E é isso que ele ataca na educação trabalhada pelo sistema capitalista, cujo

> objetivo é perpetuar a sociedade de exploração: ela ensina os burgueses a explorar, dominando todos os conhecimentos disponíveis e não vendo outro modo de vida; e ensina as massas proletárias a permanecerem dóceis às explorações, não se rebelando contra o sistema social injusto. A escola passa então por uma instituição perversa, um aparelho de tortura que mutila alguns membros para moldar o homem segundo seus injustos propósitos. A educação capitalista não forma um homem completo, mas um ser parcial, comprometido com princípios definidos a priori e exteriores a ele; em outras palavras, a educação capitalista funda-se na heteronomia. Mas nem por isso ele deixa de reconhecer que a educação também pode ser trabalhada de outra maneira, perseguindo um objetivo oposto ao da educação capitalista (GALLO, 1996, p. 64,).

Vemos que a arte, assim como a educação na perspectiva anarquista, é ferramenta privilegiada de sensibilização e essencial para a revolução, uma vez que faz contraposição aos aparatos hegemônicos de poder.

Outro desfecho importante para o aprofundamento teórico e prático dentro do campo socialista, fora a Comuna de Paris de 1871[44]. Mesmo com sua existência fugaz de 72 dias foi nela que se materializou uma base prática do que já se estava problematizando dentro dos movimentos operários europeu via AIT e, na qual, sua eclosão ressaltou o desejo incendiário por grandes mudanças estruturais da sociedade sobre o viés político socialista, instaurando o primeiro governo operário da história. Os motivos da eclosão da Comuna de Paris consistiam, para além da recente memória da revolução de 1830, da primavera dos povos de 1848 e a forte organização operária via AIT; fora a guerra Franco-Prussiana[45] que colapsou o regime imperial de Napoleão III. A instabilidade política, as fracassadas tentativas de acordo com os prussianos que cercavam os portões de Paris e um povo miserável forçado ao conflito bélico era fator conjuntural para uma revolta popular.

Com a queda de Napoleão III, durante a guerra franco-prussiana, as províncias francesas compostas por uma maioria de deputados monarquistas, favoráveis à capitulação ante a Prússia, elegeram para a Assembleia Nacional um governo provisório de defesa nacional, o qual Louis Adolphe Thiers foi eleito presidente e que proclama a Terceira República Francesa. Quando o governo de Thiers tentou retomar as armas dada à população de Paris para defesa na guerra, os insurretos junto a Guarda Nacional empunharam suas armas e em 18 de março de 1871 e anunciaram o Comitê Central Revolucionário da Comuna.

[44] Comuna de Paris teve duração de 18 de março a 28 de maio de 1871.
[45] A Guerra Franco-Prussiana permaneceu de 19 de julho de 1870 a 10 de maio de 1871.

O governo francês não foi derrubado pelo motim popular, pois na época tinha sua sede do poder político na cidade de Versalhes. Ainda assim, as diversas fracções trabalhadoras organizadas via AIT junto ao povo, organizaram sua insurreição e instauraram o governo popular denominado Comuna de Paris, que tinha em seu conjunto ideológico anarquistas, socialistas e liberais radicais que defendiam a substituição do Estado pela cooperação de grupos associados – a federação de comunas. Em abril de 1871 a Comuna lança um manifesto convocando os trabalhadores a aderirem a ela e estabelecerem a federação de comunas livres e autônomas; os primeiros passos dos revolucionários consistiram em tomar os meios de produção e organizá-los pela autogestão operária; a gestão política via a democracia direta e participativa com cargos eleitos e revogáveis, com representatividades para os diferentes distritos; a substituição do exército pelas milícias populares de integração voluntária; a criação de escolas públicas para os filhos e filhas de trabalhadoras(es) junto ao aumento da remuneração aos docentes; e, a tomada dos espaços culturais para produção de uma cultura proletária foram umas das ações das e dos revolucionários da Comuna de Paris.

> O socialismo revolucionário acaba de tentar uma primeira manifestação brilhante e prática na Comuna de Paris. Sou um partidário da Comuna de Paris, que, por ter sido esmagada, sufocada em sangue pelos verdugos da reação monárquica e clerical, não por isso deixou de se fazer mais vivaz, mais poderosa na imaginação e no coração do proletariado da Europa; sou seu partidário em grande parte porque foi uma negação audaz, bem pronunciada, do Estado. É um fato histórico imenso que essa negação do Estado tenha se manifestado justamente na França, que foi até agora o país por excelência da centralização política, e que seja precisamente Paris, a cabeça e o criador histórico dessa grande civilização francesa, que tenha tomado essa iniciativa.
>
> Paris, que abdica de sua coroa e proclama com entusiasmo sua própria decadência para dar a liberdade e a vida à França, à Europa, ao mundo inteiro; Paris, que afirma de novo sua potência histórica de iniciativa ao mostrar a todos os povos escravos (e quais são as massas populares que não são escravas?) o único caminho de emancipação e de salvação; Paris, que dá um golpe mortal nas tradições políticas do radicalismo burguês e uma base real ao socialismo revolucionário; Paris, que merece de novo as maldições de toda gente reacionária da França e da Europa; Paris, que se envolve em suas ruínas para desmentir solenemente a reação triunfante; que salva com seu desastre a honra e o porvir da França e demonstra à humanidade consolada que se a vida, a inteligência e a força moral retiraram-se das classes superiores, conservaram-se enérgicas e cheias de porvir no proletariado; Paris, que inaugura a nova era, aquela da emancipação definitiva e completa das massas populares e de sua solidariedade de agora em diante completamente real, através e apesar das fronteiras dos Estados; Paris, que mata o patriotismo e funda sobre suas ruínas a religião da humanidade; Paris, que se proclama humanitária e ateia e substitui as ficções divinas pelas grandes realidades da vida social e a fé na ciência; as mentiras e as iniquidades da moral religiosa, política e jurídica pelos princípios da liberdade, da justiça, da igualdade e da fraternidade, estes fundamentos eternos de toda moral humana; Paris heroica, racional e crente, que confirma sua fé enérgica nos destinos da humanidade por sua queda gloriosa, por sua morte, e que a transmite

> muito mais enérgica e viva às gerações vindouras; Paris, inundada no sangue de seus filhos mais generosos, é a humanidade crucificada pela reação internacional coligada da Europa, sob a inspiração imediata de todas as igrejas cristãs e do grande sacerdote da iniquidade, o Papa; mas a próxima revolução internacional e solidária dos povos será a ressurreição de Paris (BAKUNIN, p. 15, 2020)

Em consideração a análise de Bakunin (2020), a Comuna lançou a primeira chama incendiária às teses revolucionárias do campo socialistas. Essa primeira conquista de poder político por operários, organizada enquanto uma democracia socialista de autoinstituição da classe trabalhadora (CASTORIADIS, 1985;1882a), teve seu fim quando o governo francês se juntou a seus inimigos de guerra alemães para combater "o inimigo comum" dos seus privilégios, o poder popular dos *communards*. Um exército de aproximadamente cem mil soldados franceses e alemães avançou sobre o levante popular e massacrou em torno de vinte mil revolucionários, além de prender ou expulsar outros quarenta mil (SAMIS, 2011). Uma anistia total só aconteceu em 1880. Muitas(os) anarquistas destacáveis vivenciaram a Comuna de Paris como Louise Michel, Jean Grave, Gustave Coubert, Eliseé Reclus, além dos que foram contemporâneos a época, mas não chegaram a tempo ao território insurrecto parisiense. As experiências de escolas comunitárias e laicas na Comuna será seguida e aperfeiçoada por diferentes ações anarquistas não apenas na Europa, como: O *Orfanato Prévost* (1880-1894) de Paul Robin em Cempuís (França); as *Bolsas de Trabalho* de Fernand Pelloutier; a *Escola Moderna* de Francisco Ferrer y Guardia (1901-1906); o Orfanato *L'Avenir Sociale* (1906-1922) "Futuro social" de Madeleine Vernet; *La Ruche* (1904-1914) "A Colmeia" de Sebastian Faure; a escola *Ferrer de Lausanne* (1910-1919) de Jean Wintsch. Essas e mais experiências de escolas libertárias irão difundir-se rapidamente em todos os continentes.

A primeira experiência de educação discutida dentro dos meios operários socialistas e da AIT fora o Orfanato Prévost em Cempuís[46], que teve o anarquista Paul Robin[47] em sua direção por indicação de Ferdinand Édouard Buisson (1841-1932), e que permanecerá até o fechamento do orfanato em 1894. Paul Robin buscou ofertar uma

[46] Orfanato Prevóst funcionou de 1861 a 1894.

[47] Paul Robin foi considerado por muitos anarquistas um traidor, pois ele delatou a conformação da Aliança Internacional da Democracia Socialista, primeira organização anarquista da história fundada em 25 de setembro de 1868 em Genebra – Suíça. Essa aliança começou a conformar-se internamente a AIT por coletivistas que se alinhavam mais ao pensamento antiautoritário de Bakunin de forma a traçar melhor seu programa revolucionário e alinhar melhor suas proposições de luta. Em fator dessa exposição, todos os anarquistas foram expulsos da Primeira Internacional em 1872 no congresso de Haia, inclusive ele, Paul Robin e outros simpatizantes libertários. Muitos consideram essa expulsão um golpe, por representações de outros núcleos da AIT que eram mais alinhados ao pensamento coletivista e antiautoritário, foram impossibilitados, de alguma forma, de participarem do congresso de Haia.

aprendizagem integral, buscando trabalhar os aspectos do saber manual e intelectual, a fim de fomentar a criatividade das crianças, defendendo um aprendizado pela experiência do acaso.

Figura 10: Atelier de Tipografia no Orfanato de Pevróst em Cempuis.



Fonte: REGOURD, Florence. PAUL ROBIN, pédagogue, franc-maçon, libre penseur, militant révolutionnaire libertaire et néo-malthusien (1837-1912), 2011.

A imagem acima, de 1882, apresenta a oficina tipográfica interna ao orfanato, onde são publicados os boletins de orfanatos e várias publicações educativas onde os próprios alunos escreviam as publicações próprias e de outrem, assim como confeccionavam o impresso.

A escola-orfanato, forneceu uma "educação integrada" que combinasse a aprendizagem manual e intelectual, tanto nas artes como nas ciências, ofertando, para além de conteúdos teóricos, oficinas práticas de diferentes categorias de trabalho e também oficinas de artes, como aulas de música e pintura. A intenção foi que as e os alunos desenvolvessem com liberdade as suas habilidades e interesses particulares e coletivos.

Figura 11: Fanfarra do Orfanato de Prévost, 1882



Fonte: Formation Permanente de L'institut National du Patrimoine - Département des conservateurs, 2012

Influenciado pelo conceito "borboletear" de Charles Fourier, Paul Robin (1837-1912), defendeu a importância do ensino espontâneo durante a infância. Para que as crianças em suas perambulações de um lado a outro, busquem, analisem, descubram e pratiquem o exercício do pensar, sem modulações do mestre e interferências brutas de verdades mentirosas. E cultive em si, de forma espontânea, vontades, curiosidades, pensamentos autônomos e emancipados de explicações que se encerram em si mesmas. Para os anarquistas, o processo educativo deve ser continuado durante todo o percurso da vida, não apenas na infância, e isso é possível se todos trabalharem, para que todas as pessoas tenham tempo para aperfeiçoar-se física, moral, artística e intelectualmente. Para ele, assim como para outros militantes e intelectuais da educação integral, não adianta encher as crianças de conhecimento deslocado de seu processo de aprendizado, enchendo sua mente de conteúdos deslocados de sua realidade concreta, pois não passaria de abstrações. Incentivando aquilo que Reclus, Kropotkin e Bakunin também defendiam, um ensino concreto e vivo, com experiências de observação, passeios botânicos, visitas às fábricas, e até uma coeducação em escolas rurais.

> La única rama del saber humano sobre la cual es necesario hacer reservas, es la historia. Lo que se entiende generalmente por esta palabra es una ciencia de los hechos humanos,

> para inteligencias maduras y no conviene a los niños. Entendida en otro sentido, presentada desde otro punto de vista, es por el contrario accesible. La historia, pues: la historia general y la historia nacional, pero la historia de los grandes hechos humanos y sociales, del trabajo, de las artes, las ideas, la vida intima, más bien que la historia política; la historia de los pueblos antes que las de los reyes, la historia de la evolución de la humanidad antes que la de las dinastías y las batallas (ROBIN, s/n, 1981)[48].

A colocação a cima, fora escrita no *Manifiesto aos partidarios da educação integral* em 1893, por Paul Robin[49] a partir de suas experiências como diretor do Orfanato de Prévost por catorze anos e editor da revista *L'Education Intégrale* durante 1890 a 1905.

> Ahora, consideremos la otra cara de las cuestiones intelectuales, el lado del arte, de las artes plásticas, que corresponden a las ciencias objetivas de la forma, las artes de la expresión, en relación con la ciencia subjetiva del pensamiento y del lenguaje. Esta educación estética, demasiado tiempo desatendida, no tiene menos importancia desde el punto de vista del desarrollo integral y de la armonía interior que la misma instrucción científica; debe comenzar simultáneamente y proseguir paralelamente. A todas luces, el dibujo reclama un importante parte en el programa sintético, y como arte propiamente dicho, como traducción de la idea, elemento de actividad intelectual y de felicidad, y así como instrumento de trabajo desde el punto de vista utilitario: el dibujo bajo todas sus formas y en sus diversos géneros, dibujo geométrico y dibujo de imitación, pintura; junto al modelaje, como estudio de la forma completa, teóricamente anterior al dibujo mismo, y susceptible de no menos numerosas aplicaciones (ROBIN, s/n, 1981)[50]

A educação pela arte, teria, portanto, um importante papel de traduzir uma ideia, servindo tanto para trabalhar as subjetividades e os processos criativos, quanto, para

---

[48] Tradução minha: O único ramo do saber humano necessário a se fazer reservas, é a história. O que geralmente se entende por esta palavra é uma ciência dos feitos humanos, para inteligências maduras e não convenientes para as crianças. Entendida em outro sentido, e apresentada desde outro ponto de vista, é pelo contrário, acessível. História, a então: história geral e história nacional, portanto a história dos grandes eventos humanos e sociais, do trabalho, das artes, das ideias, e da vida íntima, mais do que história política; a história dos povos antes dos reis, a história da evolução da humanidade antes das dinastias e batalhas (ROBIN, s/n, 1981).

[49] Manifesto assinado junto a amigos e colaboradores: BOGAERTS A., professor em Gante - Bélgica; DELON Charles, publicista; DENIS H., reitor da Universidade Livre de Bruxelas; GUILHOT P., vice diretor do Orfanato de Prévost em Cempuis em Oise – França; LIEVEVROUW-COOPMANN (Mme.), professora em Gante – Bélgica; PONS DE LEÓN, publicista em Santiago – Chile; ROBÍN P., diretor do Orfanato de Prévost, em Oise – França. SEVERIJN G., professor em Amsterdam; SLUYS A., diretor da Escola Normal de Bruxelas; SURBER J. W., professor em Rotterdam (ROBIN, 1981).

[50] Tradução minha: Agora, consideremos o outro lado das questões intelectuais, o lado da arte, das artes plásticas, que correspondem às ciências objetivas da forma, as artes da expressão, em relação à ciência subjetiva do pensamento e da linguagem. Esta educação estética, há demasiado tempo negligenciada, não tem menos importância do ponto de vista do desenvolvimento integral e da harmonia interior do que a própria instrução científica; deve começar simultaneamente e continuar em paralelo. Claramente, o desenho reivindica uma parte importante no programa sintético, e como uma arte em si, como uma tradução da ideia, um elemento de atividade intelectual e felicidade, bem como, um instrumento de trabalho do ponto de vista utilitário: desenho em todas as suas formas e em seus variados gêneros, desenho geométrico e desenho de imitação, pintura; juntamente com a modelagem, como um estudo da forma completa, teoricamente anterior ao desenho em si, e suscetível de aplicações não menos numerosas (MANIFESTO, p. 27, 1893, tradução livre do espanhol).

desenvolver um ponto de vista utilitário, ao se trabalhar as formas de representações imagéticas.

Em 1898 o *Comitê de iniciativa para o ensino integral*, composto por libertários como Élisée Reclus, Louise Michel, Jean Grave, J. Ardoin, Carlos Malato, E. Janvion, L. Matha, J. Delgaves, Liev Tolstói, A. Girard, Piotr Kropotkin, J. Ferrière, L. Malquin, lançam seu programa educacional que defendia os seguintes postulados para uma educação libertária:

> Suprimindo do ponto de vista educativo: disciplina, programa, hierarquia, as três iniquidades da regulamentação escolar, das quais decorrem todas as iniquidades sociais:
> A *disciplina* geradora de simulação, dissimulação, mentira.
> Os *programas* niveladores de originalidade, iniciativa, responsabilidade.
> A *hierarquia* geradora de rivalidades, invejas e ódios.
> Nosso ensino será *integral*, *racional*, *misto* e *libertário*.
> *Integral.* Porque tenderá ao desenvolvimento harmônico do ser por inteiro e fornecerá um conjunto completo, encadeado, sintético, paralelamente progressivo em toda ordem de conheci mentos, intelectuais, físicas, manuais, profissionais, e isso a partir da infância.
> *Racional.* Porque ele será embasado na razão e conforme aos princípios da ciência atual e não na fé; no desenvolvimento da dignidade e da independência pessoais e não no da piedade e da obediência; na abolição da ficção Deus, causa eterna e absoluta de subjugação.
> *Misto.* Porque favorecerá a coeducação dos sexos numa frequentação constante, fraternal, familial das crianças, meninos e meninas, que dá ao conjunto dos costumes uma serenidade particular. Longe de constituir um perigo, ela afasta da criança as curiosidades malsaines e torna-se, nas sábias condições em que ela deve ser observada, uma garantia de preservação e de elevada moralidade.
> *Libertário.* Porque consagrará no fundo a imolação progressiva da autoridade em proveito da liberdade, sendo o objetivo final da educação formar homens livres, cheios de respeito e amor pela liberdade do próximo (SAFÓN, p. 51-52, 2003).

Resultante do acúmulo de experiências na Comuna de Paris, no Orfanato de Prévost, nas Bolsas de Trabalho e as amplas discussões puxadas em especial por coletivistas dentro da Primeira Internacional. Esse comitê para o ensino integral traçou importantes postulados para uma concepção de educação libertária, cujo seu principal fundamento é a mudança total de uma aprendizagem antes submissa e individualista, para uma aprendizagem emancipadora e popular. Fundamento este que depois será amplamente difundido pelas escolas modernas e racionalistas, que tiveram como primeira modelo as experiências de Francisco Ferrer y Guardia, em Barcelona, 1901 a 1906.

A *educação da ação direta*, concepção que sustenta conceitualmente as práticas educativas com muralismo na presente tese, é desenvolvida por Grégory Chambat (2007) no livro *Instruir para revoltar, Fernand Pelloutier e a educação rumo a uma pedagogia de ação direta*. Neste livro, o autor analisa as ações da Federação das Bolsas de

Trabalho[51], organização sindical fundada em 1892 com principal intenção de promover apoio mútuo entre a classe trabalhadora e sua interrelação com a Confederação Geral do Trabalho - CGT[52] francesa, que ao unirem-se em 1902, passam a adotar uma linha sindicalista revolucionária. Dirigida inicialmente por Pelloutier (1967-1901), um dos mais expressivos anarquistas e sindicalistas revolucionários, e, que fora, por muitos anos, secretário das bolsas desde sua fundação em 1892, até sua morte, em 1901.

Pelloutier, assim como a CGT, concebiam à educação uma importante forma de ação direta, afirmando que não adianta desenvolver uma revolução por si mesma, é necessário construir corações para uma nova sociedade livre. Desta forma, a preparação moral e intelectual não pode ser adiada até que a atual ordem política seja destruída. É necessário, antes, a autoeducação e autorganização da classe trabalhadora. Pelloutier, trata a revolução não como consequência elegida a determinado momento, mas como algo que deve ser gestada pouco a pouco para que ela não sucumba ao espontaneísmo ou a uma revolta sem base social. Portanto, a educação assumiria "uma forma de fazermo-nos sujeitos do processo revolucionário". Sendo o povo, o criador de suas próprias ferramentas emancipatórias, assim, no momento em que eclodisse uma revolta, haveria corações e contexto material prontos para uma transformação social efetiva.

As Bolsas do Trabalho operaram como base no movimento sindical, assumindo funções muito pragmáticas na organização trabalhadora, ao operacionalizar, tática e estrategicamente, o papel formativo da classe trabalhadora através de cursos profissionalizantes, de alfabetização e de ensino geral e socialista; auxilio na busca de trabalho; instrução sobre seus direitos e organização de conferências; imprensa colaborativa; a prestação de uma série de serviços de ajuda mútua como auxílio jurídico e até médico; entendendo que a partir da organização autônoma da classe trabalhadora, e o sindicato como a estrutura para tal, organizar-se-ia os meios para a grande revolta.

Para o pesquisador Victor Ahagon (2015), as Bolsas do Trabalho não serviram apenas para prestar serviços à classe trabalhadora. Mas ela ganhou, ao longo de sua trajetória, um ponto de referência organizativo aos movimentos de greves que utilizavam seus espaços como coordenação local, funcionando como apoio logístico e para reagrupamento grevista em momentos de mobilização. Em muitos casos, mandavam

[51] A *Fédération des Bourses de Travail* durante seu período de atividade agregou dez núcleos, dentre as cidades: Paris, Lyon, Toulouse, Bordéus, Saint-Étienne, Nîmes, Toulon, Montpellier, Cholet e Béziers.
[52] A ***Confédération générale du travail*** **– CGT francesa surge em 1895**, filiaram cerca de 600.000 trabalhadores já nos seus primeiros anos (Paul Delessalle, op. cit., p. 29-30).

militantes experientes para as greves de outras cidades para realizarem *meetings* e realizarem outras funções.

> Ao lado dessa ação sindical, do trabalho de campo, de propaganda e agitação, as Bolsas do Trabalho também conservaram sempre em mente a famosa fórmula de Fernand Pelloutier "instruir para revoltar". Os militantes das Bolsas dessa época estavam convencidos de que para poder chegar à emancipação do proletariado, era preciso dar-lhe os meios para emancipar-se, poder engendrar e assumir um projeto de transformação social. Se a prática da ação direta durante os movimentos de greve parecia emancipador, fosse resultando em reformas parciais, fosse servindo de "ginástica revolucionária" na perspectiva da revolução, parecia igualmente necessário dar aos operários "a ciência de sua infelicidade", para empregar outra expressão de Pelloutier (RAPPE apud. AHAGON, p.23, 2015)

Os anarquistas afirmavam que a educação pública não pode estar na mão do Estado, pois dessa forma ela garante e é instrumento de pacificação e exploração. Por esse e demais motivos, buscavam criar seus próprios meios culturais e educativos, e também traçar duras críticas à educação e a cultura burguesa. Sendo assim, em acordo com Pelloutier, "cada modo de organização social cria e aperfeiçoa seu próprio sistema de transmissão de saber" (CHAMBAT, 2006, p.30)

> Para começar, a necessidade de ganhar o apoio público para alcançar o poder ou manter-se nele obrigou as facções políticas concorrentes a conceder ao povo uma parcela, mínima, mas sem dúvida considerável, dessa instrução que até então tinha sido a herança patrimonial exclusiva dos ricos. Agora, à medida que as necessidades determinadas pela consciência dos direitos crescem em progressão geométrica, previsto de um mínimo de rudimento científico o povo deu um passo gigantesco na direção de sua emancipação moral. A instrução pública é algo recente. Ela foi compartilhada apenas parcimoniosamente com as classes trabalhadoras, e mesmo assim ela já produziu uma soma de reivindicações sintetizadas pelo nome de socialismo (PELLOUTIER, Arte e Revolta).

Para ele, ilude-se aquele que pensa que o ensino público é para conformar nos indivíduos qualquer forma de saber ou aprendizado. Mas antes, é uma ferramenta para incutir no povo a abdicação e a submissão pela disciplina moral de falsos valores da obediência, e não, a da livre reflexão. "Modelada, controlada pelo poder, a escola tem seu lugar ao lado da Igreja, da prisão, da justiça e do exército, todas essas instituições construídas sobre o mesmo credo: arregimentar, doutrinar, manipular e descerebrar o indivíduo" (CHAMBAT, 2006, p. 28-29)

Após apresentar a concepção anarquista de uma educação libertária para emancipação, elucido o que seria a *ação direta* para estes ácratas. *Ação direta* compreende uma tática dentro de amplas possibilidades de se trabalhar a educação

libertária dentro ou fora da escola. Situado politicamente no campo anarquista, Emile Pouget (1860-1931) foi um destacado sindicalista revolucionário francês que atuou como vice-secretário, de 1901 a 1908, da Confederação Geral do Trabalho – CGT francesa fundada em 1895, e também foi escritor de diversos artigos sobre as lutas operárias francesas. Fundador e editor da revista ilustrada *Le Père Peinard* publicada entre 1889-1902, Pouget e os gerentes da revista recebiam regularmente sentenças de prisão ou multas por incentivo à ação direta, ao antimilitarismo e ao anticlericalismo. Dentro da CGT defendeu a tendência revolucionária do sindicalismo contra reformistas e centralistas.

Em 1893 as "leis desonestas"[53] foram adotadas para proibir qualquer forma de propaganda anarquista, desta forma Pouget refugiou-se em Londres, mantendo a edição[54] no país que se exilou. Após ser absolvido, retorna à França em 1895, relança o jornal sob o nome de *La Sociale*, devolvendo-lhe o nome original, *Le Père Peinard*, apenas em outubro de 1896. A revista incluía variados temas e ilustrações como: ação direta, antimilitarismo, anticapitalismo, anticlericalismo, denúncia da repressão, crítica aos "burgueses" e "exploradores". Em alguns volumes é possível identificar ilustrações feitas por Auguste Roedel (1859-1900)[55], Adolphe Willette (1857-1926)[56] e Hermann-Paul (1864-1940)[57]. *Le Père Peinard foi* uma publicação defensora da propaganda pelo feito, estava cheia de aclamações à *ação direta*, a incitação à revolta contra os burgueses e capitalistas, além de entusiasmadas exaltações por violência revolucionária.

[53] As chamadas leis desonestas, *lois scélérates*, ou leis 1893 e 1894 contra o anarquismo foram uma série de leis controversas aprovadas na França durante a Terceira República com o objetivo de suprimir o movimento anarquista.
[54] Pouget também fora fundador da revista libertária *La Révolution* e participou da redação da carta de Armien, uma referência teórica do sindicalismo francês.
[55] Eugène Jérôme Auguste Roedel (1859-1900) foi um ilustrador francês, artista de cartazes, caricaturista, aquarelista e litógrafo conhecido por representar cabarés e bailes o qual frequentava, especialmente nos bairros ao redor de Butte Montmartre e Place Pigalle em Paris – França do final do séc XIX.
[56] Adolphe Willette (1857-1926) foi um artista anti-establishment que expressou o espírito boêmio de Paris no final do século XIX com pinturas, pastéis, desenhos e litografias, Willete também foi um ilustrador rebelde cujos desenhos refletiam suas visões políticas de apoio ao anarquismo e ao socialismo.
[57] René Georges Hermann Paul (1864-1940) foi pintor, gravador, caricaturista e ilustrador francês.

Figura 12: Termômetro dos salários, arte do Almanach du Père Peinard de 1896.

La Loi des Salaires

C'est ce titre, en guise d'étiquette, que les socialos à la manque ont collé sur une bourde en circulation depuis un demi-siècle. Et nom d'une pipe, cette bourde s'est tellement infiltrée partout que des bons copains l'acceptent comme parole d'évangile.

Pour rendre la « loi des salaires » compréhensible, faut expulser de son sein tous les mots chientifiques, dont Basile-Guesde l'a assaisonnée, — ça fait, on l'énonce ainsi : « *Y a pas mèche que le salaire d'un prolo dépasse le minimum qui est juste nécessaire à son existence et à sa reproduction.* »

Afin de prouver la chose, les socialos à la manque comparent l'ouvrier à un paquet de marchandise : « Le prolo, dit Guesde, subit la loi de l'offre et de la demande, kif-kif les pommes de terre ou la cotonnade : si, au marché, y a abondance de marchandise, elle se vend à bon compte, — si la même marchandise est rare son prix monte. Pour l'ouvrier, c'est le même tabac ! »

Y a rien qui cloche, tant que l'ouvrier consent à être une marchandise : tant qu'il courbe l'échine, encaisse les coups de pied dans le cul, essuie les glavioults et répond « merci ! » la loi des salaires est en plein exacte.

Par exemple, c'est plus ça, dès que le bougre a soupé d'être un outil. A ce moment, intervient un élément nouveau que Guesde est trop myope pour avoir aperçu et qui culbute son raisonnement : la *volonté*, le *nerf*, l'*esprit de rebiffe* de l'exploité !



Tête de Turc patronale : *Thermomètre des Salaires*

Si peu que ça soit, ça tient de la place, nom de dieu !

Si peu que ça soit, ça fausse la loi des salaires.

On a beau seriner que, fatalement, les prolos doivent subir les caprices patronaux, que nos exigences ne peuvent aboutir car, le singe nous tenant par la famine, nous ne bataillons pas à armes égales.....

Il n'en est pas moins vrai que si dans son serrage de vis, l'exploiteur ne rencontrait pas la résistance, — si petiote qu'on l'imagine — de notre bieeps, il irait plus loin qu'il ne va. Donc, même quand elle est obligée de plier sous la force, la *volonté* ouvrière a fait entrer dans la fixation du salaire un élément qui est totalement de sortie quand on discute le prix d'un boisseau de pommes de terre.

Toutes les grèves, depuis les plus pacifiques, jusqu'à celles où les frangins y mettent le plus d'ardeur, en sont un exemple : elles empêchent les patrons de faire dégringoler les salaires à des prix plus que dérisoires.

Ce qu'on serait dans de sales draps, si on n'était pas toujours sur le qui-vive ! Ah malheur, on aurait vite sur le râble une égalité de paye bougrement infecte.

En ne tenant pas compte du bieeps qui, sans fin ni cesse, intervient pour empêcher la dégringolade, on ne s'explique pas comment, depuis le temps que la loi des salaires pèse sur notre dos, elle ne nous a pas réduits, depuis belle lurette, à ne bouffer que des briques à la sauce aux cailloux.

Or, puisque nous n'en sommes pas encore là, qu'en conclure, sinon que la loi des salaires n'agit pas comme on le prétend ? Donc qu'elle est une bourde.

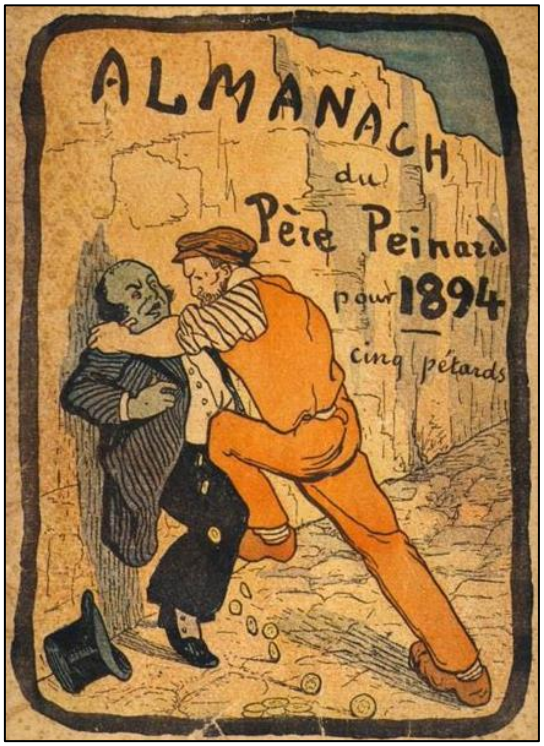
Elle fait d'ailleurs son métier de « loi » dans de sales conditions : il s'en manque bougrement qu'elle explique toute la mécanique des salaires.

Ainsi, pourquoi dans un atelier, un prolo qui est garçon touche-t-il la même paye qu'un prolo qui a six gosses à faire tortorer ? Leur minimum devrait être différent, puisque leurs besoins le sont.

Pourquoi encore tant de niguedouilles foutent-ils de l'argent aux caisses d'épargnes ? (Ils feraient richement mieux d'utiliser cette belle galette à se caler les joues et à se donner du bon temps... mais passons !) s'ils économisent, c'est donc que leur paye dépasse un tantinet le fameux minimum ?

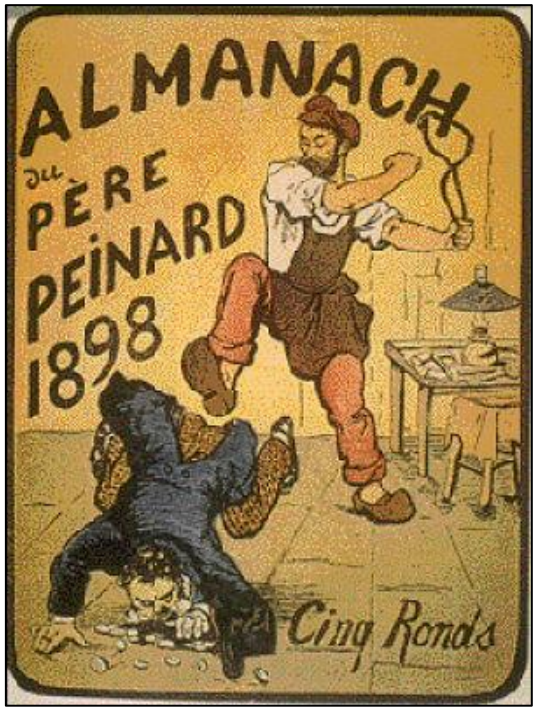
Fonte: Almanach du pere peinard, 1896, n° 104, p. 35.

Figura 13: Almanach du Père Peinard de 1898.



Fonte: Jornal Francês anarquista Le Père Peinard, 1898.
https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Le_P%C3%A8re_Peinard_-_Almanach_1898.jpg

Figura 14: Almanach du Père Peinard de 1898.



Fonte: Jornal Francês anarquista Le Père Peinard, 1898. Acesso em:
https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Le_P%C3%A8re_Peinard_-_Almanach_1898.jpg

É perceptível nas três figuras anteriores (figura 12, 13 e 14) a provocação à classe trabalhadora em expropriar dos burgueses sua riqueza e derrubar sua classe de capitalistas. Na figura doze tem-se a representação imagética um termómetro que mede gradativamente um resultado de acordo com a força empregada. O personagem principal é claramente representado por um operário que empunha em suas mãos uma marreta prestes a lançar um golpe sobre o termômetro, no entanto, o suporte que receberá tal paulada é a cabeça de um burguês. As linhas do medidor que irão medir a conquista a partir da força empreendida pelo proletariado apresenta em seu início a palavra greve trabalhadora (*grevairsoire ouvriere*), na sequência, a partir dela, com mais força empreendida pelo proletariado é possível alcançar um salário médio (*salaire moyen*), depois, um salário digno (*bonne paye*) e posteriormente, como objetivo final, com mais força empregada, é possível alcançar a fatalidade patronal (*fatalité patronale*). Já nas figuras treze e catorze, é notável outra estratégia de ação direta, mais curta em seu objetivo final, à qual seria expropriar diretamente do patrão[58]. A ação direta, como tática, fora amplamente defendida por sindicalistas revolucionários.

O Sindicalismo Revolucionário é uma ação estratégica, político-ideológica e teórico-programática construída junto a classe trabalhadora para impulsionar as lutas por melhores condições de trabalho e vida digna. Essa estratégia teve seu antecedente na Associação Internacional dos Trabalhadores, defendida principalmente por federalistas-coletivistas, ala composta majoritariamente por anarquistas e bastante expressiva, numérica e ideologicamente, dentro da citada AIT. Os pilares teóricos-estratégicos do sindicalismo revolucionário serão formulados a partir da Carta Amiens em 1906, resultante do 9º Congresso da CGT francesa. Esse congresso estabeleceu os princípios estratégicos do sindicalismo revolucionário, defendendo a igualdade econômica, a autonomia política e a solidariedade através das práticas da ajuda mútua, do federalismo, da autogestão, da *ação direta*, da autonomia e da independência de classe frente a partidos políticos nos sindicatos e nas outras instâncias de luta.

A *ação direta* fora uma das defesas estratégicas mais acirradas dentro do sindicalismo revolucionário e defendida amplamente por anarquistas, dentre suas táticas

[58] Em 9 de março de 1883, quando mobilizava uma marcha dos "desempregados" e dos Inválidos ao Boulevard Saint-Germain, três padarias foram saqueadas. Ele foi preso, na Place Maubert, enquanto tentava tirar Louise Michel da polícia. Deste episódio Emile Pouget foi condenado a oito anos de prisão por "pilhagem à mão armada" e preso entre 1883 e 1886 na prisão de Melun.

de mobilização tem-se a greve geral, sabotagem, boicote, propaganda pelo feito, expropriação e violência quando necessário.

Dois textos destacáveis de Émile Pouget consistem em *Ação Direta (1904)* e *Sabotagem (1897)* que traçaram importantes perspectivas de ação dentro da luta sindical. Para Pouget, a *ação direta*, "[...] significa que a Classe Operária, em reação constante contra o ambiente atual, não espera nada dos homens, dos poderes, ou das forças externas a ela, mas que ela cria suas próprias condições de luta e retira de si seus meios de ação" (POUGET, p. 2, 1904). Nas suas publicações e em seus discursos Pouget procura despertar a consciência dos trabalhadores denunciando a ilusão da luta política institucional e defendendo a perspectiva "fazer nós por nossas mãos", na afirmação da independência de classe frente a qualquer dirigismo burocrático de representações sindicais.

Por esse fator, o sindicalismo revolucionário defende a *ação direta* e a greve geral como instrumentos de luta antes da revolução, são através destas que o povo trabalhador irá protagonizar sua emancipação frente a classe dominante, articulando-se e exercendo suas funções de forma autônoma, independente e federalista. A recusa à tomada de posse do Estado de qualquer forma, e ainda que transitório, é reconhecer nele um instrumento coercitivo que definharia qualquer afloramento de poder popular. Para uma luta em vias de dar fim à exploração, é necessário defender a autonomia e a liberdade em relação aos poderes constituídos, de forma a consolidar o poder popular no seio da *ação direta* e do seu fazer cotidiano. Aí, se fará uma emancipação concreta baseada no exercício revolucionário de construir os meios para sua própria ação revolucionária. Nesse aspecto, ele pontua a negação ao democratismo, que castra qualquer possibilidade de vontade e de iniciativa. Em linhas gerais, essa linha centralizada e estatal, nada mais é do que uma nova classe de dirigentes, pois se pretende intermediários de uma ação revolucionária que deve ser feita pelo próprio povo.

> A Ação Direta aparece assim como não sendo nada mais que a materialização do princípio de liberdade, sua realização nas massas: não mais em fórmulas abstratas, vagas e nebulosas, mas em noções claras e práticas, geradoras da combatividade que exigem as necessidades da hora; é a ruína do espírito de submissão e de resignação que enfraquece os indivíduos, faz deles escravos voluntários – e é o desabrochar do espírito de revolta, elemento fecundante das sociedades humanas (POUGET, p. 2, 1904).

A construção do sindicalismo revolucionário pautado pela *ação direta*, faria, portanto, o papel de agregar os esforços comuns para a batalha social, que é criar um povo

forte capaz de construir por suas próprias mãos um novo mundo, através da ação autônoma da classe trabalhadora, que nada tem a ver com autonomismo. Autonomismo seria desprender-se de qualquer tipo de deliberação coletiva ou corpo organizativo, em resumo, uma ação descomprometida com a luta social. Do contrário, uma luta autônoma, é trabalhar a democracia de base pautada pela *ação direta* recusando qualquer tipo de resiliência a lideranças, dirigismo partidário, entreguismo e vanguardismo.

No mesmo texto de Pouget, *A Ação direta*, encontra-se o subtítulo "educação expropriante", nele o sindicalista diz que é necessário um trabalho preparatório para que um desabrochar social seja possível, e ela deve germinar dentro da sociedade atual, corroendo suas estruturas de submissão, dominação e exploração. "Da mesma forma que é pela base que se constrói um edifício, é pela base que se realiza esse trabalho interno que é, simultaneamente, obra de desagregação dos elementos do velho mundo e obra de gestação da nova reedificação" (POUGET, p. 7, 1904).

Uma educação expropriante, pautada pela *ação direta*, buscaria criar em suas práticas as condições para alcançar uma nova sociedade, e que o povo, agente direto dela, adquira a capacidade e a vontade de realizá-la por si mesma.

> Parece então que a Ação direta é a nítida e pura concretização do espírito de revolta: ela materializa a luta de classes, fazendo esta passar do domínio da teoria e da abstração ao domínio da prática e da realização. Consequentemente, a Ação direta é a luta de classes vivida no dia a dia, é o ataque permanente contra o capitalismo (POUGET, p. 7, 1904).

A ação direta, seria, então, "um chamado a todos para participarem da obra comum" (POUGET, 1904). Já a *educação da ação direta* seria criar o desejo, a consciência e a convicção da necessidade da mudança social para alcançar uma vida digna, sem exploração e dominação a partir de um aprendizado do fazer social. Uma *educação da ação direta*, portanto, teria por objetivo criar na classe explorada o imaginário da revolução social para a ruptura com o estabelecido. Essa ação, que podemos chamar de um exercício, ou um fazer, constitui-se na luta cotidiana. Consequentemente, o ator social e a militância que almeja, objetivamente ou não, a revolução social, não tem o roteiro pronto para alcançá-la, assim, ela constitui-se na sua própria ação, como processo em curso. Por isso, muitos pesquisadores diferenciam o conceito de reforma e revolução, assim como em termos práticos, diferencia-se reformismo de exercício revolucionário.

Para entender o conceito de reforma e revolução, é necessário aclarar aquilo que Pouget traz no texto em análise, nos afirmando que a precariedade da vida, o acirramento da exploração patronal e a opressão governamental não criam as condições para a revolta, mas justamente a sua resignação "O excesso do mal não é fermento de revolta!" (POUGET, 1904).

> A abundância dos males – qualquer que seja sua espécie – não produz outro resultado que deprimir quem os sofre.
> [...]
> O sujeito fraco, cuja sina é precária, que tem uma vida restrita, que é material e moralmente escravo, não ousará se insurgir sob a exploração; por temor do pior, se encolherá, não tentará nenhum movimento, nenhum esforço e apodrecerá em sua situação dolorosa.
> [...]
> É por isso que melhorias parciais não resultam em adormecer os trabalhadores; pelo contrário, elas são para eles um reconforto e um prazer a reclamar e exigir a mais.
> [...] O bem-estar, que é sempre uma consequência da manifestação da força proletária – seja porque os interessados o arrancam de alta luta, seja porque a burguesia julga prudente e hábil, para atenuar os choques que ela prevê e teme, fazer concessões – tem como resultado elevar a dignidade e a consciência da classe trabalhadora e também – e reforma sobretudo! – aumentar e acentuar sua combatividade. Emergindo da miséria fisiológica e intelectual, a classe trabalhadora se refina; ela adquire uma sensibilidade maior, nota ainda mais a exploração que ela suporta e tem ainda mais vontade de se libertar dela; ela adquire também uma visão mais nítida da oposição irredutível que existe entre seus interesses e os da classe capitalista. Mas, por mais importante que as suponhamos, as melhorias de varejo não podem substituir a Revolução, dispensá-la: a expropriação capitalista continua necessária, para que seja realizável a libertação completa (POUGET, p. 15-16, 1904).

Numa perspectiva revolucionária, não há possibilidade de o sistema atual ser reformado, pois há nele uma tensão de interesses intrínseca que privilegia a classe capitalista. Assim como nos reafirma Pouget em outro texto, *A Sabotagem* (1897), é impossível estabelecer-se uma aliança duradoura entre o mundo do trabalho e do capital, apenas uma suspenção momentânea do seu antagonismo irredutível. "Essa discordância, base das relações entre patrões e trabalhadores, põe em evidencia a oposição fundamental dos interesses em questão: a luta da classe proprietária dos meios de produção contra a classe que, desprovida de capital, não possui outra riqueza senão seu trabalho" (POUGET, p.4, 2015).

Como é de se conjecturar, melhorias parciais são necessárias, mas não substituíveis à ruptura radical com o sistema de dominação. No artigo *Reforma e Revolução*, Felipe Corrêa (2006) afirma que lutar por melhorias não é tornar-se reformista, pois conquistas a curto e médio prazo favorecem a classe trabalhadora de

forma a minimizar a opressão do Capital sobre o Trabalho, ela cria consciência social para que, se em algum momento, chegar à conjuntura propícia a revolução, a classe trabalhadora estaria mobilizada para levar a cabo uma mudança radical. “A grande diferença entre as reformas e o reformismo é que a luta pelas reformas, nem sempre é reformista. As reformas só serão reformistas, a partir do momento em que forem entendidas como um fim” (CORRÊA, p. 37, 2006). O que deve então a militância revolucionária fazer, é nas suas lutas por melhorias de vida dentro dos sindicatos, movimentos sociais, tendências e coletivos de base, nunca perder a perspectiva revolucionária de constituir uma sociedade socialista libertária. Luta-se no hoje por conquistas que possam nos levar a revolução a partir da radicalização dos nossos ganhos no momento, para um ganho maior no futuro a partir dessa crescente auto-organização dos de baixo. Já um reformista, ele não almeja a revolução social, ele apenas quer melhorar as condições internas a esse sistema acreditando que nele é possível melhorar e ampliar a democracia e o bem-viver.

> É evidente que as conquistas parciais (por mais importantes que se suponham e mesmo quando elas cortam forte os privilégios) não têm a consequência de mudar as relações econômicas, que são as de patrão a operário, dirigente a dirigido. Então, persiste a subordinação do trabalhador, em relação ao Capital e em relação ao Estado. Então, segue que o problema social permanece inteiro e que a “barricada”, que separa os produtores dos parasitas que vivem deles, não foi deslocada, menos ainda achatada. Por mais curto que possa se tornar o horário de trabalho, por mais alto que seja seu pagamento, por mais “confortável” que seja a usina do ponto de vista de higiene, etc., enquanto subsistirem as relações entre contratante e assalariado, governante e governado, haverá duas classes, luta de uma contra a outra (POUGET, p.16, 1904).

Qualquer política parlamentar suscitada pela social-democracia, não oferece mudanças significativas para a estrutura social, ela só mitiga o embate entre os interesses de classe do momento pela pressão social. Mas, se essas pequenas conquistas parciais, no seu exercício de ação, acentuam o espírito de revolta, ela pode elevar uma organização e uma vontade coletiva de transformação radical da sociedade. A diferença, portanto, de revolucionários e social democratas, é que o primeiro aspira a transformação radical da sociedade, e o segundo, é um reformista que acredita na negociação e colaboração entre classes, integrando-se ao regime estabelecido. O Estado burguês fará apenas concessões, ainda que pressionado, e apenas as que coincidam com os interesses da classe dominante, por isso, a ruptura social com o sistema atual será pela crescente da combatividade e pela impossibilidade de evoluir por vias pacíficas, e não através de reformas parlamentares

"pacíficas", pois as forças atuais não aceitariam se abdicar de seus privilégios e submeter-se ao interesse comum a todos. Nessa perspectiva, a ação evoca ação.

> E é por isso que é tão estúpido, quanto mentiroso, qualificar como "defensores de tudo e de nada" os revolucionários que inspiram os métodos de Ação direta. Certamente eles são defensores de TUDO arrancar da burguesia! Mas, esperando tornarem-se fortes o suficiente para essa tarefa de expropriação geral, eles não ficam inativos e não negligenciam nenhuma oportunidade de conquistar melhorias fragmentadas que, realizadas por uma diminuição dos privilégios capitalistas, constituem um tipo de expropriação parcial e abrem o caminho para reivindicações de maior amplitude (POUGET, p.9, 1904).

Em continuidade,

> A Ação direta tem, assim, um valor educativo sem igual: ela ensina a refletir, a decidir, a agir. Ela se caracteriza pela cultura da autonomia, da exaltação da individualidade, do estímulo de iniciativa da qual ela é o fermento. E esse excesso de vitalidade, de expansão do "eu" não é em nada contraditório à solidariedade econômica que une os trabalhadores entre eles, pois, longe de ser opositora a seus interesses comuns, ela os concilia e os reforça: a independência e a atividade do indivíduo só podem prosperar em esplendor e em intensidade mergulhando suas raízes no solo fértil do acordo solidário.
> A Ação direta limpa, então, o ser humano das impurezas da passividade e da indiferença nas quais tende a confiná-lo e imobilizá-lo o democratismo. Ela o ensina a querer, no lugar de limitar-se a obedecer, a agir com soberania, no lugar de delegar sua parcela. (POUGET, p. 6, 1904).

Eduardo Colombo (1929-2018), médico psicanalista argentino que militou na Federação Operária Regional *Argentina* FORA, também responsável pela publicação anarquista *La Protesta*, exila-se quando o regime militar argentino entra em vigor (1966-1973). Durante seu exílio na França, de onde não deixaria mais de morar, construiu militância junto à anarco-sindicalista Confederação Nacional do Trabalho – CNT e passou estabelecer contato com Cornelius Castoriadis (1922-1997), a luz do mesmo, elabora uma reflexão entre autonomia, anarquismo e o imaginário social, processo que resultou no texto *O sentido da Ação Direta* (2010), em que desenvolve o conceito da ação direta a partir de dois pilares: "a inquietante autonomia de decisões tomadas na base, sem chefes nem dirigentes, e sua consequência, a não-delegação da vontade operária a representantes políticos -, constrói-se a noção de *ação direta*" (COLOMBO, p. 78, 2010). Argumento baseados em especial na linha traçada pelas seções antiautoritárias e federalista da Primeira Internacional, que defendiam a autonomia da organização trabalhadora em tensão com as seções autoritária e centralista da Primeira Internacional, levada a cabo em especial por Karl Marx (1818-1883) e seus partidários, que do contrário, partilhavam da concepção de que as federações sindicais poderiam estar vinculadas a partidos e instituições do Estado, levando a ação sindical ao legalismo.

> O último século [século XX], apesar de revoltas e revoluções, viu surgir, em sua segunda metade, até se tornar hegemônico, um sindicalismo reformista de colaboração entre classes, que exige o arbítrio do Estado e a intervenção da representação parlamentar, sempre pronta para estabelecer ou não cumprir uma lei; um sindicalismo integrado ao regime estabelecido.
> Ao se esquecer da ação direta, o movimento operário de hoje se encontra travado pelos ferros do legalismo, impotente após deixar nas mãos de uma burocracia de representações sindicais a direção da luta, condenado a greves corporativas e manifestações simbólicas, oferecendo um medíocre contraponto à classe dominante. Esse sindicalismo rejeita e até mesmo reprime o sentido profundo implícito à reivindicação ou à revolta dos explorados: a transformação radical da sociedade (COLOMBO, p. 72-73, 2010).

Nesse ponto, a organização popular deve exercer por si sua ação política, sem delega-la a qualquer centralização política, burocrática ou uma elite de intelectuais orgânicos. Referindo-se ao pensamento da anarquista Voltarine de Cleyre, através de seu texto *Da esperança e da razão, escritos de uma insubmissa*[59], Eduardo Colombo (2010) traz a reflexão:

> Os IWW utilizam a tática da ação direta, mas todos podem a praticar ao "se recusar a dar recursos para a ação política". A ação política é a ação indireta, aquela que apela aos representantes. É o recurso à ação indireta – método impotente para acabar com o empecilho da exploração capitalista e da dominação política – que, lentamente mas com certeza, domestica a greve, integra a organização operária ao sistema estabelecido, impõe a colaboração de classes e consolida a submissão tradicional do operário ao patrão, da maioria à elite (COLOMBO, p. 85-86, 2010).

O texto de Colombo (2010), assim como o conceito de *ação direta*, é o fundamento de recusar-se a resiliência e entreguismo a partidos políticos e negociação fictícia com os aparelhos de Estado. É, portanto, a insubmissão de classe, almejando sua autonomia como ferramenta fundamental para traçar um caminho conciso e objetivo até a greve geral, que trará a ruptura definitiva com a sociedade de classe - a revolução social. Essa arregimentação do sindicalismo, que começa a delinear-se junto a essa cisão e expulsão de anarquistas e socialistas antiautoritários na Segunda Internacional, como bem coloca Colombo (2010), foi o que levou o sindicalismo revolucionário a marginalidade décadas depois, ao recusarem-se a submeter sindicatos a uma instituição legalista do Estado e interesses partidários. A estruturação burocrática que atola os sindicatos até os dias de hoje à colaboração de classes, fez-se perder sua finalidade revolucionária e

[59] Voltairine de Cleyre. *D'espoir et de raison. Écrits d'une insoumise.* Québec: Lux, 2008.

definhar no imobilismo das vias parlamentares que nos leva atualmente a negociações miseráveis na busca de reformas ínfimas e da própria afirmação da legalidade.

Após entender que a concepção de *ação direta* está diretamente atrelada a trajetória de anarquistas dentro do sindicalismo revolucionário, e vice versa, é possível compreender a indissociabilidade entre educação e a visão de mundo idealizada por lutadoras e lutadores da classe trabalhadora. Ao percebermos que é necessariamente fundamental atravessar o contexto de disputas políticas, econômicas e as suas estratégias de atuação social, vê-se consolidar, concomitantemente, uma perspectiva cultural-ideológica e o desenvolvimento nas suas propostas educativas, como as Escolas Modernas amplamente difundidas após 1909 quando Ferrer y Guardia, seu idealizador, é assassinado pelo Estado monárquico espanhol.

Nas palavras de Safón (2003), Ferrer y Guardia foi "um combatente em educação social" e tinha em sua proposta educativa revelar "os malefícios de todo poder abusivo e de toda injustiça social", afim de "Ativar o senso humano ao ponto que ninguém possa mais aceitar a opressão e a iniquidade como norma de vida e possa, ao contrário, rejeitá-las pela revolta" (SAFÓN, p. 11-12, 2003). Apesar de Ferrer não se assumir publicamente como anarquista, na intenção de autoridades do Estado não vincularem a Escola Moderna ao anarquismo e consequentemente criminaliza-la, sabe-se que este militante da educação esteve em contato direto com anarquistas. A sua participação em conferências operárias, a contribuição política e financeira com o periódico socialista *La Huelga General* (publicação da Federação Regional de Sociedades Operarias de Barcelona), a defesa de um ensino laico, e seu contato direto com anarquistas para a produção dos materiais didáticos da escola, deixam evidente sua relação com o campo ideológico libertário. De acordo com o pesquisador Rodrigo Rosa Silva, Ferrer escreveu vários artigos sob o pseudônimo "Cero" defendendo a revolução social e a greve geral revolucionária (SILVA, p. 128, 2013), além de conhecer pensadores e obras que o inspirou, como Paul Robin, Sebastien Faure e Eliseé Reclus. Em carta a Leopoldine Bonnard, sua companheira na época, Ferrer afirma:

> Hoje, nos dedicamos a que as crianças reflitam sobretudo sobre a injustiça social, as mentiras religiosas, governamentais, patrióticas, judiciarias, políticas e militares, etc., a fim de preparar as mentalidades para a revolução social. Hoje, nos nós consagramos a despertar os espíritos para as ideias revolucionarias: depois, veremos (FERRER Y GUARDIA apud SAFON, p. 28, 2003).

Em uma Espanha monarquista, defender uma educação laica e racionalista, ou seja, científica, baseada na experiência empírica e no combate ao dogmatismo religioso e superstições, era declarar ataque as estruturas de poder vigentes. A escola, para além de produzir seu próprio boletim que difundia as atividades escolares, as ideias racionalistas, as produções textuais das e dos alunos, e os mais variados temas de conhecimentos gerais produzidos por apoiadores do ensino racionalista, organizava conferências dominicais com a comunidade ao seu entorno sobre diferentes temas, na intenção de estimular o envolvimento comunitário, organização e a instrução popular da comunidade (OLIVEIRA, p. 94, 2020). "O ensino racional e científico deve persuadir os futuros homens e mulheres de que não devem esperar nada de nenhum ser privilegiado (fictício ou real); e que podem esperar tudo o que for racional de si mesmos e da solidariedade livremente organizada e aceita" (FERRER Y GUARDIA, 2014, p. 46).

É nessa afirmativa que vemos o conceito de *ação direta* permear diretamente a proposta educativa de Ferrer, que se nutre diretamente do campo libertário, e coloca na educação o papel fundamental de cultivar pessoas emancipadas, que nada esperem, mas que criem por suas próprias mãos o exercício da liberdade, do conhecimento e da solidariedade. Para além da escola para educação infantil, Ferrer também conformou uma Escola Normal para Professores e presidiu a Associação de Professores Laicos Racionalistas de Barcelona (SILVA, apud. BASSOLS, p 109, 2015), ao compreender a necessidade de formar educadoras e educadores preparados para uma educação racionalista, já que carregavam muitas vezes em suas práticas o dogmatismo religioso e metafísico da educação tradicional. A fé e o dogma eram entendidos pelas e pelos racionalistas da época como um impeditivo à formação de um espírito crítico, tornando-os incapaz de questionar a realidade circundante e impondo um imobilismo social necessário à manutenção do status quo (AHAGON, 2015).

> Na Espanha em que vivia Ferrer, a problemática era ainda mais acirrada quando compreendemos que a igreja era uma das maiores detentora de terras, em uma Espanha essencialmente agrária e pobre e que, sendo assim, detinha grande parte do poder político e econômico. Essa era a realidade sob a qual Ferrer combatia e que acabaria por silenciá-lo em 1909, quando foi assassinado pelo Estado católico espanhol (AHAGON, p. 32, 2015).

A Escola Moderna de Ferrer operou de 1901 a 1906, seu último ano foi encerrado pelo encarceramento de Ferrer y Guardia. Após sua absolvição em 1907 Ferrer exilou-se na França estabelecendo contato com outros educadores libertários como Charles Albert, Charles-Ange Laisant, Charles Malato e Henriette Meyer. Esta última, exerceu papel de

diretora em 1902 na Escola Moderna de Ferrer, criando junto aos outros nomes citados a Liga Internacional pela Educação Racional da Infância no final de 1907 na intenção de ampliar as ideias racionalistas e de ensino laico (SILVA, p. 111, 2013).

Em 1909, levantes populares começaram a tomar o território espanhol em especial pela recusa operária em ir à guerra imperialista que a Espanha traçava em Marrocos. Ao longo de uma semana, entre fim de julho e início de agosto, a insurgência popular conseguiu mobilizar uma greve geral protagonizando táticas de saqueio e incêndio em conventos e igrejas, fato histórico que ficou conhecido por "Semana Trágica". "Apesar de não estar em Barcelona durante os conflitos e não haver provas ou testemunhas de sua participação em atos violentos Ferrer foi acusado de ser o instigador e "mentor intelectual" da revolta e acabou detido em 31 de agosto por guardas de Alella, sua cidade natal" (SILVA, p. 114, 2013). Sem provas concretas, com alegações duvidosas e ilegais, Ferrer foi condenado à morte pelo tribunal militar espanhol e fuzilado em 13 de outubro de 1909, sendo inocentado de suas acusações anos depois, em 1911.

O assassinato de Francisco Ferrer y Guardia causou comoção e mobilizações generalizadas "diversos cartazes se espalharam nos meses seguintes pelos muros das igrejas da cidade com inscrições como: 'Ferrer será vingado. A Igreja será queimada'" (SILVA, p. 115, 2013), exemplos concretos de propaganda pela ação direta nas ruas. No entanto, como nos coloca Silvio Gallo (2014) em seu prefácio do livro Escola Moderna, após a morte de Francisco Ferrer y Guardia, "suas ideias se espalharam como fogo em pólvora" e muitas Escolas Modernas surgiram na Espanha e em outros países, inclusive no Brasil.

Ao analisar o movimento anarquista brasileiro, é importante salutar que seu processo de industrialização e urbanização se iniciava no fim do século XIX e início do século XX, e o processo de consolidação e organização do operariado teve bastante influência de imigrantes europeus que trouxeram perspectivas de diferentes correntes socialistas que se disseminaram rapidamente dentro da classe trabalhadora. Destaca-se como principal fator organizativo o Primeiro Congresso Operários Brasileiro em 1906 que fundou a Confederação Operária Brasileira – COB (1906-1915) e que teve o sindicalismo revolucionário da CGT francesa como ponto forte nos seus primeiros anos de conformação.

> Tendo como exemplo o sindicalismo revolucionário francês, o Congresso aprovou suas teses, procurando organizar os trabalhadores a partir da neutralidade sindical, do federalismo, da descentralização, do antimilitarismo,

> do antinacionalismo, da ação direta, sabotagem, boicote, da criação de escolas, centros sociais, universidades populares e da Greve Geral
> [...]
> Em segundo lugar, ao adotarem o modelo francês da CGT, os trabalhadores organizavam-se de acordo com o princípio federativo, possibilitando aos trabalhadores autonomia dentro dos sindicatos, dos sindicatos dentro da federação e, por sua vez, da federação dentro da confederação, organizando o movimento operário de tal forma que o poder estivesse descentralizado, emergindo de baixo para cima. (AHAGON, p. 64-65, 2015).

As linhas de atuação tirada após o Primeiro Congresso Operário Brasileiro em 1906, que fundou a Confederação Operária Brasileira – COB (1906-1915), e posteriormente, o aprofundamento de seus postulados no Segundo Congresso, em 1913, possibilitou a organização de diversas mobilizações e greves operárias. Tais mobilizações tiveram suas bases de atuação em especial na Federação Operária do Rio de Janeiro – FORJ (1923), Federação Operária de São Paulo - FOSP (1905-1935), Federação Operária do Rio Grande do Sul – FORGS (1906), principais bases de sustentação da confederação, e também aqueles organizados na Federação Socialista Baiana – FSB (1902), na Federação Operária Local de Santos – FOLS (1907), entre outras.

O Segundo Congresso Operário Brasileiro em 1913 foi basilar para conformar as escolas racionalistas e libertárias no Brasil. A exemplo do Brasil, as escolas modernas foram fundamentais na organização da classe trabalhadora, educando não apenas as e os filhos da classe trabalhadora, mas também estes, operando como espaço de organização local da classe.

> O ‘Segundo Congresso Operário Brasileiro’, aconselha aos sindicatos e às classes trabalhadoras em geral, tomando como princípios o método racional e científico, em contraposição ao ensino místico e autoritário, promovam a criação e divulgação de escolas racionalistas, ateneus, cursos profissionais de educação técnica e artística, revistas, jornais; criando conferências e prelações, organizando certames e excursões de propaganda instrutiva, editando livros e folhetos (RODRIGUES, p.139, 1994)

A COB, portanto, compreendia que a educação é uma forma de ação direta, a partir da divulgação e criação de escolas racionalistas, ateneus, cursos técnicos, centros culturais, artísticos, publicação revistas e jornais, teatro, cinema, realização de conferencias e excursões. Para além desse enorme contingente de espaços culturais e materiais de propaganda libertários, também se organizava confraternizações a fim de financiar as escolas, seus materiais de propaganda e espaços culturais que propiciavam formações para a vida comunitária de seu entorno.

Inumeráveis foram as escolas criadas no Brasil em reflexo da organização operária e militância anarquista, é possível destacar algumas sob sua influência direta: a Escola Nova, fundada em 1909 em São Paulo; a Escola Moderna do Ceará, fundada em 1911 em Fortaleza; a Escola Moderna nº 1, fundada em 1912, sob direção de João Penteado em São Paulo; a Escola Moderna nº 2, fundada em 1912, sob direção de Adelino de Pinho também em São Paulo; a Escola Moderna de Petrópolis, fundada em 1913; a Escola Moderna de Porto Alegre, fundada em 1919; a Escola Racional Francisco Ferrer, fundada em 1919, em Belém do Pará; a Nova Escola, fundada em 1920, no Rio de Janeiro e a Escola Livre, fundada em 1920 pelos Operários em Fábricas de Tecidos de Petrópolis (SILVA, 2013; AHAGON, 2015; RODRIGUES, 1992) [60].

Em finalização, é perceptível que a constituição da luta anarquista considera desde sua conformação ideológica a ação fundamental de traçar a relação entre a luta sindical e a educação. Para, dessa forma, erguer paralelamente as suas trincheiras da atuação social cotidiana, compreendendo que para a emancipação das classes populares é necessário soerguer para além da autonomia nos aspectos econômicos e políticos, uma educação social que considere a emancipação ética e cultural.

[60] Para aprofundamento sobre o tema ler a tese: SILVA, Rodrigo R. da. **Anarquismo, Ciência e Educação**: **Francisco Ferrer y Guardia e a rede de militantes e cientistas em torno do ensino racionalista (1890-1920)**. 2013. 279 f. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo - FEUSP, 2013; AHAGON, Vitor Augusto. **A trajetória militante de Adelino de Pinho: passos anarquistas na educação e no sindicalismo**. Dissertação (Mestrado em História Social) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade São Paulo, São Paulo, 2015; RODRIGUES, Edgar. **O anarquismo na escola, no teatro, na poesia**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1992.

PARTE II

CAPÍTULO III - O MURALISMO POLÍTICO

Neste capítulo, irei abordar algumas referências históricas do muralismo político na América Latina. Essas experiências aqui abordadas não irão contemplar a riqueza e diversidade dessa manifestação, que alcança amplitude continental e é expressão resistente no campo comunicacional há, pelo menos, um século. Desta forma, não irei me ater às expressões muralistas com recorte de lugar ou tempo, mas, sobretudo, buscarei problematizar a potência educacional dessa ferramenta no campo das lutas sociais e em especial dos grupos de muralismo militante próximos ao campo libertário e anarquista. No entanto, para entendê-lo, é necessário mostrar sua trajetória, já que nada está dado pela espontaneidade, assim, trabalharei a partir de dois conceitos do *Muralismo Polític*o definidos por Ana Longoni (2018), o primeiro, como *Muralismo Político Institucional*, e o segundo, como *Muralismo Político Militante,* sendo este, o que esta pesquisa toma por foco e desenvolve uma *etnografia militante* sobre os processos educativos do muralismo militante como uma prática educacional da *Ação Direta*.

> Cabe propor uma distinção entre duas modalidades de produção de murais de caráter político que podem resultar útil dentro do muralismo político argentino [e latino-americano]: o mural institucional e o mural militante. Ambos os tipos concebem o mural como ferramenta política de propaganda, inscrita no espaço público, mas podem diferenciar-se enquanto a seu produtor, suas condições de produção, sua função primordial, sua durabilidade (LONGONI, p. 153, 2014);

As pesquisas relacionadas ao muralismo são abordadas através de diversas perspectivas, desde sociológicas, historiográficas, educacionais e estéticas, já que a pintura mural e seu propósito está diretamente vinculada a seu contexto histórico. Desta forma, essa retomada histórica do muralismo político na América Latina, consiste apenas em uma síntese de algumas experiências em destaque para se pensar sua prática por um viés pedagógico de propaganda e agitação política. Portanto, jamais irá abarcar uma completude ou conclusão, reconhecendo que qualquer forma de estudo deve estar aberta a revisitações.

O *muralismo político militante* não é a arte de pura contemplação, mas material intencionalmente reflexivo e educacional. Ele não busca os olhos com o rigor crítico da academia, mas sua força está justamente nas suas processualidades educativas, no contexto em que se insere e na comunicação que deseja passar - seu poder simbólico

enquanto conteúdo visual.

Como já foi pontuada anteriormente, nenhuma expressão cultural ou artística é isenta de contexto histórico e conjuntura político-social. Assim, adentramos ao seu percurso...

3.1 Muralismo Político Institucional

3.1.1 O Muralismo Político Institucional no México

O Muralismo Político teve seu cerne entre as décadas de 1920 e 1970 no México, mas o que impulsionou esse processo político-cultural enquanto projeto de Estado, delineou-se muito antes de sua materialidade. Sendo assim, é necessário traçar uma pequena retomada histórica para entendê-lo.

Não diferente da América Latina como um todo, o México também sangrou e sofre até os até os dias atuais com a ferida histórica do colonialismo que escravizou nativos indígenas, negras e negros sequestrados da África; dizimou grupos étnicos e impôs seu projeto político capitalista, colonialista, branco e europeu. Antes dessa invasão territorial, esses povos tradicionais viviam em *ejidos*, terras comunitárias que eram coletivizadas. Posteriormente, durante seus anos coloniais, diferentes etnias descendentes de Maias e Astecas foram exterminadas por consequência das epidemias e dos diversos conflitos entre os povos ali originários e os invasores espanhóis, franceses e norte-americanos.

> Para os resistentes não se tratava apenas de uma guerra por sobrevivência, uma vez que essa estava assegurada pela submissão ao invasor, nem uma questão de mera afirmação do controle de certas áreas territoriais. A questão central era a autodeterminação dos povos que queriam continuar existindo a partir de códigos de conduta alheios a qualquer paradigma de funcionamento oriundo da Europa. (SAMIS, Alexandre. In: MAGON, 2003, p. 9)

Depois de quase três séculos sob domínio colonial espanhol, inicia-se no virar do século XIX, movimentos independentistas, diferente de alguns países da América Latina. No México as mobilizações por sua independência não foram puxadas por uma elite burguesa, mas, por camponeses indígenas, negros e mestiços.

Não diferente do que se espera de um Estado-nação subserviente aos interesses capitalistas, sua independência não traz mudanças efetivas para a maioria da população pauperizada pela expropriação sistemática de suas terras e autonomia. Seguem-se

intervenções militares estrangeiras (E.U.A e França), perda de quase metade se seu território para os *yankees*[61], ditaduras e saqueios de suas riquezas e políticas restritivas de acesso à terra, levando camponeses e indígenas a perder suas terras comunais, e, consequentemente o aumento da concentração de propriedades nas mãos de grandes latifundiários. De colônia, o México torna-se subserviente ao imperialismo capitalista estadunidense, uma falsa atualização que poderíamos facilmente chamar de neocolonialismo. Largados ao despojo, indígenas e camponeses continuam por organizar levantes que não cessaram, se estendendo de 1910, com o início da Revolução Mexicana, até seu fim, em 1921 (e claro, sem ilusão, nos anos subsequentes), quando há uma normalização e mudança de contexto feita pela burguesia constitucionalista vencedora.

Em abril de 1861, desembarca no México o médico grego-húngaro Plotino Rhodakanaty. Inspirado pelas ideias mutualistas de Proudhon e o socialismo de Fourier, ele vai ao México com a proposta de criar comunidades agrícolas de teor libertário. Sua ideia é atraída em especial pelos planos de colonização promovidos uns anos antes pelo governo liberal de Ignácio Comonfort que ofertava terras para o estabelecimento de colônias agrárias. Porém, Rhodakanaty não obtêm sucesso, já que os indígenas e camponeses mexicanos se organizavam em seus territórios de forma comunal e não aceitariam modelos e ideias externos a sua realidade social, ainda mais, com a perceptível implementação de um projeto de branqueamento (eugenia), destruição das terras comunais, acumulação de terras por europeus e fazendeiros, bem como, a continuidade de um colonialismo disfarçado 'colônias agrárias'. Nesse contexto, campesinos e indígenas do sul iniciaram a retomada de suas terras em conflito com grandes fazendeiros.

Dedicado a militância anarquista e vista as contradições das comunidades agrícolas, Rhodakanaty não desiste e organiza, em 1863, grupos de estudos, futuramente conhecido como Clube de Estudantes Socialistas, de onde sairiam alguns dos principais líderes comunitários, sindicais e socialistas do México, tais como Francisco Zalacosta, o operário Santiago Villanueva e o propagandista libertário Hermenegildo Villavicencio. Como explicitado pelo historiador Hugo Vargas (2010), desse Clube nasceria em 1865, a primeira organização anarquista do México, *La Social, a qual* incorporaria o viés ideológico e as teses libertárias de Bakunin. A organização não foi apenas fundamental para difundir as ideias socialistas, mas, na estruturação das forças sociais contra as condições de exploração que se acirraram em um México que recém industrializava-se

[61] Alta Califórnia, Arizona, Novo México, Utah, Nevada, Texas e Colorado.

no esforço violento de firmar as raízes de um capitalismo periférico.

> [...] lo que les significó la necesidad de apropiarse de nuevas herramientas de lucha, como la insurrección, la huelga, la creación de iniciativas cooperativistas y la toma de tierras, y la reconfiguración de un horizonte libertario de futuro situado en las demandas y necesidades de los sujetos en lucha; se pasó de la posición de esperar a una hipotética instauración progresiva del socialismo, a promover y trabajar por la revolución social como medio de autoemancipación de los pueblos (VARGAS, 2010, p. 12).

Os militantes operários Villanueva e Villavicencio, organizaram especialmente greves nos espaços urbanos e criaram as primeiras associações mutualistas de artesãos e operários[62] que rapidamente se tornaram sindicatos de tendência anarquista. Em 1868, Rhodakanaty junto a Zalacosta, fundam no território de Chalco a escola libertária *Rayo y el Socialismo* e o *Club Socialista del Chalco*, onde difundia-se as ideias socialistas e alfabetizava-se campesinos, indígenas e seus filhos. Nesse ínterim, a escola libertária influencia Júlio Charles Lopez que, em 1868, organiza junto a outros alunos, camponeses e indígenas uma insurreição na região do Chalco para retomada das terras comunais. A partir dessa ação, são constituídas guerrilhas que organizavam as ocupações de latifúndios, repartição das terras comunais e a criação de juntas de autogoverno. Durante os anos de 1868 a 1869, flamejou nas regiões do Chalco e Texcoco, Texmelucan em Puebal e Cuautla em Morelos, uma tentativa de autogoverno onde décadas depois germinaria o levante zapatista de 1994[63]. No entanto, o Estado reprime fortemente o levante e fuzila Charles Lopez em 1º de setembro de 1869, dentro da própria escola libertária onde formou-se com o Rhodakanaty (VALADÉS, 2013). Em abril deste mesmo ano, um pouco antes de sua morte, é publicado o *Manifesto a todos os pobres e oprimidos do México e do Mundo,* escrito por Charles Lopez e Zalacosta (por vezes o último não é citado). Nele, os revolucionários não se declaram claramente anarquistas, visto aqui como uma posição estratégica de diálogo com os movimentos de base, mas colocam-se em oposição ao Estado e em defesa da criação de juntas de autogovernos, locais das comunas. Ademais era um manifesto que buscava estimular as ações das classes subalternas contra os latifundiários usurpadores, contra o Estado mexicano e um chamado para a construção do socialismo.

---

[62] Ao que se sabe a primeira organização operária do México fora a *Sociedad Particular de Socorros Mutuos* fundada em 5 de junho de 1853 na Cidade do México, ela agregava especialmente o ramo da chapelaria, já que neste determinado contexto mexicano desenvolvia-se fortemente a indústria têxtil (VALADÉS, 2013, p. 18).

[63] Inclusive um dos Caracóis Zapatistas atuais chama-se Júlio Chavez Lopez.

> Ciudadanos mexicanos: ha llegado la hora de conocer a los hombres con el corazón bien puesto, ha llegado el día en que los esclavos se levanten como un sólo hombre reclamando sus derechos pisoteados por los poderosos. Hermanos: ha llegado el momento de despejar el campo, de pedir cuentas a los que siempre nos las han exigido; es el día de imponer deberes a quienes solo han querido tener derechos.
> [...]
> Queremos destruir radicalmente el vicioso estado actual de explotación, que condena a unos a ser pobres y a otros a disfrutar de las riquezas y el bienestar; que hace a unos miserables a pesar de trabajar con todas sus energías y a otros les proporciona la felicidad en plena holganza.
> [...]
> Es indispensable salvar el momento y levantar nuestros esfuerzos en torno de esa sacrosanta bandera de la revolución socialista, que dice desde lo más alto de la República:
> ¡Abolición del gobierno y de la explotación!
> Queremos tierras, queremos trabajo, queremos libertad. Necesitamos salvarnos de todos los padecimientos, necesitamos salvar el orden, en fin, lo que necesitamos es el establecimiento de un pacto social entre los hombres, a base de respeto mutuo.
> ¡VIVA EL SOCIALISMO!,
> ¡VIVA LA LIBERTAD! (LOPEZ, 1869)

A organização anarquista *La Social*[64], após essas experiências, radicaliza-se ainda mais e reivindica-se como uma sessão da I Associação Internacional dos Trabalhadores (AIT) responsável por organizar os primeiros núcleos operários filiados à AIT no México e que rapidamente influiu nas lutas sindicais a favor da redução da jornada laboral, da melhora das condições de trabalho, das seguridades trabalhistas e pelo aumento dos salários. Em 1869, era também fundado na cidade do México, o Círculo Proletário, e no ano seguinte, o Grande Círculo dos Operários do México. Vista a necessidade de organizar a classe trabalhadora a nível nacional, em 1876, realizou-se um Congresso Geral Operário da República Mexicana, que aceitou muitas das teses anarquistas, já que até então se mostrava como a força mais expressiva dentro do movimento operário e campesino. No entanto, as perspectivas reformistas e liberais pouco a pouco se fortaleceriam a partir dos anos 80 tornando-se majoritária. Resultado do aumento exponencial de perseguições aos movimentos antiautoritários, a exemplo, em 1883 houve o encarceramento e assassinato de integrantes do *Gran Círculo* anarquista associados a AIT, e, pela força do Estado, a declaração de iniciativas operárias autônomas como

[64] Em 1878 seria construído um plano pela La Social que propunha a dissolução do governo nacional, a criação de municípios autônomos, demarcação das terras comunais, liquidação de interesses do capital urbano sobre o urbano, abolição do sistema de salário e criação de bancos locais de troca, aí já se delineia algo de inspiração ao movimento zapatista atual. Assistir: https://www.youtube.com/watch?v=M7Y39SoIr7k

ilícitas, a exemplo: as cooperativas, impondo que se quisesse manter sua existência, deveriam ser submetida ao controle governamental. Essa repressão conseguiu coibir o anarquismo por um certo período, mas o ressurgir libertário se daria novamente no início do século XX com os irmãos Flores Magón.

Em 1876, através de um golpe militar, assume o governo Porfírio Díaz, general burguês que entra no governo para representar as ambições políticas de sua classe. Esse regime permanece por 36 anos, período nomeado de Porfiriato ou Porfirismo (1876-1911). O capitalismo enraizava-se rapidamente no México, delineado especialmente pela industrialização por via dos teares. A economia cresce e se diversifica, mas não para todas e todos, apenas para a classe burguesa que seguia por enriquecer mais e mais às custas do empobrecimento generalizado do resto da população, além do imperialismo Norte Americano que solapava todo o ouro e prata de suas minerações e abocanhava parcelas do território mexicano. Seguindo essa lógica de interesses unilateral, o Porfirismo favorece a concentração de terras a seus aliados e cria postos vitalícios aos mesmos, configurando-se um sistema político tirânico e fechado.

O contexto pré-revolução configura assim uma crescente insatisfação popular com as reeleições fraudulentas de Porfírio Díaz, e a enorme desigualdade social e concentração fundiária, na qual algumas centenas de latifundiários controlavam quase a totalidade dos territórios e milhares de camponeses padeciam na miséria sem terras ou no desemprego das cidades.

> Naquele ano, os grandes proprietários de terras do México eram 840, e aproximadamente 12 milhões os camponeses sem terra. As grandes propriedades rurais tinham dimensões semelhantes às de uma província europeia, e os fazendeiros nas suas terras eram praticamente os donos absolutos de homens e coisas. O exército - armado com canhões e rifles alemães e metralhadoras norte americanas - era o verdadeiro fundamento do regime do Porfírio Díaz (ZARCONE, 2012, p. 8).

Atentos a esse contexto, surgem alguns militantes precursores da Revolução Mexicana, os irmãos Jesus, Ricardo e Henrique Flores Magón, com destaque aos dois últimos, pois o primeiro abandona a luta posteriormente. Filhos de indígena liberal antiimperialista que lutou contra a invasão norte americana da baixa Califórnia, os irmãos foram um dos primeiros[65] a criar vias de propaganda e agitação política que deixassem evidente as terríveis desigualdades sociais que vinham se desenvolvendo através do

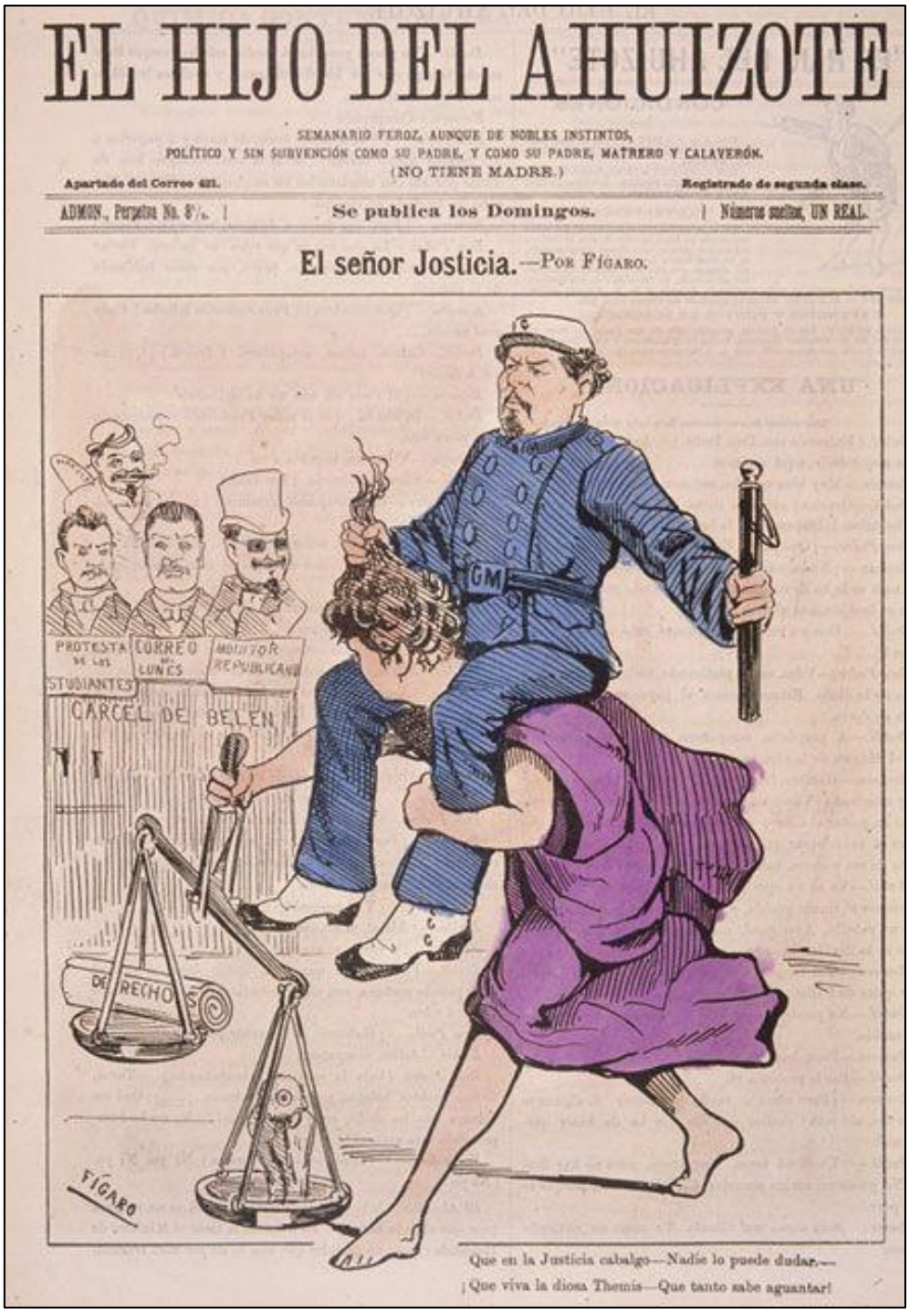
[65] Indico a leitura completa do livro do Pier Francesco Zarcone (2012) *Os anarquistas e a revolução mexicana*, que aprofunda muito mais a forte influência dos anarquistas nas convulsões políticas e sociais do México da segunda metade do século XIX.

regime ditatorial porfirista e a pontuar a necessidade de uma mudança profunda na concepção política nacional. Como estratégia de propaganda, os irmãos Magón junto à Antonio Horcasitas, criam o periódico revolucionário e antiporfirista *La Regeneración* (1900-1918) que se constituiu um dos mais influentes jornais da história do movimento revolucionário mexicano. Ao longo dos seus 18 anos de existência, o jornal passaria por diferentes etapas, posições políticas e locais de sede devido a perseguições e os desafios constantes de burlar a censura. Inicialmente o jornal funcionava como periódico jurídico independente voltado a desenvolver críticas no plano judicial e seguindo uma orientação legalista. Posteriormente, ainda em seu primeiro ano de jornal, em um contexto em que proliferavam as ideias liberais e apresentava-se como opção institucional mais consolidada contra a via conservadora, os irmãos Magón aderem à *Asociación Liberal Reformista*[66] que havia lançado seu manifesto em 1900 através de Camilo Arraiga. Assim o periódico *Regeneración* torna-se o órgão oficial da associação publicando seus comunicados e documentos (SANTOS, 2011).

Em 1901, a ditadura suprime os grupos liberais e Jesus e Ricardo Flores Magón são encarcerados passando aproximadamente oito meses em reclusão. Ao sair da prisão em 1902, Ricardo e Henrique assumem também a direção do jornal satírico e antiporfirista *El hijo del Ahuizote* (em português *O filho da Calúnia*), através do qual realizaram pesadas críticas à ditadura de Diaz incluindo um viés mais artístico com contos, charges e caricaturas. Este jornal teve como principal cartunista José Guadalupe Posada. Por ser um grande provocador e agitador político, Ricardo e outros companheiros do *La Regeneración* são presos novamente em 1903 e passam mais um ano em reclusão. Ao serem soltos, são advertidos da proibição de veicular qualquer material, caso contrário, seriam severamente punidos. Prevendo um possível assassinato, os irmãos e colaboradores decidem exilar-se nos Estados Unidos em 1904. É nesse contexto que começam a aproximar-se das ideias anarquista, delineando uma futura ala mais radical do Partido Liberal Mexicano – PLM fundado em 1906 a partir dos múltiplos clubes liberais que se organizavam desde 1901 no Congresso Liberal Mexicano.

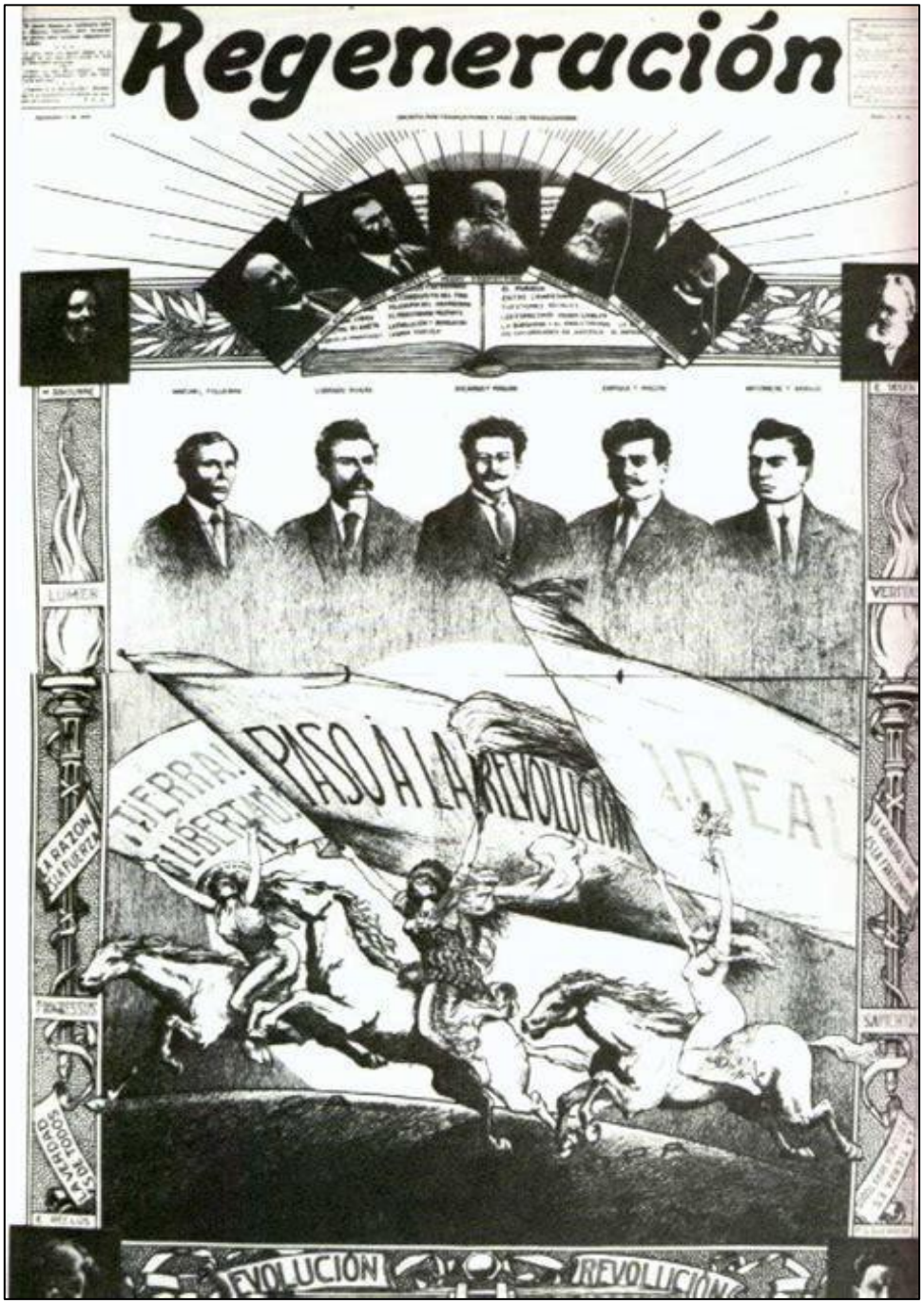
[66] Base para formular em 1905 o Partido Liberal Mexicano – PLM. A Formação inicial do Partido Liberal Mexicano constituiu-se por Ricardo Flores Magón, Enrique Flores Magón, Juan Sarabia, Antonio I. Villarreal, Librado Rivera, Manuel Sarabia, Rosalío Bustamante.

Figura 15: "El Señor Josticia", arte de Fígaro, publicado pelo Jornal El Hijo Del Ahuizote, nº 3 em 1885.



Fonte: https://mexicana.cultura.gob.mx/en/repositorio/home. Acesso: março de 2023.

Figura 16: Capa do periódico Regeneración, 1910.



Fonte: http://dwardmac.pitzer.edu/anarchist_archives/bright/magon/images/anarchism.jpg. Acesso: março de 2023.

No fim de 1904, os irmãos Ricardo[67] e Enrique Flores Magón retomam o periódico *La Regeneración* de forma clandestina e sofrem diversas tentativas de assassinato a mando de Díaz em território norte americano. Em 1905-1906, enquanto Camilo Arraiga no México defendia uma reforma apoiada nos setores oligárquicos insatisfeitos com o

[67] Ricardo só iria se assumir publicamente anarquista em 1908 em carta (SANTOS, 2011).

Porfirismo; em Missouri nos Estados Unidos, Ricardo e Enrique participam da criação da *Junta Organizadora do Partido Liberal Mexicano,* uma ala radical do PLM composta pelos militantes exilados, inicialmente com intenção de ser suporte ao Partido Liberal de caráter progressista e anti-imperialista. No entanto, ao longo das experiências e tensões políticas progressistas e a perda de eleições fraudulentas, encaminhou-se já em seus primeiros anos uma visão mais radicalizada, aproximando-se do socialismo antiautoritário e renegando o reformismo liberal e a impossibilidade de uma mudança social através do viés pacífico ou eleitoral. Assim, enquanto Camilo Arraiga continuava a defender as ideias liberais, Ricardo começava a defender a revolução social puxada pelas classes exploradas e a possibilidade de um levante armado como caminho de uma transformação social. Em 1906, elabora o "Manifesto à Nação Mexicana" e é nele que:

> Pela primeira vez uma carta aberta à sociedade sintetizava, num programa, as estratégias para pôr fim à ditadura e as velhas estruturas fundiárias. O manifesto, com forte teor anticlerical, previa uma transformação radical nas relações trabalhistas, na distribuição de terras e na organização geral da sociedade mexicana. (SAMIS, Alexandre. In: MAGON, 2003, p. 17).

O manifesto repercutiu clandestinamente e dentre suas principais reivindicações encontravam-se os pontos específicos de direito à educação, à expropriação e coletivização dos latifúndios e terras não cultivadas, o fim da pena de morte, fim do trabalho infantil, ensino laico e gratuito, a criação de um salário mínimo, indenização por acidente de trabalho, bem como a regulamentação e a redução da jornada de trabalho anual - luta que já borbulhava internacionalmente nos movimentos operários socialistas e anarquistas. Em consequência, emergem dos centros urbanos e mineiros, movimentos operários revolucionários. Instigados pelos fracassos da democracia institucional e as experiências incansáveis de repressão, é sobre solo estadunidense que os irmãos se aproximam das ideias anarquistas, radicalizando suas estratégias e afastando-se da perspectiva liberal. No entanto, não abandonam o nome PLM por questões de camuflar-se frente a legalidade e para não perder apoio de outros grupos, afinal frente à um contexto altamente repressivo, não é tático isolar-se politicamente.

> Comprendimos desde luego lo imprudente que hubiera sido declarar nuestros postulados anarquistas; imprudencia que hubiera dado por resultado que quedásemos aislados y nuestra labor reducida prácticamente a nada. Por tal motivo, nuestro plan fue organizar el *Partido Liberal Mexicano*, fortalecerlo y después darle un programa cualquiera a seguir, como lo fue el de julio de 1906, que nos sirviera de pretexto para soliviantar en armas al pueblo mexicano en contra de Porfirio Díaz, para entonces, una vez en plena rebelión armada, cuando la conciencia de la propia fuerza convierte a los cobardes en audaces y las mentes

> conservadoras se espantan menos con las ideas avanzadas, presentarnos abiertamente como anarquistas, buscando orientar al movimiento armado hacia una finalidad libertaria, o al menos lo más avanzada posible, de manera que si nuestros esfuerzos no daban todo el fruto apetecido, sirvieran siquiera de base para futuras reivindicaciones.
> [...]
> Fue para nosotros altamente penoso tener que ocultar nuestra identidad anarquista y concretar nuestros escritos a arengas patrióticas que no sentíamos y a simular ser políticos cuando abominábamos de la política. (Henrique Flores Magón, 1925)

La Regeneración entraria em outra etapa política, em que seu eixo central e argumentações sustentavam-se na recuperação das terras por meio da expropriação, algo que não se obteria pela vontade do Estado, mas por via da própria organização e força do povo. Vista essa radicalidade estratégica, esse movimento foi chamado por todas as autoridades federais perseguidoras de *Magonismo*. As e os anarquistas não se identificavam com esse conceito e viam como uma estratégia das instituições hegemônicas de deslegitimar o movimento construindo personalismo, vanguardismo e esvaziando de sentido uma luta que na verdade era coletivizada. Para esses, nenhum interesse pessoal ou representatividade política se sobrepõe ao coletivo, assim, caminha-se junto por uma causa e não por uma pessoa ou lugar no poder, recusando considerar-se precursores de uma nova corrente ideológica, mas na constante defesa de uma organização social combativa e autônoma. Portanto, a práxis anarquista constitui-se na luta social e a emancipação dos povos será construída por suas próprias vias, por isso, reconhecer e respeitar as formas de autodeterminação, cosmovisão e autonomia dos povos indígenas e camponeses é ponto fundante do anarquismo mexicano aplicado à realidade político-social latino-americana, indígena, negra e majoritariamente agrária.

Desde então, seriam estes integrantes do PLM autores teóricos e práticos dos primeiros planejamentos insurrecionais contra o regime ditatorial de Porfírio Díaz que deram origem à Revolução de 1910 (GILLY, 1996). O PLM também funda o Conselho do Exército Liberal Mexicano, que são diversas guerrilhas que vão se formando dentro do México e a partir dos EUA em cidades de fronteira. Essas guerrilhas tomam o estado da Baixa Califórnia, Tijuana e Mexicali (norte) e no centro sul Vera Cruz. Além de enfrentarem as forças do Rangers do Arizona, que são as milícias paramilitares dos EUA, o porfirismo e as forças de Madero (a exemplo o exército de Pancho Villa ao norte) que reprimiram os anarquistas[68], o PLM esteve envolvido na organização de grandes greves,

[68] O marxismo nesse momento era muito irrelevante ou fraco, mas tinha o Partido Obrero Socialista que se aliava ao Madero porque defendiam que o México não estava pronto para viver uma revolução socialista pois não havia avançado nas forças produtivas.

como a de Cananea e Río Blanco e revoltas coordenadas das quais pretendiam levar a revolução social para todo o país, a mais famosa delas ocorreu na Baixa Califórnia em 1911. Esta última consistiu na ocupação de algumas cidades da Baixa Califórnia, com apoio material da central sindical *Industrial Workers of the World* – IWW de viés sindicalista revolucionário e de tendência anarquista, e que em 30 de janeiro proclamam a "República Socialista da Baixa Califórnia" (SAMIS, Alexandre. In: MAGON, 2003, p. 18).

> Para o futuro presidente Madero, ainda no processo da guerra civil, a iniciativa anarquista colocava em risco o Estado de Direito do México. O magonismo caracterizava-se como uma oposição claramente radical e incompatível com a transição pacífica para um modelo democrático burguês.
> Após cinco meses de resistência, os magonistas, isolados, atacados pelo exército ianque e sem apoio das forças de oposição a Díaz, tiveram que recuar para o território americano. Entretanto, a influência de Ricardo Flores Magón não cessaria de crescer entre os setores mais radicalizados do país. (SAMIS, Alexandre. In: MAGON, 2003, p. 18-19).

Sabendo que uma vitória revolucionária levaria evidentemente a uma intervenção dos Estados Unidos, os irmãos Magón também criam a liga anti-intervencionista junto a IWW. Imigrantes mexicanos que trabalhavam nos EUA e outros militantes anarquistas como Lucy Parsons, Emma Goldman e Alexandre Berkman participaram desta liga. Outra destacável anarquista mexicana foi Margarita Ortega Valdéz, que se integrou as filas do PLM durante a revolta armada da Baja California como enfermeira, propagandista e guerrilheira. Além do confronto armado, Margarita Ortega transportava armamentos, provisões e correspondências durante a Rebelião de Mexicali de 1911, fator que a levou a ser presa e assassinada pelo Estado Mexicano comandado por Victoriano Huerta em 1913 quando se recusa a delatar companheiros seus.

No âmbito não urbano, duas figuras combativas importantes também surgem para o estopim da revolução. São eles Emiliano Zapata e Francisco Villa, conhecido também como Pancho Villa. Ambos defendiam o direito aos *ejidos* e a reforma agrária. Diferente dos irmãos Flores Magón, que se organizavam junto a classe operária urbana, mais concentrados na região central do México e fronteiriça; Zapata e Villa organizavam especialmente as revoltas campesinas, negras e indígenas. Zapata estava a cargo do Exército Libertador do Sul, evidentemente ao sul do país, e Villa estava na divisão norte. Em raros momentos de conjuntura mais conflitiva os dois juntavam forças, como em 1914, na capital mexicana, onde junto a camponeses, operários e indígenas criam o pacto de Xoximilco que, além de exigir novas eleições, traçam aliança entre os dois exércitos

de libertação, bem como exigem a aplicação do Plano de Ayala, plano este que defende uma reforma agrária imediata e a defesa das terras comunais – *ejidos*. Venustiano Carranza, na época secretário de guerra e da marinha, reprime fortemente a agitação e vence o levante. Diversos grevistas são condenados à morte após esse conflito que teve grande repressão e vitória de Carranza.

Nesse evento os anarquistas não aparecem como figura central, pois estes já haviam sido os primeiros a serem criminalizados e perseguidos durante a ocupação da Baixa Califórnia, enfraquecendo muito as insurgências urbanas de viés revolucionário. O militante anarquista Ricardo Flores Magón é preso consecutivamente desde 1901, totalizando um total de 19 anos de sua vida encarcerado e, em 1922[69] , acaba por ser assassinado na cadeia. Em 1913, Zapata chega a convidar o PLM a estabelecer a sede da revista *La Regeneración* em Morelos, território controlado pelo Exército Libertador do Sul. Indígenas Yaky também fazem o convite para que militantes do PLM se exilem em seu território, porém enfraquecidos, preferem resguardar-se em território estrangeiro. E alguns juntam-se na resistência armada junto ao exército de Zapata, como a anarquista mexicana Juana Belen Gutierrez, que também foi editora da revista *El Desmonte* (1900-1919).

> Os magonistas exilados nos E.U.A. lançaram um cartaz ao povo mexicano para que apoiasse a causa anarquista, não propuseram nenhum candidato à Presidência nem um tipo novo de governo: simplesmente eles chamaram a lutar pela emancipação económica das classes trabalhadoras, a expropriação das terras dos latifundistas e a coletivização dos outros meios de produção industrial e de toda a riqueza social, e a fazer oposição à formação de um governo, como condição indispensável para obter um sistema de liberdade autêntica. (ZARCONE, 2012, p. 8).

Outra figura relevante é Francisco Ignácio Madero, republicano e empresário de classe alta, que desfruta da onda de insatisfação de uma burguesia não porfirista e funda em 1909 o Partido Nacional Antirreeleicionista de oposição a Porfírio, para assim, concorrer às eleições de 1910. Em 1910, Porfírio Díaz prende Madero e se reelege de forma fraudulenta ao tirar seu opositor de campo. Madero escapa e se exila nos EUA e de lá, emite o Plano de San Luis Potosí que convocava um levante armado para o dia 20 de novembro de 1910 na intenção de derrubar o porfiriato, reestabelecer eleições livres e democráticas, e o comprometimento em restituir aos camponeses as terras que lhes haviam sido usurpados pelos fazendeiros.

[69] Ler *Los anarquistas en la revolucion mexicana* (1910) – Jason Wehling

Com ajuda dos exércitos insurgentes de Zapata e Villa, Porfírio Diaz é pressionado e, em maio de 1911 ele renuncia, exilando-se na França. Francisco Ignácio Madero assume então a presidência e, sem qualquer intenção de ir além do liberalismo burguês, negligencia as leis sobre as propriedades da terra e não realiza uma reforma agrária de fato. Traídos, ao não terem suas demandas atendidas, os povos mais pauperizados continuam suas insurgências em defesa de uma revolução social que se caracteriza muito além de contentar-se com a mudança de governo e personagens das elites políticas, ou por uma reforma constitucionalista a cargo do imperialismo positivista, mas, a busca pela mudança revolucionária nas estruturas econômicas, sociais e políticas.

Madero, oportunista e traidor, segue com retaliações sangrentas aos insurgentes e, em fevereiro de 1913, é assassinado e Victoriano Huerta assume a presidência através de um golpe de Estado. Huerta é destituído por Venustiano Carranza em 1915 e se elege em 1917. Em 1920, Álvaro Obregón, general do exército constitucionalista de Madero, é eleito presidente do México dando fim à revolução.

Com o término da revolução, o país toma rumos de um "patriotismo liberal" que, para buscar dar contenção à insatisfação popular, evoca a exaltação de alguns heróis insurgentes e das tradições indigenistas apagadas. Esse governo de Álvaro Obregón (1920-1924) realiza algumas mudanças como investimento amplo na educação, redistribuição de alguns hectares de terras para camponeses e a atribuição de fundos para investimento em arte. Desta forma, é possível contextualizar o muralismo mexicano ao período pós-revolução, quando se instaura um governo populista que financia obras artísticas públicas que buscassem resgatar a história nacional e as identidades populares.

Para essa tarefa, foi contratado o fundador do Centro Artístico da Cidade do México, Gerardo Murillo, de pseudônimo Dr. Atl (em náhuatl, água)**,** pintor, professor[70] e considerado precursor da Pintura Mural Mexicano lançada em 1922, a qual ele acreditava ser a base para a criação do "modernismo mexicano". Dr. Atl propôs a construção de murais destinados ao povo na intenção de criar uma nova identidade nacional, que abarcasse a realidade mexicana, respeitasse as diferentes identidades étnicas, as lutas sociais e os diferentes aspectos de sua história. Professor da Academia de San Carlos, convidou alguns jovens artistas para participar do seu programa, como Roberto Montenegro, Federico Cantu, Ramón Alva, José Clemente Orozco, Diego

[70] Professor da academia de San Carlos, durante a Revolução, ele convenceu dois jovens estudantes de arte, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros, a se juntarem aos Carrancistas e ilustrar La Vanguardia, o jornal oficial carrancista antiporfirista.

Rivera, David Alfaro Siqueiros, entre outros.

Desta forma, o *Muralismo Político Institucional* Mexicano surge em uma conjuntura política e ideologicamente favorável a ele, em que era necessária a construção de elementos de coesão visual e de reconstrução de uma memória após tanto tempo de tensões políticas. No entanto, isso não se deu necessariamente com um viés combativo, mas de "normalização" de discurso de que a revolução havia triunfando (MALLATO. In: TAMAYO, 2015), onde se iniciava uma "nova" etapa democrática e, que encerraria outra, um "passado próximo superado".

Apesar de objetivamente antiacadêmica, quando rompe com a estética eurocolonizadora e a busca por condensar a experiência territorial de um país e continente destroçado física e espiritualmente pelo colonialismo, esse muralismo mexicano é pautado como institucional devido sua realização possuir iniciativa e financiamento Estatal, público ou privado; sua confecção ser realizada por artistas profissionais; estudo acadêmico; técnica avançada; materiais caros; produção em largo tempo; durabilidade; local público, porém, institucional restrito (fechado); e por fim, não se tratar de uma obra nomeadamente coletiva, mesmo que muitos desses artistas tenham recebido ajuda, o destaque é para um indivíduo. Os principais expoentes do muralismo mexicano foram os artistas: David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Diego Riveira, Xavier Guerrero, Jorge González Camarena, Fernando Leal, e destacadas mulheres que insistem ainda em invisibilizá-las, como Aurora Reyes, Fanny Rabel, Rina Lazo, Regina Raull e as irmãs Marion e Grace Greenwood.

Desta forma, o muralismo mexicano é considerado uma vanguarda artística latino-americana, que inaugura uma nova estética com bases nas lutas nacionais contra a colonização e imperialismo, independência nacional, memória pré-colombiana, resistência contra os constantes regimes ditatórios e suas insurgências populares frente a isso.

Figura 17: Mural maia cidade de Yauxilan - México.



Fonte: Captura de imagem do Documentário Frente al muro - Parietal, 2012.

Não menos importante de pontuar, há uma narrativa de que o muralismo possui referência nos afrescos europeus renascentistas das capelas cristãs, devido muito de seus acadêmicos da arte, como Dr. Alt e Rivera, terem realizado estudos no continente citado. No entanto, ao que se sabe, a expressão parietal é muito anterior a qualquer referência eurocêntrica. Há registros de iconografias de mais de 40 mil anos na América sendo também, uma das bases de referência para o muralismo mexicano um estudo antropológico dos povos originários pré-colombianos que habitavam o México, como Astecas(centro) e Maias(sul), seus murais, cosmovisão, cultura e organização social.

Para além de estudo cultural, histórico, técnico e estético, o muralismo mexicano tinha forte influência de uma concepção de arte popular advinda das correntes socialistas e também do comunalismo indígena mexicano. Portanto, qualquer vanguarda artística, carrega os diversos elementos político-sociais e os sincretismos de sua conjuntura, criando assim, uma arte com singularidades e diferenças próprias.

O muralismo mexicano e sua conexão com os outros países da Americana Latina são expressões que se inscrevem na trama política e artística universal, mantendo relações complexas tanto com os centros hegemônicos, capturados pela vanguarda, como com as outras manifestações da periferia.

Isso se torna evidente quando David Siqueiros, Diego Rivera, José Clemente Orozco, Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, Ramón Alva Guadarrama, Germán Cueto y Carlos Mérida, expressivos muralistas e artistas, fundam em 1923, o Sindicato de

Pintores, Escultores e Gravadores Revolucionários do México - SOTPE que tem como principal via de comunicação o jornal *El Machete,* onde lançaram seu manifesto. Através deste, o sindicato lança um manifesto que definia sua posição ideológica:

> Y es grande precisamente porque siendo popular es colectiva, y es por eso que nuestro objetivo fundamental radica en socializar las manifestaciones artísticas tendiendo hacia la desaparición absoluta del individualismo por burgués.
> [...]
> *Proclamamos* que toda manifestación estética ajena o contraria al sentimiento popular es burguesa y debe desaparecer porque contribuye a pervertir el gusto de nuestra raza [indígena], ya casi completamente pervertido en las ciudades. *Proclamamos* que siendo nuestro momento social de transición entre el aniquilamiento de un orden envejecido y la implantación de un orden nuevo, los creadores de belleza deben esforzarse porque su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del *pueblo*, haciendo del *arte*, que actualmente es una manifestación de masturbación individualista, una finalidad de belleza para todos, de educación y de combate. *Porque sabemos* muy bien que la implantación en México de un gobierno burgués traería consigo la natural depresión en la estética popular indígena de nuestra raza, que actualmente no vive más que en nuestras clases populares, pero que ya empezaba, sin embargo, a purificar los medios intelectuales de México; *lucharemos por evitarlo porque sabemos* muy bien que el triunfo de las clases populares traerá consigo un florecimiento, no solamente en el orden social, sino un florecimiento unánime de *arte* étnica, cosmogónica y históricamente transcendental en la vida de nuestra raza, comparable al de nuestras admirables civilizaciones autóctonas; *lucharemos sin descanso por conseguirlo*. (Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores. In: El Machete, n. 7, 1924)

Para esse grupo de artistas, a arte deve estar a serviço do povo sob a função de proclamar seus direitos, sendo expressão e arma para as classes subalternas na disputa por uma nova narrativa e organização social popular. O grupo sindical teve uma existência breve ao entrar em confronto de interesses com governo, seu principal financiador, certamente seu custeamento seria interrompido, desta forma, esses artistas não rompem com a institucionalidade e dissolvem o sindicato. Fica evidente, que esse muralismo vem desde o sistema, ele não está, em sua prática, em contraposição ao mesmo, mas justamente entra no jogo da institucionalidade que recicla tudo que surge para ameaçá-lo e lhe colocar fim.

> Para la institución (entendida ésta como el conjunto de mecanismos oficiales que regulan y dictan una serie de parámetros y normas establecidas de carácter político, ético y estético, y que van desde las instituciones culturales del Estado, las academias de arte, las políticas hacia la cultura hasta la curaduría y la crítica a su servicio) resulta muy conveniente impulsar y darle cobertura a un arte público que se autoasume "activista y comunitario"; se autoconsume en las dádivas de sus propios elogios y es incapaz de asumir compromisos políticos o los asume a conveniencia. En este sentido, se tiene la percepción y se divulga incluso que en el arte público "[…] la presencia de lo político en el arte contemporáneo no se define, como ya hemos notado, en términos de militancia

> política o compromiso ético social con alguna utopía emancipadora […]". Es decir, para el curador, el crítico, la institución y la complicidad de muchos artistas sólo se observa y valida lo que se produce como arte público desde su perspectiva, desde su quehacer, desde su concepción. Una concepción conveniente para sus intereses (Castellano, 2012, p. 2).

Desta forma, o muralismo institucional é limitado, mesmo que em sua ideia tenha as bases na mudança de uma perspectiva social, ele surge desde o centro de poder, desenhado e pensado para tal efeito de conformação, por isso muitas vezes não muda estruturalmente algo, mas parte de uma crítica advinda de uma minoria política reformista.

Figura 18: Mural "Del Porfirismo a la Revolución" de David Alfaro Siqueiros, confecção realizada entre 1955-1963 no Castillo de Chapultepec.



Fonte: https://margaretmetcalfephotography.weebly.com/murals---castillo-de-chapultepec.html. Acesso: março de 2023.

Siqueiros desde o princípio fora militante comunista e stalinista convicto. Durante a Revolução Mexicana, foi soldado do Exército Constitucionalista de Venustiano Carranza - antes deste tornar-se o presidente traidor. Esteve preso durante dois anos por ordem do Partido Comunista Mexicano, do qual foi expulso, lutou na guerra civil espanhola contra as tropas fascistas de Franco e, mais tarde, foi acusado de uma tentativa de assassinato à Trotsky, por este motivo, exila-se no Chile a convite de Pablo Neruda no

início de 1940 (MALLATO, In: TAMAYO, 2015). Esse seu exílio possibilitou que ele viajasse por alguns países como o citado Chile, Argentina e Cuba, nos quais realiza atividades acadêmicas e alguns murais em espaços públicos (17 edifícios no México, 3 nos EUA, 1 na Argentina, 1 no Chile e 2 em Cuba). David A. Siqueiros também fora um dos poucos que teorizou e escreveu sobre sua técnica e objetivo político do muralismo na época, no livro *Como se pinta um mural* (1951), o artista evidencia o muralismo como uma forma de arte revolucionária e popular que tem como método estratégico a educação do proletariado.

> O pintor de uma pintura mural tem que ver a obra caminhando, caminhando em uma e outra direção, poderia dizer que a pintura de cavalete é uma pintura para um espectador estático, parado, que tem tempo para observá-la desde um ângulo, é o tempo que a define, pode ser tão largo como queira. A pintura mural é para um espectador em marcha, nunca se consegue ver a obra em conjunto, tem que vê-la parte por partes, caminhando (SIQUEIROS, in: TAMAYO, 2015).

A influência do movimento muralista mexicano expandiu-se para o resto da América Latina a partir dos anos 30, onde surgem artistas de diferentes países e singularidades únicas. São exemplos de outras figuras expressivas do *Muralismo Institucional*: Candido Portinari (1903-1962), Di Cavalcanti (1897 – 1976), Eugênio Sigaud (1899-1979), Cícero Dias (1907-2003), Clóvis Graciano (1907-1988) e Francisco Brennand (1927-2019) no Brasil; Ricardo Carpani (1930-1997) e Delesio Antonio Berni (1905-1981) na Argentina; Laureano Guevara (1889-1968), Gregario de la Fuente (1910-1999), Fernando Daza Osorio (1930-2016), Osvaldo Reyes (1919-2007), (1925-2015) e Eugenio Brito (1929-1984) no Chile; Teodoro Núñez Ureta (1912-1988) e José Sabogal (1888 -1956) no Peru; Orlando Suárez (1952), Domingo Ravenet (1905 - 1969), Eduardo Abela (1889-1965) e Mariano Rodríguez (1912-1990) em Cuba; Miguel Alandia Pantoja (1914-1975) na Bolívia; Pedro Nel Gómez Agudelo (1899-1984) na Colombia; Oswaldo Guaya-Samin (1919 -1999) e Eduardo Kingman (1913-1997) no Equador. Certamente outros artistas e em outros territórios também realizaram murais que aqui não estão relatados, mas que se fizeram e se fazem presentes. Esses artistas e a concepção de muralismo que carregavam, tinham como objetivo socializar a arte, rechaçar a pintura tradicional burguesa e individualista de cavalete. Sendo um movimento que reivindica a função pública da arte e seu compromisso social e popular.

Figura 19: Mural "Guerra e Paz" de Candido Portinari, 1955. Presente do governo brasileiro para a sede da ONU em Nova Iorque recuperado em 2010, atualmente encontra-se no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.



Fonte: https://www.rfi.fr/br/cultura/20140505-grand-palais-em-paris-recebe-guerra-e-paz-de-portinari. Acesso em: Março de 2023.

Figura 20: Mural "Ciclos econômicos" (1936-1938) de Portinari. Composto por 12 pinturas.



Fonte: https://stampsy.com/stamp/10584. Acesso: março de 2023.

Figura 21: Mural "Canto a la Rebeldía" de Eduardo Kingman (1913-1997). O mural retrata a *Batalla del Pichincha* que consolidaria a independência do domínio Espanhol em 1822.



Fonte: Arquivo David Adam Kess.

Figura 22: Mural "Detalle de el Tabaco" (1947) do pintor e muralista cubano Domingo Ravenet (1905 - 1969).



Fonte: https://www.pinterest.it/pin/529384131182520531/. Acesso em: março de 2023.

Figura 23: Mural "Historia de la Medicina y la farmácia en Chile" (1957-1958) de Julio Escámez Contreras muralista chileno.



Fonte:https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0034-98872019000901190&script=sci_arttext_plus&tlng=es. Acesso em: março de 2023.

Figura 24: Mural "Cordobazo" (1971) de Ricardo Carpani, pintor e muralista argentino em frente a seu Mural.



Fonte: https://journals.openedition.org/conflits/19046?lang=es. Acesso em: março de 2023.

3.1.2 O Muralismo Político Institucional no Chile

Importante destacar que o Chile, antes de se conformar como referência inaugural do *muralismo militante e/ou comunitário*, também constituiu suas bases estéticas no *muralismo político institucional* mexicano. A entrada da pintura mural já estava em disputa nas universidades plásticas chilenas desde a década de 30, a exemplo as oficinas de pintura mural na Escuela de Bellas Artes, ministradas por Laureano Guevara a partir de 1936, mas que rapidamente foi suprimida por oposição da academia, recusa do referente mexicano, falta de recursos, alunos e outros professores para ministrar a cadeira.

Nos anos 40, a vinda de Xavier Guerrero e David Alfaro Siqueiros demarcou a confecção do mural público *Muerte al invasor,* realizado entre os anos 1941-42 na Escuela "México" província de Chillán (Chile). O Mural tinha como intenção demarcar a história colonial e de independência, bem como a solidariedade entre ambos os povos,

sendo reconhecida como a primeira manifestação do muralismo social no Chile. Sua confecção teve como apoio os alunos de Guevara, entre eles encontravam-se os chilenos Gregario de la Fuente, Camilo Mori, Luis Vargas Rozas, José Venturelli, o colombiano Alipio Jaramillo e o alemão Erwin Werner (ESPINOZA, 2010, p. 54). José Venturelli posteriormente é tomado como grande referência estética para o muralismo militante e as diferentes brigadas comunitárias, em especial pela simplificação da forma dos personagens, como a sobrancelha juntas ao nariz, mãos e cabeças grandes, os olhos e corpos sem muitas curvas, proporção e detalhes (TAMAYO, 2015).

Em 1945, após significativas contraposições acadêmicas em reconhecer a expressão estética do muralismo na Universidade de Bellas Artes, Fernando Marcos propõe um projeto junto ao ministério da educação para a realização de obras nos muros externos de escolas públicas, com ideia de fazer fuga ao hermetismo acadêmico, dar ênfase a seu conteúdo educativo e popularizar ainda mais a arte mural. O projeto consegue ser aprovado com apoio do professor e assessor Laureano Guevara e pelo ministério da educação, possibilitando a consolidação do *Grupo de Pintores Muralistas del Ministerio de Educación* composto por Fernando Marcos, Carmen Cereceda, Osvaldo Reyes e Orlando Silva (ESPINOZA, 2010, p. 54). O projeto perdura o pequeno período de um ano devido à estimativa de alto custo, concluindo apenas três murais que, no entanto, marcaram um largo passo prático do muralismo em espaços públicos.

Figura 25: "Homenagem a Gabriela Mistral e os Trabalhadores do Salitre" (1945-1946), mural de Fernando Marcos, realizado no Liceu Ciudad del Niño.



Fonte: BELLAGE, p.26, 1996.

Fernando Marcos ao retornar do México, onde permanece de 1950-52 realizando sua formação e auxiliando Siqueiros e Rivera, iniciou em Santiago, oficinas de mural na *Escuela Experimental de Educacción Artística,* onde foi diretor de 1957 a 1971. Outro evento importante ocorreu em 1953 em meio ao Congresso Continental da Cultura, evento organizado por Pablo Neruda e com a presença de Diego Rivera, onde Marcos teve a oportunidade de ler o *Manifesto do Movimento de Integração Plástica,* escrito por ele e Osvaldo Reyes. A convocação aos artistas aconteceu em momento oportuno, onde Diego Rivera e a assembleia de estudantes assinam a convocação.

> Llamamos entonces a todos los artistas chilenos, especialmente jóvenes, a estrechar filas en el Movimiento de Integración Plástica, con el objeto fundamental de luchar por las siguientes bases programáticas:
> 1. El impulso hacia la conformación de un Arte Plástico Nacional, tanto en su proceso creador mismo, como en los aspectos de investigación, formación, y divulgación artística.
> 2. Que la creación artística nazca desde el fondo mismo del pueblo, para lo cual el artista debe estar en permanente contacto con los elementos del pueblo trabajador; de igual modo, en permanente contacto con los pueblos de América Latina.
> 3. Estimular la formación de nuevos valores artísticos que interpreten esta realidad nueva.
> 4. El estímulo al arte popular, pues este constituye la fuerza primaria creadora de los pueblos.
> 5. Por una expresión plástica Latinoamericana, en lo universal, que nos interprete y nos represente con las fuerzas vitales de nuestros pueblos.
> 6. Por el intercambio constante de artistas latinoamericanos, con el propósito de estrechar vínculos, y de crear las condiciones necesarias para un conocimiento y valoración justa de la creación artística continental.
> 7. Luchar en contra de los sectores artísticos retrógrados y cosmopolitas, que hasta ahora han mantenido el arte y al artista plástico nacional, al margen de nuestro pueblo.
> 8. Este Movimiento de Integración Plástica luchará por los intereses y reivindicaciones inmediatas de los artistas plásticos de Chile. (ESPINOZA, p. 63, 2010).

Faz-se perceptível a inspiração mexicana e a influência socialista do manifesto, quando critica objetivamente a relação de dependência colonizadora e "civilizante" com a arte europeia, e aponta para a necessidade de delinear uma cultura Latino-americana própria e popular. A similaridade da formação sócio histórica latino-americana clama, em um período de ascensão de regimes de ultradireita e imperialismo econômico, por uma unidade mais profunda, não apenas política e econômica, mas culturalmente, algo que clame pela união dos povos oprimidos de um capitalismo periférico e brutalmente atacado pelo mesmo.

A falta de recursos da Escola Experimental fez com que as experiências fossem

muitas vezes mais no plano teórico do que prático, o que abriu campo para se repensar a arte de intervenção pública e sua estética, iniciando-se assim, um processo de simplificação da forma e fuga da academia, que daria origem ao muralismo militante e/ou comunitário.

3.2 Muralismo Militante e/ou Comunitário:

3.2.1 Muralismo Militante e a esquerda eleitoral:

Ao que consiste o *Muralismo Militante*, este também teve seu contexto de surgimento em uma conjuntura de tensão social, porém, nada favorável. Entre as décadas de 1960 e 1990, a América Latina sofreu intenso processo imperialista através da ascensão de governos ditatoriais como estratégia para execução de projetos neoliberais, a Operação Condor, e também em contraposição a governos de esquerda no contexto da Guerra Fria – URSS e da recente Revolução Cubana de 1959.

A partir das décadas de 50, alguns países Latinos iniciaram o contexto político de regimes ditatoriais brutais que perdurariam até meados da década de 90: Colômbia (1953-1957), Guatemala (1954-1996), Paraguai (1954-1989), Brasil (1964-1985), Argentina (1966-1973), Peru (1968-1980), Equador (1972-1979), Uruguai (1973-1985), Chile (1973-1990) e diversos outros países latinos. Nesse contexto, de ascensão de regimes políticos militares, as formas de propaganda e agitação política das esquerdas estavam cada vez mais dificultadas pelo controle da imprensa e deslegitimadas por uma direita que tinha todos os recursos através de apoio político e financeiro do imperialismo Estadunidense. As fortes perseguições, prisões por incitação contra o Estado e propriedade, fechamento de imprensas, desaparição e assassinatos de figuras políticas ainda em governos democráticos, limpavam as vias para o neoliberalismo; caso não fosse bem sucedido o projeto político imperialista pelas vias "democráticas" eleitorais, era instaurado um golpe militar.

Em 1963, iniciava mais um ano de campanhas eleitorais no Chile. Pela direita, via-se como candidato forte Eduardo Frei Montalva, do Partido Democrata Cristão e, como oposição, a esquerda tinha como candidato mais forte Salvador Allende, pelo Partido Socialista que concorria pela terceira vez à Presidência da República, 1952, 1958 e 1964. Alguns artistas plásticos observando o contexto desfavorável à esquerda, decidem auxiliar nas propagandas de rua e, na busca de novas alternativas, decidem empregar uma estética parecida à dos cartazes, mas agora, sobre a superfície dos muros.

> O primeiro mural, pintamos Jorge Osario e eu com a ajuda de uma dezena de voluntários. Tinha cerca de dez metros de comprimento por dois de altura e representava uma passeata de trabalhadores de macacão e capacetes com faixas nas quais se lia slogans referentes ao programa político. Sua realização durou algumas horas para além de uma da manhã e utilizámos tinta látex. Na opinião de Strange, naqueles primeiros tempos do mural político tratava-se de utilizar os

> recursos que realmente tínhamos: o contingente de trabalhadores entusiastas e moradores sempre prontos para assumir alguma tarefa. Por isso, pensei em dar a cada um, pincel e um pote de tinta para simplesmente preencher as áreas traçadas por um pintor de plantão. Isso deu grande velocidade à execução e baixou os custos da pintura, pois não secou e pôde ser calculada de acordo com a superfície a ser coberta. Esta modalidade também implicou um estilo de pintura mais sóbria e de cores planas. (CLEARY, Patricio. In: ESPINOZA, 2010, p. 65-66).

A partir desse relato de Patricio Cleary, encarregado da propaganda do Partido Comunista junto a Alejandro Strange, marcava-se o início de outra concepção de muralismo. Um muralismo com uma técnica simplificada, materiais baratos, rapidez devido à clandestinidade, desapego com a durabilidade pelo fato de estar vulnerável às intempéries ou pelo apagamento realizado pela oposição. Mesmo tendo vínculo com a disputa institucional por vias de partido eleitoral, essas ações muralistas não são consideradas institucionais, pois seus recursos e estímulos não vêm diretamente de aparelhos institucionais privados ou públicos, e nem o local de suporte do mural, mas surgem de uma disputa de projetos políticos coletivizados por militantes e organizações de esquerda. Importante salutar, que neste momento os murais eram realizados com autorização, e não foram determinados pela rapidez e sigilo, apenas suscetíveis aos apagamentos.

> Conseguindo a permissão, um contingente aproximado de trezentas pessoas trabalhará durante três dias. Sobre o mural, Strange assinala: 'Eu o desenvolvi mediante um modelo em escala que foi posteriormente transferido para o muro usando o sistema quadriculado. O tamanho real foi de 120 por 6 metros. Se traçava com giz e se pitava com látex... O tema era uma trilogia simbólica: a esquerda numa marcha popular de operários, campesinos, homens e mulheres do povo trabalhador com cartazes alusivos ao programa allendista; ao centro uma figura alegórica, um trabalhador levantando o mundo; à direita crianças jogando como expressão do Chile futuro, preconizado pela campanha política' (ESPINOZA, 2010, p. 66).

É perceptível no relato acima que o mural não estava restrito à propaganda política do partido em si, mas à concepção de um projeto político popular, onde os elementos traziam muito mais que o programa do partido, ou a figura eleitoral em si. Para além da inquietude plástica dos artistas próximos ao Partido militante, os murais também eram parte integral da inquietude dos artistas tomarem posição frente ao contexto político. Destacados artistas como Carmen Johnson, Donoso, Pedro Millar e Hernán Meschi, deram início na primeira metade da década de 60, à realização de murais públicos que ilustravam diferentes problemas sociais em um sentido crítico, mas ainda sem chegar a uma linguagem mais simplificada de propaganda (ESPINOZA, 2010, p. 68).

Figura 26: Mural realizado pelos artistas Donoso, Johnson y Millar na Rua Ñuble, comuna de Santiago, 1964.



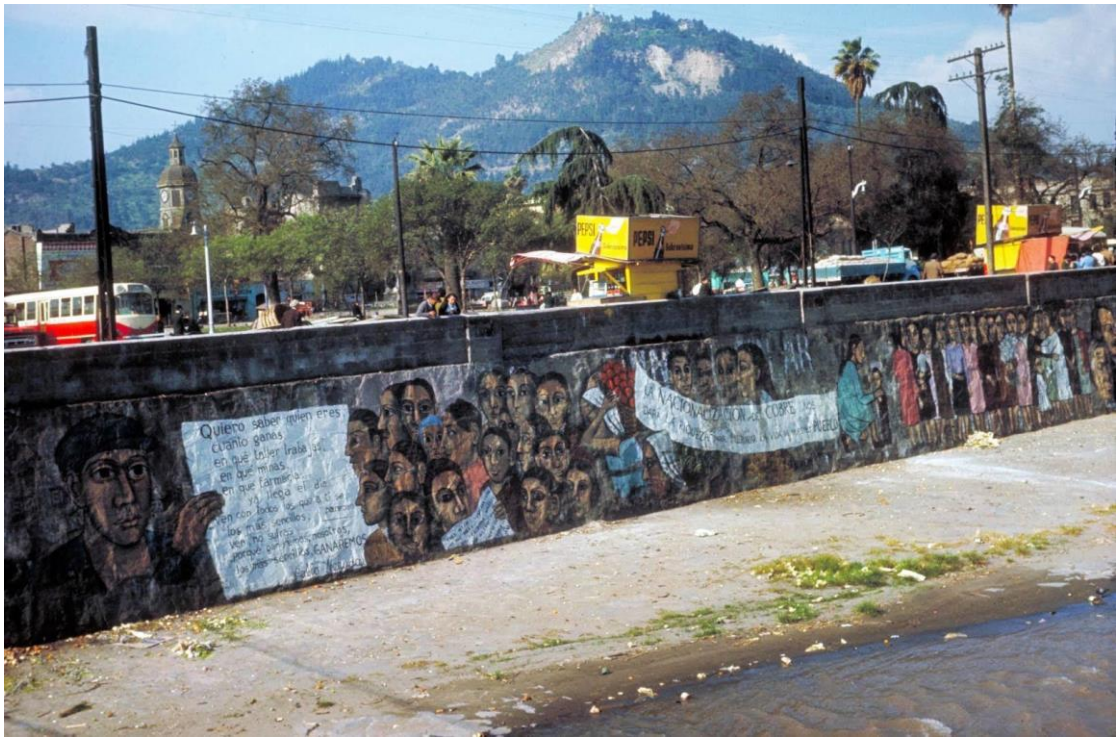
Fonte: Arquivo Luz Donoso.

Figura 27: Imagem do mural realizado pelos artistas Donoso, Johnson, Millar e Meschi sobre canais do Rio Mapocho, 1964. Arquivo Universidad de Chile.



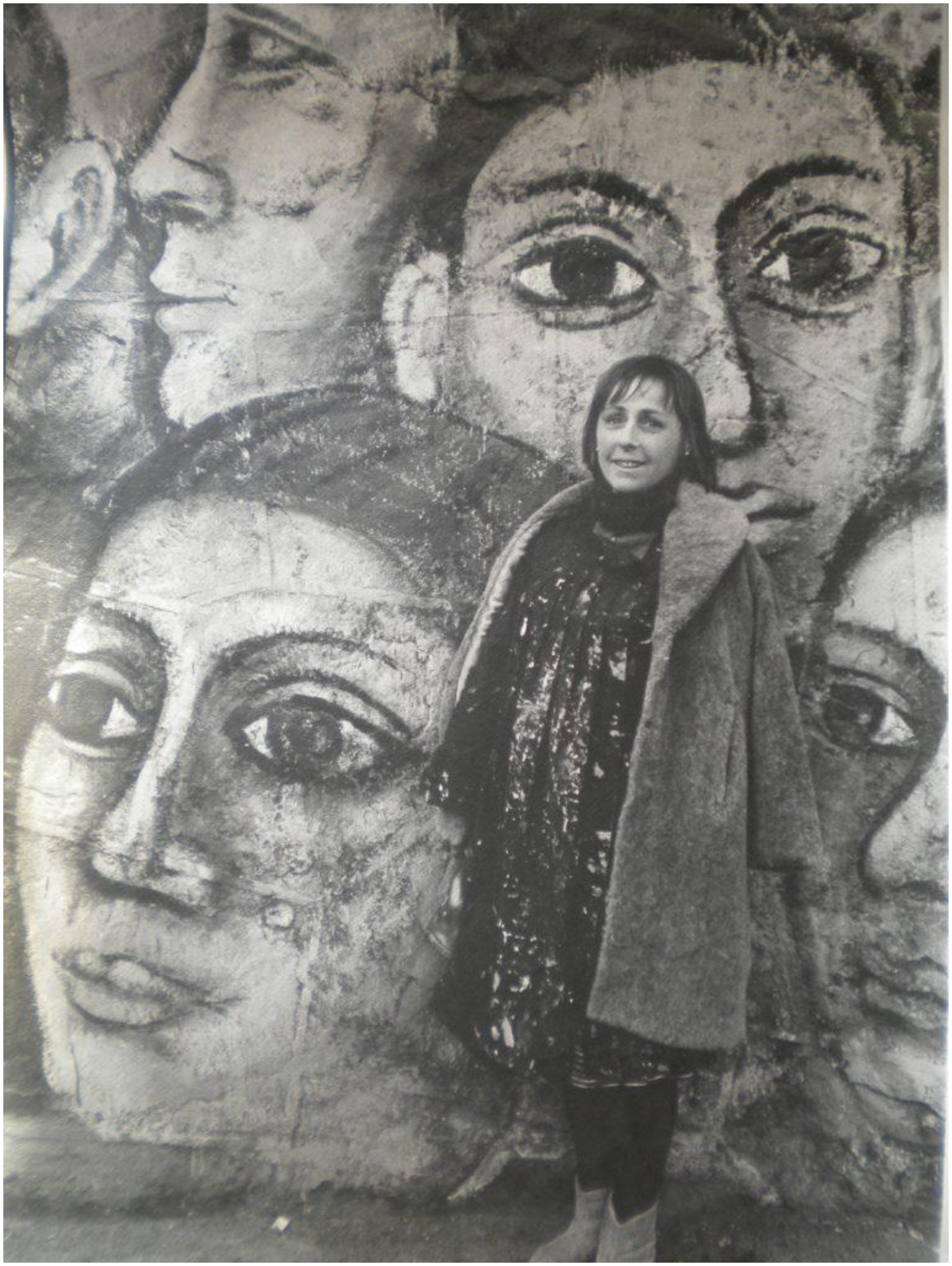
Fonte: Fotografias de Gertrudis de Mases.

Figura 28: Imagens do mural realizado pelos artistas Danoso, Johnson, Millar e Meschi sobre as margens do Rio Mapocho na cidade de Santiago – Chile, 1964.



Fonte: Arquivo Universidad de Chile.

Figura 29: Luz Donoso em frente ao mural no Rio Mapocho, Santiago, 1964.



Fonte: https://www.theclinic.cl/2019/04/12/luz-donoso-el-arte-y-la-accion-en-el-presente/. Acesso: março 2023.

Em consequência da forte censura e marginalização dos grandes meios de comunicação de esquerda a partir da implementação da "Lei Maldita ou Lei de Defesa

Permanente da Democracia" – 1948, o lugar que ocupava a imprensa escrita, como cartazes, panfletos, revistas e jornais, bem como as rádios, são amplamente reduzidas. Em contraposição às censuras vigentes, as brigadas buscavam contornar através da "contrainformação". Em seus murais, trabalhavam a construção de um imaginário social popular e elementos de um projeto político socialista, ferramenta fundamental para a construção de outras realidades possíveis. Desta forma, os murais carregavam muitos elementos simbólicos e culturais que, por vezes, eram acompanhados do projeto partidário e da consigna de Allende - um "X", na parte superior do "X" seria a representação de um "V" de "Venceremos!". Já na parte inferior, atravessada por um risco na horizontal, forma-se um 'A' de Allende. As cores da bandeira chilena, branco, vermelho e azul, eram fragmentadas entre os espaçamentos dessa escrita. Allende não venceu as eleições de 64 e irá se candidatar apenas em 1970, já que as eleições chilenas são um ciclo de 6 anos.

Fato curioso de se citar, é que muitas das imprensas oficiais de esquerda também realizavam impressos para materiais clandestinos mais combativos. Uma das estratégias dos aparatos repressivos e da polícia investigativa era analisar a tipografia dos materiais impressos, pois na época, a impressão era realizada via matriz de linóleo, assim nenhum jornal teria sua matriz plenamente igual. Fazer o estudo dessa tipografia possibilitava encontrar os suspeitos, ou pelo menos reduzir o raio de busca. Porém os militantes também traçavam suas próprias estratégias, como misturar várias matrizes tipográficas ou criar uma coleção nova. O trabalho de propaganda impressa não era algo fácil e discreto, exigia a todo o momento novas táticas. "O recuo do cartaz político, as projeções de murais para o espaço público, e o desenvolvimento alcançado pela propaganda de rua, guardam relação com a perda de terreno da esquerda chilena em relação à mídia" (ESPINOZA, 2010, p. 75).

Não tardar, em meio a essa conjuntura de tensão e disputas de projetos políticos por vias do Estado, acontecia no Chile, em 1968, o congresso das Juventudes Comunistas de Chile - JJCC que deliberou a necessidade de articular novas ferramentas de propaganda política de rua para as esquerdas. Neste congresso, surge uma comissão de propaganda coordenada por Danilo Bahamondes ("el Gitano") que futuramente daria origem a Brigada Ramona Parra – BRP, homenagem a uma jovem estudante e trabalhadora comunista, assassinada em 1946 por policiais em uma manifestação. Em julho de 1969, essas agrupações juvenis organizam a "marcha dos 3 A's": Anti-imperialista, Antioligárquica e Antifeudal; que consistiu em uma caminhada de dias entre as cidades

de Valparaíso e Santiago, e onde estes jovens que comporiam a futura BRP, realizaram sua primeira ação escrevendo estas consignas durante o trajeto da marcha (Alejandro Kirk, 2018). Portanto, em 1968, ano das primeiras ações das brigadas muralistas no Chile, sua técnica consistia basicamente de grandes "rayados" ou "brochazos", ou seja, escritas retas feitas com brochas e pincéis, letras grandes e simples, para assim possibilitar uma ação rápida e clandestina, mas também para leitura fácil e rápida a grandes distâncias.

> A iniciativa da BRP surgiu como "estratégia comunicacional" do Partido Comunista, procedimento de propaganda eleitoral, um meio eficaz para neutralizar a propaganda dos partidos burgueses. Está presente em seu imaginário uma noção muito comum daquela época: a de "contrainformar", isto é, gerar um contradiscurso que se oponha ao discurso dominante, e promova um processo desalienante da realidade construída pelos meios de comunicação de massas. As práticas das brigadas muralistas reivindicam "a paisagem urbana como o primeiro suporte de comunicação e conscientização social" (Longoni, 1999, p. 24).

Em oposição à direita conservadora e militar que avançava em passos largos no país, surge no Chile a Unidade Popular – UP. Constituída em outubro de 1969 como estratégia de coalizão da esquerda para a disputa das eleições presidenciais chilenas de 1970, ela conformou-se inicialmente pelo Partido Socialista - PS, o Partido Comunista - PC, o Movimento de Ação Popular Unificado - MAPU, a Ação Popular Independente - API, o Partido Radical - PR e o Partido Socialdemocrata - PSD. Foi durante a campanha presidencial da UP que surgiram diferentes brigadas populares encabeçadas pela esquerda na busca de evitar um Golpe de Estado ou um governo de extrema direita no poder. Diferentes tendências políticas massificaram as ações de rua como expressão da luta política com o objetivo de conscientizar e conquistar o apoio popular. "En los meses previos a las elecciones presidenciales de 1970, un grupo de cien jóvenes de la Brigada Elmo Catalán era capaz de intervenir un muro de dos cuadras y media cuya altura superaba los dos metros, en un tiempo aproximado de tres minutos" (ESPINOZA, 2010, p. 90). Desta forma, as brigadas não consistiam apenas na ação de pintar um plano visual, mas exigia uma capacidade coletiva e orgânica para materializar tal feito.

O uniforme da BRP era composto pelo uso de macacão, estratégico à medida que mantinha as roupas de baixo limpas, facilitando que o tirassem quando era necessário a dispersão dos militantes. Também se utilizavam de capacetes operários de forma a camuflarem-se em meio a multidão e protegê-los de pedradas. Segundo Mono Gonzalez os uniformes foram doados pelos sindicatos das indústrias, descartados, ou simplesmente roubados.

Figura 30: Militante da Brigada Ramona Parra uniformizada.



Fonte: https://www.internationalallende.org/es/cantos-del-pueblo-cine-y-muralismo-durante-la-unidad-popular-1970-1973/. Acesso em: março de 2023.

A BRP também utilizava-se de veículos de forma a agilizar suas ações, uma caminhoneta ganha destaque, fora a chamada “La Tetera” (A Chaleira), como apresenta a figura 30. Nela, é possível observar, à frente do veículo, um cartaz com a escrita “Estos son los: poderosos y blindados caminhones que habla el diário ‘*La Prensa*’” (Estes são os: poderosos e blindados caminhões que fala o periódico “*La Prensa*”), deixando perceptível a tentativa da imprensa de criminalizá-los, no entanto, é fácil observar que tal caminhoneta não teria condição alguma de fazer confronto.

Figura 31: Caminhão da Brigada Ramona Parra e seus militantes uniformizados, atrás é possível observar um de seus murais escrito "Triunfo do povo, os fascistas não passarão!".



Fonte: https://amosantiago.cl/quien-fue-ramona-parra/. Acesso em: março de 2023.

Figura 32: Caminhoneta da Brigada Ramona Parra "La Tetera" (A Chaleira).



Fonte: *https://araucaria-de-chile.blogspot.com/2018/11/chili-la-brigada-ramona-parra-50-ans-de.html. Acesso em: março de 2023.*

Desta forma, as propostas muralistas que surgem nas ruas durante os anos 60 variam largamente em táticas e elementos. A primeira marcada pela ação de artistas nas ruas, e a segunda virada, que operou sobre o anonimato através da expressão coletiva de grupos, incluindo não só artistas, mas também trabalhadoras e trabalhadores, estudantes, militantes e os diferentes sujeitos que desejavam engajar-se. As brigadas, durante o período da UP, encontraram maiores afinidades com o design gráfico do que o campo das artes plásticas propriamente dito, ao apegar-se mais no princípio de passar uma informação do que a criação de um valor estético, tomando a estética dos cartazes como referente.

As primeiras e principais brigadas muralistas foram a BRP, em 1968, pelo Partido Comunista, e as brigadas Inti Peredo e Brigada Elmo Catalán - BEC[71] pelo Partido Socialista em 1969. Ambas marcam uma forte preocupação pelos equipamentos de propaganda de esquerda e a disputa pela próxima campanha presidencial de 1970. E ao lago desse primeiro ano, dezenas de outras brigadas foram surgindo, como as Brigada Salvador Allende, Brigada Victor Jara, Brigada Luis Corvalán, Brigada Juntos Venceremos, Brigada Pintores Antifacistas, Brigada Lenin Valenzuela, Brigada Lorca, Brigada Chacón, Brigada Pedro Lobos, e certamente algumas outras.

> No tempo da campanha presidencial de 1970, as BRP marcavam presença ativa em todo o país, chegando a formar cerca de 120 brigadas -50 na capital-, o que dá a esses grupos uma participação importante no processo. A extensão das brigadas ao norte e ao sul do território nacional determina a formação das Brigadas Venceremos, constituídas por um misto de voluntários, entre eles trabalhadores e estudantes. (ESPINOZA, 2010, p. 83).

Em 1970 Salvador Allende vence a eleição presidencial, porém permanece apenas até 1973, quando é assassinado e a UP é destituída pelo golpe militar de Pinochet. As expectativas de mudança durante o governo Allende foram decaindo em seus primeiros anos devido à burocratização e obstruções do sistema político, a iminente pressão de um golpe de Estado e as rupturas na coalizão da esquerda governamental – UP. Desta forma, os murais passaram a não usar mais a consigna da UP, mas focar na defesa do socialismo, nas demandas sociais e nas políticas públicas. Mesmo que as diferentes expressões do muralismo militante tenham marcado o desapego ao hermetismo da técnica pictórica, a larga inserção de conteúdos sociais como ferramenta fundamental para operar as propostas e projetos políticos da esquerda manteve-se. Os três anos de governo da UP, marcaram um relativo contexto de estabilidade política interna para a esquerda chilena, o que acabou por marcar uma terceira reconfiguração do muralismo. Há então a retirada das consignas eleitorais e a incorporação de imagens e textos às artes, agora com maior foco nas pautas comunitárias e socialistas.

> Desde o seu surgimento, esses grupos realizaram um enfrentamento com as linguagens da comunicação massiva; primeiro, usando o texto de grande formato como meio de diminuir o peso da opinião pública e da imprensa oficial e suas manchetes; depois, na incorporação da imagem, onde as tintas planas, o traço grosso e as dívidas com o cartaz ou em último caso à gravura, sempre foram superiores às pretensões artísticas ou à tentativa dos artistas da UP de gerar uma

[71] Elmo Catalán foi um periodista chileno que formou parte da guerrilha boliviana organizada por Ernesto Chê Guevara o Ejército de Liberacion Nacional - ELN.

> tutela estética sobre a prática de rua do mural. A legibilidade dos textos ou o impacto visual foram aspectos relevantes em sua obra.
> [...]
> Assumindo em grande parte o papel de memória gráfica da época superando a importância de fotografias que chegaram a salvar-se e circular posteriormente (ESPINOZA, 2010, p. 172).

Alejandro "Mono" González (1947), brigadista da BRP até os dias de hoje, foi um dos responsáveis em repensar a estética do muralismo que agregaria letras e imagens. Trilhando a ideia de simplificação da forma, poucas cores, o uso de materiais de baixo custo, uma pintura sem muita técnica para que fosse facilmente apropriada e reproduzida pelos diferentes sujeitos que se engajaram no processo, exigia uma grande mudança do que se tinha anteriormente. Uma das grandes referências para a estética da BRP foi as artes de José Venturelli, que se utilizava de representações sem muitos detalhes, traços grossos e cores planas (sem sombra), desproporcionalidade, além de simbologias de punhos, rostos, foice e o martelo, espigas de trigo, ferramentas de trabalho, mão segurando pincel, estrela, etc. Outra afirmação (DALMÁS, 2006), é que a BRP, tomou por relevância na constituição da identidade estética de seus personagens, traços típicos das populações andinas (boca grossa, nariz largo e olhos grandes), algo que também remete aos "Moais", estátuas de pedra da Ilha de *Páscua*, pertencente à Valparaíso - Chile.

Figura 33: Arte José Venturelli, pintor referência à estética muralista.



Fonte: https://www.eldesconcierto.cl/tendencias/2017/05/10/jose-venturelli-artista-comprometido-en-la-lucha-por-la-justicia-libertad-y-los-desposeidos.html. Acesso: março de 2023.

Figura 34: Início do mural da BRP com elementos simbólicos referenciados em José Venturelli.



Fonte: http://www.abacq.net/imagineria/exp31.htm

Figura 35: Mural BRP feito em solidariedade aos presos políticos no Paraguay.



Fonte: DALMÁS, p. s/n, 2006.

Figura 36: Mural da BRP em Solidariedade a Angela Davis, militante do Panteras Negras nos EUA.



Fonte: http://faculty.trinity.edu/dspener/no-nos-moveran/conclusions_en.html. Acesso em: março de 2023.

Figura 37: Exposição de murais da BRP no Museu de Arte Contemporânea da Quinta Normal em Santiago, dirigido pelo pintor Guillermo Nuñez entre 20 de abril e 20 de maio de 1971.



Fonte: DALMÁS, p. 74, 2006.

Figura 38: “Somos dueños de nuestro propio destino” (1971-1972).



Fonte: https://br.pinterest.com/pin/489485053231214667/. Acesso em: março de 2023.

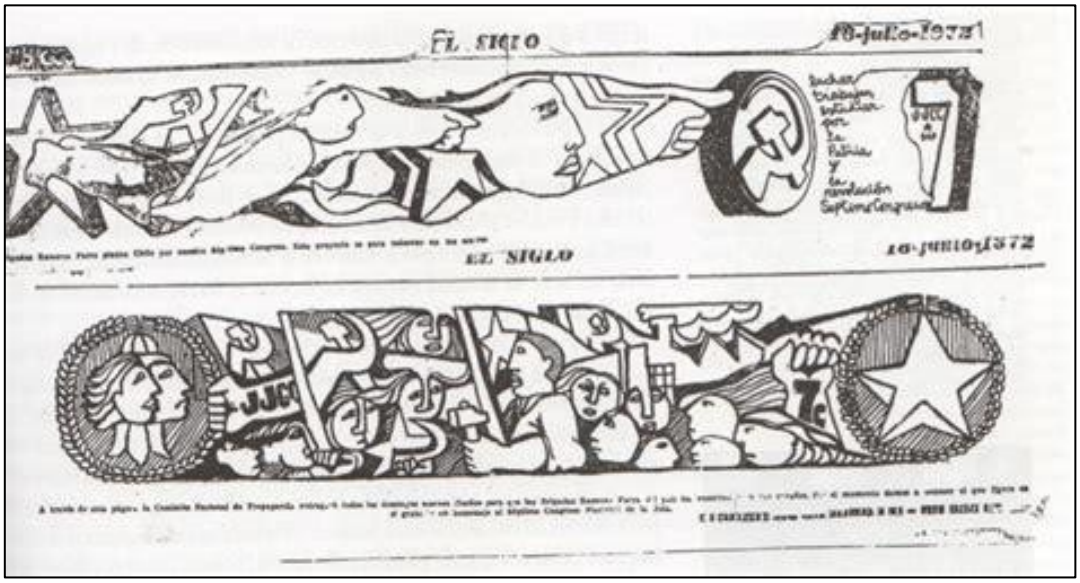
Figura 39: Copper for Chile - Street mural by the Ramona Parra Brigade. Circa 1972.



Fonte: https://art-for-a-change.com/blog/2013/09/sept-11-chicano-park-chile.html. Acesso em: março de 2023.

Em 11 de setembro de 1973, instaura-se no Chile um golpe-civil-militar liderado por Pinochet que é perpetrado até 1990. Durante a ditadura, murais são destruídos, e diversos(as) brigadistas foram perseguidos, torturados, executados ou viveram na clandestinidade e exílio. Como não havia perspectiva de fazer documentação histórica e, também pelo medo de perseguição, há com o golpe a destruição de muitos materiais relativos às brigadas. Com dificuldade de atuar nas ruas, esses militantes se recolheram para suas organizações políticas e passaram a criar de forma mais estratégica conteúdos impressos clandestinos com a estética do muralismo, a exemplo para as revistas *La Bicicleta* e *El Siglo*.

Figura 40: Fragmento do Jornal el Siglo onde é possível observar a arte da BRP (1972).



Fonte: DIAZ; LARA, p. 42, 2004.

Figura 41: "Contra la Dictadura pintaremos hasta el cielo", observa-se que não há um apego com a estética do muralismo que é coberto com a escrita.



Fonte: https://www.ecchr.eu/en/event/impressions-of-a-dictatorship-chile-ayer-hoy/. Acesso em: março de 2023.

O muralismo só iria voltar às ruas novamente no final da década de 70 e início dos 80, ainda de forma muito frágil durante o período ditatorial como expressão das dissidências em relação ao regime, o que significou uma nova etapa para a prática do mural político. Desta forma os murais começaram a pautar conteúdos antiditatoriais e

pela abertura política, e sua realização agora consistia em espaços públicos através de oficinas de pintura popular, e tendo em especial as periferias urbanas como suporte de garantir a segurança dos militantes em seus meios sociais.

> A reedição das brigadas muralistas durante os anos oitenta mostrará como um fator importante à determinação partidária por ativar essas tarefas em um período em que a prática política ainda permanece sob o veto do regime, e esses grupos representarão - como no início da Brigada Elmo Catalán, uma instância de reestruturação da militância dispersa, bem como a entrada de um grande contingente das juventudes de esquerda. A principal característica das brigadas em sua segunda época será a desvinculação daqueles que fizeram parte do processo interrompido após o golpe militar, e as tensões geradas em seu trabalho pelo cruzamento entre a iconografia proveniente dos anos setenta e novas referências que modificam o imaginário da esquerda chilena (ESPINOZA, 2010, p. 146).

As brigadas que realizaram esse retorno lento foram em especial a BRP e BEC, recompostas inicialmente de estudantes secundaristas que buscavam trabalhar com consignas pela abertura política, como: “No, hasta vencer” e “Contra la ditadura, pintaremos hasta el cielo”. Aos poucos, outras brigadas surgem, mas agora com menos identidade partidária e mais como espaço para aglutinar os setores populares dentro da luta e reconstruir o tecido social, atingindo seu momento de maior intensidade em 1989, com as campanhas eleitorais de redemocratização. Esse direcionamento dos murais para as comunidades leva ao surgimento de brigadas independentes de partido e que pautam contextos mais locais de suas *poblaciones* – favelas e bairros periféricos. São os casos das Unidades Muralistas Camillo Torres - UMCT da esquerda cristã, Coletivo Muralista La Garrapa, Brigada Pedro Mariqueiro, Brigadas Muralistas Populares (1984), a Brigada América Latina (1985) e a Oficina de Pintura Popular.

Figura 42: Mural "El arte para el pueblo" da BRP (1970).



Fonte: https://www.internationalallende.org/es/cantos-del-pueblo-cine-y-muralismo-durante-la-unidad-popular-1970-1973/. Acesso em: março de 2023.

3.3 Muralismo de propaganda eleitoral no Brasil:

No Brasil as propagandas políticas eleitorais também se utilizaram das brigadas muralistas como estratégia, no entanto, sua prática deu-se tardiamente ao Chile manifestando-se de forma restrita no início dos anos 80 durante o processo de reabertura democrática. Construída pelo Partido do Movimento Democrático Brasileiro - PMDB, a Brigada Portinari foi, até onde se sabe, a primeira, e mais destacável, brigada muralista brasileira que atuou especificamente entre as campanhas de 1982 e 1986 nas cidades de Olinda e Recife - estado de Pernambuco. As figuras políticas principais representadas nos seus murais nas campanhas de 1982 foram Marcos Freire e Cid Sampaio, para governador e vice pelo PMDB, e em 1986 o candidato a governador Miguel Arraes. Alguns outros nomes menos frequentes de deputados, senadores e prefeitos do PMDB também estiveram presentes nesses murais. Arraes já havia sido governador de Pernambuco em 1963-1964, no entanto com o golpe ditatorial em 1964, ele depõe o cargo e se exila. No ano de 1982, retoma à política como deputado federal e, em 1986, vence a sua segunda candidatura ao Estado de Pernambuco.

As motivações relativas ao nome escolhido pela brigada permearam, não apenas a figura de Candido Portinari (1903-1962) como o mais importante pintor brasileiro, mas também, pela sua militância política. Portinari demonstrava em sua arte grande sensibilidade social, suas criações retratavam as diferentes realidades brasileiras em sua amplitude histórica, geopolítica e sociocultural. Além de inúmeras telas, Portinari também recebeu influência do muralismo mexicano, assim como muitos artistas Latino Americanos contemporâneos a ele. Isso o levou a experienciar algumas pinturas murais, com destaque especial para a obra "Guerra e Paz" (Figura 19) e os "doze ciclos econômicos" (Figura 20). O artista também foi militante do PCB[72] junto a Luis Carlos Prestes, Pedro Pomar e o escritor Dalcídio Jurandir, chegando a candidatar-se ao senado de São Paulo em 1945 e a senador em 1947, porém não venceu nenhuma.

Segundo entrevista cedida à Revista Veja, Francisco Almeida, militante do PMDB e um dos coordenadores da Brigada Portinari, nos afirma:

> Nós sabíamos que durante o governo Salvador Allende, no Chile, e a Revolução dos Cravos, em Portugal, os artistas foram mobilizados pelos dirigentes a pintar murais que estimulassem a participação popular na política. Estamos tentando

[72] Portinari se elege pelo Partido Comunista brasileiro – PCB, momento anterior ao racha de 1958 que fundaria o Partido Comunista do Brasil – PC do B, PCdoB foi uma dissidência alinhada ao stalinismo e inicialmente ao maoismo, ao qual o PCB se manteve oposto.

> reproduzir essa ideia aqui. A escolha do nome não exigiu grande pesquisa, quisemos homenagear em Cândido Portinari um pintor coerente com suas posições, na vida e na arte (Revista Veja, 1/09/82, p. 68).

Não indiferente ao contexto Latino Americano, as brigadas brasileiras também objetivaram a construção de opinião pública durante os processos de disputa eleitoral, realizando suas atividades de propaganda por via de murais. Importante salutar que a Brigada Portinari se inspirou nas experiências chilenas dos anos 60, mesmo que Portinari tenha seguido a corrente do muralismo institucional que a precedeu, o muralismo mexicano dos anos 20-50. Uma das diferenças também presentes na produção muralista do Chile e Brasil é que, no primeiro, as brigadas eram conduzidas pela esquerda institucional declaradamente do campo socialista, já no Brasil, a pintura mural foi utilizada pelos partidos centro-reformista e conciliador.

É relevante apontar, assim como nos coloca Elizabet Remigo (2016), que na época em que emergiram as brigadas muralistas brasileiras, vigorava no Brasil, desde 1976, a "Lei Falcão"[73], que tinha por objetivo restringir a propaganda eleitoral via rádio e televisão, permitindo apenas a veiculação de programas mediados pela censura, privilegiando desta forma o partido do regime ditatorial, a Aliança Renovadora Nacional - ARENA. A lei mencionada se colocava enquanto estratégia da ditadura de coibir a vitória de candidatos do Movimento Democrático Brasileiro - MDB (futuro PMDB - 1980) que vinham ganhando espaço no senado e configurava-se como principal partido de oposição na época, ainda que seja de centro. Desta forma, os murais feitos nas ruas eram formas de abrir brechas a esse controle midiático da política e assentar a população num contexto de busca pelo envolvimento político e de redemocratização[74].

Durante os anos 80, em especial nas eleições de 1986, percebemos não somente a permanência da Brigada Portinari, mas o surgimento de outras que a tiveram como inspiração, geralmente associadas a dois partidos políticos mais fortes – PMDB (centro) e PDS (direita). "Ao lado do PMDB estavam 'Olinda Somos Nós', 'Amar Olinda', 'Gregório Bezerra', 'Os Trombadinhas de Cristina', 'Brigada Cor de Rosa', 'Egídio Ferreira Lima', 'Miguel Arraes' e 'Arthur Lima Cavalcanti'. Apoiando o PDS 'Luca Cardoso Ayres' e 'Sylvia Pontual" (REMIGIO, p. 56, 2016). Por outros partidos, também

[73] A Lei Falcão vigorou em especial para as eleições municipais de 1976 e as estaduais de 1978 e 1982, e só foi anulada com o fim da ditadura em 1985.

[74] Foi também parte dessa estratégia coletiva, a criação de outras linguagens artísticas no campo político de propaganda, desta forma, no mesmo período surgiu grupos de trabalho e coletividades de artistas engajados, nomeados como brigadas no campo da música, teatro, oficina, dentro outros.

estiveram ativas a Brigada Jarbas Barbosa (1986) e a Brigada Henfil (1988), a última vinculada ao Partido dos Trabalhadores – PT na cidade de Recife-PE.

Outras ações muralistas, para além do território pernambucano, foram registradas no Brasil, porém se deram de formas pontuais, como esse pequeno relato presente no jornal *Diário de Pernambuco* relativo a uma ação muralista no Rio de Janeiro:

> RIO – Com poucos recursos para competir com os grandes Partidos, que utilizam todos os locais disponíveis para a colocação de cartazes, o PT optou por uma propaganda criativa, que não dispensa as pichações nos muros, mas tem a preocupação de preservar ao máximo a cidade. Em murais coloridos, seus militantes utilizam *silk screen* e letra *set* e, sempre que possível retratam um personagem da região para dar um toque local à campanha (Diário de Pernambuco, 1982, p. 2).

Essa mobilização partidária de pessoas afeitas pela arte tinha por objetivo conquistar o apoio popular para o momento histórico-político. Nesse sentido, em um período de tensão no campo da democracia de Estado, os murais elaborados pelas brigadas representavam, não apenas valores políticos e ideológicos, mas também as tensões internas nesse campo, configurando-se como importante ferramenta na conscientização para um novo projeto social.

Os murais brasileiros tiveram um especial destaque por unir elementos artísticos e políticos que retratavam majoritariamente cenas do cotidiano, assim a propaganda política buscava gerar identificação com o observador e persuadi-lo a uma ação, no caso, o voto (REMIGIO, 2016).

A Brigada Portinari, como outras aqui supracitadas, não foi a primeira a realizar ações muralistas no Brasil, se considerarmos qualquer manifestação parietal urbana, independentemente de sua expressão estética e tática, como muralismo. Mas isso aprofundaremos daqui a pouco quando abordarmos o *Pixo* e os cartazes políticos durante a ditadura militar brasileira. No entanto, podemos sim afirmar, que a primeira a se configurar enquanto "brigada muralista" e grupo de trabalho coletivizado de propaganda política no Brasil, foi, até onde se sabe, a Brigada Portinari.

Figura 43: Muralismo da Brigada Portinari na década de 1986 para as eleições de Arraes do PMDB.



Fonte: REMIGIO, s/n, 2016.

Figura 44: Muralismo da Brigada Portinari na década de 1986.



Fonte: REMIGIO, s/n, 2016.

Figura 45: Muralismo da Brigada Portinari na década de 1986 para as eleições de Arraes e Joca.



Fonte: REMIGIO, s/n, 2016.

Figura 46: Mural da Brigada Jarbas Barbosa contra as torturas e pela liberdade nas universidades (1986).



Mural realizado para a campanha eleitoral dos candidatos Miguel Arraes e Jarbas Barbosa - 1986

Fonte: http://www.josepaulo.org/biografia-ilustrada/fotos/brigada-henfil/. Acesso em: março de 2023.

Figura 47: Mural da Brigada Jarbas Barbosa (PT) para a campanha eleitoral de Arraes e Jarbas Barbosa 1986.



Mural realizado para a campanha eleitoral dos candidatos Miguel Arraes e Jarbas Barbosa – 1986

Fonte: http://www.josepaulo.org/biografia-ilustrada/fotos/brigada-henfil/. Acesso em: março de 2023.

Figura 48: Mural da Brigada Jarbas Barbosa (PT) para a campanha eleitoral de Jarbas Barbosa 1986



Mural realizado para a campanha eleitoral do candidato Jarbas Barbosa – 1986

Fonte: http://www.josepaulo.org/biografia-ilustrada/fotos/brigada-henfil/. Acesso em: março de 2023.

3.4 O *Pixo* no Brasil, escritas contra a ditadura:

É importante ressaltar que ao buscar historicizar expressões artísticas, faz-se necessário afirmar que lacunas ou vazios encontram-se nesses registros, pois é inviável abarcar a totalidade mesmo com o maior esforço de uma pesquisa, ainda mais, quando sua manifestação é efêmera e marginal à institucionalidade e aos meios de comunicação oficial. No entanto, o que se tenta ao máximo é aproximar-se de forma ética e responsável da realidade passada no intuito de construir memória. Visto isso, antes das primeiras manifestações das brigadas muralistas no Brasil dos anos 80, outras expressões parietais amplamente difundidas já estavam presentes no espaço urbano brasileiro, em especial na metrópole Paulista.

Ao que se sabe, a pichação surgiu na cidade de São Paulo durante a ditadura militar da década de 1960. Naquele período as escritas com o *pixo* tinham caráter prioritariamente político em oposição ao regime militar e suas manifestações não tinham nenhuma preocupação estética com um padrão de letra, apenas que fossem legíveis para que sua mensagem fosse compartilhada com o leitor transeunte. Expressões como: “Abaixo a ditadura”, “Fora Ditadura!”, “Ditadura assassina”, “Anistia para todos!”, “Punição aos torturadores!”, “Abaixo Arena Fascista”, “Liberdade aos presos políticos”, “Viva a Liberdade”, “Viva o Comunismo”, “Abaixo o A-5”, “Liberdade para o povo”, “Eleições livres e diretas”, “Terrorista é a ditadura que mata e tortura”. Para além destas manifestações em oposição ao regime, havia também propagandas de partidos de esquerda. Essas e outras ações de intervenção pairavam de forma forte na comunicação de combate à ditadura, como escritas via *pixo*, os folhetins jogados ao ar, jornais clandestinos, os lambe-lambes (cartazes), e a depredação como forma de sabotagem e boicote.

Uma outra narrativa relativa ao surgimento da pichação no Brasil é de que ela surge inspirada nas manifestações europeias de maio de 68, no entanto, tendo a discordar devido a visão eurocêntrica de que a periferia tende a seguir os movimentos do centro hegemônico, mas para não descartar uma outra possibilidade e narrativa sobre o *pixo* brasileiro, trazemos:

> O primeiro registro de pichação como arte no Brasil foi o emblemático “Abaixo a Ditadura” na cidade de São Paulo. Era o começo da *street art* brasileira. A pichação política nasceu no meio universitário, na década de 1960, com influência do movimento estudantil de Maio de 68 francês. As inscrições eram simples, pois demandavam agilidade para escapar da repressão policial. Com o

> passar do tempo, as inscrições foram difundidas pelo meio urbano, fazendo surgir pichações não só em muros, mas em construções públicas e viadutos. Nenhuma das pichações vinha assinada, elas traziam apenas a ideia de contrariedade ao regime (Memória da Ditadura, disponível em: https://memoriasdaditadura.org.br/obras/pichacao-abaixo-ditadura-1968/. Acessado em: maio de 2023.

Outra ideia que esse trecho nos traz, é a concepção de que os centros acadêmicos são os geradores de intervenções contestatórias, como se uma classe politizada ou em revolta fosse fruto de um meio intelectual universitário. O que normalmente acontece é o contrário, a universidade que se apropria, reflete e reproduz o que está em seu entorno, e por vezes potencializando-a. Importante também aclarar que, o contingente universitário consiste numa classe trabalhadora em formação e faz parte do povo, evidentemente que dentro desses meios há uma exclusão estrutural de algumas categorias sociais e apresenta suas contradições de classe, mas ainda assim, abarca a base social.

Entre os anos 80 e 90, conjuntura política de lenta abertura democrática, o *pixo* passa por uma reconfiguração em sua forma e conteúdo. Nesse contexto, o processo de urbanização aconteceu de forma acelerada e excludente ao grande contingente populacional que chegava nas regiões metropolitanas do sudeste brasileiro formando grandes periferias, assim, o *pixo* passa a dar forma ao grito de jovens e trabalhadores excluídos socialmente no meio urbano. Sob influência do movimento punk, do hip hop e de outras manifestações da cultura do proletariado jovem, surge a *Pichação de São Paulo* dentro da luta de classes urbana.

É sobre essa influência que sua escrita começa a alterar-se não apenas em seu grafismo, que inaugura elementos próprios inspirados nos logos e capas de discos de bandas *punk*, *hard core* e *heavy metal* de referência nas runas anglo-saxônicas, mas também na criação de uma *contracultura* contestatória permeada por conteúdos críticos da cultura *punk* de radicalismo. Imersa nas ideias subversivas e anti-sistêmicas do *punk*, das críticas sociais do *rap* e da cultura hip-hop que potencializaram a voz da periferia no contexto da cidade excludente, os escritores do *pixo* começam a criar seu próprio código de confronto no processo contestação do espaço, da comunicação oficial, dos valores morais e em afronta a propriedade privada.

Esses grafismos complexos e elementos visuais presentes no *pixo* são próprios e feitos para contestar os códigos de identificação oficial da sociedade, fazendo fuga das narrativas hegemônicas e realizando uma comunicação “interna” entre os marginalizados. Sendo assim, o pixo enquanto fenômeno social pode ser considerado como um ruído

contra a estrutura classista e uma afronta à indiferença, materializando em tinta, fraturas aos valores da propriedade privada. Portanto, ao contrário do senso comum, o *pixo* nasce de uma forte crítica social consciente e politizada. Mesmo que se expresse majoritariamente de forma individualizada, o *pixo* encontra seu sentido em algo muito mais profundo, é preciso mudar o olhar, é preciso mudar a leitura do mundo para ver o grito da parte ocultada e marginalizada da sociedade[75].

[75] Para aprofundamento sobre Pixo ler: PEREIRA, Alexandre Barbosa. Visibilidade e escrita de si nos riscos do pixo paulistano. Revista de Ciências Sociais, Fortaleza, v. 47, n. 1, jan/jun, 2016, p. 77-100. Disponível: https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/21197/1/2016_art_abpereira.pdf . Acesso em: 22 de maio de 2023. Também assistir os documentários: PIXO, Documentário Longa Metragem de 2010 por João Wainer e Roberto T. Oliveira. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=skGyFowTzew&t=1208s. Acesso em: 22 de maio de 2023. O documentário: 100 Comédia. Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=WXLaZKIKzq4. Acesso em: 22 de maio de 2023.

3.5 O Muralismo Militante e sua virada para o campo libertário

Desde os anos 70 a prática do *muralismo militante* já vinha expandindo-se por todo o território de Abya Yala como ferramenta de difusão comunicativa e popular latino-americana. Ao longo dos anos, sua expressão não mais restringia-se ao campo partidário eleitoral, mas tornara-se linguagem de contestação social que tomava as ruas a sensibilidade e a memória popular. No período pós-ditadura e início dos anos 2000, há uma reagrupação e reconfiguração das muralistas, muitas delas não eram necessariamente vinculadas a grupos políticos, mas à organizações comunitárias e espaços sociais da esquerda, exigindo assim, uma nova elaboração estética imersa nas diferentes pautas emergentes das lutas populares. Desta forma, o campo libertário em retomada organizativa nos anos 90 decide somar-se com essa insurgência comunicacional trazendo outras especificidades ao muralismo. Surgem neste período diversas agrupações muralista no Chile com viés comunitário, como a Brigada Nego Tropika em 1998; a Unidade Muralista Luchador Ernesto Miranda Rivas – UMLEM[76] em 2004 - 2019; a Brigada Feminina Autônomas em 2006; a Muralista Luis Olea - MLO em 2008 - funcionando pontualmente até os dias de hoje; Unidad Muralista Delar – UMR (MRC); a Muralista Vengador Antonio Ramón Ramón – MVARR; Muralista Accion Rebelde MAR, Muralista La Garrapata ligada à luta Mapuche, Brigada Muralista Jose Huenante, a Brigada Malatesta em 2017-2020[77]; Brigada Pinta y Lucha em 2019 - até hoje, porém com indicativo de refluxo; a Brigada Mujeres Muralistas (2019 até hoje), dentre tantas outras.

Em fins do século XIX, as ideias anarquistas já viajavam entre os cinco continentes do mundo, não diferente, a América Latina já tinha enraizado entre suas trabalhadoras e trabalhadores as ideias ácratas no mesmo período. Centrais operárias, federações, comitês de apoio mútuo, ateneus e sociedades de resistência (que antecedem o sindicato moderno) delineavam seus projetos políticos contra a exploração capitalista que avançava rapidamente com suas estruturas de usurpação colonial.

[76] Inicialmente possuía um caráter que se aproximava mais do campo anarquista e libertário, no entanto, recentemente realiza uma reorganização política e se vincula a Izquierda Libertária – IL componente da Frente Amplio com caráter político socialista.

[77] Brigada Muralista que atua com caráter político-social essencialmente anarquista, construindo murais nos espaços onde possuem atuação Brigadas muralistas com viés anarquista ou libertário: Unidade Muralista Luchador Ernesto Miranda Rivas – UMLEM; Unidas Muralista Hermano Tello – UMHT (AR); Coletivo Muralista Luis Olea – MLO.

Somada às resistências anticoloniais, indígenas, campesinas e de um proletariado em ascensão, imigrantes espanhóis e italianos traziam consigo novas estratégias de resistência ao recém contexto urbano industrial chileno. Carregavam junto a si ideias subversivas advindas de experiências internacionalistas de tendência coletivista/bakuninista ligadas a I Associação Internacional dos Trabalhadores – AIT (1864-1876) e da Comuna de Paris (1871), inclusive, sobre esta última, encontravam-se alguns militantes exilados. Sem demora esses ácratas começam a criar suas próprias estruturas organizativas e ferramentas de comunicação substancial para o início do movimento operário chileno. O anarquista espanhol Manuel Chinchilla e seu companheiro ideológico chileno, Carlos Jorquera, associaram-se a *Unión de Tipógrafos* e criam, em 1882, um Centro de Estudos Sociais anarquista responsável pela editoração de *El Oprimido*, primeiro periódico anarco-comunista em território chileno. Importante destacar que antes já circulavam outros periódicos ácratas de origem espanhola como *El Productor*. Em 1896, surge outro periódico anarquista, El Grito *del Pueblo*, e em 1898 o periódico *El Rebelde, construído* por Magno Espinoza, Luis Olea e Alejandro Escobar y Carvallo, e em 1900 o jornal *El Acrata*.

Em 1901 o anarquista italiano Pietro Gori[78] realizava uma visita ao Chile. Era comum essas viagens de militantes internacionalistas para troca de experiências, materiais e conferências para inflamar os diferentes corações revoltosos entre os longínquos territórios, mas contíguas lutas. Alimentar desejos e objetivos comuns e também fortalecer os princípios ideológicos anarquistas, era objetivo das viagens de militantes anarquistas. Pietro Gori também construiu ativamente a *Federação Operária Regional Argentina* – FORA durante seu exílio na América Latina. Em 1911, Sociedades de Resistências de Vários Ofícios também se alastram de forma rápida por todo o território, chegando nos primeiros anos do século XX a mais de quarenta agrupações por todo o território chileno, em especial nas áreas industriais de Santiago e Valparaíso (ESCUPAMOS LA HISTORIA, 2020). Em 1913, funda-se a *Federación Obrera Regional de Chile* – FORCH que teve uma breve existência em sua primeira conformação, mas que fora centelha para a formação da a sessão chilena da *Industrial*

[78] Pietro Gori foi um anarquista italiano e advogado de profissão, para além do exercício político e de labuta, possuia grande afinco e crença na arte sendo também compositor de músicas, peças teatrais e poesias. Desde 1895 foi exilado junto a outros refugiados políticos italianos, realizando conferências por vários países e chegando a América Latina em 1898 ajudando a construir ativamente a Federação Operária Regional Argentina – FORA.

Workers of the World – IWW, em 1918, momento importante para consolidação da influência anarquista no movimentos operário a nível nacional (TOHÁ, p. 317, 1997).

Nessas primeiras décadas do século XX e últimas do século XIX, os levantes operários foram incansáveis pelo mundo. Associações, federações e comitês sindicais eram o principal meio de organização da classe trabalhadora. Nos anos 20 e 30, em reflexo ao fascismo europeu em ascensão, aprofundou-se nos países latino americano uma cruzada antianarquista e anticomunista. No Chile, a partir de 1924, inicia-se uma sequência de golpes militares, até que Carlos Ibañes com apoio de militares, chega ao poder e instaura uma ditadura de 1927-1931. Em efeito de Estado, ideias subversivas foram sufocadas por encarceramentos, campos de concentração, torturas e exílios. Anarquistas, socialistas e comunistas passaram à clandestinidade. Ao fim deste processo, anarco-sindicalistas criaram em 1931 a *Confederación General de Trabajadores* – CGT[79] chilena, que reunia alguns grupos sindicais libertários da dispersa *Federación Obrera Regional de Chile* FORCH (1926-1936) e da *Industrial Workers of the World* – IWW seção chilena (1918 – 1926). Diferente da IWW estadunidense que era de tendência sindicalista revolucionária, no Chile, sua sessão era anarco-sindicalista, tendo os membros mais destacados Juan Onofre Chamorro, Armando Triviño, Pedro Ortuzar, Porfirio Soto, entre outros. Em nível de partido político, surgia em 1933 a *Federación Anarquista de Chile* – FACH, mas que teve uma fugaz existência (TOHÁ, p. 336, 1997). Em contrapartida, socialistas e comunistas fundaram em 1936 a *Confederación de Trabajadores de Chile* – CTCH, com cisão em 1946 devido a desacordos entre Partido Comunista - PC e o Partido Socialista - PS.

Outra destacável experiência anarquista chilena foi a criação do *Ateneo Luisa Michel,* em 1947, pela anarquista cobquecurana, Flora Sanhueza (1911-1974). O ateneu funcionou inicialmente como um centro cultural para as trabalhadoras da costura e posteriormente, em 1953, tornou-se a Escuela Libertaria Luisa Michel que realizava a acolhida para os filhos dessas mulheres, deixando de funcionar apenas em 1957.

Para além das sistemáticas perseguições políticas, os anarquistas tiveram que se deparar com a sagaz estratégia estatal de desmobilização operária, quando nas décadas de 20, 30 e 40, os Estados começam legalizar e institucionalizar os sindicatos, há em consequência uma burocratização e divisão de parcela da massa trabalhadora organizada. Sindicatos da esquerda que acreditavam na via estatal como processo de mudança social

[79] De acordo com Larry Gambone em seu livro *El movimento libertário en Chile* a CGT chilena chegou a contar com 200 mil filiados.

adentraram ao reformismo político e à negociação com o opressor. Já os sindicatos de tendência anarquista e sindicalista revolucionário, que não aceitavam esse vínculo estatista, entram na marginalidade, fator que levou a supressão dos anarquistas na expressão sindical e um centralismo da esquerda reformista, socialista, comunista e de partidos democratas cristãos.

Em fevereiro de 1946, a *Confederación General de los Trabajadores* - CGT chilena estava em processo de desintegração, visto isso, Felix López, um trabalhador chileno que esteve presente na guerra civil espanhola, esforça-se em conformar o *Comité Sindical de Organizaciones Libertarias* com intenção de reagrupar os anarquistas dispersos e propagar suas ideias. No mesmo período, o Partido Comunista apoiava a candidatura de Gabriel Gonzáles Videla (1946-1952), no entanto, quando este assume a presidência, trai a classe trabalhadora implementando em 1948 a chamada *Lei Maldita* que declarava-se ilegal o Partido Comunista e impunha-se restrições a sindicalistas, comunistas e anarquistas.

Em resultado do *Comité Sindical de Organizaciones Libertarias*, vozes expressivas do anarquismo como Juan Segundo Montoia (1899-1988) e Ernesto Miranda Rivas (1911-1978) convocaram a criação de uma nova central sindicalista revolucionária, surge em 1950 o Movimento Unitário Nacional de Trabalhadores – MUNT (1950 - 1953)[80], que buscava terminar com o reformismo sindical e o amparo político partidarista e governamental que estavam impregnando as organizações sindicais. Com objetivo de ampliar sua influência, grupos sindicais do MUNT juntaram-se a outros grêmios e forças da esquerda revolucionária, à exemplo a *Comición Nacional de Unidad Sindical*, e criaram a *Central Única de Trabalhadores* – CUT (1953-1973)[81]. Junto a Miranda, o anarquista cristão Clotário Leopoldo Blest Riffo (1899-1990) era o sindicalista mais expressivo a assumir a presidência da CUT de 1953 a 1961.

Nesse contexto de acirramento político e econômico, formou-se dentro da CUT duas distintas tendências relativas à estratégia sindicalista. Uma defendia a autonomia dos organismos sindicais em relação aos partidos políticos e ao Estado, tendo por figura

[80] Movimiento Unitario Nacional de Trabajadores (MUNT) foi formado a partir da Federación Obrera Nacional de Trabajadores del Cuero y el Calzado (FONACC) e outras 12 federações com influência majoritária de anarquistas.

[81] As agrupações sindicais que aderiram a CUT foram o Movimiento Unitario Nacional de Trabajadores de caráter anarco-sindicalista – MUNT (1950); a Confederación de Trabajadores de Chile – CTCH cujo principal dirigente fora Ernesto Miranda Rivas; o Comité Relacionador de Unidad Sindical - CRUS (1950); a Junta Nacional de Empleados de Chile – JUNECH (1948); o Movimiento de Unidad Sindical – MUS (1952). Todas as anteriores integrantes da Comisión Nacional de Unidad Sindical (CNUS) criada em maio de 1952.

pública o anarco-comunista Ernesto Miranda e Juan Segundo Montoia, que defendiam a sabotagem, autogestão de fábricas e greve geral de tempo indefinido e insurrecional. Do outro lado, tinha-se os setores legalistas encabeçados pelos Partido Comunistas e o Partido Socialista que se adentravam na disputa institucional conciliadora e nas eleições estatistas. Importante destacar que paralela a essa articulação via CUT, há uma outra vertente anarquista que ajudou a formar a CUT, a Federação Anarquista Internacional – FAI Chile fundada em 1942 por Pedro Nolasco Arratia (1876-1961) e outros anarquistas da CNT espanhola exilados após o termino da Revolução Espanhola (1936-1939), mas que faz sua retirada em 1957[82]. Estes não aceitavam qualquer tipo de diálogo estratégico ou tático com a esquerda reformista se posicionando de forma dissidente a esse diálogo. No interior da FAI encontravam-se individualistas, anarco-sindicalistas e sindicalistas revolucionários.

Com o recente levante armado que levou a Revolução Cubana de 1959, o contexto de Guerra Fria e ditaduras financiadas pelo eixo capitalista, em 1961 Clotario Blest realiza uma visita a Cuba e um encontro com Che Guevara. Em seu retorno, forma um Comité de Solidariedade a Revolução Cubana (1961) e o Movimiento 3 de Noviembre - M3N, na intenção articular organizações revolucionárias da esquerda que optassem pela via insurrecional e não eleitoral. Em resultado a esta articulação, forma-se o *Movimiento de Fuerzas Revolucionarias* – MFR que agregava anarquistas, anarcosindicalistas, sindicalistas revolucionários, trotskistas, maoístas, socialistas e comunistas dissidentes. Internamente ao MFR, a principal expressão anarquista era o *Movimiento Libertario 7 de Julio* – ML-7J (1957-1967) que tinha como figura destacável Ernesto Miranda, Montoya e parte dos anarquistas saídos da CUT. Essa agrupação defendia a auto-organização dos povos à margem dos parlamentos e eleições, e contra o imperialismo Norte Americano e da URSS. Em de 1965 junta-se ao MFR, ao *Partido Socialista Popular* - PSP, a *Vanguardia Revolucionaria Marxista* – VRM e outros setores dando origem ao denominado *Movimiento de Izquierda Revolucionaria* – MIR. Neste, os anarquistas ficam à margem da organização por desacordos políticos e centralismo, mas ainda assim compunham suas fileiras (SOLAR; PÉREZ, 2008, p.1-2). E em 1972, cria-se Movimiento Sindical Libertario – MSL com objetivo de disputar a direção da CUT na tentativa de

[82] Ver em Antonio Lagos, "El anarcosindicalismo en la década de los 50", Tesis para obtener graduación em Licenciatura em Historia, Universidad de Chile, 2001; Eduardo Godoy, "Las luchas internas de la Central Única de Trabajadores (CUT) y el paro del 7 de julio de 1955: Dos tradiciones obreras en pugna", *Yuyaykusun* 7, Revista do Departamento Académico de Humanidades de la Universidad Ricardo Palma, Lima, pp. 143-153.

retomar a expressão anarquista no meio sindical, no entanto, não conseguem ter uma influência expressiva em um contexto massivo da Unidade Popular – UP.

> Más tarde, el 15 de agosto de 1965, el MFR, el Partido Socialista Popular (PSP) y la Vanguardia Revolucionaria Marxista (VRM) entre otros, se fusionarán en el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR). La mayoría de los anarquistas no llegarán a dicha confluencia.
> [...]
> Sin embargo durante la experiencia del MIR en el proceso revolucionario previo al golpe de Pinochet se pudieron ver prácticas de base de gran influencia o participación libertaria en cuanto a la concepción que se tenía sobre el Poder Popular. Los Comandos Comunales, Cordones Industriales y Comandos de Abastecimiento fueron los ensayos más significativos. Éstos "debían ser las mismas bases de la futura sociedad.
> [...]
> Tras el golpe de Estado y el proceso de represión política que se hizo sentir en todo el país, surgieron durante la segunda mitad de los setenta, una serie de grupos de resistencia y combate, que a través de las armas y el sabotaje inauguran la dinámica de lucha dictatorial.
> En ese contexto nacieron las Brigadas del Pueblo (BP), cuya existencia hemos conocido a través del testimonio directo de su fundador, quien nos entregó un detallado relato (SOLAR; PÉREZ, 2008, p.2).

Em suma, no contexto de surgimento das muralistas, o anarquismo chileno[83] estava em baixa. Prevalecia no país uma matriz militante marxista-leninista devido uma conjuntura de Guerra Fria, URSS, Revolução Cubana, sindicatos reformistas e a busca por barrar as ditaduras através da via eleitoral que avançavam em passos largos via Operação Condor em toda América Latina. Nesse período, alguns anarquistas somam-se a resistências armadas como estratégia ao contexto dado, compondo a militância do *Movimiento de Izquierda Revolucionaria* - MIR, *Frente Patriótico Manuel Rodríguez* - FPRM (1983-1988) e o *Movimiento Juvenil Lautaro* - MJL (1982-1994) que eram frentes de resistência anticapitalista da ampla esquerda, no entanto, os anarquistas não tiveram nenhum caráter orgânico nesses espaços, pois prevalecia a perspectiva vanguardista do marxismo-leninista (SOLAR; PÉREZ, 2008, p.1-2). Como os anarquistas não acreditavam na via eleitoral e não viam a UP como saída popular, não construíram brigadas de propaganda para as eleições de 70 e nem quando a UP assumiria o Estado por um breve momento.

Como já exposto anteriormente, um golpe militar entraria em vigência no Chile em 1973, após o assassinato de Allende, e perduraria até 1990. No período ditatorial,

[83] Para saber mais assistir: Escupamos la história. **Anarquismo en Chile**, 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=puZOvbI3kDo e https://www.youtube.com/watch?v=FxxtiUXqbMQ. Acesso em: 22 de maio de 2023.

havia produção de conteúdo anarquista através de folhetins, porém, sem grande tiragem e organização ampla. Em 1975, nos primeiros anos de ditadura militar chilena (1973-1990), Clotario Blest e Ernesto Miranda integram o *Comité de Defensa de Derechos Humanos y Sindicales* - CODEHS[84] que cumpriu papel fundamental no resgate de prisioneiros políticos, exílio de militantes perseguidos pelo regime militar e a denúncia às graves violações de direitos humanos. O CODEHS dedicou-se também no apoio a militantes e pessoas sem apoio partidarista, como foram os integrantes da *Vanguardia Organizada del Pueblo* -VOP (1969-1971) guerrilha urbana de orientação marxista-leninista.

> Pintelute: Nos anos 70-80 você acredita que havia alguma muralista em nosso campo, anarquista ou libertário?
> Edgar: Não. Não porque nos anos 70 o anarquismo está em baixa. Há publicações, revistas, mas não são de difusão massiva. O marxismo-leninismo ocupa todo o espaço. E durante os anos 80 também há poucas publicações e de curta tiragem, mas muralismo que eu saiba não tem.
> Acredito que nos anos 90 começa a ressurgir, mas com um toque libertário, que tem relação com os murais que faziam as pessoas do Camina Libre, que é uma organização que está vinculada aos presos políticos Lautaristas , porque os presos políticos Lautaristas dentro da prisão de alta seguridade começa a ter uma mudança discursiva e ideológica, vinculando-se mais com o anarquismo do que o marxismo-leninista. Então aí há também uma estética "anarco-punk". Eu me lembro que havia muitos murais que faziam as pessoas do Camina Libre, acredito que aí começa a ter um novo brilho com o que diz respeito ao muralismo libertário . (Entrevista Pintelute com Edgar do MLO, 2021)

Durante a segunda metade dos anos 70, uma série de grupos de guerrilha urbana e sabotagem lançam-se na luta antiditatorial. Até onde se sabe, a atuação anarquista durante a ditadura não se deu de forma orgânica[85], mas somando-se a essas guerrilhas urbanas de resistência popular clandestina, realizando apenas publicações pontuais e de conteúdo anarquista de pouca tiragem. Já muralistas em uma perspectiva revolucionária temos algumas[86].

> Durante la dictadura orgánicas revolucionarias como el Movimiento de Izquierda Revolucionaria MIR, levanta la brigada Luciano Cruz y el Frente Patriotico Manuel Rodríguez la brigada muralista Cecilia Magni; tambien surgen muchas iniciativas autonomas como La Garrapata; otras fueron las Unidades Muralistas Camilo Torres del la Izquierda Cristiana, de la cual rescatamos muchos aspectos. Nosotros rescatamos el carácter revolucionario de la tradición

[84] Resultado da fusão entre Comité de Derechos Humanos – CODEH (1970) e o Comité de Defensa de Derechos Sindicales – CODES (1970) em 1978.
[85] Ler "Abraham Guillén: guerrilha e autogestão" de José Luis Carretero Miramar, Faísca Publicações Libertárias 2021.
[86] Entrevista completa do Anarquismo.net com a UMLEM em 2008. Fonte: https://www.anarkismo.net/newswire.php?story_id=7504 . Acesso: Abril de 2022.

> muralista en cuanto a estructura de propaganda fundamentalmente para dar a conocer el proyecto. Otra muralista con el mismo carácter nuestro ha sido la Muralista Acción Rebelde (MAR) (Entrevista Anarkismo.net com UMLEM, 2008).

Figura 49: Brigada Muralista Cecilia Magni da FPMR.



Fonte: http://murales-rodriguistas.blogspot.com

Para além da participação em guerrilhas antiditatoriais, em 1980 alguns militantes anarquistas da ML-7J criam o *Centro de Estudios Hombre y Sociedad* como uma espaço organizativo para a corrente libertária, portanto havia atuação anarquista, mas não era de grande expressão e sem estrutura orgânica especificamente anarquista.

3.5.1 Unidad Muralista Luchador Ernesto Miranda – UMLEM, Chile (2004-2018)

Nos anos 90, em um Chile recém saído da ditadura (1990), o campo anarquista disperso realiza o esforço de retomar e confluir sua militância construindo, em 1999, o *Congreso de Unificación Anarco Comunista* C.U.A.C.[87] que pretendia, desde seu início, formar uma organização de massas com inserção social e um programa de atuação. Estrategicamente, o C.U.A.C delineia três frentes de atuação social, as frentes Estudantil, Sindical e Comunitária. Evidentemente que os anarquistas compunham o povo oprimido, no entanto, a ideia de formar uma organização de massas e realizar inserção, traduz-se em conseguir colocar os valores e princípios do socialismo libertário no corpo social de forma consistente e como projeto político revolucionário.

O C.U.A.C deparou-se com um campo anarquista sem referências devido ao vazio geracional de pelo menos 30 anos sem anarquismo organizado no Chile. O que se apresentava nos anos 90 eram pequenos grupos de contracultura que se identificavam com o campo libertário, engendrando mais o anarquismo em uma visão individualista e de estilo de vida do que uma perspectiva histórica de prática-social política. Como nos relata Edgar, militante da *Muralista Luis Olea* e dissidente da Organização Comunista Libertária - OCL, em entrevista com o Coletivo Pintelute:

> Eu venho integrar esse espaço, posso dizer que todos que vieram a integrar esse espaço organizativo [C.U.A.C], era bem intuitiva nossa forma de organizar-se, pois não havia muito referente. Havia companheiros que vinham de conhecimento mais acadêmico do anarquismo e que se mostravam mais organizativos. Mas, claro, nosso anarquismo sempre foi muito intuitivo, ainda mais nós, vindos de um anarquismo que busca inserir-se nas lutas sociais. Não um anarquismo acadêmico ou individualista. Mas um anarquismo social que esteja na luta dos povos. Então foi um trabalho bem de formiga para poder consolidar esse projeto que acredito que na atualidade há gerado raízes, e que está mais enraizado nas práticas políticas do povo. Para nós nunca houve o interesse que a sociedade se "anarquiza-se", ou que seja anarquista, mas que tivessem prática e que a partir dessas práticas que o povo consiga adquirir ferramentas para sua luta. (Entrevista Pintelute com Edgar do MLO, 2021)

No ano de 2002, acontece um congresso da C.U.A.C com várias organizações e coletivos distintos acerca do campo libertário. Neste encontro, o congresso se dissolveu e parte da militância que integrava o espaço decidiu formar a *Organización Comunista Libertária – OCL* de recorte ideológico anarco-comunista.

A expressão estética libertária, trabalhada via muralismo, surgiria em 2003 a partir de jovens grafiteiros advindos das lutas secundaristas em Concepción. Neste momento, o

[87] Para saber mais: http://www.alasbarricadas.org/noticias/node/13242

grupo se denominava “Unidad Muralista Lata en Mano” e em Valparaíso já existia a Brigada Muralista Ernesto Miranda que realizavam grandes escritas com conteúdo político via OCL. Essas duas iniciativas se fundiram, e, em 2004 surgiu as Unidades Muralistas Luchador Ernesto Miranda – UMLEM em homenagem ao dirigente sindicalista revolucionário dos anos 50 a 70 já citado anteriormente (ANTONIO, 2013). As ações da UMLEM rapidamente se ampliaram à outras cidades (até 2017), não concomitantes e com mesma amplitude, mas foram em: Santiago, Valparaiso, Antofagasta, Curanilahue, Lota y Coronel, Biobio, Arica, Talcahuano, Chillan, Tenuco, Valdivia e outras, em especial mobilizadas por estudantes da Frente de Estudiantes Libertarios – Fel[88] e de atuações comunitárias tocadas por outros militantes. A UMLEM nasce então de uma necessidade de fazer referência de propaganda libertária dentro das diferentes frentes de militância.

Como nos explica Edgar em entrevista[89] ao Coletivo Pintelute (PINTELUTE, 2021), dentro da frente comunitária da OCL, ou “frente de pobladores”, tinha-se uma política de inserção social forte com intenção de enraizar um comitê de moradia, agrupação que inicialmente chamou-se *Lucha y Vivienda*. Esse espaço, para além de militantes da OCL, agregava autônomos e outras organizações libertárias e revolucionárias. Atualmente esse projeto é, em certa medida, o que conformou o *Movimiento Solidario Vida Digna*[90], que está distante do que era a OCL, ou, atual e em dissolução *Izquierda Libertária* - IL. Nesse início dos anos 2000, a OCL tinha comunas ou núcleos em diferentes cidades chilenas como Santiago, Concepción, Arica, Chilán e outras localidades, algumas com unidades da UMLEM e outras não, assim como atuações de base com mais ou menos influência da organização política.

A distinção entre localidades e influência da OCL sobre as UMLEM’s leva a emergir diferentes posições de matriz ideológica, no quesito de ordem estratégica e também de um programa que delineou um projeto político de ação, gerando desta forma certos grupos internos mais ou menos afinados com OCL. Uma das divergências relevantes foi a defesa da autonomia dos espaços base, a exemplo dos comitês de moradia e das unidades de propaganda como a UMLEM. Esses desacordos entre os próprios militantes da OCL é fator comum em uma organização ainda germinal. Acontece que em

[88] Frente Estudantil vinculada a Organización Comunista Libertaria – OCL.
[89] Link da entrevista completa: https://www.youtube.com/watch?v=-HhVTbLUF18&t=3327s
[90] Movimiento Solidario Vida Digna é um movimento que tem bastante militância e proximidade com a organização anarquista especifista Federación Anarquista Santiago – FAS que irá surgir em 2019, que conseguiu agregar alguns militantes mais antigos da OCL e uma nova geração.

2008, de acordo com Edgar (2021), há um racha na organização e a OCL reivindica a UMLEM como seu órgão de propaganda e agitação política do partido. Alguns militantes dissidentes da OCL e autônomos se recusam a entregar a unidade muralista, operando como núcleos distintos através de um sufixo local, à exemplo, UMLEM – Santiago. No entanto, em curto prazo percebem que estariam fazendo trabalho para a organização que tinham desacordo e já não compunham mais. Essa dissidência era a UMLEM-Santiago, um dos núcleos mais concisos da Ernesto Miranda, que abandona seu nome e funda no final de 2008 a Muralista Luis Olea – MLO.

Figura 50: Mural UMLEM junto a Fel em 2015.



Fonte: Arquivo UMLEM, 2015.

Figura 51: Mural da UMLEM e Fel na Universidad de Concepción - Chile, 2009.



Fonte: https://www.anarkismo.net/article/13088. Acesso: março de 2023.

Figura 52: Mural da UMLEM - Chile, 2010.



Fonte: http://pintaylucha.blogspot.com/. Acesso: março de 2023.

Figura 53: Mural da UMLEM - Chile, 2011.



Fonte: http://pintaylucha.blogspot.com/. Acesso: março de 2023.

Figura 54: Mural "Basta de pedir, vamos a construir" da UMLEM – Coronel, CHILE, dezembro de 2011.



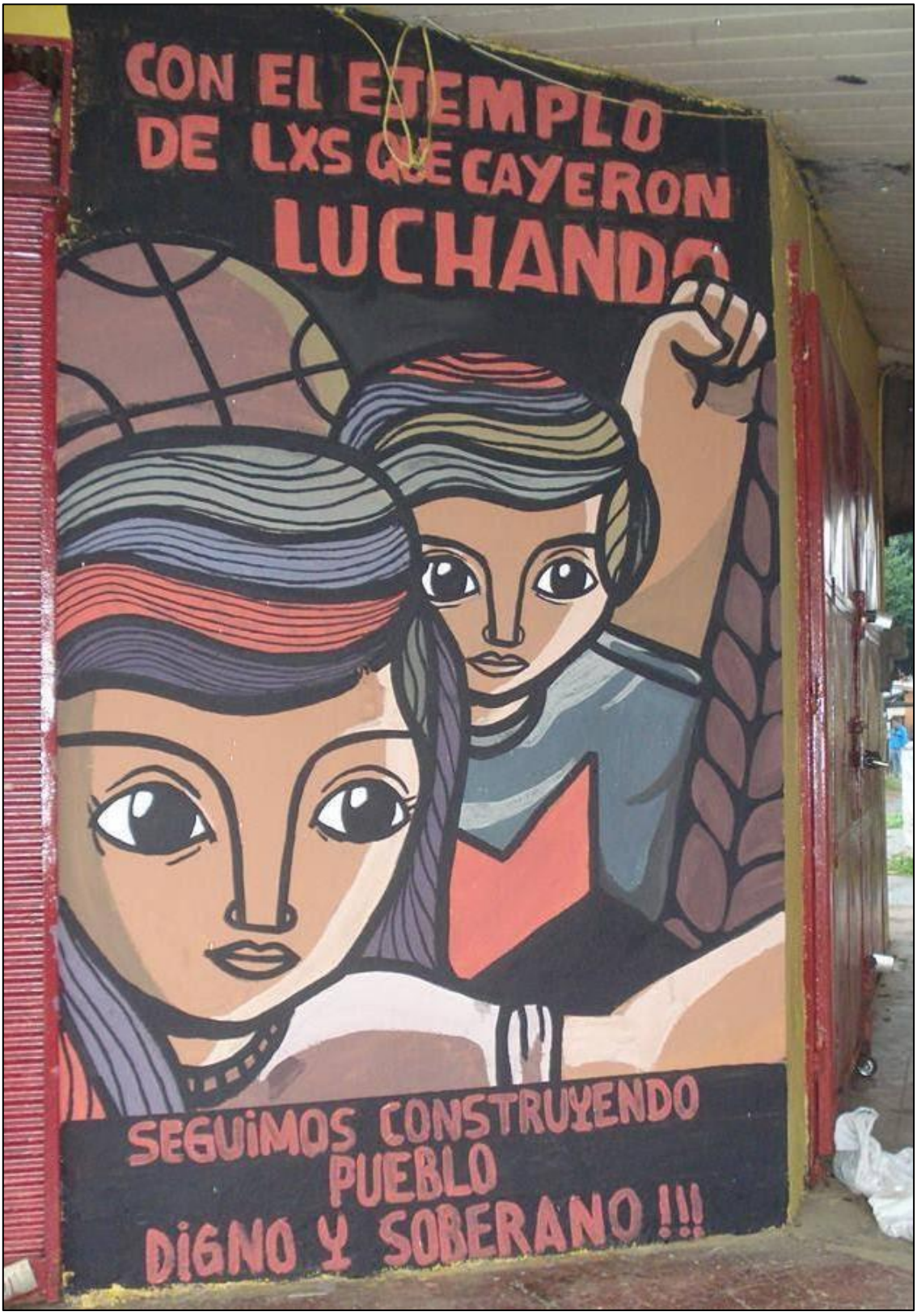
Fonte: http://pintaylucha.blogspot.com/. Acesso: março de 2023.

Figura 55: Mural “La historia la hecemos los pueblos” da UMLEM – Santiago na Universidade ARCIS - Chile, pintura em outubro de 2011.



Fonte: http://pintaylucha.blogspot.com/. Acesso: março de 2023.

Figura 56: Mural "Seguimos construyendo pueblo digno y soberano" da UMLEM.



Fonte: Arquivo UMLEM.

Figura 57: Mural "Latinoamerica" da UMLEM – Tomé, Chile 2015.



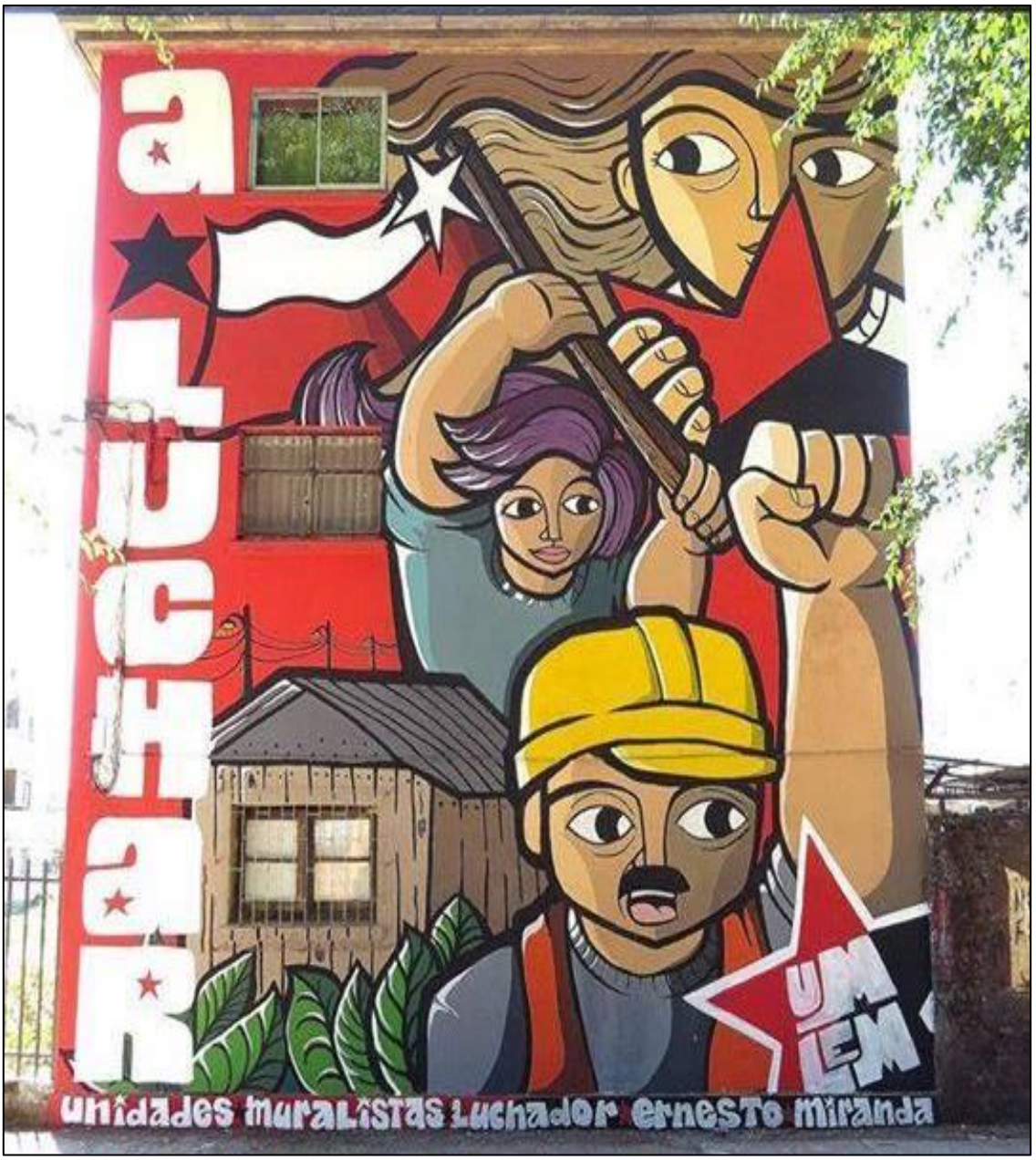
Fonte: Arquivo UMLEM, 2015.

Figura 58: Mural da UMLEM, 2015.



Fonte: Arquivo UMLEM, 2015.

Figura 59: Mural "Trazando dignidad y escribiendo historia!" da UMLEM realizado na Concegraff. Bairro Arenas, 2015, Chile.



Fonte: Arquivo UMLEM, 2015.

Figura 60: Mural "Negar la historia es permitir que se repita" da UMLEM – Tomé de 2018, Chile.



Fonte: Arquivo UMLEM, 2018.

Em entrevista ao Anarquismo.net em 2008, a militância da UMLEM nos coloca que o papel da muralista na luta consiste em:

> El carácter informativo, romper el cerco, dar a conocer el proyecto, potenciar gráficamente los conflictos y trabajos de inserción; con algo que va a perdurar en el tiempo y que va a formar parte de la subjetividad popular; en definitiva un elemento de disputa ideológica, de construir un imaginario diametralmente distinto al del bloque en el poder. No solo hacemos muralismo, sino que también rallamos consignas, en las calles, en las micros, por que creemos que todo es un campo de disputa, y ésta debe ser constante (Entrevista Anarkismo.net com UMLEM, 2008).

De acordo com Daniel, militante da antiga UMLEM e OCL, na entrevista dada ao Coletivo Pintelute[91], a Fel, frente estudantil da OCL, foi a impulsionadora da OCL para tomar diferentes decisões que vai transformando estrategicamente a forma da OCL,

[91] Entrevista completa disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gE75WsapFWI&t=2223s. Acesso em: 25 de maio de 2023.

deixando de ser uma organização muito fechada e com pouca visibilidade até se fazer algo mais público e notório.

> Acredito que esse processo se dá a partir de 2011 onde começa a ter mais relevância a capacidade de mobilização das organizações, dos movimentos sociais, e do movimento estudantil em particular, produto de Piñera já estar esses anos no governo. Desta forma era muito importante ser referente público nos processos de luta, de disputa, entendendo que a constituição havia gerado blindagens institucionais para que todos os processos de mobilização resultassem em fracassos e algo que resultasse em em nada, porque tudo que queríamos alcançar afirmavam ser inconstitucional. Então devido a essas blindagens institucionais que gera a constituição inicia-se uma discussão interna na OCL. E em determinado momento político nos cruza a necessidade de abordar dentro de outras instâncias nossos processos de luta, é aí que vai se conformando o que é Izquierda Libertária – IL (Entrevista Pintelute com Daniel da UMLEM e OCL, 2022).

Em 2015 é realizado um Congresso Estratégico na busca de aglutinar o campo libertário chileno e definir uma nova etapa orgânica[92]. Deste congresso, se conforma a Izquierda Libertaria – IL[93] enquanto partido público em defesa do socialismo libertário. Assim como a OCL, a IL é uma fusão do mundo ideológico libertário com o campo teórico marxista. A conformação do partido IL teria como objetivo agrupar a frente de atuação político-sociais da OCL (a exemplo Fel e UMLEM) que por vezes ficavam invisibilizadas e sem coesão estratégica de acordo com sua nota de lançamento[94] em entrevista com o Pintelute (2022). A partir da conformação da IL, enquanto partido institucional, há outras dissidências internas e também no campo de social, já que o que estava colocado nessa nova configuração era disputa institucional via eleições e reformas constitucionais. Para o campo dissidente e outras organizações revolucionárias e anarquistas, consistiu em um reformismo, que teria resultado anos depois na "nova constituição" de 2021, que para esse campo mais combativo levou a esmaecer as revoltas de outubro de 2019 e a perda da radicalidade por uma mudança que poderia ser mais

---

[92] Fonte: Organización Comunista Libertaria OCL- Chile. Disponível em: https://unidadmpt.wordpress.com/2011/09/07/analisis-de-coyuntura-de-o-c-l/, 2007. Acesso: 22 de maio de 2023
Fonte: Análisis de Coyuntura de O.C.L. Disponível em: https://unidadmpt.wordpress.com/2011/09/07/analisis-de-coyuntura-de-o-c-l/. 2007. Acesso: 22 de maio de 2023.

[93] Izquierda Libertaria se lanza oficialmente como fuerza política nacional en el Teatro Novedades, 2016. Disponível em: https://www.eldesconcierto.cl/nacional/2016/06/10/izquierda-libertaria-se-lanza-oficialmente-como-fuerza-politica-nacional-en-el-teatro-novedades.html/amp/. Acesso: 22 de maio de 2023.

[94] Izquierda Libertaria, una nueva manera de entender la política, 2016. Disponível em: https://www.regeneracionlibertaria.org/izquierda-libertaria-una-nueva-manera-de-entender-la-politica. Acesso: 22 de maio de 2023.

estrutural.

> IL: La OCL en su último Congreso [que desembocó en la creación de la Izquierda Libertaria] definió la necesidad de evitar que la brecha abierta por la crisis del "pacto de la transición" y la irrupción de las luchas antineoliberales se cerrara y que, por el contrario, decantara en una Ruptura Democrática, es decir, en una ampliación de los estrechos márgenes para hacer política impuestos por la Constitución del 80 y el resto de la institucionalidad emanada de la dictadura, consiguiendo así mejores condiciones para dar la batalla por el socialismo [entendido no solo como socialización del poder económico sino también del político]
> [...]
> **Incidencia institucional:** Este fue el punto más polémico del Congreso mencionado y que se saldó con la salida de un grupo de compañer@s. La IL sostiene que para agudizar la contradicción entre neoliberalismo y soberanía popular hay que agravar la crisis de la institucionalidad pinochetista y convertirla en crisis de gobernabilidad, y que para eso es preciso disputarles a los operadores políticos de la oligarquía todos los espacios de representación. Por eso estamos promoviendo junto a otras expresiones políticas antineoliberales candidaturas con ese carácter.
> [...]
> Sin duda el debate estratégico y táctico siempre genera roces en las fuerzas transformadoras. En nuestro caso también fue así. Como decía, el proceso de conformación de Izquierda Libertaria supuso el alejamiento de parte de nuestro acumulado, precisamente con el abordaje de la institucionalidad como principal punto de fricció (Entrevista regeneracionlibertaria.org com a Izquierda Libertária, 2016).

A partir do momento em que a IL se lança enquanto partido público a OCL deixa de existir, e a UMLEM passa a constituir-se como "el brazo gráfico de la Izquierda Libertaria"[95], assinando por vezes como UMLEM e subscrição Izquierda Libertária - IL. No entanto, antes mesmo de lançar-se publicamente a IL já começava a gestar-se enquanto uma confluência das frentes de atuação da OCL como afirmado em entrevista do Pintelute com Daniel da UMLEM (2022). Em certa medida, a criação da IL também fora uma estratégia de desvinculação da organização com o anarquismo, já que, durante os processos de ação direta insurrecional dos anos de 2006 no decorrer da Rebelião dos Pingins (revolta dos estudantes secundaristas), houve o *Caso Bombas* e, em 2011, na segunda Rebelião dos Pinguins, também houveram grandes processos de criminalização e vinculação do anarquismo ao terrorismo, já que se utilizavam taticamente de ataque e autodefesa violenta à patrimônios.

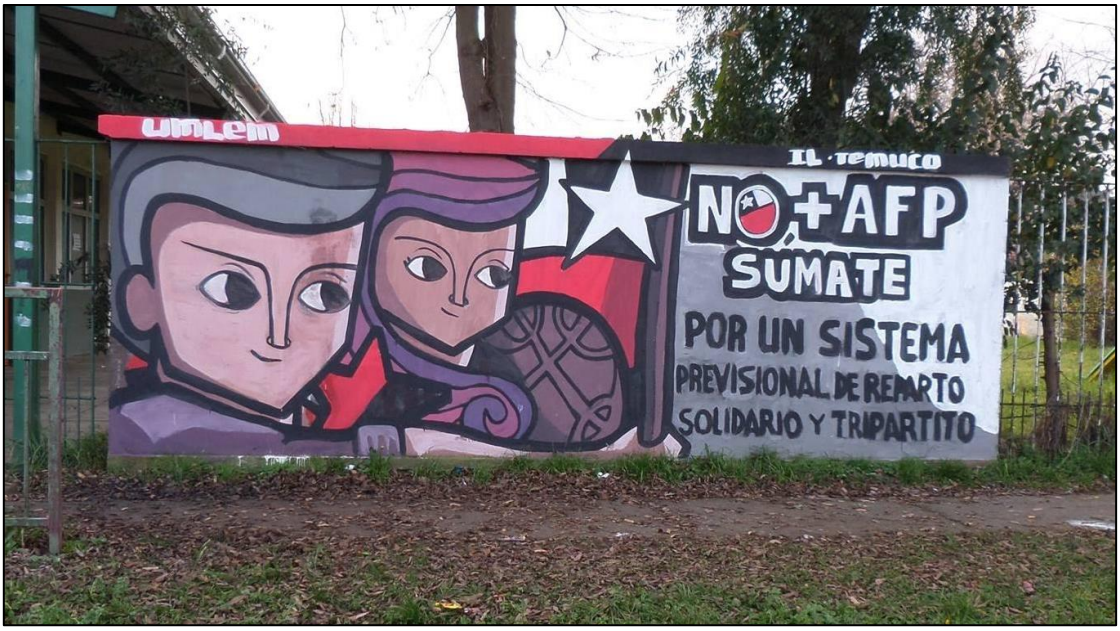
[95] Entrevista Unidad Muralista Luchador Hernesto Miranda, 2015. Disponível em: https://www.revistabagual.cl/2015/11/entrevista-unidad-muralista-luchador.html. Acesso em: 14 de agosto de 2022.

Figura 61: Mural "Por uma educación al servicio de nuestra comunidad" da UMLEM junto a Izquierda Libertária, Chile, 2014.



Fonte: Arquivo Izquierda Libertária – IL, 2014.

Figura 62: Mural "No más a AFP" da UMLEM junto a Izquierda Libertária, Chile, 2014.



Fonte: Arquivo UMLEM, 2014.

Figura 63: Mural "Por socialismo y la libertad" da UMLEM junto a Izquierda Libertária, Chile.



Fonte: Arquivo UMLEM.

Figura 64: Mural "La lucha sigue" da Izquierda Libertária- IL.



Fonte: Arquivo Izquierda Libertária - IL.

Em 2017 a IL decide participar do *Frente Amplio* e novamente há uma dissidência interna, pois, a frente era uma coalizão política entre vários partidos conciliadores de

esquerda, social-democracia e centro-direita com intenção de disputar as eleições parlamentaristas. Alguns grupos futuramente iriam conformar internamente outra coalizão, o partido *Convergência Social*[96]. Nessa altura a UMLEM já havia perdido sua força e deixa de existir, em especial por desacordo político, assim a IL cria em 2019 a muralista Pinta y Lucha como nova ferramenta comunicativa do partido, porém,em 2022, já estava em processo de desarticulação. Em 2019, a IL deixa de fazer parte do *Convergência Social*, e consequentemente do *Frente Amplio*[97] devido a negociações feitas com o governo Sebatián Piñera via frente, como o *Acuerdo por la Paz* e *Ley antibarricadas* que tinha por clara intenção criminalizar a Revolta Social de Outubro de 2019 no Chile e baixar a insatisfação popular.

Figura 65: Mural "Chile desperto, Apruebo" da Pinta y Lucha posicionando-se a favor do voto na nova constituição, Chile, 2020.



Fonte: Arquivo Pinta y Lucha, 2020.

[96] Convergencia Social.surge em 2018 a partir da fusão da Izquierda Libertaria, Nueva Democracia, Movimiento Autonomista - MA e Socialismo y Libertad – SOL.

[97] Atualmente o Frente Amplio é composto pelo Revolución Democrática, Convergencia Social, Comunes, Movimiento Unir e Fuerza Común.

Figura 66: Mural da Pinta y Lucha, Chile, 2020.



Fonte: Arquivo Pinta y Lucha, 2020.

Figura 67: Mural "Apruebo" da Pinta y Lucha posicionando-se a favor do voto na nova constituição, Chile, 2020.



Fonte: Arquivo Pinta y Lucha, 2020.

3.5.2 Muralista Luis Olea – MLO, Chile (2008-hiato):

Após o racha com a UMLEM em 2008, a MLO entra em um processo de construir uma identidade diferente, mesmo que o traçado e a identidade estética do muralismo militante não fossem propriedade da UMLEM-OCL, mas sim, um acúmulo histórico-social de arte popular latino americano construída desde os anos 60 no território chileno,

assim, a MLO marca a necessidade de diferenciar-se ideológica e estrategicamente a partir dos elementos simbólicos nos murais, sua atuação e inserção social.

> Edgar: - Vimos que não era possível seguir e fomos conformar outra muralista que se desviasse um pouco da UMLEM, mantendo alguns traços estéticos que havíamos construído conjuntamente e que não era próprio da UMLEM. Até porque, isso transcende a própria latino-américa, e não era patrimônio de uma organização, mas sim resultado de uma conjunção cultural que se deu a nível latino ou nacional. [...] Então tratamos de trazer uma mudança meticulosa à estética e gerar um discurso um pouco mais vinculado ao libertário. Porque dentro da UMLEM havia certo tipo de iconografia, certo tipo de discursividade que se tratava de não transparecer um certo nível de radicalidade no discurso. Elementos como o "A" de anarquia, o molotov e certos tipos de consignas que não incluíam por uma questão ideológica. Por exemplo, nós nunca pintamos bandeiras chilenas enquanto UMLEM – Santiago, nossa base daqui nunca fez isso, e outras consignas tão pouco aderíamos. Considerávamos que fazia apologia ao chauvinismo e certos conceitos e princípios que nós não compartilhávamos. Assim se notava um proselitismo para agradar. E nós dizíamos: Por que agradar? Há posições táticas dentro das lutas, mas não vamos modificar nossa linha ideológica e política para agradar a população, ou seja, nós estamos dispostos a fazer parte disso, e somos parte disso no nível dos territórios, das comunidades, certo? Mas não estamos dispostos a modificar nosso discurso. Então isso fizemos, nunca compartilhamos esse tipo de coisa e radicalizamos um pouco mais dando características mais juvenis aos personas para nos diferenciarmos um pouco dos elementos estéticos que tinha a UMLEM. Os militantes que saíram da UMLEM e que já não estavam na OCL fizeram uma espécie de congresso e nos conformamos com diferentes grupos. Havia também outras muralistas, com outros companheiros que se chama MVARR, Muralista Vingador Antônio Ramón Ramón (Entrevista Pintelute com Edgar do MLO, 2021).

Figura 68: Mural da MLO, Chile, novembro de 2009.



Fonte: https://muralistaluisolea.wordpress.com/. Acesso em: março 2023.

O Coletivo Pintelute (2021), ao indagar sobre qual perspectiva a MLO tinha em relação a função do muralismo na transformação social, tem como resposta do entrevistado[98] de que a muralista jamais fora protagonista de qualquer linguagem ou luta, mas apenas ferramenta do meio em que se estava, uma forma de dar visibilidade, além de estarem imbricados diretamente nessas lutas por transformação social:

> Nós pensávamos em transmitir nossas próprias experiências, nossos próprios espaços de construção social. Nossas experiências que são as mesmas

[98] Entrevista completa em: https://www.youtube.com/watch?v=-HhVTbLUF18&t=3326s

> experiências do povo, certo? Ou seja, eu venho de um bairro, de uma comunidade com certa história, com certa característica e os distintos companheiros veem de diferentes espaços, e, assim, nos agrupávamos para nos expressar. Seriamos uma janelinha do que se está vivendo no espaço territorial, ou no espaço de construção social, porque sempre tentamos que nossas consignas fossem algo que emanasse de dentro dos espaços de construção territorial, social e político. Nunca saímos com uma consigna que fosse deslocada. Outra coisa era que sempre dentro do estético tentávamos incorporar elementos que eram próprios do território. Ou seja, se no lugar onde íamos pintar tivesse uma caixa d'água, incorporávamos a caixa d'água, ou também tentávamos sintetizar uma consigna desse território, consigna histórica, ou mesmo relatos do espaço. Então nossa finalidade era o que te dizia antes, era ser uma ferramenta, como dar visualidade ao descontentamento generalizado nos espaços territoriais do povo. Tratar de mostrar e dizer nos murais. Porque sempre afirmávamos, não somos muralismo artístico, nós somos muralismo político de agitação e propaganda, nós não pretendemos ser artistas, para isso é melhor ir ao museu ou encontros que estejam fazendo grafite. Claro que nós sempre buscamos dar um brilho mais estético, ou harmônico ao mural, mas não havia pretensões maiores (Entrevista do Pintelute com Edgar da MLO, 2021).

Na mesma entrevista, Edgar (2021), ao ser questionado sobre a UMLEM, e mais especificamente, sobre a MLO inaugurar uma nova concepção estética libertária e/ou anarquista que se desvinculou da concepção de um muralismo como propaganda política e eleitoral de partido, ele nos responde:

> Olha, primeiro que nós nos considerávamos herdeiros de uma tradição muralista latino-americana que resgatava certa gráfica, iconografia e conceitos que são próprios dos latino americanos. São ferramenta do povo certo, estrelas, pode ser um resgate do muralismo da Ramona Parra. Eu acredito que nós não viemos agregar nada novo, mas recopilar certos elementos estéticos que são parte do discurso, do discurso dos muros, do discurso histórico dos povos. Nunca acreditamos que estávamos criando algo novo, sim que estávamos retomando certas tradições, que nos dava certa característica e discursividade no traço, no estético e também nas consignas, isso sim. Mas não criamos nada. Em certo sentido nossa relação com outros espaços e grupos era muito boa, porque nos relacionávamos quase que semanalmente com outras muralistas, e também se somavam muitas pessoas para pintar (Entrevista do Pintelute com Edgar da MLO, 2021).

Edgar (2021) também pontua que a atuação com muralismo é uma espacialidade completamente diferente dos espaços políticos postos tradicionalmente, engessados na maioria das vezes em forma, conteúdo e espacialidades pré-definidas e uniformes. Já na prática, com o muralismo, criam-se espaços de interação política na rua, abertos aos diferentes sujeitos, demandas territoriais e interferências. Muitas vezes esses espaços chegam a ser o primeiro contato em nível político-social de algumas pessoas, "éramos uma organização que estava à disposição das lutas dos povos, nas diferentes lutas que seguiam, assim nos fazíamos transversais" (Edgar da MLO, 2021).

Figura 69: Mural "Estudiar para crecer, ler para ser libres" da MLO no Liceo Metropolitano de adultos, Chile, agosto de 2009.



Fonte: https://muralistaluisolea.wordpress.com/. Acesso em: março 2023.

Figura 70: Mural da MLO na Casa Central de la Universidad de Chile em outubro de 2011.



Fonte: https://muralistaluisolea.wordpress.com/. Acesso em: março 2023.

Figura 71: Mural realizado no Centro Cultural El Arca de la Población Francisco de Goya junto com a Radio Libre y Comunitaria (100.5 FM) localizado na Comuna de la Pintana. Arte da Muralista Luis Olea de dezembro 2011.



Fonte: https://muralistaluisolea.wordpress.com/. Acesso em: março 2023.

Figura 72: Mural "Nuestra pasión por la libertad, es más flerte que sus carceles" da MLO em solidariedade a presos políticos em Población La Faena, Chile, dezembro de 2009.



Fonte: https://muralistaluisolea.wordpress.com/. Acesso em: março 2023.

Figura 73: Mural da MLO em homenagem a Jaime Echeverría, Chile, julho de 2009.



Fonte: https://muralistaluisolea.wordpress.com/. Acesso em: março 2023.

Figura 74: Mural "No espere del Estado la solución..." da MLO pintura feita na inauguração da Biblioteca Popular El Faro, Población El Bosque – Chile, agosto de 2011.



Fonte: https://muralistaluisolea.wordpress.com/. Acesso em: março 2023.

Figura 75: Mural da MLO na Población Jaime Eyzaguirre em homenagem a Manuel Gutiérrez assassinado pela violência policial, Chile, novembro de 2011.



Fonte: https://muralistaluisolea.wordpress.com/. Acesso em: março 2023.

Figura 76: Mural "Com apuyo mutuo y solidaridad construímos comunidade" da MLO na Población la Bandera, Chile, novembro de 2009.



Fonte: https://muralistaluisolea.wordpress.com/. Acesso em: março 2023.

Figura 77: Mural "Okupación familiar" da MLO na Universidad Tecnológica Metropolitana - UTEM e que estava ocupada por estudantes, Chile, agosto de 2011.



Fonte: https://muralistaluisolea.wordpress.com/. Acesso em: março 2023.

Figura 78: Mural da MLO no Ateneo Germinal de Villa Colón no Uruguai, julho de 2010.



Fonte: https://muralistaluisolea.wordpress.com/. Acesso em: março 2023.

Figura 79: Mural "Solo el Pueblo ayuda a el Pueblo" da MLO na población Parinacota da Comuna de Quilicur em solidariedade a comunidades atingidas por terremoto, Chile, março de 2010.



Fonte: https://muralistaluisolea.wordpress.com/. Acesso em: março 2023.

Figura 80: Mural "Nuestro mejor homenaje es seguir luchando" da MLO, Chile, março de 2010.



Fonte: https://muralistaluisolea.wordpress.com/. Acesso em: março 2023.

Figura 81: Mural "Com Lucha y organización se reconstruye la educación" da MLO na ocupação da Facultad de Historia y Ciencias Sociales de la Universidad de Chile, 2009.



Fonte: https://muralistaluisolea.wordpress.com/. Acesso em: março 2023.

Figura 82: Mural em Comemoração aos 10 anos da Muralista Luis Olea em maio de 2018.



Fonte: https://muralistaluisolea.wordpress.com/. Acesso em: março 2023.

Figura 83: Mural realizado em 2019 pela Muralista Luis Olea em comemoração aos 10 anos da muralista e um marco pela revolta social chilena de 2019.



Fonte: https://muralistaluisolea.wordpress.com/. Acesso em: março 2023.

Como apresentado nas imagens anteriores, a muralista teve uma atividade maior entre o período de 2008 a 2013, mas, de acordo com Edgar (2021), a Muralista Luis Olea nunca deixou de existir, apenas entrou em um hiato, realizando algumas atividades pontuais até os dias atuais. O motivo de uma permanência não tão ativa nestes últimos anos enquanto muralista, resulta que muitos de seus integrantes deixam de viver em Santiago e da agrupação não conseguir ter uma renovação de militantes, já que há um esforço maior de alocar militantes anarquistas nas lutas territoriais, inclusive alguns militantes da MLO passam a integrar o Movimiento Solidario Vida Digna.

Figura 84: Manifestação em denuncia a crise habitacional puxado pelo Movimiento Solidario Vida Digna do Chile, ato de 26 de abril de 2021.



Fonte: Movimiento Solidario Vida Digna, 2011.

Figura 85: Pintura de mural no chão pelo Movimiento Solidario Vida Digna durante manifestação, Chile, 2019.



Fonte: Movimiento Solidario Vida Digna, 2011.

3.5.3 Unidad Muralista Hermanos Tello – UMHT, Argentina (2008-2011):

No período de maior atividade da MLO, um de seus muralistas, Carlos Pulposki, companheiro também entrevistado pelo coletivo Pintelute (2021)[99], muda-se para Argentina para cursar faculdade de Artes. Havendo já uma rede de articulação estabelecida entre anarquistas de alguns países latinos, Pulposki vincula-se a Organización Socialismo Libertário – OSL e junto a outros militantes fundam a *Unidad Muralista Hermano Tello* – UMHT. Hermanos Tello é uma homenagem aos irmão Marcelo Tello "Negro" (1950-1976), Pablo Tello "Bigote" (1949-1978) e Rafael Tello "El Rata" (1952-1978) que foram militantes da Resistência Libertária (1974-1978) igual sua mãe María Esther Biscayart de Tello (1930-2015), o primeiro irmão desaparecido em 1976 após uma prisão e os outros dois foram sequestrados e fuzilados

[99] Entrevista na íntegra: https://www.youtube.com/watch?v=B69D8V_P7h4&t=1441s

em 1978. Resistência Libertária teve uma fugaz existência devido a feroz repressão e perseguição à organização anarquista[100] que operou desde o início de forma clandestina, atuando também na luta armada frente à ditadura. Esther Tello também vai ser cofundadora do movimento *Madres de Plaza de Mayo,* "Mães da praça de Maio", fundado em 1977 por mães que buscavam memória, verdade e justiça sobre as desaparições forçadas e assassinatos de seus filhos e filhas por parte do Terrorismo de Estado Argentino.

Não diferente das outras muralistas aqui já citadas, a conformação da UMHT parte da intenção de divulgar conteúdo político-ideológico a partir da compreensão do muralismo como ferramenta de comunicação à disposição das lutas sociais. Apesar de ter surgido sobre influência da OSL e com participação direta de seus militantes, a muralista era autônoma à organização política citada, visto que a intenção da luta anarquista não é ideologizar ou dar linha política aos movimentos, mas justamente criar sua própria força social, autônoma a qualquer paternalismo ou dirigismo político-partidário - o Poder Popular.

> Escolhemos Hermanos Tello porque reconhecíamos a Resistência Libertária, que foi uma organização político militar que atuou nos anos 70 e principalmente para resgatarmos esses três irmãos.
> A ideia principal era reavivar as atividades militante acima de tudo. Como libertários e como anarquistas nós começamos com esse traço característico que vinha desde o Chile. No Chile realizava-se muralismo desde os anos 70 dentro das organizações comunitárias nos bairros. É uma prática que ocorre há muito tempo no território em que se vive com as brigadas muralistas. Então é como se tivesse um traço específico, desde uma razão política e uma prática, que percebemos naquela época e acabamos por chamar de uma *estética* (Entrevista do Pintelute com Carlos Pulposki da UMHT, 2021).

De acordo com Pulposki (2021), a UMHT nasceu principalmente da migração de militantes que compunham a MLO e a OSL, construindo dois núcleos no território argentino, um em Buenos Aires e outro em La Plata. Cada região com dinâmicas específicas e atuação junto a organizações comunitárias e sociais, mesmo que houvesse uma unidade de trabalho e ação. Na região de La Plata, a UMHT chega a conformar um ateliê de muralismo junto ao *Centro por Los Derechos Humanos Hermanos Zaragoza*, direcionando parte de suas atividades com foco no julgamento aos crimes políticos da

[100] Militantes anarquistas da organização Resistência Libertária desaparecidos e mortos pela ditadura Peronista: Rita Artabe (La Turca); Edison Oscar Cantero Freire (Melena); Fernando Díaz Cárdenas (Pata); Elsa Martínez de Ramírez (Elsa); Elvio Mellino (Yogurt); Raúl Olivera Cancela (el Flaco); Hernán Ramírez Achinelli (Pelado); Marcelo Tello (Negro); Pablo Tello (Bigote); Rafael Tello (El Rata); Ernesto (El Chino) e Patricia (Pastilla).

ditadura. Ao ser questionado em entrevista sobre a relação entre a muralista e a OCL, Pulposki (2021) afirma “Sim, porque na realidade é parte da ideia de construir um grupo muralista que veio dentro da mesma Organização Comunista Libertária do Chile. Depois, quando fomos morar lá [Argentina], eu fui militar na Organização Socialista Libertária”. No entanto também afirmavam sua autonomia frente a organização política:

> [Afirmávamos] não ser o braço propagandístico de alguma organização política, mas sempre sermos o suporte das organizações sociais, comunitárias e manter nossa autonomia frente a qualquer organização política, porque entendíamos que poderia ter militantes de organização políticas diferentes dentro da mesma muralista, mas o espaço de autonomia sempre deveria existir. Foi o que nos marcou na época (Entrevista do Pintelute com Carlos Pulposki da UMHT, 2021).

Na busca por estratégias de militância anarquista que estivessem mais ligadas às artes e à pintura, a UMHT busca firmar-se sobre um conceito de *muralismo libertário* na construção de uma identidade própria. “Essa identidade se constrói a partir de uma linguagem” (Entrevista do Pintelute com Carlos Pulposki da UMHT, 2021). Neste processo de conformação estética, a muralista começa a pintar apenas em variações de tonalidade entre preto, vermelho e branco, e seguir a simplificação da forma, devido a necessidade de ser feito rápido e sem apego estético ou de técnica artística.

> O movimento libertário na América Latina sempre se concentrava nos jornais, na experiência, em luta. E faltava esse traço, algo marcante. A linguagem visual tem uma construção identitária que está nas ruas. Que é parte dos movimentos sociais e do campo popular. Também existe um amadurecimento ao longo do tempo de construir essa ferramenta visual. A intenção que tínhamos era gerar uma ferramenta, que quando houvesse um momento de repressão, se chegasse a ter um momento de repressão, em 5 minutos conseguir pintar murais e fazer intervenções dessa perspectiva. Então tínhamos que criar uma estética que fosse simples, que fosse de fácil acesso, e que qualquer pessoa também se sinta confortável para traçar.
> Tem mais uma questão que ocorre. Queríamos, desde o muralismo libertário, deixar essa marca. Então começamos a falar do muralismo libertário, começamos porque vimos que haviam outros grupos que estavam se consolidando no Brasil [Muralha Rubro Negra], havia um grupo que estava no Uruguai que depois não soubemos muito. E havia um grupo na Bolívia [Retinco] que pode ter se formado.
> [...]
> Isso fez com que nós, partindo do âmbito político, também fôssemos dando uma discussão dentro do visual, no início não tínhamos a visão dessa perspectiva, sim que era como uma ferramenta, como construção social para apoiar as organizações sociais, começando a falar e a discutir sobre a aproximação sobre a política e a imagem, ou sobre a construção ou como visibilizar as lutas. Porém chegou um momento em que nos perguntamos: como fazer um combate comunicacional? Falemos disso. As intervenções nas ações, como estávamos nos renovando nessa ideia. Muralismo libertário tem a ver muito com isso. Uma marca, uma estética, transpassando fronteiras - pode ser através de um conceito, uma identidade, ou através da luta, uma luta social (Entrevista do Pintelute com

Carlos Pulposki da UMHT, 2021).

É perceptível a busca por acessar o campo simbólico e da subjetividade para traçar diálogos mais vivos com a realidade e as lutas emergentes de quem e com quem se busca contatar. Uma ação muralista se desenvolve para além da criação de ferramentas plásticas que levantem problemáticas gerais, visto que, o movimento de construir um mural é muito mais amplo do que criar ou pintar uma imagem. Pensar no conceito que usamos até então de *muralismo militante* e, de algo que se aproxime de uma perspectiva de *muralismo libertário*, não está apenas nas representações simbólicas desse campo político e seu discurso, mas na sua própria forma de territorializar, em ação prática e política, seu campo ideológico.

Como pontua Pulposki (2021), o mural é uma espécie de relato que exige uma disposição muito mais profunda que o próprio ato de pintura como um suporte visual, mas a inserção e comprometimento de luta ombro a ombro, dia-dia.

> O mural tem isso, é um relato. Agora a composição vai te dizer o que vai ir em cada lugar, o que vai primeiro, o que vai depois, é isso, esse olhar diferente. Mas quando se está falando de um mural, o que contar quando tem uma história? Tem que pensar primeiro nisso, é uma literatura. É como escrever, acho que essa seria a maneira que mais se aproxima para fazer uma comparação. Ao menos para alguém que saiba escrever diria para escrever algo e depois pensar em como poderia dar seguimento na imagem, e partir dali. E assim começaram a sair... não é fácil, mas penso que o mural tem isso, é um relato, uma construção.
> [...]
> Podem sair imagem icônicas, mas tem que ter uma harmonia no relato que se pretende construir. E essa é a função do muralista. Fazer esse relato, sacar toda essa informação que está em volta e construir esse relato com saber. Por isso falo mais de um trabalho antropológico ou sociológico, ele vai muito mais além da nossa ideia.
> [...]
> O mural é um relato. Tem personagem principal, personagem secundário e uma construção. Não sei, se começar a pensar, quando se monta um mural, quando quer contar uma história primeiro, tem que pensar desde essa visão literária. O que se constrói daí? Não deixamos de fazer linguagem. É uma linguagem visual, não é escrito, como pode essa oração se transformar em visual? (Entrevista do Pintelute com Carlos Pulposki da UMHT, 2021).

Pulposki (2021) também fala da necessidade de o "mural defender-se sozinho", no caso, ele precisa acessar um capital simbólico em sua representação e falar por si com uma linguagem direta, que não desvie de seu objetivo político de comunicar algo, ou alguma coisa, por isso, coloca-se como um relato visual. Pontuar que o muralismo não é meramente produto estético, mas algo que acessa de forma direta e objetiva o campo simbólico e das diferentes subjetividades. Não definindo-se como produto artístico, o muralismo não busca ser necessariamente belo, mas comunicar em sua representação

simbólica e em seu processo constitutivo, uma educação pela ação direta enquanto ferramenta de disputa de projeto político.

Ao ser questionado sobre a diluição da muralista que, de acordo com Pulposki (2021), chegou a agregar em torno de 30 militantes não concomitante. Ele afirma que resultou da dinâmica individual dos militantes que levou ao esvaziamento do espaço, a exemplo o núcleo de La Plata, que é uma cidade universitária onde há grande rotação de pessoas e a consequente saída do território. Já o núcleo de Buenos Aires, dissolveu-se pelo fato de que "muitos companheiros foram militar na luta por território, outros na luta sindical. Não é como se tivessem parado de militar. Foram somar em espaços onde consideravam que precisavam de mais força" (Carlos Pulposki da UMHT, 2021). Desta forma, afirma que não houve qualquer conflito que tenha rachado a muralista, mas a própria demanda pessoal das e dos militantes que compunham a muralista e as exigências conjunturais em outras lutas que levaram à diluição da agrupação.

Figura 86: Mural "Ni muertos nos detendran" da UMHT realizado na Estação de Trem de Monte Grande a pedido pela reabertura do caso de Javier Barrionuevo, Argentina, 2009.



Fonte: http://umht.blogspot.com/. Acesso em: março de 2023.

Figura 87: Mural "Desde los barrios y desde Abajo Construyendo Poder Popular" da UMHT, Argentina, 2009.



Fonte: http://umht.blogspot.com/. Acesso em: março de 2023.

Figura 88: Mural da UMHT no comedor do Movimiento 1 de mayo" da FOL no bairro Constitucion, Argentina, abril de 2011.



Fonte: http://umht.blogspot.com/. Acesso em: março de 2023.

Figura 89: Mural da UMHT exigindo justiça pelos assassinatos dos companheiros Darío Santillán y Maximiliano Kostek na estação de metrô Avellaneda, Argentina, 2008.



Fonte: http://umht.blogspot.com/. Acesso em: março de 2023.

3.6 Muralismo Militante ou Comunitário no Brasil: uma retomada pela esquerda libertária

3.6.1 **Muralha Rubro Negra no Brasil (2007-hiato)**

No Brasil, tomando como referência as experiências chilenas, em especial a UMLEM, surge em 2007 o Coletivo Muralha Rubro Negra - MRN como grupo de propaganda e agitação política libertária vinculado a Resistência Popular – RP, tendência social que possui atuação comunitária desde 1999 nas principais periferias e centros urbanos de Porto Alegre. Nos anos que se seguem, outras tendências da Resistência Popular[101] surgem no resto do país em diferentes frentes de atuação como a sindical, estudantil e comunitária, abarcando diversos Estados brasileiros, como: RS, SC, PR, SP, RJ, AL. Algumas dessas tendências também iniciam trabalho com muralismo, porém, sem um grupo específico de atuação com tal ferramenta muralista.

[101] Espaços de atuação social puxado incialmente pela Federação Anarquista Gaúcha – FAG vinculada a Coordenação Anarquista Brasileira – CAB, junto a outros coletivos e federações associadas nacionalmente e internacionalmente pela CALA.

Figura 90: Mural "Romper o cerco, o centro é do povo" da MRN em novembro de 2008.



Fonte: https://muralharubronegrabrasil.blogspot.com/. Acesso em: março de 2023.

A história MRN foi anterior a sua constituição como muralista, mas iniciou-se de uma pesquisa via Federação Anarquista Gaúcha – FAG (1995-hoje) na busca de renovação de sua identidade visual e, posteriormente, ao reconhecerem seu potencial de mobilização para além da organização, passam a impulsionar essa ferramenta dentro de seus espaços de atuação social e estimulam a criação de uma muralista independente do partido para ser suporte visual aos movimentos e pautas populares. É possível observar seu percurso mais detalhado na entrevista a seguir, realizada em setembro de 2020, com o companheiro Pincel[102] da MRN:

> **Pesquisadora: -** Bom, da última vez que conversamos você falou que a MRN (2007) nasceu como um braço de propaganda da Resistência Popular Comunitária (1999). Imagino que tenha sido você que iniciou o corre, por isso, gostaria de saber de onde vocês tiraram a ideia de trabalhar com o muralismo militante chileno? E de como esse muralismo veio para o Brasil puxado por um campo libertário, as organizações anarquistas daqui tem algo a ver com isso?
>
> **Entrevistado Pincel MRN: -** *Com toda a modéstia, eu acho que fomos nós que começamos a puxar essa linguagem para cá. Morava no interior do Rio Grande do Sul onde um grupo de anarquistas trabalhavam com serigrafia, isso antes de 95, ano de fundação da FAG, da qual participei da construção desse núcleo no interior. Então a coisa das artes já estava meio que envolta, e lá por 99 eu começo no grafite. Em 2001 acontece de eu ir morar na região metropolitana de Porto Alegre para*

[102] Irei preservar a identidade de militantes utilizando-me de codinomes com referências a materiais artísticos para não expor estas pessoas politicamente.

fazer Artes Visuais na Universidade Estadual – UERGS e como já estava militando na FAG eu vou procurando um pouco da arte política. E aí vou encontrar nos muralistas mexicano, José Clemente Orozco, Rivera, Siqueiros, e a Frida com uma pintura mais intimista, mas dentro do grupo da arte politizada.

Essa pesquisa que começa em 2001, com certo interesse de transformar a propaganda da FAG, e por esse motivo acabo por me tornar secretario de propaganda da organização. Nessas de quando assumo, e fazendo concomitante faculdade de artes, começo a pesquisar algo para tornar nossa propaganda mais pedagógica, porque víamos na rua só aqueles "Fora FHC, Fora FMI" eram uns chavões muito particulares da esquerda. Eu com olhar das artes, enfrentando inclusive alguns preconceitos dentro da própria organização "Ah o 'artista' e tal...', por incrível que pareça.

Dentro da UERGS, estudando arte e educação, eu chego ao Muralismo Mexicano que é uma arte vinculada ao universo das lutas do povo. Então influenciado um pouco por essa pesquisa em 2002 nós começamos a ter algumas peças de propaganda da FAG com uma linguagem um pouco mais artística, ainda não fazíamos mural, mas tornamos alguns dos nossos cartazes maiores e pintados à mão, aí colávamos na rua, tática que usamos até 2004. Inclusive nos 10 anos da FAG toda a decoração foi com esse tipo de técnica, como se fosse um mural no papel.

Nesse evento um amigo, hoje é colaborador na Resistência Popular, me apresenta um livro do muralismo no Chile. Aí pá! [...] Isso abriu uma luz, tem gente aqui pertinho de nós, não é só no México que usa a rua como linguagem. Inclusive quando eu vim morar para Porto Alegre em 2001-2002, veio uma caravana de grafiteiros do Chile e eles eram muito politizados, inclusive o Grafite no Chile é muito mais politizado que no Brasil. E o domínio técnico deles na época era muito aguçado. O que eles faziam na lata agente não fazia no papel. De certa forma tivemos um encantamento da arte que se produzia no Chile.

Comecei a pesquisar, a pesquisar... E deu aquele estalo! E pensei, vamos então começar a usar a linguagem do mural para fazer uma propaganda política anarquista diferenciada das outras correntes de esquerda. Então dentro disso, como secretario de propaganda da FAG, nós criamos um coletivo de propaganda que iria se dedicar tanto à produção de cartazes, venda de livros e em criar um coletivo muralista que começasse a pensar a nossa propaganda na rua. A princípio

tinha uma identidade anarquista, ainda que nem todos fossem da FAG eram pessoas anarquistas ou do campo libertário que não estavam vinculadas organicamente a organização.

Em 2007 realizamos nosso primeiro mural, e antes já tínhamos tido outras experiências pintando na rua a partir da dinâmica do grafite, de acontecer na rua sem autorização e de colocar a nossa estética simplificada. Nisso tudo, recém começando a dominar a internet, começamos a fazer pesquisa, daí que encontro a UMLEM. Nesse primeiro ano que começo a pesquisar, dá ao acaso, que um primeiro deles, fundador da UMLEM vir a Porto Alegre. Mas ele já estava mais no universo do grafite, veio pintar uns trens na cidade e ele foi na nossa sede que tínhamos na Cidade Baixa, e aí foi o achado! Com conversas nos aproximamos e começamos a desvendar como começa o estilo deles pintarem, de como deixar ainda mais simples os desenhos. Diferente da Brigada Ramona Parra, que eram pessoas mais entendidas da arte e seus desenhos eram mais complexos, a UMLEM resolve simplificar mais a arte, pode ver que a arte é um pouco mais infantilizada e colocam como corpo dominante do mural o vermelho e preto como simbólico da corrente política libertária.

E nós vamos por aí, colocando alguns símbolos, como em relação à palma a da mão estendida fazendo relação aos direitos humanos, de pintar vários papeis picados quando é manifestação estudantil, de colocar o cabelo longo da mulher sempre envolvendo as lutas, o preto e vermelho. O que a gente começou a fazer diferenciado foi também à variação nos tons de pele dos personagens, já criamos outras características e tanto pelos elementos libertários... Até em uma matéria deles que assisti, eles comentam "Que bueno, los compas de Brasil están usando personagens de otros colores, de cafés, negros", foi muito bom ter o reconhecimento deles. Assim começamos a traçar contato com todas as unidades muralistas deles, que são bem descentralizadas, tanto em Valparaiso, Antofagasta e Santiago do Chile. Depois estabelecemos contato com um cara do Chile que foi para a Argentina que fundou uma unidade muralista lá também, a Unidad Muralista Hermanos Tellos - UMHT.

Reforçando aquilo que você colocou, agente introduz essa linguagem do mural, primeiro com a tarefa anarquista de traduzir uma propaganda nossa, mas que posteriormente percebemos sua vocação em juntar mais gente que necessariamente não eram da FAG. Aí decidimos tornar o Coletivo Muralha Rubro Negra como

algo mais social que pudesse estar agregando pessoas que não necessariamente são anarquistas, mas que tem identidade com o método de luta, porém mantendo a identidade libertária. Deixando, desta forma, o coletivo vinculado a Resistência Popular que pudesse estar ampliando os leques e não só abarcando as demandas da Federação Anarquista. *Assim, a MRN acaba se tornando um instrumento de sujeitos, companheiros e companheiras que fazem luta pela arte visual e pelo método. Basicamente aqueles que estão no Encontro Latino Americano de Organizações Populares Autônomas - ELAOPA, como ação direta, solidariedade de classe, luta popular, independência, enfim...*

Figura 91: Mural/ Grapixo "Não esquecemos, não perdoamos" da MRN em protesto as muitas mortes na mão da Polícia, no meio Elton Brum, Claudia e Amarildo, Porto Alegre, Brasil, 2014.



Fonte: https://muralharubronegrabrasil.blogspot.com/. Acesso em: março de 2023.

Até onde a pesquisa foi, pode-se considerar a Muralha Rubra Negra como o primeiro grupo de muralismo militante de intenção comunitária, e também libertária, que busca trazer estrategicamente ao Brasil a estética do Muralismo enquanto uma identidade das resistências populares e da esquerda Latino Americana. Faz-se perceptível que a entrada do muralismo no Brasil chega através de um esforço de anarquistas e libertários em trabalhar com seus informativos, materiais de propaganda e agitação política de forma mais pedagógica buscando criar uma identidade visual libertária e com identidade de classe. O MRN hoje, no ano de 2022, está desarticulado, mas realiza pontualmente intervenções de acordo com a necessidade conjuntural.

Figura 92: Mural "América livre" da MRN em homenagem aos povos latino americanos, outubro de 2009.



Fonte: https://muralharubronegrabrasil.blogspot.com/. Acesso em: março de 2023.

3.6.2 Arte Libertária (2011-2014)

O Arte Libertária foi um coletivo muralista que surgiu após IX Encontro Latino Americano das Organizações Populares Autônomas - ELAOPA, em 2011, muito influenciado pela participação de outras muralistas presentes neste mesmo evento e que vinham se articulando no meio libertário e social. O que levou essa agrupação de pessoas a participarem do ELAOPA e posteriormente conformar uma muralista foram as mobilizações via Casa da Lagartixa Preta, um espaço autônomo e anarquista que surgiu em 2004 e resistiu até 2020 em Santo André – SP de forma autogestionada, especialmente pelo grupo Ativismo ABC e uma rede ampla de outros coletivos. Na nona edição do ELAOPA, que ocorreu no Centro de Formação Campo Cidade do Movimento dos Trabalhadores sem Terra – MST na cidade de Jarinú, Grande São Paulo, durante os dias 22, 23 e 24 de janeiro de 2011, houve o eixo de debate – Muralismo, onde desenvolveu-se discussões sobre comunicação e uma oficina dada pelas muralistas presentes. Como as pessoas da Casa da Largatixa Preta já estavam envolvidas com a propaganda e agitação de rua e com a construção de eventos culturais, a ideia de construir uma muralista foi bem recebida pelo resto do grupo e, um mês depois ao IX ELAOPA, já estavam pintando murais.

Figura 93: IX ELAOPA, São Paulo, janeiro de 2011.



Fonte: Arquivo ELAOPA.

Em junho de 2022 realizei uma entrevista com um dos militantes do Arte Libertária e aqui usarei um nome fictício *Câmera* para preservar a identidade do militante.

> ***Câmera, entrevistado do Arte Libertária: -*** *A proposta do muralismo era o caminho certo para desenvolver uma luta cultural, eu entendia que a luta deveria ser artística e culturalizada, em que sentido? Que a mudança sistêmica, estrutural, ela acontece quando existe algum acontecimento, alguma situação que impele as pessoas a terem uma mudança cultural. Então não adianta muito criar projetos de lei, mesmo que às vezes ela favoreça algum processo de mudança, mas ela não tem o poder real de mudar a consciência através de suas práticas, a lei tá lá desenrolando, faça isso ou não faça isso, mas na prática ela não funciona para o povo. O que funciona para o povo é a moral, é a prática cultural de cada povo.*

O que Câmera (2022) nos coloca, é que antes de qualquer mudança via projeto de lei, as mudanças socioculturais são gestadas dentro do próprio seio do povo, ela antecede qualquer protagonismo estatal, pois os governos apenas seguem o progresso e pressão social de um povo, ou seja, se um projeto de lei é colocado sem base social concreta, sem antes ser assentado num "valor" compartilhado, não será de fato difundida dentro dos valores sociais, pois elas devem ser antes coletivizadas. Portanto, é papel das nossas militâncias, disputar os valores, os desejos e os significados sociais.

Ao questionar sobre se o nome do coletivo tinha alguma relação com alguma inspiração ideológica ou didática com o anarquismo e sua concepção libertária, Câmera nos responde em afirmativa:

Câmera, entrevistado do Arte Libertária: *Sim, a proposta era reconhecidamente de inspiração anarquista, assim como seus membros, estávamos organizados em muitas frentes e o muralismo foi uma das ferramentas pra difundir as ideias anarquistas.*

Pesquisadora: *- Como foi para vocês criarem uma concepção de arte libertária? Como trabalharam suas ações, narrativas e estéticas específicas?*

Câmera, entrevistado do Arte Libertária: *- Essa concepção de arte libertária já foi em si inspirada nos irmãos chilenos e gaúchos que nos apresentaram o muralismo no ELAOPA, prevalecendo as cores rubro negras, e temáticas sociais contextualizadas, as frases e temas compartilhados entre as organizações e as necessidades do movimento, como no caso da luta solidária contra prisões de companheiras anarquistas do Chile, ou na questão do Plano IRSA e outros programas que questionávamos que afetavam os povos indígenas. Mas nossas marcas próprias de si também foram surgindo, frases como "agir possibilita", e rostos e personagens com maquiagem de palhaço, tudo pra fazer uma alusão as possibilidades que a arte é e a arte libertária no geral tem como potência.*

De acordo com o entrevistado, na situação como porta-voz do Arte libertária, o coletivo nasceu do desejo de criar uma cultura de rua combativa tentando marcar os nossos territórios de resistência. Apresentação do Arte Libertária (2011) no Blog:

> Este blog é uma ferramenta de difusão do muralismo e de toda ação direta que se manifeste como arte, e que bata de frente com a sociedade cinzenta em que sobrevivemos, de uma forma libertária e popular, com autonomia e ousadia.
> Aqui queremos ser um ponto de encontro de sujeitos/as que produzem arte de rua: grafiti, cine-ataque, performance, estêncil, teatro, colagens e intervenções urbanas de todas as cores existentes possíveis.
> Aqui somamos a luta e a alegria, com apoio mútuo, sem hierarquias! Quem exerce sua expressão e rompe o silêncio, tem neste blog mais um espaço pra multiplicar os frutos de liberdades e riscos.
> O muralismo tem como significado pintar muros. E tem sua origem nos gregos. Porém a questão de pintar os muros como expressão de luta, de arte popular, começa no México pós-revolucionário (1920-1930) com nomes como Diego Rivera, José Orozo e Davi Siqueira, os quais faziam parte desse movimento. Seus muros transmitiam uma forte denúncia dos ricos e poderosos, mas eles eram de uma certa forma financiados pelos ministérios.
> Atualmente o muralismo tem a mesma função de denúncia social, além de fazer com que a arte seja do e para o povo/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 (Arte Libertária, 2011).

Ao questionar Câmera (2022) sobre a participação dos integrantes em outros movimentos sociais, até pelo que motivou a participação de alguns destes no ELAOPA, nos é colocado que seus militantes se articulavam anteriormente ao Arte Libertária, e se articulam até hoje, em diferentes espaços como a Casa da Lagartixa Preta, Ativismo ABC, o Movimento Passe Livre – MPL, Movimentos dos Trabalhadores sem Teto – MTST e Exército de Palhaços.

> ***Câmera, entrevistado do Arte Libertária:*** *Antes de sermos muralistas já atuávamos em diversos grupos e coletivos organizados, na verdade nem sei se em algum momento nos consideramos muralistas. Poucos ali desenhavam, sempre fazíamos como uma forma de aprender e de se expressar em meio a uma necessidade mesmo, nunca nos aprimoramos, nem nos designamos artistas ou muralistas, isso inclusive às vezes gerava uma discussão. Mas de forma geral o Arte Libertária e o muralismo era uma ferramenta disponível para contribuir nos espaços e coletivos fortalecendo as trocas, a mensagem e nossa própria convivência.*
>
> *O primeiro mural realizado foi uma inversão de valores, onde estudantes enquadram um policial com livros junto a frase "não abuse de autoridade, abuse de cultura e arte".*
>
> ***Câmera, entrevistado do Arte Libertária:*** *Logo no primeiro mural buscamos prevalecer as cores vermelha e preta, os tons mais pesados de luta, as frases e as ideias. Conseguimos assimilar bem o que o pessoal da Muralha Rubro Negra, Chile, Argentina e Uruguai nos passaram no ELAOPA.*
>
> *[...]*
>
> *Assim que começou fevereiro a gente fez o primeiro mural, depois fez outros e começamos a fazer no entorno da Casa da Lagartixa Preta, logo na sequência teve o 8 de março, depois o primeiro de maio e íamos adotando as datas de luta. Chegando em meados de agosto-setembro fizemos alguns murais em solidariedade aos companheiros presos no Chile, e até mesmo fizemos um mural no Chile.*

Figura 94: Mural "Não abuse de autoridade, abuse de cultura e arte" do Arte Libertária contra a violência policial nas periferias, 2011.



Fonte: https://artelibertaria.wordpress.com/. Acesso em: março de 2023.

Durante a entrevista com Câmera (2022) foi levantada a importância da articulação entre os movimentos estudantis chileno, em especial relativas às revoltas *dos pinguins* 2006 e de 2011, com mobilizações importantes no Brasil, como as manifestações contra a tarifa dos transportes públicos e as revoltas secundaristas e ocupações de escolas 2015. Muitas dessas articulações foram em vistas à crescente dos coletivos de mídia independente, às produções audiovisuais alternativas e às redes sociais.

Estimulado pela muralista e seus outros espaços de atuação, Câmera (2022) e alguns companheiros da Arte Libertária vão ao Chile em 2011 e realizam murais junto às revoltas secundaristas. Nesta época, o entrevistado conformando-se enquanto produtor audiovisual passa a cobrir as manifestações através de fotografias e vídeos, tanto no Brasil, quanto em sua ida ao Chile. Em continuidade, é levantada a importância de constituir memória, registro dos de baixo, via mural, audiovisual, escrita, entrevistas, e outras ferramentas, pois esse levantamento de nossas lutas constitui a história e a chama acesa para futuras mobilizações. Ele nos pontua que a *Revolta dos Pinguins* de 2006 no Chile fora motivada, para além da conjuntura neoliberal de privatização e cortes na

educação, pela lançamento do documentário independente *Actores Secundarios* (2004)[103] que trazia à memória dos estudantes secundaristas que enfrentaram o Pinochet na época da ditadura militar chilena, que, portanto, funcionou como combustível para as mobilizações estudantis que estavam passando. Posteriormente o Registro do Carlos Pronzato (1959-hoje) da *Rebelião dos Pinguins*[104] , lançado em 2007, que instigaram a segunda rebelião secundarista de 2011 no Chile. No Brasil, documentários também foram fundamentais para conformar uma categoria estudantil em rebeldia. Documentários independentes fizeram o Movimento Passe Livre – MPL e a luta pela mobilidade urbana ganhar grande expressão, a exemplo a *Revolta do Buzu*[105] , em 2003 em Salvador e *Por uma Vida sem Catracas*[106] , de 2013, ambos sob direção de Carlos Pronzato e o documentário *Impasse,* com direção de Fernando Evangelista e Juliana Kroeger; documentários independentes que registraram as revoltas crescentes de luta pelo acesso a cidade e a mobilidade urbana e que futuramente culminaria nas *Revoltas de Junho de 2013*.

> ***Câmera, entrevistado do Arte Libertária:*** *Depois de 2013 no Brasil a luta de massas, que foi a luta pela passagem, culminou na luta estudantil posterior que seriam as ocupações de escolas em São Paulo, com o Geraldo Alckmin fechando escolas e os estudantes reagindo.*
>
> *[...]*
>
> *E o nosso novo documentário* ***Acabou a paz, isso aqui vai virar o Chile***[107] *(2016), [...] o documentário foi feito com uma linguagem para o estudante. Nosso objetivo era lançar na volta as aulas, então em novembro e dezembro 2015 gravamos documentário, e em janeiro editamos o documentário virando dia e noite e lançamos o documentário na semana de volta as aulas e esse documentário foi usado para a mobilização de 2016 que foi a ocupação de escolas do interior de*

---

[103] Documentário a *Revolta do Buzu* com direção de Carlos Pronzato lançado em 2004. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=e1UE__JBeTU

[104] Documentário *A Rebelião do Pinguins* com direção de Carlos Pronzato lançado em 2007. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kYzkDql56yw

[105] Documentário *Por uma Vida sem Catracas* de Carlos Pronzato lançado em 2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=dQASaJ3WgTA

[106] Documentário Impasse com direção de Fernando Evangelista e Juliana Kroeger sobre as revoltas contra o aumento da tarifa em 2010 na cidade de Florianópolis - SC. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=k7WvkrSMYT8

[107] Documentário *Acabou a paz, isso aqui vai virar o Chile* com direção de Carlos Pronzato e edição por Lucas Duarte de Souza lançado em 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LK9Ri2prfNw

São Paulo, ocupações de escolas técnicas, ocupações em Minas gerais, no Rio de Janeiro, no Ceará, ocupação dos institutos federais até chegar no Paraná que foram mais de 1250 escolas ocupadas. Essa que foi a maior luta social no Brasil nos últimos anos, eu defendo isso, que a luta estudantil dos secundaristas de 2015 e 2016. Porque a gente teve simultaneamente, num país de proporção continental, tivemos centenas de ocupações simultâneas ou progressivas.

[...]

Fica isso, a luta estudantil no Brasil 2015-2016 foi a maior luta que o Brasil já teve, eu acho, em níveis proporcionais. O Paraná, por exemplo, teve mais escolas ocupadas que em todo o Chile. A gente esquece o tamanho e a potência que tem o Brasil, de recursos naturais, de população e tamanho. Então é isso, o documentário ***Actores Secundários*** *(2004) inspirou a Revolta dos Pinguins (2006), e a Revolta dos Pinguins, junto ao documentário* ***Rebelião dos Pinguins*** *(2007) inspirou a segunda rebelião estudantil dos pinguins (2011) no Chile e também a primavera secundarista no Brasil em 2015 no documentário* ***Acabou a paz, isso aqui vai virar o Chile*** *(2016) virou referência para os estudantes brasileiros culminando na grande mobilização do Paraná, que depois todos os movimentos secundaristas foram perseguidos porque os partidos, as instituições políticas não conseguiram ver a mobilização secundarista como a resposta para o golpe. A grande resposta para o golpe, o grande centro de mudança de poder no Brasil de resistência popular deveria ser as escolas. E as escolas poderiam ser os fóruns de processo constituinte e de resistência para a população em apoio aos secundaristas que já estavam lá. E não foi, eles foram perseguidos, eles foram presos, sofreram tortura, e sobre isso eu posso falar também, porque eu estava lá e fiz os vídeos, além do canal secundarista junto a eles através de oficinas de gravação e transmissão de rádio para registrar a mobilização e a violência que sofreram. Foram feitos murais também, e tudo isso foi se acabando por causa do golpe que gerou tudo isso que a gente está colhendo hoje de fascismo.*

Figura 95: Mural Realizado pelo Arte Libertária na Instituto Nacional de Santiago - Chile em 2011.



Fonte: https://artelibertaria.wordpress.com/. Acesso em: março de 2023.

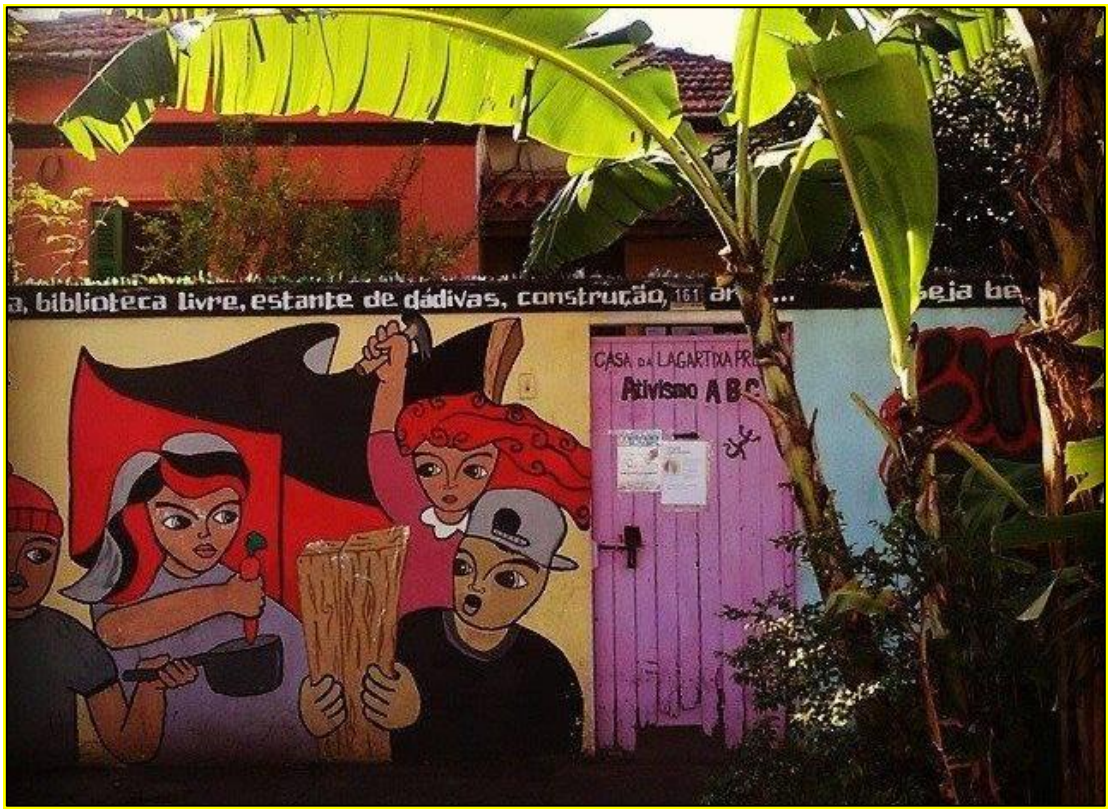
Ao considerar as experiências apresentadas pelo militante do Arte Libertária com a produção audiovisual, mas também com o muralismo, é possível compreender a importância de disputar as narrativas populares, do povo contar por si e sobre si suas próprias histórias construindo memórias nos territórios de resistência.

Um ponto curioso a se levantar foi que a muralista aproximou tanto Câmera da experiência educativa, por ela, que ele iniciou seu trabalho com oficinas de arte e como colaborador em uma das escolas de sua comunidade com crianças em situação de vulnerabilidade social. Posteriormente, ele é contratado como terceirizado de uma ONG e, ao longo desse processo, decide dedicar-se ao estudo de Artes Visuais e lecionar, atualmente sendo professor na rede pública de educação em São Paulo.

> ***Câmera, entrevistado do Arte Libertária:*** *Então esse caminho que me levou do muralismo para as experiências nas escolas, para depois uma formação em licenciatura em artes. A Poti também [outra militante do Arte Libertária] tem a*

formação dela em arte, assim como outras pessoas também que estavam no meio anarquista por conta das atividades que fazíamos. No fim das contas ajudou a gente ter uma perspectiva, um caminho profissional. Não que já não tivéssemos, mas fez com que nos encontrássemos.

Figura 96: Mural do Arte Libertária na Casa da Lagartixa Preta, 2011.



Fonte: https://artelibertaria.wordpress.com/. Acesso em: março de 2023.

Figura 97: Mural do coletivo Arte Libertária para o 8 de março, 2011.



Fonte: https://artelibertaria.wordpress.com/. Acesso em: março de 2023.

Figura 98: Mural "Abaixo as ditaduras" do coletivo Arte Libertária realizado em 1º de abril, data do golpe civil militar no Brasil em 1964.



Fonte: https://artelibertaria.wordpress.com/. Acesso em: março de 2023.

Figura 99: Mural do coletivo Arte Libertária na Casa Mafalda em setembro de 2011.



Fonte: https://artelibertaria.wordpress.com/. Acesso em: março de 2023.

Figura 100: Mural do coletivo Arte Libertária na Praça Zumbi em São Paulo em 2012.



Fonte: https://artelibertaria.wordpress.com/. Acesso em: março de 2023.

Figura 101: Mural do coletivo Arte Libertária na Vila Cisper em março de 2011.



Fonte: https://artelibertaria.wordpress.com/. Acesso em: março de 2023.

Figura 102: Mural do coletivo Arte Libertária realizado durante a II Amostra de vídeo na Rua na Vila Cisper em junho de 2011.



Fonte: https://artelibertaria.wordpress.com/. Acesso em: março de 2023.

Para além dos murais, o Arte Libertária também realizava intervenções mais pontuais e rápidas com a pixação com as frases “Agir possibilita, não agir mantém”, ou apenas “Agir possibilita”, “Esqueça seu nome, escreva uma ideia”, “pintar, criar, ação popular”. De acordo com Câmera (2022) a muralista parou de atuar.

> ***Pesquisadora:*** *- Por que a muralista acabou deixando de existir?*
>
> ***Câmera, entrevistado do Arte Libertária:*** *Não houve um momento em que deixamos de existir ou que decidimos parar, no geral todos os membros do grupo são trabalhadores e estudantes e no fim aos poucos cada um foi se afastando dos polos de encontro aos poucos não pintavam mais com tanta frequência, acho que engolidos pelo ritmo de São Paulo, e acredite, só quem vive aqui sabe o quanto isso é mortal, tudo fica bem distante geograficamente, economicamente e temporalmente. Hoje mantemos contato, mas mesmo sem pintar temos dificuldade em nos encontrar. De certa forma onde estamos sendo professores, ou militando acabamos levando um pouco das propostas do Arte.*

3.6.3 Coletivo Pintelute (2013-hoje)

3.6.3.1 Coletivo Pintelute núcleo Joinville

Em Santa Catarina, tomando por referência o Muralha Rubro Negra - MRN e as experiências chilenas, surge em 2013 o coletivo Pintelute na cidade de Joinville – SC e, em 2017, conforma-se seu segundo núcleo na cidade de Florianópolis - SC[108]. Seu surgimento também está atrelado ao ELAOPA e sua articulação Latino Americana das lutas populares, libertárias, autônomas e anarquistas. Foi nos dias 25, 26 e 27 de janeiro de 2013 no Rio Grande do Sul que um militante do Coletivo Anarquista Bandeira Negra - CABN e também do Movimento Passe Livre - MPL Joinville-SC participa do X ELAOPA, aqui chamarei esse militante pelo pseudônimo de Graff. Abaixo segue um relato da comissão de Joinville – SC que compareceu à décima edição do ELAOPA:

> O MPL-Joinville esteve presente no ***X Encontro Latino Americano das Organizações Populares e Autônomas (ELAOPA)***, realizado nos dias 25, 26 e 27 de Janeiro de 2013, em Porto Alegre/Viamão – RS. Nossa militância se fez presente nos debates das comissões Comunitária/Barrial e Muralismo, onde podemos trocar experiências e aprender com os demais companheiros/as e seus movimentos. Além disso, acompanhamos com atenção os debates das outras comissões do encontro: Educação; Sindical; Direitos Humanos; Sexualidade, Gênero, Etnia e Acessibilidade; Comunicação e Mídias Livres; Agrária/Campo, entre outros.
> Também acompanhamos o debate sobre o Plano IIRSA, que busca "integrar" os países através do desenvolvimento para os ricos e poderosos, com a exploração dos povos e recursos naturais da América Latina, através de obras de infraestrutura. Podemos compreender melhor como tal plano pensa a América Latina dos ricos, que não se cansam de vender nosso continente aos interesses estrangeiros, se apresentando sob a bandeira do desenvolvimento de cada país, em especial no Brasil com as obras do PAC. Mas também escutamos histórias de resistência como em Belo Monte no Brasil, de Tipnis na Bolívia, a luta dos Uruguaios contra os diversos projetos e o massacre de Bagua em 05 de Julho de 2009 no Peru.
> Por fim realizamos uma oficina tratando da luta pelo transporte público no Brasil, com os companheiros/as do *MPL de Florianópolis*, e a participação de companheiros/as *do Bloco de Luta pelo Transporte Público*, de Porto Alegre, que neste momento luta nas ruas contra mais um aumento da tarifa. Foi possível trocar experiências, apresentar perspectivas, caminhos, e de alguma forma contribuir para organização da luta popular em nosso país.
> Ressaltamos a importância do ELAOPA na integração dos movimentos populares de nosso continente. Foi possível escutar diversas experiências e formas de se fazer resistência dos de baixo, e aprender com elas. Sabemos que muito ainda teremos que caminhar para que nossos sonhos de igualdade e liberdade se realizem, mas ao menos sabemos que não caminhamos sozinhos (MPL – Joinville, 2013)

[108] Site do Coletivo Pintelute: https://pintelute.libertar.org.

Figura 103: Registro do X ELAOPA no Rio Grande do Sul em 2013.



Fonte: Arquivo ELAOPA.

No relato é perceptível a busca por encaminhar uma estratégia de ação popular entre os países da América Latina em suas lutas com o objetivo de ampliar a capilarização das revoltas sociais. O início do ano de 2013, indicava uma conjuntura de tensão social, havendo mobilizações pela tarifa zero em Porto Alegre já no seu primeiro mês, e passados alguns meses, eclode também em São Paulo ações que iriam dar base às Revoltas de Junho de 2013 por todo país. Portanto, essa citação-relato acima antecede esta eclosão popular nas ruas, que foi em especial puxada pelos coletivos de luta por mobilidade urbana e acesso a cidade como o Tarifa Zero, o Bloco de Lutas pelo Transporte e o Movimento Passe Livre[109]. Desta forma, alguns militantes que posteriormente iriam compor o Pintelute, participaram ativamente dessas lutas em suas respectivas cidades.

Em retorno ao que fundaria o Coletivo Pintelute, pode-se considerar um conjunto de fatores: a já citada ida de Graff ao X ELAOPA e ter conhecido muralistas e pessoas chilenas neste encontro; seu diálogo prévio com militantes da Muralha Rubro Negra juntamente ao seu envolvimento com o grafite; ser militante do MPL e CABN-CAB; e, por essas influências, sua ida ao Chile meses depois.

Visto que as condições que atravessaram a história de conformação do Pintelute consiste num entrelaçar de diferentes militâncias, consideramos que a centelha para a fundação do Pintelute foi a participação de Graff em uma oficina de muralismo da Unidad

[109] A força social dessas manifestações foram preparadas ao longo de anos num acúmulo e exercício de força social iniciado desde a Revolta do Buzu em 2003 em Salvador e a Revolta da Catraca em 2005 em Florianópolis. E é a partir dessas revoltas pelo acesso a cidade que se articula em 2005 na Plenária do Fórum Social Mundial em 2005 o Movimento Passe Livre - MPL que teve grande influência nas insurgências populares de junho de 2013.

Muralista Luchador Ernesto Miranda – UMLEM, aproximação que não se deu no espontaneísmo, mas em proveito de sua viagem, ele encaminha-se como militante da CAB em função de realizar contato com companheiros da Organización Comunista Libertaria - OCL afim de conhecer e trocar experiências em seus espaços de atuação social. Durante sua viagem eclodem as manifestações que resultariam na chamada "Revoltas de junho de 2013", e essa conjuntura social foi essencial para que ele voltasse com vontade de inaugurar uma muralista.

Dado esse ciclo de revoltas, o militante e sua organização política avaliaram que era positivo criar uma ferramenta visual que pautasse as demandas populares no contexto de agitação política nas ruas, e o muralismo se mostrou como essa resposta comunicativa. Em virtude das experiências e do fator conjuntural, Graff (2022) junto a outras pessoas companheiras de mobilizações e pintoras de escritas urbanas, dão início ao processo de conformação do coletivo. Antes mesmo de conformar qualquer definição objetiva e concepção estratégica, o coletivo nasceu da ação prática e da necessidade tática de pautar as lutas nas ruas. O primeiro mural do Pintelute – Joinville foi feito em convocação ao ato do *Dia Nacional de Luta pelo Passe Livre* que é comemorado no dia 26 de outubro desde 2005 e que no contexto nacional era a pauta social inflamável.

Figura 104: Primeiro Mural do Coletivo Pintelute realizado no dia 16 de outubro de 2013 no bairro Iririú em Joinville- SC.



Fonte: Arquivo Pintelute, 2013.

Figura 105: Mural do Coletivo Pintelute realizado no dia 3 de novembro de 2013 em Joinville- SC.



Fonte: Arquivo Pintelute, 2013.

O segundo mural[110] do coletivo foi realizado um mês depois, e carregava a escrita "Ei senhor de engenho, sei bem quem você é" apresentado na figura 105 que incomodou a elite empresarial e conservadora da cidade. Cada postagem dos murais nas redes sociais carregaram e carregam uma descrição que explicita o contexto e diálogo contextualizado que o mural faz com as lutas sociais, exemplo deste:

> No dia que lembra a morte de Zumbi, Joinville também irá lembrar que os senhores de engenho continuam no poder. Para os grandes empresários da cidade, não basta o passado cruel de escravidão da população negra. É preciso mostrar que sua história ainda não é reconhecida, e que apesar de tantos feriados celebrados no Brasil, esse, o que visa a conscientização e reflexão sobre a importância da cultura e do povo africano na formação da cultura nacional, causa prejuízo.
> Todo o repúdio as entidades empresariais de Joinville, ACIJ, AJORPEME, CDL. Se há dez anos o dia da consciência negra é reconhecido nacionalmente como lei, há muito mais tempo que isso essas entidades representam o retrocesso da sociedade joinvilense.
> Mural em resposta a suspensão do feriado da consciência negra em Joinville. "Ei, senhor de engenho, sei bem quem você é! Sozinho cê num guenta!" - Racionais Mc's (PINTELUTE, 2013)[111].

[110] PINTELUTE, Coletivo. Apresentação e Princípios. https://pintelute.libertar.org/, 2013.Disponível em: https://pintelute.libertar.org/murais/ei-senhor-de-engenho-sei-bem-quem-voce-e/. Acesso em: 22 de maio de 2023. Acesso em: maio de 2023.
[111] PERGER, Alexandre. A grafitagem se expande como uma arte de rua e questionadora. NDmais, 2013.

Não demorou muito e os murais do coletivo começaram a chamar atenção na cidade por sua estética combativa, e passados apenas dois meses da criação do coletivo, já se encontravam na capa do principal jornal da cidade.

Figura 106: Foto da capa do Jornal Notícias do Dia de 16 novembro de 2013 de Joinville - SC.



Fonte: Arquivo Pintelute, 2013.

> Há uns dois meses, foi criado o coletivo Pinte e Lute, que une grafiteiros experientes e novatos. O grupo tem um viés mais político, usa de sua arte para

Disponícel em: https://ndmais.com.br/diversao/a-grafitagem-se-expande-como-uma-arte-questionadora/. Acesso em: 22 de maio de 2023.

> fazer críticas a temas que ganham destaque na cidade. O último que eles fizeram abordou o cancelamento do feriado municipal do Dia da Consciência Negra. O trabalho está no muro do antigo Cine Colon, hoje estacionamento do hotel homônimo, e critica a postura das entidades empresariais que entraram com ação para anular o feriado.
> O Pinte e Lute surgiu com alguns integrantes do Movimento Passe Livre e outros interessados em abordar temas de interesse popular e fundar um coletivo que pudesse dar apoio visual às lutas dos movimentos sociais. Como costumam fazer críticas aos poderes constituídos da cidade, os integrantes preferem não divulgar suas identidades. "Damos apoio às causas sociais", justifica um deles, ao pedir para ser fotografado sem mostrar o rosto.
> Se os criadores querem pouca visibilidade, o mesmo não se pode dizer de suas criaturas. As pinturas repercutem bem dentro e fora da cidade (PERGER, s/n, 2013) [112].

Os convites para realização de murais se seguiram em ritmo cada vez menos espaçados e envolviam especialmente as lutas pelo transporte, apoio a greves, lutas nas esferas de classe, raça e gênero, construção de espaços culturais e pinturas em escolas - em especial convidados pelo movimento secundarista através dos grêmios estudantis.

Figura 107: Mural "Por uma educação sem catracas" realizado pelo coletivo Pintelute em janeiro de 2015 na cidade de Joinville - SC.



Fonte: Arquivo Pintelute, 2015.

> AS IDEIAS CONTINUAM PERIGOSAS
> Semana passada recebemos a notícia que o Mural pintado junto com os alunos da Escola Martins Veras, estava novamente ameaçado e poderia ser apagado.

[112] Reportagem completa disponível em: https://ndmais.com.br/diversao/a-grafitagem-se-expande-como-uma-arte-questionadora/. Último acesso: outubro de 2022.

> Novamente pois, desde de sua pintura a direção quis retira-lo, pois o julgou muito "perigoso", mesmo tendo visto todos os esboços antes. Talvez tenham se dado conta - tarde demais - do potencial de questionador dele, porém graças a pressão dos/as alunos/as junto ao seu grêmio estudantil, ele continuou vivo e combativo.
> No começo desse ano, pais, professores e alunos iniciaram uma belíssima mobilização mandando um recado para a Direção e a Secretaria de Educação: Não iniciaremos as aulas sem as melhorias necessárias para ter aula. Como sempre as promessas viram lendas e a luta é a única possibilidade de mudança. Mas obviamente essa atitude não poderia passar ilesa pelo sistema opressor. É algo perigoso para os dominantes, essa atitude é exemplo e é uma alternativa para outros pais e mães, professores e alunos das inúmeras escolas que enfrentam hoje os mesmos problemas ou ainda piores.
> O mural então foi ameaçado como forma de retaliação, obviamente ele incomodava, e muito. Estimulava as alunas e alunos a pensarem uma educação de qualidade e SEM CATRACAS!
> Junto com o apagar do mural, uma Sindicalista que estava ativa na luta EM DEFESA DA EDUCAÇÃO PÚBLICA, sofre um processo administrativo e é afastada por 60 dias de suas funções dentro da escola. Uma atitude extremamente REPRESSIVA, e de afronta a LIBERDADE sindical e de manifestação!
> Apaguem os murais como a ditadura de Pinochet a fez no Chile! Os pintaremos de Volta!!!
> Nos persigam como fizeram no Primeiro de Abril de 1964!
> Não nos intimidaram ontem, não conseguirão hoje!
> Seguiremos sem nos calar!
> Rodear de solidariedade os que lutam!
> LUTAREMOS E VENCEREMOS![113] (PINTELUTE, 2015)

O mural "Greve sem medo" ilustra o contexto de uma professora que estava sofrendo processo administrativo na época por participar das mobilizações da escola junto à comunidade que reivindicava melhorias estruturais na escola. Atualmente, sabendo do resultado do processo, a professora foi exonerada de seu cargo meses depois, assim como acontece com várias outras pessoas profissionais da educação que sofreram e sofrem com a perseguição do Estado quando ousa lutar por melhores condições de trabalho e educação.

[113] Coletivo PINTELUTE, **Por uma educação sem catracas,** 2015. Disponível em: https://pintelute.libertar.org/murais/por-uma-educacao-sem-catracas/. Acesso em: maio de 2023.

Figura 108: Mural "Greve sem medo" realizado pelo coletivo Pintelute em abril de 2015 na cidade de Joinville - SC.



Fonte: Arquivo Pintelute, 2015.

Figura 109: Mural "Não à violência de gênero" realizado pelo coletivo Pintelute em julho de 2015 na cidade de Joinville - SC.



Fonte: Arquivo Pintelute, 2015.

Figura 110: Mural "26 de outubto, dia nacional de luta contra a tarifa" realizado pelo coletivo Pintelute em outubro de 2015 na cidade de Joiville - SC.



Fonte: Arquivo Pintelute, 2015.

Figura 111: Mural na Casa Cultural Aiririú realizado pelo coletivo Pintelute em 2015 na cidade de Joinville - SC.



Fonte: Arquivo Pintelute, 2015.

Nos três primeiros anos do coletivo seguiu-se a dinâmica de pinturas e atividades de forma pontual nos diferentes espaços e especificidades de luta e conjuntura, mas sem territorializar ou fixar alguma atividade contínua com sua militância. Esse processo de atuação pontual por demanda começa a reverberar como questionamento estratégico de atuação social exigindo em determinado momento, uma atuação com retorno mais palpável, ou seja, territorializado.

> Começamos a ver que isso fica muito disperso, começamos ir de um lado para o outro, mas isso não... não..., claro, sempre apoiando os coletivos, mas começamos a pensar que para além disso precisávamos nos firmar em algum lugar, aí começamos a ver as possibilidades. Acontece nesse meio um grito dos excluídos, não sei como é aí, mas aqui o grito dos excluídos toda a esquerda se reúne e começa a discutir "Ah! temos que fazer trabalho de base, trabalho de base..."
> [...]
> Nisso, tem um senhor que morava no bairro Boehmerwald e era parte do Fórum da Saúde e articulou durante muito tempo o Conselho de Saúde do Boehmerwald, bairro ao lado do Trentino.
> [...]
> Bem, resumidamente, ele tinha contato da sindica do Trentino e diz "Ah vocês querem fazer trabalho de base, eu sei desse lugar, pá". Nós tomamos frente disso junto a outras pessoas e vamos tentar fazer uma atividade do Pintelute lá, a ideia era pintar a faixa do Grito dos Excluído.
> [...]
> Meio que dá tudo errado, "tudo acontece com um porquê né", quando a gente chega lá vemos que a sindica não era bem vista pelos moradores e aparece uma liderança comunitária que é a Marisol que posteriormente vai conseguir um apartamento para alugar para mim e o Cap.
> [...]
> Nós aparecemos lá, não dá certo muito a atividade por N motivos. Por exemplo, um dia antes tinham assassinado um gurizão do corre do pico, então a gente e, o salão que era para a gente pintar, está acontecendo um funeral tá ligado, de cara já. Depois tocamos a atividade e pintamos uma faixa em homenagem ao cara porque a Marisol insistiu, sem entender muito bem as relações, meio que a gente imaginou que trocar umas ideias de grafite com os adolescentes e as gurizadas iriam vir, mas não acontece nada disso, ficou só uns moradores meio dispersos, a panfletagem não acontece muito bem, e essa foi basicamente a atividade para conseguirmos pegar o contato da Marisol. Ninguém do Trentino vai nesse Grito

> dos Excluídos obviamente, porque né, não é assim que acontecem as coisas, mas ficamos com esse contato.
> [...]
> Assim começamos uma aproximação com o Pintelute, e os coletivos meio próximo, como a gente do Bandeira Negra que estava discutindo essas ideias com as ideias da FARJ [de trabalho de base], e levando essa ideia aos coletivos próximos e a galera meio que firma no trabalho de base, de que precisamos chegar na periferia (GRAFF, 2022).

No relato acima, apresenta-se um trecho de como se deu a aproximação do Pintelute, núcleo Joinville, em sua tentativa de territorializar sua atuação, que demorou mais de dois anos para de fato concretizar-se, funcionando nesses primeiros anos como uma rede de apoio a essa COHAB no bairro Trentino em Joinville - SC. A aproximação então deu-se de forma lenta, pois as pessoas militantes eram agentes externos ao espaço, ou seja, não moravam no bairro, ficando muito mais difícil concretizar uma atuação contínua.

> Vai acontecendo várias questões e começamos a discutir no Pintelute essa ideia de ir para lá, em um primeiro momento não ir morar necessariamente, a primeira ideia era ir para lá fazer um trabalho contínuo, que daí surge a ideia de uma aula de artes, que depois vira basicamente aulinha. Porque daí, enfim, qual que era os dois grupos que circulava ali com essa ideia, era o Maracatu e o Pintelute, que é a galera que envolvia uma esquerda autônoma desses coletivos, no sentido de que tinha o Bandeira Negra próximo disso tudo, mas não tinha a galera partidária.
> [...]
> A gente começa a reunir uma galera mais próximas as ideias libertárias, isso com a ajuda do Bandeira Negra auxiliando, tô explicando tudo porque o Pintelute é uma das forças sociais bem presente ali. E assim pensamos em fazer duas atividades semanais, um dia a aula de desenho com o Pintelute e outro a aula de percussão com o grupo de Maracatu, as minas que começam a tocar as primeiras aulas [futuro Maracatu Baque Mulher de Joinville] (GRAFF, 2022).

Quando as atividades de oficina, no caso as aulinhas de artes, começam a ser mais constantes acontece de Graff e Cap, os dois militantes do Pintelute, buscarem uma moradia nas proximidades do bairro Trentino para facilitar a demanda de presença no espaço. Acaba que conseguem uma vaga na própria COHAB em que realizavam as aulinhas: “Pegamos o apartamento de uma senhora que os filhos eram envolvidos com a facção, então ela não podia morar lá. Assim pagávamos o aluguel e ela pagava sua prestação” (GRAFF, 2022). De acordo com Graff (2022), as atividades aconteceram com frequência no primeiro ano. No segundo ano, começa a desandar e, no terceiro, o Pintelute-Joinville começa a desarticular-se. Mas todos os trabalhos do coletivo Pintelute trouxeram acúmulos pois, a partir do primeiro ano das aulinhas de arte é traçado um diálogo com a Associação de Moradores do Bairro Itinga, bairro ao lado do Trentino com

espaço comunitário onde aconteciam diferentes atividades, como teatro, capoeira e eventos culturais. Em virtude do Trentino ser um bairro periférico mais novo e não ter associação de moradores, inicia-se um intercâmbio de atividades entre os dois bairros.

> Aí pensamos “Pow tá aqui do lado essas apresentações culturais de teatro, não sei o quê, e nós estamos dando uma aula de artes, vamos colar lá e fazer um chamado”. Então pegamos um sábado que era para ser a aulinha e levamos a gurizada para lá tá ligado. Sem carro, sem nada, vamos andando levando no ombro e até vai umas mães junto, fomos meio na locuragem. Então aí começa a ter essa interação entre a AMORABI e o Trentino, porque era de interesse da AMORABI (GRAFF, 2022).

O interesse da AMORABI em acolher moradores do Trentino é que pelo aumento do seu território de influência, aumenta-se a arrecadação de verbas, e consequentemente consegue-se desenvolver mais projetos com e para a comunidade. Ao perguntar em entrevista à Graff se a desarticulação do Pintelute Joinville em 2017 tem a ver com a questão de territorializar-se e a grande demanda comunitária tenho por resposta:

> Então a gente naturalmente vai deixando de lado o Pintelute saca? E vai focando só na aulinha, na aulinha, e tentando organizar a comunidade, não conseguimos fundar nenhuma associação ali e nenhum movimento porque é um trabalho que exigia muito. Tinha outras forças, tinha facção atuando ali. Enfim, depois que a gente sai, um ano depois. Mas o que que acontece, nesse meio tempo a Marisol sai, ela meio que se desilude pois sempre tentava puxar alguma coisa ali e não conseguia também. Então ela fica meio cabrera com a comunidade, sai de lá e entra no MST (GRAFF, 2022).

Algumas das dificuldades que a militância encontra ao atuar em territórios periféricos não são apenas as precárias condições materiais postas estruturalmente. O escasso tempo para dedicar-se a construção de propostas, as dificuldades organizativas pela exaustão das trabalhadoras, a criminalização, genocídio e negligência pelos aparatos de Estado, as disputas entre correntes políticas, o coronelismo local, soma-se também o fator citado a cima, a necessidade constante de diálogo com as facções locais, por vezes conciliadoras ou não. À exemplo, se a militância junto à comunidade anseia fazer um evento cultural, trazer pessoas de fora e gerar grande circulação de pessoas exige autorização, ou outra situação, como organizar alguma manifestação, trancamento de rua, panfletagem, ou algum outro fator que possa atrair o aparato policial do Estado também deve ser solicitado a essas forças locais que reproduzem muitas vezes relações de controle, coerção e poder. De certa forma, cerceiam a autonomia organizativa da comunidade e muitas vezes intimidam qualquer tipo de militância mais combativa e independente.

Figura 112: Mural do 8 de Março de 2016 feito em Curitiba-PR na comunidade da Portelinha em parceria Pintelute – Joinville e MOB - Movimento de Organização de Base - PR.



Fonte: Arquivo Pintelute, 2015.

Mesmo que o núcleo do Pintelute Joinville tenha entrado em um processo de desarticulação desde 2017-2018, seu esforço não resultou em uma implosão de suas atividades, mas na perceptível reconfiguração estratégica de sua militância. A intenção não era esvaecer as atividades de pintura e oficinas do coletivo, no entanto, este não conseguiu aumentar o número de militantes de forma a manter essas atividades concomitante ao surgimento das novas demandas territoriais de base comunitária. A aproximação com a AMORABI e a construção de uma ponte com o Trentino foi fértil e gera frutos até hoje. Graff, por exemplo, constrói a direção da entidade desde 2017 até os dias de 2023, vínculo que possibilitou o Pintelute núcleo Florianópolis junto ao núcleo em rearticulação de Joinville pintar a Biblioteca Comunitário Lutador Dito em abril de 2022. A Biblioteca que, para além de empréstimos, mobiliza o Cursinho Popular da AMORABI e encontros de contação de histórias, que são espaços tocados em especial por pessoas próximas ao campo libertário.

Figura 113: Mural realizado na Biblioteca Comunitária Lutador Dito através do ciclo de "Oficinas de Muralismo, história e prática de arte e resistência Latino-americana" em abril de 2022 pelo Pintelute núcleo Florianópolis.



Fonte: Arquivo Pintelute, 2022.

O Pintelute núcleo Joinville tentou rearticular-se, pois mesmo passados esses anos a militância manteve-se próxima tocando diferentes projetos sociais, no entanto em março de 2020 inicia-se a pandemia do COVID-19 e novamente é dificultada essa rearticulação e a ida do núcleo Florianópolis em 2022 reacendeu ainda mais essa vontade de rearticulação, em especial pela própria demanda de pessoas que participaram da oficina.

Figura 114: Mural em defesa do SUS realizado na Unidade Básica de Saúde do bairro Itinga em dezembro de 2020 pelo Pintelute núcleo Joinville.



Fonte: Arquivo Pintelute, 2020.

3.6.3.2 Coletivo Pintelute núcleo Florianópolis:

O surgimento do segundo núcleo do coletivo Pintelute na cidade de Florianópolis esteve atrelado a certa articulação entre coletivos de ambas as cidades catarinenses. Na época, fins de 2015, a militante e pesquisadora que aqui lhes escreve atuava no Grupo de Ação Feminista - GAFE e começava a inserir-se no MPL Florianópolis. Anterior a esses espaços de militância que era muito novo a mim, tive atuação social na Frente Autônoma de Luta por Moradia – FALM (2014-2016) e na organização política CABN - núcleo Florianópolis que passou por um processo de desativação entre 2014 e 2017. Dado este contexto, a minha perspectiva de inaugurar um núcleo do Pintelute em Florianópolis tinha ligação com a desarticulação do campo autônomo como a GAFE ainda em 2015 e o perceptível enfraquecimento do MPL Florianópolis em 2015 e nacionalmente após 2017.

É no ano de 2015 que, animada pelo projeto do Pintelute Joinville, começo a articular-me com pessoas que se alinhariam com a proposta de uma muralista. E em outubro deste mesmo ano juntam-se 4 pessoas para uma formação com o Pintelute núcleo Joinville já com objetivo de articular um núcleo na cidade de Florianópolis. Esse grupo inicial de 4 pessoas fragmenta-se meses depois por questões de gênero e apenas eu e outra

companheira iriamos conformar o que seria o Pintelute Florianópolis em 2017. No entanto, após esse racha, reiniciei sozinha a caminhada para reagrupar outras pessoas, processo que demorou pouco mais de um ano e, apenas em 2017, iriamos realizar o primeiro mural do Coletivo Pintelute núcleo Florianópolis com 4 pessoas, além da pesquisadora que aqui fala, 3 novos integrantes. O espaço para essa primeira pintura foi possibilitado por um militante do Pintelute grafiteiro que faria uma pintura na Escola de Educação Básica João Silveira em São José - SC nos incluindo paralelamente ao seu trabalho para iniciarmos a proposta do coletivo em parede.

Figura 115: Primeiro Mural do Coletivo Pintelute núcleo Florianópolis em março de 2017.



Fonte: Arquivo da pesquisadora.

O mural tinha por base problematizar especialmente a liberdade de cátedra dos professores e a escola em seu papel fundamental de estimular a consciência crítica nos educandos. No contexto, começava a fortalecer-se expressivamente o movimento *Escola sem Partido* protagonizado pelo Movimento Brasil Livre - MBL e pela extrema-direita conservadora com argumento de combater a "doutrinação ideológica" de esquerda nas escolas. Desde esse momento já se delineava um fascismo descarado dentro da política brasileira conservadora, elitista, ultraliberal e neopentecostal.

Em junho do mesmo ano acontece a realização do segundo mural, este foi no Hospital de Custódia e Tratamento Psiquiátrico - HCTP, aproximação realizada em especial pela pesquisa de mestrado em desenvolvimento na época *Educação como*

invenção: O lambe-lambe e as potencialidades de uma aprendizagem em fuga (2016) escrito pela pesquisadora que aqui lhes trás esse relato e escreve a presente tese.

Figura 116: Segundo Mural do coletivo Pintelute no HCTP em junho de 2017.



Fonte: Arquivo da pesquisadora.

A confecção do mural apresentado na imagem acima foi realizada através de 2 encontros[114] com os pacientes do Hospital de Custódia e Tratamento Psiquiátrico – HCTP, e é uma homenagem a um senhor que vivia naquele momento em reclusão, ou melhor, encarcerado há 37 anos. Nele, R., representado no persona, segura algumas verduras que ele cultivava na horta do complexo penitenciário da Agronômica onde o HCTP localiza-se. As formas de pensar a imagem do mural sempre procuram diálogo com o espaço e as pessoas que o envolve, compreendendo o comprometimento que é utilizar uma linguagem que permanece para além da nossa passagem, assim, é através de largos debates que desenvolvemos os elementos e a intencionalidade que buscamos colocar em nossos murais entendendo seu poder de comunicação. No caso deste mural, buscamos algo que fosse leve para um espaço envolto por grande violência e negligência social sofrida pelos pacientes altamente medicalizados para ter o mínimo de estabilidade psicológica frente o encarceramento e a punição. Evidente que gostaríamos de fazer algo que trouxesse a luta anticarcerária, antipatologizante e antipunitivista. No entanto, o que isso iria solucionar ou ajudar internamente os pacientes? Para além da retaliação que teríamos pela direção do espaço. Conseguiríamos sustentar junto a eles essa luta a longo

[114] Para mais imagens há um vídeo que apresenta um pouco mais das oficinas realizadas no HCTP: https://www.youtube.com/watch?v=4KCt5LagmOA.

prazo? Desta forma optamos por algo que fortalecesse o que é possível construir onde tudo é proibido, do que tencionar um espaço tão sufocado por todas as restrições possíveis, desde a mente, do corpo e do julgamento moral.

Em novembro de 2018 desenvolvemos o primeiro mural que delineava um modelo de oficina durante a greve estudantil de 2018 na UNICAMP. Posteriormente, avançamos na didática, em junho de 2019, em um grupo de mulheres do CRAS (figuras 142, 143, 144 e 145). Os relatos destas oficinas e os processos de aprofundamento metodológico das oficinas e a nossa didática encontram-se desenvolvidos no capítulo IV desta tese.

Por conseguinte, mesmo que reconhecêssemos que o desenvolvimento e a elaboração dos murais fossem ideais de serem realizados em oficina, reconhecíamos que organizar um espaço desse demandava tanto da nossa militância do Pintelute, quanto do espaço que nos receberia. Seguindo então na elaboração de murais às vezes envolvendo oficinas diretas com as pessoas do local envolvidos, e outras vezes, apenas traçando um diálogo e elaborando a arte a partir de um conhecimento deste determinado lugar.

Murais que envolviam lutas mais amplas e de perspectiva mais inflamável de conjuntura internacional fazemos em locais que não exigisse essa articulação, como um muro público que não trouxesse problemas e envolvimento com a comunidade local. A exemplo das figuras 117 e 118.

Figura 117: Mural realizado no Centro de Convivência da UFSC em novembro de 2019.



Fonte: Arquivo Pintelute, 2019.

Os e as curdas são o maior povo no mundo sem uma nação, ao encontrar-se entre a Síria, Turquia, Iraque e Irã.
Essa população sofre há décadas com diversos regimes ditatoriais, constantes guerras e genocídios de todos os lados, pelos Estados-Nações anteriormente citados, pela forte ocupação militar dos EUA e Russia (braço da OTAN) e, em especial, pelo grupo extremista ISIS (Estado Islâmico ou Daesh). No entanto, foi nesse contexto entre guerras e negligências, que o povo Curdo conseguiu mobilizar uma outra proposta de organização social através de Confederalismo democrático, ecologia-social e feminismo.
Processo revolucionário admirável que desde 2012 toca no noroeste da Síria o território autogestionado de Rojava
No entanto, devido a disputa entre estados-nações pela região, no dia 22 de outubro deste ano, Rússia, Turquia e a Síria assinaram um acordo para criação de uma "zona segura" de monitoramento conjunto, uma faixa de 30 km entre Síria e Turquia. Local onde encontram-se as principais cidades autogestionada pelos Curdos, como Kobanê, Qamishloe e outras.
O povo Curdo da Síria resiste com o apoio e defesa das Unidades de Proteção Popular YPG e Unidades de autodefesa das Mulheres YPJ, que agora são expulsas devido a esse acordo imperialista e genocida.
Não é mera coincidência. É tática geopolítica bem orquestrada pelo imperialismo econômico.
Uma "clássica" jogada estratégica entre estados-nações para acabar com um processo revolucionário exitoso em andamento.
É a Revolução Curda que impede o avanço de grupos fundamentalistas como o ISIS, é a Revolução Curda que faz possível o combate ao genocídio do povo curdo e de diferentes etnias e culturas. É a Revolução Curda que inspira em nossos corações uma outra sociedade possível. Uma sociedade anticapitalista, antifascista, não patriarcal, não racista, e contra todas as outras formas de opressão e dominação.
Prestamos solidariedade a luta e resistência do povo curdo.
Berxwedan Jiyane
Resistência é vida (PINTELUTE, 2019)

Figura 118: Mural realizado em novembro de 2019 e revitalizado em dezembro de 2021.



Fonte: Arquivo Pintelute, 2021.

A América Latina será a tumba do neoliberalismo,
Avante aos povos em rebeldia contra o capital!
VIVA A RESISTÊNCIA DOS POVOS!!! Nossa solidariedade arde como centelha por um novo amanhecer!
Pinte e lute
Haiti, Chile, Equador, Bolívia e todos os povos em revolta (PINTELUTE, 2019)

Figura 119: Mural do Coletivo Pintelute realizado durante as eleições em resposta a candidatos que estavam utilizando-se de outros murais do coletivo para promover candidatura em outubro de 2021.



Fonte: Arquivo Pintelute, 2021.

Figura 120: Mural "Nunca Subimisses, sempre combatives" do Coletivo Pintelute – Florianópolis durante a I Feira Anarquista feminista de POA, dezembro de 2021.



Fonte: Arquivo Pintelute, 2021.

Nos seus 2 primeiros anos o Pintelute – Florianópolis definiu que não teria por objetivo crescer em número, até para evitar a conformação de um grupo composto por amigos e sem um objetivo político claro de atuação social, buscando nestes anos iniciais um espaço comunitário permanente e a constituição interna de sua organicidade e entendimento de si. A ideia de se territorializar era justamente criar uma identidade de movimento social popular. No entanto, sem muitos referentes, e a dificuldade de

consolidar uma atuação comunitária mais permanente, tanto por disponibilidade de tempo da militância, quanto pelos poucos espaços comunitários abertos a proposta ou sem disputa de outras correntes políticas, mantivemos a nossa atuação pontual se colocando à disposição das lutas que considerávamos popular e sem expressiva disputa político-partidário-institucional. Em consequência, nossas andanças nos levaram a realizar uma atuação mais difusa entre os diferentes espaços de luta social da cidade, mas não menos concisa e comprometida, buscando apoiar especialmente os espaços onde haveria militância próxima ao nosso campo político.

Figura 121: Mural "Povo que sonha junto constrói vida digna" realizado no Morro do Quilombo em Florianópolis - SC, junto a Comunidade Unida da Servidão da Jaca - COMUJA em dezembro de 2020.



Fonte: Arquivo Pintelute, 2020.

> Em dezembro, colamos no Morro do Quilombo a convite da Comunidade Unida da Servidão da Jaca, um movimento comunitário que se fortaleceu em meio à pandemia. Um laço que aconteceu através da Campanha de Luta por Vida Digna. Com a força da coletividade, organização e das próprias mãos, as pessoas que vivem por lá calçaram sua rua, começaram a produzir e vender sabão artesanal, criaram uma horta, fizeram um brechó solidário e assim estão tentando garantir renda e melhoria das suas condições de vida.
> Em uma tarde regada a sol forte, samba e participação da comunidade pintamos esse mural que traz nele personagens carregando tijolos assim como fizeram

nossos compas da comunidade do quilombo, se fortaleceram enquanto comunidade e se uniram para construir um lugar digno de se viver e morar.
“Povo que sonho junto, constrói vida digna (PINTELUTE, 2020).

Figura 122: Mural "Com a força dos territórios construímos comunidade organizada “realizado em setembro de 2020 junto ao movimento Horta Comunitária do Muquém.



Fonte: Arquivo Pintelute, 2020.

O Rio Vermelho, bairro que já tem nome de cor, ficou mais colorido neste fim de semana, dia 14/09.
O Coletivo Pintelute esteve presente na nossa Horta Comunitária no Muquém pintando nossos muros cinzentos com um lindo muralismo.
Não estamos falando só de tinta, pincel e rolinho. O PL fez nascer mais vida em um espaço que já tinha tantas sementes germinando, brotos crescendo, mudas se fortalecendo.
Além do PL, outras/os grafiteiras/os estiveram conosco pra se somarem a essa dança de tintas e hortaliças.
Com a frase escrita no muro “com a força dos territórios construímos comunidade organizada”, gritamos para os olhos das pessoas que passam por ali o que queremos construir no grupo de hortas do Rio Vermelho.
Esse foi um dia especial que nos faz pensar que mesmo em meio a tantas notícias ruins, ainda é possível sonhar no impossível.
Solidariedade entre as e os que lutam! (PINTELUTE, 2020).

Figura 123: Mural "Contra a criminalização do funk" realizado em conjunto a Frente Juventude Voz das Favelas na comunidade do Mocotó em Florianópolis - SC em agosto de 2020.



Fonte: Arquivo Pintelute, 2020.

Agradecemos o convite realizado pela Frente da Juventude Voz das Favelas @frentejvozdasfavelas e a linda receptividade da comunidade do Morro do Mocotó.

O Morro do Mocotó é uma das comunidades que vêm sistematicamente sofrendo com a violência policial, neste ano foram pelo menos 3 atos organizados pela comunidade solicitando o fim da violência dos aparatos repressivos do Estado. De 2019 para cá, 12 jovens foram assassinados pela polícia que entra brutalmente nas comunidades entoando tiros e invadindo a casa de moradoras da comunidade, com a falácia de guerra às drogas.

O baile Funk também é constantemente criminalizado, e não há outra justificativa que não seja o racismo, a criminalização da pobreza e das expressões culturais periféricas.

Sonhamos e lutamos para construir outra realidade juntes às comunidades, e um outro mundo onde caibam muitos mundos…

“Sonhei que favela tava linda
Que Todas paredes tinha tinta
Criançada corria na meio da rua
E O céu tava cheio de pipa
Ninguém com barriga vazia
E As dona Maria sorria ” – MC Marks

A frase “Proibido Roubar na Favela” já estava escrita na parede desde antes de a gente chegar, por isso reescrevemos ela.

CONTRA A CRIMINALIZAÇÃO DO FUNK!
PELA ORGANIZAÇÃO DAS COMUNIDADES PERIFÉRICAS.
LUTAMOS POR VIDA DIGNA! (PINTELUTE, 2020)

Figura 124: Mural "Brasil terra indígena" realizado em agosto de 2021 na Pista da Costeira em Florianópolis - SC.



Fonte: Arquivo Pintelute, foto de Akin Criative, 2021.

> AMANHÃ acontece a votação sobre o Marco Temporal! A votação seria na semana passada, mas foi adiada numa tentativa de desmobilizar a articulação dos Povos indígenas, que está sendo considerada a maior mobilização indígena desde 1988.
> SEM POVOS INDÍGENAS NÃO HÁ FUTURO.
> Acompanhem as mídias Indígenas, se informem e contribuam com o movimento indígena que precisa de apoio.
> Mural feito na pista da costeira com um persona inspirado na etnia Guarani.
> MÁXIMO RESPEITO AOS POVOS ORIGINÁRIOS, PROTETORES DA VIDA, FLORESTA E DA BIODIVERSIDADE (PINTELUTE, 2021)

Ao trabalhar com as diferentes pautas das de baixo, como a luta por moradia; alimentação e abastecimento popular; por território e demarcação; contra o racismo; contra violência misógina, transfóbica e homofóbica; por memória e identidade; contra o genocídio da população negra, pobre e periférica; na luta por educação pública e de qualidade e tantas outras protagonizadas pelos e pelas de baixo. Essa amplitude de pauta e espaços por vezes nos deixava confusos sobre o pensamento "estamos em tudo, mas de fato não estamos em nada" e por horas nos perguntávamos: o que somos? Temos objetivos concretos, se sim, quais são? Quais são nossas estratégias? Estamos, de fato, construindo poder popular e mudando materialidades e realidades? Noções de ações são

concretas? As perguntas, assim como as respostas, só foram tomando sentido ao longo dos anos durante nossa prática ~~e atuação~~, reformulando-se e reaparecendo como processo de crítica e autocrítica e por vezes de desacordos. Foi pelo caminhar que começamos a compreender nossas potencialidades e disposições, e ao longo dos nossos 5 anos de existência entendemos que operávamos como uma espécie de rede de militâncias entre os diferentes movimentos da cidade, funcionando às vezes como facilitador nesses diálogos entre e com movimentos sociais, partidos e organizações autônomas.

Em 2021 o coletivo lança sua *Carta de Princípios*[115] entendendo a necessidade de nos afirmarmos mais organicamente e estabelecer princípios básicos que direcionassem a nossa atuação, nossos consensos e dissensos internos, e também como acúmulo e apresentação à nova militância e organizações externas a nós. Não fora de todo fácil esse processo. Como a maior parte da militância não era organizada politicamente e nem acadêmica, havia certa relutância com ler ou estruturar teoricamente nossos princípios e objetivos. Com o tempo e a prática, a necessidade de firmar acordos mínimos fez-se necessária, em especial pela afirmação de que operávamos constantemente sobre falsos consensos e que prática e teoria dissociadas tornam nossa atuação muito mais difícil, conflitiva e sem direção concisa.

Um dos textos disparadores para discussão foi *A tirania das organizações sem estrutura*[116] da cientista política Jo Freeman publicado em 1971. Neste texto, a autora cita como exemplo a experiência de alguns movimentos feministas dos anos 70 que defendiam a ausência de estruturas nesses espaços como uma negação a superestrutura, no entanto, como nos afirma a autora, é impossível em uma sociedade envolta por relações de poder inexistir estruturas dentro das relações coletivizadas, estejamos conscientes delas ou não. Essa negação à estrutura, seria, portanto, apenas uma forma de mascarar as relações de poder, uma horizontalidade ilusória.

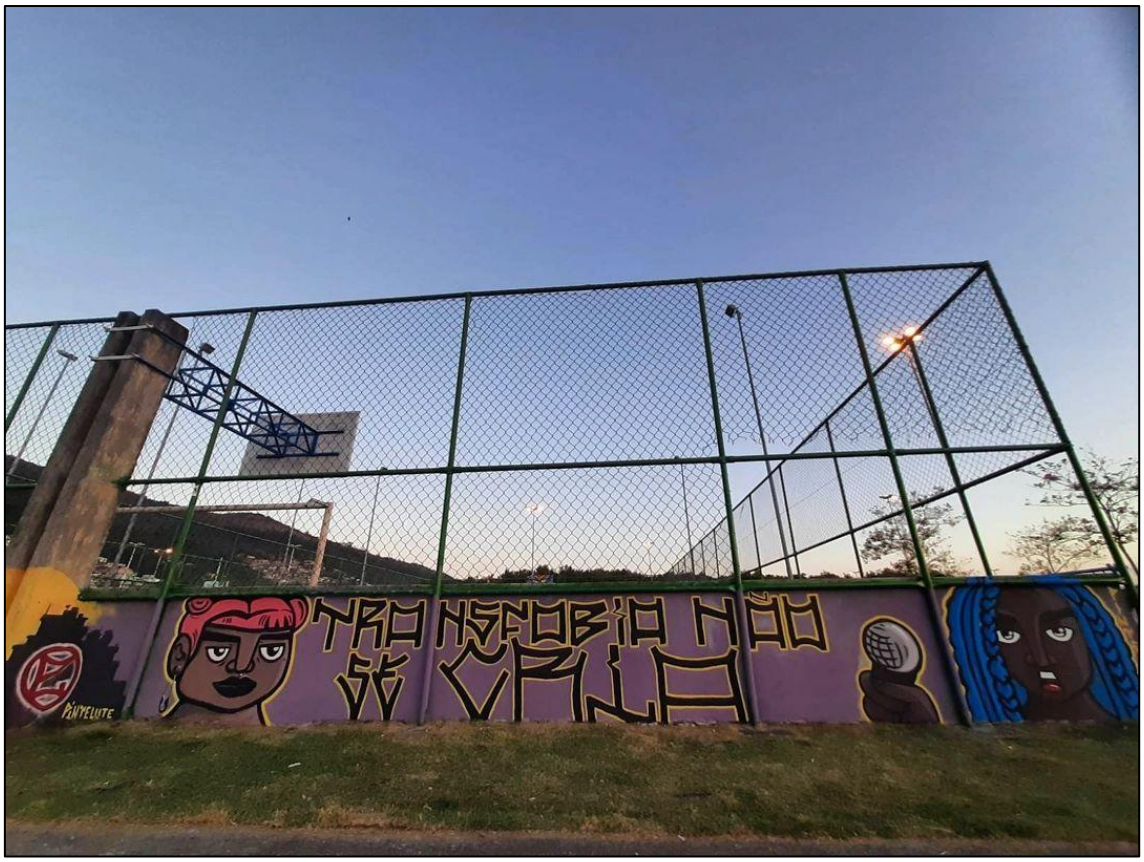
> Ao contrário do que gostaríamos de acreditar, não existe algo como um grupo "sem estrutura". Qualquer grupo de pessoas de qualquer natureza, reunindo-se por qualquer período de tempo, para qualquer propósito, inevitavelmente estruturar-se-á de algum modo.
> [...]
> Isso significa que lutar por um grupo "sem estrutura" é tão útil e tão ilusório quanto almejar uma reportagem "objetiva", uma ciência social "desprovida de valores" ou uma economia "livre". Um grupo de "laissez-faire" é quase tão

[115] Carta de princípios completa em: https://pintelute.libertar.org/apresentacao-e-principios/. Último acesso: maio de 2023.
[116] FREEMAN, Jo. A Tirania das Organizações Sem Estrutura, 1970. Disponível em: https://bibliotecaanarquista.org/library/jo-freeman-a-tirania-das-organizacoes-sem-estrutura. Último acesso: setembro de 2022.

> realista quanto uma sociedade de “laissez-faire”; a ideia se torna uma dissimulação para que o forte ou o afortunado estabeleça uma hegemonia inquestionada sobre os outros. Essa hegemonia pode facilmente ser estabelecida porque a ideia da “ausência de estrutura” não impede a formação de estruturas informais, apenas de formais.
> [...]
> Para que todas as pessoas tenham a oportunidade de se envolver num dado grupo e participar de suas atividades, é preciso que a estrutura seja explícita e não implícita (FREEMAN, s/n, 1971)

A propósito, como nos afirma Jo Freeman (1971), é evidente que não é pelo estabelecimento de estruturas formais que se impede o desenvolvimento de estruturas informais, mas conformar acordos de forma evidente torna possível combatê-la e a impede de ter controle predominante. Portanto, em diversas situações enfrentamos momentos em que “amiguismos” imobilizaram possibilidades de crítica e autocrítica aprofundadas e sinceras, ou encaminharam-se e/ou refletia-se deliberações informais - fora dos espaços de reunião; assim, como se exige constantemente um diálogo sincero das militantes envolvidas em organização política sobre as proposições e reflexões ao coletivo que apareciam ao Pintelute.

Figura 125: Mural "Transfobia não se cria" realizado em agosto de 2021 na Pista da Costeira na primeira edição da batalha Cria em Florianópolis - SC.



Fonte: Arquivo Pintelute, 2021.

É evidente que o tempo de atuação dos distintos sujeitos no coletivo de muralismo aqui citado e as diferentes experiências nas lutas sociais e organização política, criam uma espécie de autoridade, não que ela não possa existir, mas as pessoas sem experiências devem estar conscientes dessa diferença prática e terem a possibilidade e espaços para desenvolver suas análises críticas com espaço e tempo necessário. Aqui a autoridade diferencia-se dos termos de dominação, controle e submissão, mas a capacidade de refletir de forma aprofundada sobre determinados assuntos que possui mais experiência prática e/ou teórica e não envolve necessariamente qualquer poder coercitivo - autoritarismo. Uma pessoa com menor experiência não significa que possui menor capacidade de contribuir para a coletividade, pelo contrário, todo sujeito novo a um espaço é fermento para evitar engessamentos, vícios, negligência a pautas novas e as próprias estruturas formais e informais de dominação.

Outro fator que atravessa diferentes coletividades é o consenso ilusório, estimulado em especial por um sentimento idealizado de que há acordos e consensos intrínsecos a agrupações em que seus membros identificam-se com o mesmo recorte

ideológico, no caso aqui supracitado, as pessoas consideravam-se em sua totalidade libertários, ainda que buscássemos não afirmar-se ideologicamente, compreendendo que a muralista tinha função político-social e não de construção político-ideológica, até porque, o entendimento interno de anarquismo são amplamente distintos. Deste modo, consideramos necessário traçar acordos a partir de princípios que nos eram comuns, tomando por referência cartas de apresentação e princípios de coletivos que nos eram referência.

APRESENTAÇÃO E PRINCÍPIOS

O Pintelute núcleo Florianópolis é um coletivo de muralismo militante que visa apoiar visualmente os movimentos populares e difundir ideias que combatem as opressões e estão comprometidas com a transformação social. Reconhecemos o muralismo como elemento importante da cultura popular e da estética libertária latino-americana. Compreendemos que nosso caráter é de intenção revolucionária, pois pretendemos fazer desta ação artística o nosso veículo de comunicação e agitação para potencializar os conflitos existentes na luta por liberdade e igualdade.

Defendemos a autonomia do coletivo construindo uma atuação independente em relação a qualquer partido político, sindicatos burocratizados ou estruturas com vínculo e disputa Estatal, mas não negamos seu apoio e sua solidariedade. Isso não torna nosso coletivo antipartidário, mas apartidário, pois não somos diretamente contra essas outras estratégias de luta social. Compreendendo a necessidade de dialogar com diferentes forças que lutam por conquistas populares, mas mantendo nossa ação combativa, popular, coletivizada, horizontal, auto-organizada e não sectária.

Nossa luta reconhece que os processos de resistência efetiva se dão no nível político-social de atuação com e pela base popular. Assim, nos afastamos de qualquer estratégia de cooptação de lideranças e tutela das lutas sociais. Enquanto parte do povo, resistiremos lado a lado a ele e aos demais setores oprimidos da sociedade.

Visto tudo isso, nosso coletivo não nasceu de uma vontade espontânea, mas veio da necessidade de construir veículos de comunicação que tencionassem as pautas das e dos de baixo, reconhecendo na arte uma ferramenta de combate social. Portanto, o Pintelute surge dessa revolta e vontade de colorir outros mundos possíveis. Em um primeiro momento na cidade de Joinville-SC em 2013 , e em setembro de 2015 realiza-se uma formação com pessoas de Florianópolis-SC, assim, consolida em 2016 seu segundo núcleo na cidade citada, ou melhor nomeada, Ilha do Desterro. Desde então temos como prática principal as oficinas de muralismo, formações para criação de arte murais e pinturas em apoio as diversas lutas. Também atuamos na construção de identidade visual, cartazes, entre outros materiais gráficos digitais de apoio e divulgação para movimentos sociais, além da participação e construção de mobilizações populares.

Entendemos que pintar não é apenas o resultado final, uma imagem, mas seu próprio processo. Desde a construção da arte até a sua pintura no muro, tudo é feito em conjunto com as pessoas envolvidas e seu território, assim, pensamos a imagem como expressão de luta, resgate da memória coletiva e denúncia social,

tornando de fato coletivo o nosso processo de produção artística. A realização dos murais é feita em diferentes espaços como: escolas; universidades; bairros e comunidades; espaços de reclusão (ou melhor nomeado e sem eufemismo, cárcere); centros de assistência social, áreas de lazer e demais possibilidades. Tendo como elemento estrutural para sua confecção os espaços públicos comuns, rompendo o silêncio, traçando diálogos e pintando sonhos de amor e rebeldia!

Princípios de atuação do Coletivo:

Combate as opressões estruturais:
Para isso, consideramos indispensável o entendimento do conceito de interseccionalidade, o qual aponta a relação de interdependência das opressões estruturais de raça, classe, nacionalidade, gênero e sexualidade sem hierarquizá-las e buscando combatê-las.

Anticapitalismo:
Somos anticapitalistas, contra esse sistema que explora as pessoas. Entendemos que as opressões que atingem os diversos povos do mundo derivam do capitalismo que procura manter a manutenção de seu poder através de sistemas de opressão e dominação, induzindo as pessoas a reproduzir essas relações com seus iguais.

Arte Social:
O muralismo, expressão artística combativa latino americana, é uma ferramenta de educação popular que nasce das práticas coletivas e gera diálogos e reflexões contemplando as lutas sociais em combate as opressões estruturais.

Autogestão:
Buscamos converter relações verticais de hierarquia em relações horizontais, tanto em nossa organização interna, quanto na nossa atuação junto de outros povos em movimento. Decidimos tudo coletivamente e com diálogo, todas as pessoas se comprometem e se responsabilizam, usando da autocrítica como prática constante.

Solidariedade de classe:
As ações em solidariedade buscam criar bases sólidas para fortalecer o poder popular entre as classes oprimidas. Acreditamos que o apoio mútuo seja princípio de luta para derrotar o sistema de dominação e confrontarmos as várias esferas de dominação e exploração. Paz entre nós guerra aos senhores!

Independência de classe e autonomia:
Nossa luta independe política, executiva e financeiramente em relação a governos e outros interesses do capital privado. Nossa atuação também não é influenciada por partidos políticos, outros coletivos ou organizações. O que não impede nossa atuação junto de muitos desses dentro dos movimentos sociais. Afinal, lutamos juntes com movimentos da nossa classe que resistem à dominação e opressão.

Ação direta:
A ação direta significa fazer a luta com as próprias mãos, o protagonismo da luta popular é do povo para e pelo povo. O muralismo é nossa ferramenta de ação direta comprometida com a proposta de transformação social, uma ação de

propaganda que cumpre um papel pedagógico, artístico, político, revolucionário e ideológico.

Pintelute Floripa
Março de 2021[117]

Para além das bases comum que sustentam os objetivos e princípios do coletivo, também foi criada conjuntamente, ao longo de alguns encontros, uma carta orgânica, interna e restrita às pessoas militantes do Pintelute, para operacionalizar o funcionamento interno através de consenso, votação por maioria absoluta, representações, financeiro, comunicação, ingressos, segurança e outros fatores de como caminha o coletivo de forma concisa e consciente entre todos os indivíduos. Somando-se a isso, materiais de formação como fanzines nos temas "como criar um persona", "como usar luz e sombra" e "criação e composição de cores" foram resultados dos nossos processos internos de estudo e que serão apresentados no capítulo IV da presente tese e contidos na íntegra nos anexos; além das entrevistas realizadas com outras muralistas e militantes, essas muito estimuladas por esta pesquisa.

Até o momento podemos pontuar alguns espaços que construímos e realizamos oficinas ou murais: EEB , HCTP, Ocupação Fabiano de Cristo, Associação de Reciclagem Alto da Caeira, UDESC, UNICAMP, UFSC, Comunidade Monte Serrat, Ocupação Marielle Franco, CRAS – Areias – SJ, Aldeia Yaka Porã, Espaço Transformando, Rádio Comunitária do Campeche, Morro do Mocotó, Horta Comunitária do Muquém, Comunidade Unida da Servidão da Jaca – COMUJA, Batalha da CRIA, EEB Padre Anchieta, Ateneu Batalha da Várzea – RS, I Feira Anarquista Feminista de POA, Sede da Organização Anarquista Socialismo Libertário – OASL, Comunidade Chico Mendes e diversos outros lugares e ruas que totalizam atualmente, em março de 2023, 34 murais pelo núcleo Pintelute – Florianópolis. Acrescenta-se também a realização da identidade visual de alguns movimentos populares como Juventudes Voz das Favelas, Horta Comunitária do Muquém, Tecendo Redes, Comunidade Unida da Servidão da Jaca e Coletivo Mães da Periferia com a criação de seus logos; além da realização de toda a identidade visual da Campanha de Luta por Vida Digna - CLVD.

Em março de 2020, assola o mundo a pandemia do novo coronavírus que exigiu isolamento social e um direcionamento ainda maior da comunicação às redes sociais.

---

[117] PINTELUTE, Coletivo. Apresentação e Princípios. https://pintelute.libertar.org/, 2021.Disponível em: https://pintelute.libertar.org/apresentacao-e-principios/. Acesso em: 22 de maio de 2023.

Esses fatores demandaram um reordenamento estratégico dos movimentos de militância, incluso o Pintelute. Em resposta a conjuntura pandêmica em maio de 2020, dezenas de grupos, organizações e movimentos sociais ao longo de todo o território nacional lançaram a Campanha de Luta por Vida Digna, através de uma carta-manifesto[118] composta por uma diversidade de pautas reivindicativas: saúde pública e universal; suspensão de contas, dívidas e penas; direito à moradia digna; abastecimento popular; investimento público e divisão da riqueza; contra o genocídio do povo preto, pobre e periférico; direitos dos povos originários e populações tradicionais; paralisação imediata da mineração no brasil; reforma agrária popular e a luta do campesinato; pelo fim da violência contra a mulher; contra o desmonte da educação pública; direitos dos LGBTQIANP+. A campanha operou especialmente como alternativa popular de abastecimento devido ao aumento de desemprego, custo de vida, carestia, violência de gênero, necessidade de vacinas e distribuição de Equipamento de Proteção Individual (EPI's), para as pessoas que continuaram a trabalhar. Essa campanha mobilizou nacionalmente mais de 70 movimentos sociais, organizações políticas e agrupações populares que se encontravam regularmente com intuito de orientar as mobilizações populares em seus locais de atuação e também na criação de cartilhas que auxiliassem a prática social: como o "manual de abastecimento popular[119]", a cartilha "para que(m) serve o teu conhecimento?[120]", a cartilha "o que é a violência doméstica e familiar[121]", a cartilha sobre "violência colonial contra a mulher negra[122] e indígena[123]", a cartilha de "rede de acolhimento e proteção a mulheres vítima de violência[124]".

[118] Mais informações: Manifesto da CLVD de 2020: https://reporterpopular.com.br/nossa-forca-move-o-mundo-lancamento-da-campanha-por-vida-digna/, último acesso em: setembro de 2022. Manifesto da CLVD de 2021: https://reporterpopular.com.br/campanha-de-luta-por-vida-digna-2021/, último acesso em: setembro de 2022.
[119] https://reporterpopular.com.br/manual-para-contribuir-com-o-abastecimento-popular-de-floripa-sc/
[120] https://reporterpopular.com.br/para-quem-serve-teu-conhecimento-criticas-a-ead-e-ao-ensino-remoto/
[121] https://reporterpopular.com.br/campanha-inicia-serie-de-cartilhas-sobre-violencia-contra-a-mulher-1-4/
[122] https://reporterpopular.com.br/cartilha-sobre-violencia-colonial-contra-a-mulher-indigena-e-negra-pt-3-a-mulher-negra/
[123] https://reporterpopular.com.br/cartilha-sobre-violencia-colonial-contra-a-mulher-indigena-e-negra-pt-2-a-mulher-indigena/
[124] https://reporterpopular.com.br/cartilha-aborda-o-enfrentamento-da-violencia-contra-a-mulher-atraves-do-acolhimento-e-redes-de-apoio-2-4/

Figura 126: Capa do manual de abastecimento popular da Campanha de Luta Por Vida Digna de 2019.



Fonte: Arquivo Pintelute, 2019.

Figura 127: Cartilha sobre violência contra a mulher da Campanha de Luta Por Vida Digna de 2019.



Fonte: Arquivo Pintelute, 2019.

Figura 128: Esse foi um dos murais realizados na estética do muralismo militante por coletivos que construíram a Campanha de Luta por Vida Digna no Rio de Janeiro.



Fonte: Arquivo Pintelute, 2020.

Figura 129: Mural realizado pela Federação Anarquista do Rio de Janeiro - FARJ, Mulheres Resistem e Movimento de Organizações de Base- MOB/RJ no Centro de Cultura Social do Rio de Janeiro em 2021.



Fonte: Arquivo CCS – RJ, 2021.

Figura 130: Mural novembro 2020 como instrumento de propaganda da Campanha de Luta por Vida Digna.



Fonte: Arquivo Pintelute, 2020.

Aos poucos e ainda durante a pandemia, quando inicia-se as primeiras vacinas, o coletivo começa a retomar suas atividades nas ruas de acordo com a avaliação sanitária de cada momento, evitando criar ou estar em qualquer tipo de aglomerado, realizando seus murais apenas com a composição do coletivo e retomando suas oficinas apenas no final de 2021, quando as vacinas já estavam amplamente distribuídas e com dose de reforço.

O coletivo desde seu princípio tem como acordo não realizar murais remunerados ou em espaços privados e, até hoje, mantém-se nessa disposição e recorte de incidência, atuando apenas em espaços públicos compartilhados e não restritivos, como as ruas, comunidades, ocupações urbanas por moradia, praças e estruturas públicas de circulação popular na intenção de ser suporte visual as diferentes lutas sociais. No período da pandemia, somada ao aumento do custo de vida e a diminuição das condições financeiras da população em geral, bem como a baixa no caixa do coletivo, decidimos por concorrer a um edital de cultura. Visto essa dificuldade material, em novembro 2021, concorremos ao Edital Estadual de Concurso Público Aldir Blanc de n°29/2021 na modalidade oficina cultural ofertando 3 encontros em locais diferentes com a atividade *Oficinas de Muralismo: História e Prática de Arte e Resistência Latinoamericana*. Em proveito ao esforço, também nos lançamos ao Edital Municipal Trajetória Artístico Cultural da Lei Aldir Blanc 2021, com o envio de nosso portfólio. Por fim, o coletivo ganhou ambos os editais com nota máxima sem nunca ter submetido um projeto antes, os processos das oficinas estão melhor detalhadas no capítulo IV.

O processo de participação de um edital, para além da ajuda financeira que nos garantiu alguns meses sem essa preocupação, teve seu maior ganho no processo de aprendizado compartilhado do coletivo. A distribuição de funções buscou ser equitativa e as pessoas oficineiras variaram entre todas participantes do coletivo, de modo que, todos passassem pelo processo de preparação, estudo e aprendizagem, bem como da co-responsabilização. Algumas pessoas do coletivo, trabalhadoras autônomas, pegaram algumas tarefas mais burocráticas que exigiam maior dedicação e às remuneramos, já que no contexto de pandemia estavam com déficit de trabalho.

O edital foi em certa medida importante no sentido de o coletivo estruturar sua metodologia de oficina, ampliação de nossa visibilidade e abertura para outras pessoas se aproximarem de nós a partir de uma perspectiva de arte envolvida com a luta social, girar funções e destacar entre todas as pessoas um momento para ministrar a oficina. Por outro lado, avaliamos que o edital demandou muito da militância e nos imobilizou em certa medida na nossa atuação social, mesmo que os locais onde escolhemos nossas oficinas sejam os espaços populares onde já traçávamos a nossa luta. No entanto, o burocratismo gerou um desgaste coletivo e um desvio de nossa atuação. Avaliamos, portanto, que nem tão cedo iriamos nos submeter novamente a um edital, ou quem sabe em mais nenhum momento. Antes da reserva levantada com o edital, que sempre foi baixíssima,

operávamos com autofinanciamento a partir da venda de nosso livro de colorir[125] e pedidos de doações financeiras e de materiais. Inúmeras vezes pintamos com tintas podres e vencidas.

Atualmente o coletivo busca territorializar parte de sua atuação, ou ao menos, comprometer-se com mais afinco em um determinado local que é na Comunidade Chico Mendes em construção direta com a Revolução dos Baldinhos e também na construção do Comitê Popular Antifascista, a fim de analisar a atual conjuntura política e traçar possibilidades de ação conjunta. O Comitê é autônomo e composto pelo amplo setor anticapitalista da Grande Florianópolis-SC e surge frente à demanda em responder à crescente da extrema direita fascista e antidemocrática, que crê poder tomar as ruas e ameaçar a vida e os direitos do povo trabalhador e oprimido.

[125] Livro de colorir do Coletivo PINTELUTE, 2022. Disponível para baixar: https://pintelute.libertar.org/materiais-de-formacao/livro-de-colorir-do-coletivo-pintelute/. Acesso em: 22 de dezembro de 2022.

3.7 O ELAOPA e a rede internacionalista de articulação entre organizações autônomas e libertárias:

O Encontro Latino Americano de Organizações Populares Autônomas - ELAOPA surge no ano de 2003, como um espaço alternativo ao Fórum Social Mundial – FSM que nasceu em 2001 e que desviava de uma perspectiva popular. Assim o ELAOPA traça uma dissidência à institucionalização dos espaços políticos como o FSM, a propósito de juntar, encontrar e articular a luta de organizações populares da América Latina. Com pretensão de ser um encontro anual, o ELAOPA organiza-se até os dias de hoje, somando até 2022 treze encontros, com intuito de fortalecer a coarticulação da luta popular entre os povos latino-americanos. Os eixos de debates do ELAOPA ocorrem em torno do poder popular e sua construção sob os princípios de democracia direta e de base, autonomia e independência de classe, solidariedade e apoio mútuo, e ação direta e luta popular, funcionando assim, sem participação de partidos políticos eleitorais, ONG's e nem representantes de governos, colocando esses espaços populares autogestionados como atores das suas próprias estratégias, necessidades, realidades e anseios.

> X ELAOPA
> Encontro Latino Americano de Organizações Populares Autônomas 22, 23 e 24 de Janeiro de 2011, São Paulo.
> Este encontro surge no ano de 2003, como um espaço alternativo ao Fórum Social Mundial (FSM), onde não participam partidos políticos, ONG's e nem representantes de governos; entidades estas, que diferem de nossa realidade e das intenções de nossas organizações. O ELAOPA pretende então, juntar, encontrar e articular a luta de organizações populares da América Latina, colocando-as como atoras à partir das suas necessidades, realidades, e anseios.
> O ELAOPA pretende ser um encontro catalisador da luta popular, com real independência de classe e com objetivo de maior integração dos movimentos sociais nos diversos lugares da América Latina.
> Assim, os encontros já foram realizados no Brasil (2003), Bolívia (2004), Argentina (2005), Uruguai (2006), Chile (2007), Brasil (2008), Argentina (2009) e Uruguai (2010), participando organizações das mais diversas atividades: agrupações sindicais e sindicatos, coletivos culturais, muralistas, grupos de teatro, movimento de piqueteiros, desempregados/as, movimentos de luta pela terra, coletivos feministas, centros sociais, ateneus, organizações camponesas, ecologistas, coletivos em defesa dos direitos humanos, entidades estudantis.
> Um dos principais eixos que sempre estão em nossos encontros tem sido a construção do poder popular, por uma perspectiva autônoma e de base, ou seja, desde baixo, capaz de resistir à opressão capitalista e criar alternativas de luta conjuntas, a partir da solidariedade entre os/as companheiros/as agredidos.
> A coordenação e articulação dos movimentos sociais se fazem necessárias para que seja possível fortalecer a construção do poder popular à partir da participação de todas e todos, e desenvolver reflexões e análises coletivas que possam fornecer instrumentos e sugerir caminhos para a luta anticapitalista.
> Desta forma, lhes convidamos a participar do Encontro.
> As inscrições poderão ser realizadas até o dia 10/01/2011, estamos também solicitando uma contribuição de inscrição no valor de 25,00 (vinte e cindo reais) para os custos de alimentação e infraestrutura do lugar.
> [...]

> Contamos com vocês!!!!
> Arriba los que luchan!
> Comissão de Organização do IX ELAOPA (IX ELAOPA, 2011)

Os encontros que aconteceram até o presente momento foram realizados no Brasil (2003), Bolívia (2004), Argentina (2005), Uruguai (2006), Chile (2007), Brasil (2008), Argentina (2009), Uruguai (2010), Brasil (2011), Brasil (2013), Brasil (2015), Uruguai (2017), Brasil (2020) e indicativo da XIV edição em Rosário na Argentina (2022), participando organizações das mais diversas atividades: agrupações sindicais e sindicatos, coletivos culturais, muralistas, grupos de teatro, movimento de *piqueteiros*, desempregados/as, movimentos de luta pela terra, territórios e moradia, coletivos feministas e dissidências, centros sociais, ateneus, organizações camponesas, indígenas, quilombolas, ecologistas, coletivos em defesa dos direitos humanos e entidades estudantis.

> Um dos principais eixos que sempre estão em nossos encontros tem sido a construção do poder popular, por uma perspectiva autônoma e de base, ou seja, desde baixo, capaz de resistir à opressão capitalista e criar alternativas de luta conjuntas, a partir da solidariedade entre os/as companheiros/as agredidos (IX ELAOPA, 2011).

Funcionando como uma rede latino-americana de articulação entre organizações libertárias e autônomas, o ELAOPA foi espaço fundamental para germinar, articular e afinar a atuação de coletivos de muralismo libertário. A articulação e coordenação dos movimentos sociais mostra-se como ponto estratégico para que seja possível fortalecer, desenvolver reflexões, gerar acúmulos e análises coletivas que possam fornecer instrumentos e sugerir caminhos para a luta anticapitalista e popular.

No ano de 2009 no VII ELAOPA em Luján – Argentina, as muralistas UMLEM, MLO, UMHT e MRN juntaram-se, e em 2010, na VIII edição no Uruguai, encontram-se novamente, participando das mesmas brigadas citadas anteriormente e somando-se mais uma quinta muralista denominada El Brochazo, do Chile.

Figura 131: Mural realizado no VII ELAOPA em 2009 em Luján – Argentina pelas Muralistas MLO, UMHT, MRN junto a outros coletivos.



Fonte: Arquivo Muralha Rubro Negra, 2009.

As muralistas do ELAOPA buscavam criar uma unidade estética e estratégica entre os grupos autônomos e libertários latino-americanos para ampliar sua influência político-social.

> [Buscamos criar] uma marca estética que começava a aparecer em diferentes lugares e que percebemos que estávamos nos alinhados na mesma prática. Então firmamos essa questão do muralismo libertário, mais porque vínhamos dessa perspectiva libertária e queríamos expandir. Agora a execução tem a ver com a perspectiva da leitura política que havia a nível latinoamericano. Eram espaços também para compreender onde estão nossas mãos.
> Em cada espaço, em cada território, entender o espaço de luta, seu próprio espaço e de repente ver o que se aproxima. Eram realmente encontros de irmandade, que também serviram como formação. Nós íamos com a intenção de participar e nos encontrar com os diferentes grupos muralistas que tinham a mesma identidade estética e outros que desenvolviam outras identidades, mas já vínhamos falando disso (Entrevista do Pintelute com Carlos Pulposki da UMHT, 2021).

Perceber que o ELAOPA é um espaço importante para os diferentes movimentos sociais exercitar e debater suas práticas, mas sobretudo dar coesão estratégica entre os diferentes movimentos populares latino-americanos, foi, em certa medida, o recorte desta

pesquisa, pois parte desse espaço para realizar esse mapeamento das muralistas próximas e/ou do campo libertário.

Figura 132: Mural realizado no VIII ELAOPA em 2010 no Uruguai pelas muralistas UMHT, MRN, MLO e El Brochazo.



Fonte: Arquivo Muralha Rubro Negra, 2010.

Figura 133: Mural realizado no VIII ELAOPA em 2010 no Uruguai pelas muralistas UMHT, MRN, MLO e El Brochazo.



Fonte: Arquivo Muralha Rubro Negra, 2010.

Em janeiro de 2011 ocorreu o IX ELAOPA no Centro de Formação Campo Cidade do MST na cidade de Jarinú, Grande São Paulo, deste encontro fez-se pública a seguinte relatoria do eixo muralismo:

> *Dentro deste eixo, propomos: organizar um discurso e ações que toquem nos fundamentos relativos à liberdade de expressão artística ligada a uma solidariedade de classe. Assim sendo: como fortalecer ações de solidariedade? (ações estas que já esboçamos algo) Quais são as concepções de arte rua/callejera?*
>
> *Logo, percebemos, pelo menos dentro da linguagem visual que nos propomos executar, duas formas de manifestar a nossa voz. O Muralismo e a Intervenção.*
>
> *O Muralismo:*
>
> *Primeiramente, o mural é uma arte de intenção revolucionária e que foi criada para servir as lutas e necessidades políticas e sociais, e é, portanto, uma arte e uma ferramenta do povo em luta.*
>
> *Sua elaboração traz uma mensagem com elementos simplificados e comuns ao ambiente que está sendo pintado. É uma pintura de fácil codificação e construtor de significados, tem um tempo pedagógico distinto e carece de diálogo para a sua elaboração e execução. Como acúmulo de debates anteriores, reafirmamos uma estética particular com cores, formas e enunciados, reincidentes nos distintos coletivos alinhados com esta proposta. Ex.: As cores vermelha, branca e preta, além dos traços simplificados e a firma "Pintar e Lutar" como consigna comum nos murais. Quando elaboramos um mural temos a preocupação em garantir o diálogo e da construção coletiva com os sujeitos envolvidos na temática da pintura que está em gestação. Considerando este conjunto e reflexões, marcamos estética e politicamente um mural classista, solidário, autônomo e popular.*
>
> *A Intervenção:*
>
> *A intervenção é a forma pedagógica de assalto, da surpresa, da provocação, capaz de desacomodar os sujeitos e/ou alvos oponentes aos nossos interesses. A proposta de reflexão sobre a intervenção artística exige um deslocamento de concepção, ou seja, que se repense o lugar da arte na sociedade e a posse sobre a execução artística. A intervenção é de caráter imperativo sendo assim não pergunta se pode o não ser executada, nos interessa mais o conteúdo do que a forma, mas sim o local que está sendo inserida tem importância no conjunto da ação. Neste momento*

reconhecemos as distintas formas de intervir nos espaços urbanos, com as distintas técnicas e linguagens apropriadas principalmente pelas juventudes das periferias desta nação Latino-americana, e como exemplo citamos o cartaz, o estêncil, a pixação, e o graffiti autêntico.

A tarefa que cumpre o mural e a intervenção:

É a nossa imprensa, é uma das linguagens que usamos como nosso meio de comunicação, com uma técnica e estética própria da luta que travamos contra os inimigos da nossa classe. Deste modo, a nossa ação é coletiva e nos realizamos dessa forma, portanto agregamos desejos e convicções a um vetor de comunicação, informação e formador de subjetividades e transformadora de realidades.

O sujeito:

As ações tanto no mural ou nas intervenções, carregam uma gama de anseios, desejos, angústias e desafios que as vezes não são percebidas pelo seu executor o que não desvaloriza a sua ação. De certo modo estas linguagens manifestam demandas que sintetizam e/ou dão forma, no conjunto de sua ação, é ao nosso ver uma ação política. Afirmamos isto até mesmo em virtude do expressivo número de jovens que vem sendo cerceados de sua liberdade de expressão em prol de uma ação sistemática de repressão aos que ousam manifestar-se usando como suporte a arquitetura das cidades. Está dado o enfrentamento no campo ideológico sobre o que pode e o que não ser falado. Existe hoje nas grandes cidades um plano de assepsia urbana, plano este, combinado com uma alta especulação imobiliária que remove toda e qualquer consequência indigesta, criada pelos ricos e a consequente expulsa e criminaliza estes sujeitos ao qual nos referimos, dos centros urbanos, moradores de ruas, catadores, comerciantes ambulantes e pessoas que manifestam suas ideias através da arte de rua, em todas as suas formas de expressão, são alvos desta investida antidemocrática e de vocação fascista.

Neste ELAOPA, tivemos a oportunidade de reafirmarmos acordos, renovar reflexão e além disto, fortalecer ainda mais uma ferramenta de luta que traz o mesmo rigor e importância como as lutas por demandas econômicas. Estamos falando de luta das ideias, de subjetividades e representações que tem seu grau de materialidade e que sim formam sujeitos e sociedades.

O que está dentro fica, o que está fora se expande, pela força das ruas!!!

Datas onde unificaremos Ações de Muralismo e Intervenção:

1º de março: Data que marca a invasão primeiras Tropas Militares no Haiti.

(Canadá, França e EUA). Como um dos símbolos reincidentes nos murais a serem pintados será representado por mãos rompendo correntes, simbolizado a opressão e libertação do Povo Haitiano, Além da consigna, "Fora tropas do Haiti, Liberdade ao Povo Haitiano!"

1º de maio: Evidentemente marca o Martírio dos Trabalhadores em Chicago em 1886 e como respectiva data de protesto pelo dia do Trabalhador.

5 de junho: Rememoramos o Massacre de Bagua, na Amazônia peruana, onde mais de 30 companheiros foram mortos pelas forças de repressão, data que se torna símbolo da luta contra a implementação do Plano IIRSA na América Latina.

11 de outubro: Data fortemente lembrada nos Países de Língua espanhola na América Latina, que marca a invasão das caravelas espanholas neste continente, chamamos este dia de "O último dia de Liberdade dos Povos Originários das Américas".

Pintar e Lutar por toda América Latina!! [126]

O relato acima traz a profundidade da discussão e a perspectiva libertária na disputa da esfera cultural ao colocar o campo das ideias como tão essencial e constituidora de materialidades quanto a esfera econômica e política. Por isso ela deve ser disputada sobre a convicção que conformar subjetividades e realidades quando parte do pressuposto que a força simbólica e de consciência de classe motiva, mobiliza, cria desejos e percepções capazes de reconhecer e transformar realidade.

[126] O IX ELAOPA E AS LUTAS POPULARES, 2011. Disposição da relatoria de todo o encontro em: http://muralharubronegrabrasil.blogspot.com/2011/02/o-ix-elaopa-e-as-lutas-populares.html. Acesso em: 02 de maio de 2022.

Figura 134: Mural realizado no IX ELAOPA em 2011 no Rio Grande do Sul.



Fonte: Arquivo Muralha Rubro Negra, 2010.

Relato eixo muralismo do X ELAOPA que ocorreu no Rio Grande do Sul em janeiro de 2013:

> *Neste ano o eixo muralismo teve com característica, retomada e reforço das ações e discussões acerca do nosso conceito de muralismo e intervenção. Ouve a presença de grupos e indivíduos, em sua maioria, que até então não tinham muita proximidade com a ferramenta que caracteriza este eixo, porém com o intuito de se aproximar e desenvolver uma técnica ligada as particularidades das suas lutas regionais e também unir uma estética e modelo de luta incomum. Fizemos o reforço de alguns conceitos que se mantém atuais a partir da elaboração de outros momentos que tivemos em outros ELAOPA's, mas também agregou-se os seguintes olhares: temos que travar uma "Guerra Visual", assumir esta tarefa para além dos ritos da arte urbana, mas sim disputar visualmente com o sistema de dominação, com suas chamadas publicitárias que formam sujeitos em produto e consumo, e dar a nossa versão, fazer o embate de conceitos, denuncias, mas também afirmações e*

convicções. "Pintar Nossas Conquistas", por demais já traduzimos a partir de nossas linguagens momentos que narram derrotas e martírios, cremos que nossa intervenção tem que ser emancipatória, promotora de lutas e registro das nossas pequenas e permanentes vitória, nossa caminhada é longa, porém de passo firme como cada gesto, pincelada quando construímos nossas intervenções. Utilizar em nossas ações, a "Pedagogia da Pergunta", fazer uso desta dinâmica no jeito de construir o diálogo da nossa linguagem frente as demandas do nosso povo. Temos que ter a preocupação de estabelecer uma troca, uma construção entre quem observa e ou participa direta ou indiretamente de cada ação que botamos em prática. "Potencializar o bairro como ponto de partida" das nossas ações, que nosso trabalho tenha eco a partir da onde somos naturais onde dividimos nossas experiências cotidianas, de nada vale focar uma luta que não damos consequência desde o nosso local de moradia, nossa luta é descentralizada, nem no centro, nem só na periferia", nossa ação é de ressonância horizontal. E por fim percebemos que nomear este eixo apenas por muralismo já não contempla a diversidade das nossas ações, adotamos distintas linguagens para dar voz aos anseios e lutas que participamos. O mural, a colagem de cartazes, pichações, intervenções, vídeos, fanzines, adesivos, são recursos a disposição das nossas necessidades e que devem ser usados da forma que o momento exige e o qualifica como o mais eficaz. Ficamos com a sugestão de desenvolvermos melhor este conceito para os outros encontros e que no melhor das hipóteses, será resultado de uma ação que já praticamos. Como resultados dos debates em relação a conjuntura que estamos vivendo no Brasil, tiramos como deliberação, uma campanha que trate dos impactos da Copa da FIFA de 2014 e a Copa das Confederações que acontecerá em junho deste ano (2013). Reafirmamos aqui momentos em comum para intervirmos conjuntamente como já fizemos desde o Elaopa de 2009 em Lujan - Argentina. 5 de Junho: Rememoramos o Massacre de Bagua, na Amazônia peruana, data que se torna símbolo da implementação do Plano IIRSA na América Latina. 11 de Outubro: Data que marca a invasão das caravelas espanholas neste continente, chamamos este dia de "O último dia de Liberdade dos Povos Originários das Américas"[127].

[127] Blog Muralha Rubro Negra. Disponível em: https://muralharubronegrabrasil.blogspot.com. Acesso: 17 de janeiro de 2022.

Figura 135: Mural realizado no X ELAOPA em 2013 em Porto Alegre.



Fonte: Arquivo Muralha Rubro Negra, 2013.

É possível notar neste último relato do X LAOPA de 2013 a necessidade de expandir o trabalho comunicacional dentro dos movimentos, abandonando o termo "eixo muralismo" e pensando em uma perspectiva mais ampla de educação visual, a partir de uma diversidade de ferramentas que possibilitam trabalhar os imaginários sociais. O ELAOPA não só articulou e inspirou a criação de outras muralistas, como instigou outros movimentos sociais a utilizarem o muralismo em suas atuações, como os Movimento de Organizações de Base – MOB (Paraná, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Pará); as Resistencias Populares – RP's sindicais e comunitárias (Rio Grande do Sul, Santa Catarina, São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Alagoas), os Centros de Cultura Social - CCS (São Paulo e Rio de Janeiro), Centro de Cultura Popular – CCP (Mato Grosso), Coletivo Quebrando Muros (Paraná) e uma diversidade de outros coletivos e movimentos que cada vez mais tentam colocar a esfera cultural-ideológica em suas práticas de atuação e análise social.

Figura 136: Mural realizado no Centro de Cultura Social do Rio de Janeiro em 2012.



Fonte: Arquivo Centro de Cultura Social - RJ, 2012.

Figura 137: Mural realizado no Centro de Cultura Social do Rio de Janeiro em 2016.



Fonte: Arquivo Centro de Cultura Social - RJ, 2016.

Figura 138: Mural do Movimento de Organizações de Base - MOB Paraná feito em 2016.



Fonte: Arquivo Movimento de Organizações de Base - PR, 2016.

Figura 139: Mural Realizado no Rio de Janeiro com a tendência Mulheres Resistem e a Federação Anarquista do Rio de Janeiro – FARJ, 2016



Fonte: Arquivo Movimento de Organizações de Base - PR, 2016.

CAPÍTULO IV - A CADA DIA UM NOVO MUNDO HÁ DE SE TRAÇAR: PRÁTICAS EDUCATIVAS COM MURALISMO MILITANTE

Apresentado o conceito na introdução, a *etnografia militante* é o método que orienta este capítulo, ao partir de experiências com oficinas de *muralismo militante* junto ao coletivo Pintelute – Florianópolis. As análises e relatos em campo foram atravessadas por meu envolvimento direto enquanto militantes deste coletivo desde o princípio e a presença em todas as oficinas desenvolvidas por ele. Portanto, será a partir dos relatos a seguir, que demonstro e compartilho como o coletivo delineou pouco a pouco seu método de oficina e consequentemente aprimorou o muralismo enquanto uma ferramenta educativa junto às pautas e lutas populares. Apesar de o coletivo não utilizar a nomenclatura, *educação da ação direta*, já parte antes de uma prática do que uma construção teórica, busco demonstrar como nossas práticas, enquanto esquerda libertária, são atravessadas diretamente pelos conceitos levantados nos capítulos anteriores a essa tese, como *muralismo libertário, Arte Social, educação da ação direta, identidade de classe*, *consciência de classe*, de forma a aprofundar teoricamente estas prática ao reconhecer que uma potencializa a outra.

O desenvolvimento das oficinas a partir da metodologia de apresentação da estética, do histórico do muralismo nas lutas dos povos latino americanos, da técnica de desenho, da constituição da ideia de representação e do processo de pintura, foi surgindo de um processo de acúmulo coletivo que se deu por um caminhar compartilhado. A ideia de elaborar oficinas emerge da leitura coletiva de não "soltar" um mural em determinado território sem constituir e reconhecer de sua realidade e luta, mas, a busca por construir envolvimento e participação das pessoas que o habitam e ali constroem suas histórias e resistências. Desta forma, relata-se a busca de realizar uma militância concisa e murais que carreguem para além de seu conteúdo simbólico e de propaganda, o seu sentido educativo e de fortalecimento das lutas populares em seu território.

Nos relatos a seguir, buscou-se, dentro da medida do possível, trazer outras vozes que atravessaram essas práticas, por vezes via citação direta de entrevistas, e outras expressas sobre anotações, memórias e análises minhas enquanto pesquisadora e militante muralista. Ao tratar-se de relatos, será, também, tarefa da e do leitor emergir nessas experiências relatadas e reconhecer suas potencialidades.

1° Oficina do Pintelute na Greve Estudantil FE-UNICAMP:

Após alguns murais, uma primeira oficina, para além da prática da pintura, foi ensaiada em novembro de 2018 durante a paralização da Faculdade de Educação da UNICAMP junto a 12ª Semana de Educação. A motivação da paralização e o tema do mural foi a luta por permanência estudantil, contra os cortes de verba e pela liberdade de cátedra, problematizando a crescente da extrema-direita no Brasil e expresso em especial pelo MBL nas universidades. A realização deste mural, distante da cidade de origem do Pintelute, foi em proveito à passagem da pesquisadora, que aqui vos escreve, no doutorado em educação na universidade citada. Anteriormente a esse mural, o Pintelute nunca havia realizado uma oficina, apenas a participação pontual de algumas pessoas de apoio e transeuntes interessados durante o processo de pintura. Como estudante de pós-graduação em greve, juntei-me às mobilizações, e aceitei o convite do Centro Acadêmico Pedagogia FE/UNICAMP em propor uma oficina de muralismo como parte da programação das ações estudantis. Desta oficina entrevistei a estudante de pedagogia Chan-Chan, apresentada aqui com seu codinome, sobre quais os motivos que levaram a mobilização na universidade.

> Era também um período de paralizações nacionais em diferentes universidades, assim, nós da Faculdade de Educação juntamente a outros centros da UNICAMP aderimos. Essas ações aconteceram devido a um largo período (estendido até os dias de hoje e sem previsão de pausa) de ataques à educação. Processos como cortes de verba, perda de autonomia política, avanço de privatizações, professores e alunos que passavam por processos de constrangimento e perseguições devido à "escola sem partido", ou, mais conhecida como "lei da mordaça". Em conclusão, era um cenário político de avanço do conservadorismo e de ideias fascistas. Partindo disso, fora necessária uma paralisação das atividades acadêmicas para aprofundarmos os debates sobre avanço de posições que ameaçam a continuidade do Estado Democrático de Direito, direitos humanos e a própria educação pública e gratuita (fundamental, médio e superior).
>
> Enquanto militante do Centro Acadêmico de Pedagogia – CAP, a intenção do convite deu-se através de um contexto de debates que estávamos tendo dentro do centro, a exemplo: como aproximar estudantes para o CAP na construção dos espaços de lutas e discussões políticas; como mobilizar o movimento estudantil frente aos ataques; como realizar um espaço que envolva as pessoas em alguma atividade coletiva para fortalecimento mútuo; e também, com a finalidade de dar uma cara nossa para o espaço físico do CA.
>
> [...]
>
> Nossa primeira conversa partiu da minha colocação de que 2019 seria o primeiro ano de cotas étnico-raciais no vestibular da Unicamp, sendo uma conquista após uma forte greve dos estudantes no ano de 2016, e que, inclusive, até hoje tem muitas e muitos estudantes recebendo punições. Também explanei sobre a larga luta por permanência estudantil. Por exemplo, às mães na universidade e a luta pelas creches universitárias, sendo inúmeros casos de mães que precisam levantar a voz, pois ainda há professores que querem tirá-las de sala por terem de levar a criança junto já que não possui outra opção. Que apesar da expansão dos debates em sala e a solidariedade por parte das e dos estudantes nesses casos, os constrangimentos permanecem e o número de vagas nas creches não contemplam a demanda, bem como, ainda não conseguimos avançar no espaço

> noturno de atividades pedagógicas para essas crianças e mães. Essas e outras pautas integraram as problematizações e conversas que construíram o mural (Entrevista da Pesquisadora com Chan-Chan estudante de pedagogia, 2018).

Figura 140: Processo de pintura mural realizado durante a greve estudantil dos estudantes da FE-UNICAMP em novembro de 2018. Arquivo Pintelute.



Fonte: arquivo da pesquisadora.

A decisão da arte foi em diálogo antecipado à oficina com as e os representantes do centro acadêmico. Ainda que tenha me oferecido para estar presente em uma reunião e traçar uma ideia junto a gestão do centro acadêmico caso achassem necessário, deixei que tivessem autonomia para decidir o que viria a ser o mural e a forma que se daria a oficina colocando minhas considerações. Como haviam tido uma reunião a poucos dias, e desta deliberado o calendário de mobilizações, acabou que não fora convocada uma nova reunião para pautar apenas o mural e optamos por me repassarem propostas e ideias traçadas internamente pela gestão levando em consideração as principais lutas que estavam a ser pautada na paralisação estudantil. A partir do repasse de ideias busquei materializar o desenho para ser aprovado. Abaixo, em entrevista escrita com Chan-Chan (2018), ela nos apresenta o contexto em que foi elaborada a ideia do mural:

> ***Entrevistadora – Nós do coletivo levamos a proposta de desenho pronta para a oficina prática de pintura, mas toda a concepção estética e os elementos foram***

conversados com o CAP. Você como integrante teria algo para comentar sobre esse processo?

Entrevistada *– A proposta de desenho foi construída a partir de algumas conversas entre a muralista e a gestão do CAP. O processo de construção do esboço iniciou a partir de perguntas da muralista sobre as pautas que o movimento estudantil de pedagogia vinha discutindo e a UNICAMP. Nesse processo ela sempre perguntava o que estamos achando do desenho, e foi basicamente assim, dessa troca, desse ir e vir, que o desenho foi nascendo, de um processo de diálogo.*

Nossa primeira conversa partiu da minha colocação de que 2019 seria o primeiro ano de cotas étnico-raciais no vestibular da Unicamp, sendo uma conquista após uma forte greve dos estudantes no ano de 2016, e que, inclusive, até hoje tem muitas e muitos estudantes recebendo punições. Também explanei sobre a larga luta por permanência estudantil. Por exemplo, às mães na universidade e a luta pelas creches universitárias, sendo inúmeros casos de mães que precisam levantar a voz, pois ainda há professores que querem tirá-las de sala por terem de levar a criança junto já que não possui outra opção (Entrevista da Pesquisadora com Chan-Chan estudante de pedagogia, 2018).

A atividade de muralismo compôs um cronograma de atividades durante a paralisação estudantil, que diferente da etimologia da palavra que nos remete a algo parado, estático, uma greve estudantil na realidade leva a muitos movimentos para além do habitual engessamento da academia, é ação-direta protagonizada e organizada pela base da categoria estudantil, ou melhor, trabalhadoras(es) em formação. O que uma paralisação interrompe na realidade, é apenas a função aula definida a priori pelo plano de ensino anual, e se uma educação é feita para lidar com a realidade, ela não pode abster-se da conjuntura que afeta diretamente sua qualidade e existência. O que é possível notar da convocação de uma assembleia estudantil que delibera paralisação, é a necessidade de envolver amplamente as pessoas, para pensar sua condição enquanto categoria e traçar horizontes de lutas que assentem um caminho de melhoria a curto, médio e longo prazo.

Muito próximo ao *muralismo militante libertário*, uma mobilização estudantil também não aguarda dirigismo ou paternalismo institucional, mas pressiona e auto educam-se à muitas mãos, ao que foge as evidentes restrições, perdas de direitos sociais,

precarização, carestia da vida, punitivismo e outros verbos que acompanham o sistema político-econômico-cultural que visa a reprodução da dominação de classe.

A metodologia de oficina que elaborei consistiu em compartilhar um pouco sobre a história do muralismo na América Latina, que nesta época era um conhecimento muito inicial a mim e ao coletivo, ao priorizarmos inicialmente desenvolver apenas pinturas murais. Como seria a primeira vez que traçaria o desenho sozinha, ou melhor, sem mais nenhuma pessoa militante do Pintelute, chamei uma amiga grafiteira da cidade para me ajudar no processo de transpor a ideia do papel para a parede e durante a oficina de pintura dar-me suporte como oficineira. Acredito que a sua participação foi fundamental para me sentir mais segura e menos sufocada com a demanda de atenção ampla e difusa que uma oficina requer. Esse processo de transpor a imagem foi realizada antes da oficina, pois demandaria bastante tempo.

Figura 141: Mural realizado durante a greve estudantil dos estudantes da FE-UNICAMP em novembro de 2018.



Fonte: arquivo da pesquisadora.

Participaram da oficina aproximadamente 25 pessoas, nem todas estudantes da UNICAMP, havia estudantes externos e professores. Iniciei a atividade me apresentando e relatando a proposta do coletivo Pintelute, na sequência uma companheira tomou voz e explicou a situação da greve e a oficina como integrante do calendário de mobilizações.

Algumas perguntas foram feitas como encaminhamento de assembleia e a convite a próxima convocação. Após os repasses apresentei a proposta de desenho e seus elementos que haviam sido pensadas a partir das principais pautas de lutas dos últimos anos do movimento estudantil que comporiam o mural, pontuando que havia sido elaborada antecipadamente junto a gestão do centro acadêmico.

Nesse contexto, uma metodologia foi pensada em solo por mim, pesquisadora, militante muralista e estudante, como uma primeira experiência. Auxiliada por um varal de imagens fiz uma introdução histórica do muralismo e posteriormente abri para roda de conversa sobre o poder da arte e o que ela pode auxiliar nas lutas, em especial na luta estudantil, e por fim, e mais longo, seguimos à prática de pintura. Foi notável que a estética e prática coletiva de pintura era relativamente desconhecida, alguns conheciam muralismo mexicano e artistas destaques deste, mas não o muralismo militante protagonizado pelo resto do povo latino americano e praticado não por artistas profissionais, mas militantes.

> ***Entrevistadora – Como discente de pedagogia da UNICAMP e integrante do CAP, você poderia discorrer como foi participar da oficina?***
> *Entrevistada - A oficina conseguiu mobilizar muitas pessoas envolvidas em um trabalho coletivo, com debates políticos e com outras linguagens para fazer uma ação de mobilização política em torno de um tema das e dos estudantes da FE. Às vezes ficamos só nos debates, e quase nada de ação, então pintar o mural e ver o debate político sendo construído e materializado, de certa maneira fica registrado no corpo o sentido da ação e do fazer, ação-direta, ferramenta fundamental para a transformação social. Acredito que levou para lugares bem interessantes da subjetividade da galera envolvida na pintura e nas lutas estudantis. Por fim, ficou muito lindo, cores muito vivas, e com uma estética voltada para o protagonismo dos povos historicamente oprimidos (Entrevista da Pesquisadora com Chan-Chan estudante de pedagogia, 2018).*

A oficina mostrou-se potente já em seus primeiros minutos pelas trocas de informação e ideias que chamuscava o espaço relativo à mobilização e organização da greve estudantil. Uma oficina é sempre um bom espaço de encontros, seu próprio nome elucida à experimentação e compartilhamento, ao colocar à disposição a tomada da palavra. Entendo que este acontecimento oficina, aberta à interações, enriquece não

apenas a troca em seu próprio exercício de aprendizagem e experimentação, indo além de seu próprio exercício em lócus, reverbera nos outros espaços de luta popular, pois basicamente cria-se um lugar de encontro para compartilhar, firmar pontes e contatos para as lutas no território ali ocupado pela oficina e outros que são potencializados por esse encontro.

Termos pintado uma professora negra, uma aluna indígena e mãe, e um terceiro persona que foge ao padrão do que simbolicamente trata-se da "estética formal do trabalhador da cátedra ou do sujeito acadêmico", compondo junto aos elementos da faixa colorida em arco-íris, que representa simbolicamente a luta LGBTQIAPB+[128], e, somados a escrita "educar contra o fascismo" não é apenas criar elementos estéticos, é marcar o território de disputa e construir memória de luta e conquista dentro destes espaços que também encontram-se a classe trabalhadora oprimida e minorias sociais. Mesmo que a universidade seja lugar majoritariamente dominado pela branquitude, pela classe média e alta, é importante disputar esse espaço entendendo que dentro de uma conjuntura crescente da extrema-direita e de políticas públicas anti-povo (a fim de não perderem seus privilégios), seus objetivos é de restringir ainda mais o acesso da classe oprimida ao âmbito universitário. Por isso, mostra-se potente marcar as conquistas feitas por essa classe para estar, permanecer e acessar as infraestruturas públicas e direitos sociais que ainda se fazem elitista.

A conclusão do mural demorou dois dias, prazo estendido em especial pela textura da parede que era de tijolos. O resultado foi positivo apesar do medo de retaliação, mas foi potente enquanto lugar de mobilização e encontros para se debater e construir a luta estudantil. O mural não foi vandalizado, e conseguiu dar visibilidade às demandas estudantis.

Posteriormente a esta atividade, repassei às pessoas companheiras do coletivo a experiência que tive para construirmos uma avaliação e pensar nossas práticas com oficinas de muralismo, que já se fazia na época enquanto uma vontade coletiva, mesmo não havendo experiências que a antecedesse.

[128] Lésbicas, gays, bissexuais, transgêneros, queer, intersexo, assexual, pan sexual, não bináries e mais (que abriga diferentes identidades não cis gêneros existentes).

2° Oficina do Pintelute no CRAS – Encontro de Mulheres

Em junho de 2019 desenvolvemos nosso nono mural com o Grupo de Mulheres do Centro de Referência de Assistência Social – CRAS do bairro Areias de São José - SC, este mural foi nossa primeira oficina conjunta, para tal encontro foi desenvolvido uma metodologia com maior planejamento. Dividida em dois encontros, a oficina dividiu-se entre um primeiro momento para conhecer o muralismo e elaboração da arte de acordo com o espaço e pessoas envolvidas, e um segundo para a pintura[129]. O convite lançado ao coletivo partiu do contato estabelecido com uma funcionária pública da assistência social e um psicólogo que organizavam conjuntamente o Grupo de Mulheres há aproximadamente dois anos. Grupo este, composto apenas por mulheres que vivem nos bairros circundantes ao CRAS e que se reúnem quinzenalmente, algumas com participação frequente, outras de forma pontual, mas que recebem em seus encontros em torno de 15 a 25 mulheres, tornando-se referência de atuação para outros CRAS da cidade.

São José é uma cidade satélite à capital de Santa Catarina – Florianópolis, ela compõe a região metropolitana da Grande Florianópolis com outras quatro cidades. Estrutural ao processo de formação urbana da periferia capitalista, as cidades são marcadas pelo processo de segregação socioespacial, criando-se relações de hierarquia entre cidades e os espaços em que ocupam determinadas populações, consequência gerada por uma violenta dinâmica de especulação imobiliária e gentrificação que acarreta uma relação de periferização não só interna a cidade, mas também das cidades circundantes que passam a agregar o maior contingente de população de baixa renda. É nesse contexto, que o CRAS Areias de São José recebe pessoas que sofrem com a condição de negligência social e buscam auxiliá-las sobre seus direitos sociais e possíveis alternativas. Após a contextualização do espaço, é possível situar o grupo e aclarar como deu-se a prática com as oficinas.

O Grupo de Mulheres costuma encontra-se quinzenalmente por duas a três horas, portanto, quando o coletivo planejou sua atividade decidiu distribuir sua prática em dois encontros, partindo da ideia de que elas iriam participar de todo o processo de construção do mural, desde sua concepção, elementos simbólicos e até sua pintura.

[129] Mais informações de divulgação do mural: https://saojose.sc.gov.br/grupo-de-mulheres-cria-mural-para-a-sede-do-cras-areias/9754/
https://pintelute.libertar.org/murais/grupo-de-mulheres-cras-areias-sao-jose-junho-2019/

No primeiro encontro, duas pessoas[130] do coletivo realizaram a oficina, passo que consistiu em um primeiro contato do grupo com a ideia do muralismo e a conversa que delineou suas demandas para construção imagética do mural no CRAS. O primeiro contato visual com o muralismo foi através de um varal de imagens, nelas haviam fotos de diferentes murais do Coletivo Pintelute. A ideia das imagens era propor um contato visual e sensível sem que precisássemos ficar explicando algo abstrato, mas que permitiria uma experiência própria, mesmo que enfadonha e inicial, para aí, iniciar-se-ia uma conversa. Elas levantaram-se da roda, e caminharam pelo varal. Algumas logo se sentaram timidamente e desinteressadas. Outras realizaram alguns comentários. Foi evidente que esse primeiro contato não teve grande aceitação, algumas observações eram levantadas entre elas, tanto quanto ao conteúdo político e estético, discussões sobre ser vandalismo e a crença na incapacidade delas realizarem um mural circundaram o primeiro contato do grupo.

Uma delas comenta: - *Não gosto disso aqui*. E aponta para uma das imagens que consta personas e uma grande frase "Por uma universidade popular". Ela busca argumentar que o popular não lhe agrada, diz que deveria ser "universidade para todos" e não popular, deixando algumas dúvidas a nós de que poderia lembrar algo como populismo, ou, envolta a uma narrativa política partidária. Fizemos algumas argumentações que popular em nossa concepção seria algo para todos, não elitista, inclusiva e que fosse para o povo, mas que reconhecíamos que a palavra não era tão comunicativa, colocando-nos na posição de repensar nossas linguagens.

Outra delas comenta: - *É, parece que eles estão todos desesperados. Gritando, com expressão de sofrimento*. Com olhar desorientado buscávamos entre a dupla oficineira, psicólogo e assistente algum refúgio, auxílio ou fuga pensando que não iria dar certo. No entanto, insistimos de forma animada mesmo com o ar que pairava o espaço - de que aquilo não iria dar em nada.

A metodologia do coletivo de não pré-conceber uma explicação, conteúdo e narrativas sobre as imagens oscilava entre desconforto e o questionamento inquietante por parte de algumas delas, mas essa fora a metodologia que optamos, mesmo que o espaço clamasse por uma direção pré-estabelecida. Mas foi a partir daí, desse vazio

[130] A pesquisa buscará trabalhar com uma linguagem inclusiva e não binária na tentativa de não silenciar socialmente as narrativas sociais de determinados identidades de gênero, portanto busca-se trabalhar ao máximo com uma linguagem neutra, já que algumas pessoas envolvidas na pesquisa são trans, não-binárias, homens e mulheres cisgênero.

intempestivo, que se delineava uma primeira prática de educação popular e dialógica, o contrário de uma proposta expositiva e conteudista. Sendo possível reconhecer que as aprendizagens ali que se constituiriam, seriam dadas de forma mútua e não verticalizada. O que viria acontecer teria de partir do desejo inquietante de saber e problematizar. Ao destrinchar aprendizagens em seu próprio espaço-tempo, constituíra-se aprendizagens com corpo social, com e pelo o grupo de mulheres e suas lutas.

Ao descer as imagens do varal e dispô-las em meio a grande roda de mulheres, novamente sentadas e dispersa em outros assuntos, possibilitou aproximá-las dos elementos das imagens, traçando indagações sobre uma estética do sentido, e o quanto elementos e expressões remetem a símbolos e imaginários sociais suscitou numa melhor interação delas. O comprometimento do muralismo em representar as pautas colocadas pelas pessoas e a demanda de seus meios, traçou uma aproximação da luta presente nas imagens, com a luta presente no cotidiano delas. Imagens com murais de diferentes pautas: direito à moradia, educação, saúde, maternidade, antihomofobia, antiracismo, e etc. E foi apenas neste processo de reconhecimento e aproximação, que elas começaram a compreender que as pautas políticas dos murais também eram pautas delas.

Sem demora a conversa delineou-se sobre o que o espaço das mulheres representava para elas, o CRAS, as demandas das comunidades, o que é ser mulher, mãe, negra, gorda, desempregada, pobre e outras subjetividades e materialidades sociais. Não faltaram contestações, ali se traçou um corpo político que não se reconhecia como tal, e a partir daí a oficina deu seu salto.

Uma mulher de aproximadamente setenta anos, negra e dona de casa, diz ter sofrido racismo e preconceito religioso, pois ela gostava de trabalhar com plantas medicinais e ajudava muitas pessoas. Afirma também que ao encontrar-se com outras mulheres sentiu-se fortalecida para não tolerar mais agressões por parte de companheiros. Outra levanta e mostra sua barriga, diz que antes odiava seu corpo e sofreu muito com gordofobia, mas que o grupo tem sido espaço de empoderamento para ela, outra afirma que o espaço tem ajudado na depressão.

Trago a baixo, a fala de uma das mulheres participantes da oficina, e a chamo pelo codinome de Belinha, uma senhora de 69 anos, divorciada e faxineira aposentada.

> *Eu sempre fui uma pessoa que desde os cinco anos lhe dava com a lavoura. Ficava negrinha da cor do telefone [aponta para um celular preto]. Plantava, colhia, ia na lambradeira, botava o boi na carreta para buscar milho na roça. Isso tudo*

passou por mim né, sou plantadeira! Aonde eu alugo [aluguel de moradia] sempre fica uma mudinha da coisa que eu deixo. É muito bom ter o contato com a terra, você despolui a mente, envolve-se, ativa outras formas de ver.

[...]

É importante ter o conhecimento popular. Pode me falar qualquer chá que vou te dizer tudo. Olha! Eu não sei escrever, mas a minha memória é boa por causa do chá de Sálvia, apesar de dizerem que é só para gripe. Por isso, gostei muito de ver a personagem segurando as plantas, pois eu trabalho muito com plantas.

[...]

No meu jeito de pensar, eu me sinto orgulhosa! Mostrar para as amigas que não participaram que eu ajudei, tem força educativa e de troca. Aquilo ali, aquela experiência vai ficar para sempre. Posso falar: Oh! Ali tem dedo meu!

[...]

Uma pausa, um suspiro e verte-lhe lágrimas nos olhos. Tenho apenas um filho e hoje sou separada. Divorciei-me, pois sofri pior que bicho. O homem chegava bêbado em casa e era violento, não tinha descanso! Trabalhava como uma escrava para cuidar do meu filho, pois meu ex-marido não ajudava em nada. Tinha que esperar ele dormir para assim conseguir dormir. Tinha medo de ele me matar. Fui muito sofrida em 25 anos de casamento. Eu só chorava quando entrei aqui no CRAS, o grupo me fortaleceu.

A vida é essa, hoje sou aposentada com um salariozinho, um salário mínimo, não dá para nada. Por isso dependo da cesta básica daqui [do CRAS]. O meu velho [marido atual] está puxando carrinho, catando papelão na rua. Mas, agora virei uma nega de nariz arrebitado, consegui ajeitar esse aí que tinha problema com bebida. Um dia ele quis me bater, ah! Eu peguei o facão e não deixei, não vou dar meu lombo para mais ninguém!" (BELINHA, 69 anos, divorciada, ex-faxineira aposentada. Fragmentos da entrevista realizada pela pesquisadora em 2019)

Durante os relatos e escuta atenta, usamos como estratégia a anotação de palavras-chave em um quadro, isso de acordo com a fala delas. Com um largo diálogo e problematização as seguintes palavras constituíram o quadro de ideias: povo; comunidade; moradia; educação; trabalho; acesso a direitos sociais; alimentação; saúde; solidariedade; acolhimento e ajuda; união; grupo e espaços nossos; fortalecimento e empoderamento; aprendizado e conhecimento; violência contra mulheres; força e

superação; respeito; amizade; empatia; corpo – autoestima; troca de experiências; apoio e saúde mental.

Após isso, buscamos sintetizar como representar simbolicamente esses elementos, ou seja, como transformar nossas conversa e palavras em imagem. Juntamos alguns grupos de palavras e transformamos em elementos simbólicos e personagens, são estes:

- Elementos de fundo: Comunidade, escola, posto de saúde, horta, casas e praça;
- Personagens: 1ª Uma mulher grávida; 2ª Gorda; 3ª Idosa Negra; 4ª Homem cuidando da criança; 5º Mulher com plantas;
- Gestos: abraço; mulher com mega-fone, punho levantado, skate;

Após esse exercício de aproximação entre aquele espaço, suas demandas e conquistas a materialidade de uma luta emergiu em palavras e imaginários.

Figura 142: Primeiro encontro para oficina de muralismo junto ao Grupo de Mulheres do CRAS Areias de São José - SC em junho de 2019. Arquivo Pintelute.



Fonte: arquivo da pesquisadora, junho de 2019.

Para finalizar o encontro, o Coletivo Pintelute ficou responsável em elaborar a proposta de desenho, expor na parede do CRAS e ao longo da quinzena elas aprovariam ou proporiam alterações na arte.

Outro relato marcante foi de Miriam, uma mulher de 54 anos, solteira, dona de casa, mãe de 8 filhos e 18 netos que caminha quase 2 horas para ir e voltar do CRAS, assim como caminhou para estar em nossa oficina, segue sua fala em entrevista:

Quando foi lançado o convite fiquei meio desconfiada, não sabia bem o que era. Porque agente na comunidade não tinha voz, e não tem ainda. Pensei inicialmente que era outra coisa. Mas quando cheguei na atividade as pessoas já estavam pintando, achei muito lindo! Acho até que ele [o mural] deveria ser mais na frente, um painel grande para mostrar a nossa comunidade. Vemos muita coisa ruim. Por exemplo: onde eu moro a prefeitura nem dá bola para nós. Eu não tenho saneamento básico, pego água do morro que, às vezes tem e às vezes não tem. O esgoto também é a céu aberto. É tudo jogado em uma valeta, quando chove vai tudo naquela única tubulação, e fica uma "lixarada" perto das casas.

O grupo de mulheres tem sido importante para mim, eles são um anjo caído do céu. Não tinha antes esse envolvimento, esse acolhimento. Antes, davam ou não uma cesta básica e, "Tchau e benção". Conversavam apenas com uma pessoa por vez, não perguntava se precisava disso ou daquilo. Ou te mostrava isso ou aquilo, outras possibilidades para nós. Agora não, hoje com o grupo e a assistência, nós conversamos. Aqui [CRAS] já veio a defesa civil, reunião do SUS, fomos em conferências, em debates, no museu, pintamos com vocês, e até no teatro fomos na semana passada coisa mais linda.

Antes não tínhamos essa oportunidade. Aqui construímos debate com a política.

Se a assistência social entrasse mais nas comunidades iria ser muito melhor. Tem pessoas boas e ruins, mas conversando tudo dá certo. Apoiando as coisas certas na comunidade sempre melhora, os adolescentes tem mais oportunidade e sai dessa vida marginalizada, aqui [no CRAS] fornece isso. É coisa que não tinha, antes era tudo no Conselho Tutelar, e, todo mundo tinha medo. Já sabe né, assusta! Em vez de ajudar como a assistência social, não. Às vezes querem tirar nossos filhos. Mães que não sabem como fazer, como lhe dar com isso. É a nossa condição que nos coloca nessa situação, não é escolha. Há mães que possuem problemas com o marido, mulheres que apanham e vem para cá.

E aqui [no CRAS] descobrem um lugar que mostra a possibilidade de deixar o marido, de sair da violência e do medo. Antes não conversávamos sobre a vida pessoal, aqui nós conseguimos, nós ajudamos enquanto mulheres. O CRAS acompanha a comunidade, se está bem ou não, se tem ou não saúde e direitos sociais (MIRIAM, 54 anos, solteira, dona de casa, possui 8 filhos e 18 netos. Fragmentos da entrevista realizada pela pesquisadora em 2019).

Figura 143: Primeiro encontro para oficina de muralismo junto ao Grupo de Mulheres do CRAS Areias de São José - SC em junho de 2019.



Fonte: arquivo da pesquisadora, junho de 2019.

O segundo encontro começou pela manhã, como combinado com elas, viriam as mulheres que tivessem disponibilidade, já que o horário do grupo é apenas às 14h30m. Na parte da manhã nenhuma delas conseguiu comparecer, mas mesmo assim começamos traçando a arte devido ao tempo, um mural às vezes demora quatro, oito, dez até doze horas para ficar pronto; isso é relativo ao seu tamanho, número de personas (personagem do mural), elementos, variedade de cores, quantidade de pessoas ajudando e quantidade de pessoas sem experiência. Quando pintamos murais, muitas vezes chamamos pessoas próximas ao coletivo, mas que não fazem parte dele, pessoas que querem aproximação e as e os próprios militantes do coletivo. Estávamos neste dia em nove pessoas, seis do coletivo e três de apoio. Começamos a traçar o projeto em giz na parede, e na metade da manhã tínhamos pintado alguma base (cor de fundo), para assim deixar algo encaminhado para o encontro da tarde, já que a parte do traçado é o mais difícil e exige certa experiência. Até o momento aquele tinha sido nosso maior mural, contendo pelo menos dez metros de largura e seis de altura. Para isso, fora importante ter algumas pessoas de apoio.

Figura 144: Segundo encontro para oficina de muralismo junto ao Grupo de Mulheres do CRAS Areias de São José - SC em junho de 2019.



Fonte: Arquivo Pintelute, junho de 2019.

No período da tarde retomamos já com elas, nos encontramos primeiro numa sala onde mostramos a proposta de desenho, elas aprovaram, mas pediram para incluir uma criança e um gato ou cachorro. Assim desenhamos uma criança com um gato no colo. Outra reafirma que a senhora de idade do mural tem que ser bonita, pois não é porque é "velha" que tem de ser desajeitada. Após arrumar esses detalhes da arte, as pessoas encaminharam-se para a parede externa do CRAS. Umas não queriam se sujar, outras diziam que não sabiam pintar, mas quando uma começou a arriscar-se com a tinta, outras seguiram também estimuladas pelo nosso auxílio e de outras amigas. Eram mulheres de 20 a 70 anos, e algumas crianças que elas haviam levado. Umas arriscavam sozinhas, outras pediam ajuda, e quando olhava para o lado havia até alguma em cima do muro ou da cadeira erguendo o braço para pintar um distante detalhe. Ao som de samba e animação comentavam que só arriscando que se faz algo.

> *Aprendemos muito, os desenhos é significado do povo, da comunidade, de luta, de abrir caminhos para outras coisas. O mural representa a comunidade, o povo sofrido, é uma base para aprender. Agente não se abria, tinha medo. Esse espaço*

abriu as portas, a experiência do desenho é muito desabafo. Mostra as injustiças que sofremos e que precisamos dos nossos direitos sociais. E apreender que eles [os poderosos] precisam de nós também, eles precisam da gente! Admiro muito as pessoas que conversam e que se ajudam. Que se comunicam! Um exemplo disso é o grupo de mulheres e essa pintura que construímos (MIRIAM, 54 anos, solteira, dona de casa, possui 8 filhos e 18 netos. Fragmentos entrevista realizada pela pesquisadora em 2019).

A confluência de cores e mãos aos poucos trouxeram o traçar da luta daquelas mulheres, estavam emocionadas com a dimensão e com seu processo de participação. A pintura não foi concluída no mesmo dia, apenas alguns detalhes faltaram para o dia posterior. Por fim, a frase foi delineada no alto da parede "Assistência Social é Direito", e não caridade.

Figura 145: Mural realizado em oficina junto ao Grupo de Mulheres do CRAS Areias de São José - SC em junho de 2019.



Fonte: Arquivo Pintelute, junho de 2019.

3° Oficina do Coletivo: Aldeia Guarani Yaká Porã

A Tekoá Yaka Porã localiza-se no Território Indígena Guarani do Morro dos Cavalos, situado entre a Palhoça e Enseada do Brito – SC. Com aproximadamente quarenta pessoas, ela é a menor das aldeias que compõe esse território. As e os Guaranis do Morro dos Cavalos lutaram firmemente pela demarcação de suas terras, e atualmente persistem na luta por sua homologação. Mesmo com a área demarcada em 2008 através da Portaria Declaratória 771, do Ministério de Justiça, que, declara de posse permanente dos grupos indígenas Guarani Mbyá e Nhandéva a Terra Indígena Morro dos Cavalos, de aproximadamente 1988 hectares e com mais de 100 famílias, essa população vive constantemente sob ameaça física, ataques por parte de moradores próximos, grileiros e anti-indigenistas.

Por questões éticas, respeito à comunidade e burocracias institucionais[131] decidi não realizar uma entrevista direta, mas sim, escrever o relato que se segue através da minha experiência de campo e os comentários que atravessaram a vivência.

A Visita de duas militantes para traçar o primeiro contato (25.08.19):

O primeiro contato do coletivo com a aldeia deu-se a partir de um convite, esse foi lançado por uma militante do Coletivo Anarquista Bandeira Negra - CABN que construía junto à aldeia um mutirão para a reforma da escola, além de atuar junto à Terra Indígena do Morro dos Cavalos com o planejamento territorial para homologação. O coletivo Pintelute não esteve presente neste mutirão, mas como parte da reforma nos disponibilizamos a pintar e construirmos um mural na parte externa junto à comunidade.

A aproximação direta do coletivo deu-se de forma gradual e comprometida, pois os militantes tinham certa insegurança em realizar uma oficina que pudesse desrespeitar, silenciar, estereotipar ou apropriar-se culturalmente de algo; a exemplo utilizar-se erroneamente de grafismos indígenas. Portanto, o coletivo sempre teve como princípio realizar uma construção conjunta e disposta a muita escuta. Por isso, antes mesmo de ir sugerir um modelo oficina, duas militantes fizeram uma visita prévia a Tekoá,

[131] Há exemplo, como a militância branca entra e sai das aldeias sem dar nenhum retorno, traçando uma postura utilitária e de objetificar as pessoas em suas pesquisas. Antes de pesquisadora sou militante, portanto busco realizar minhas inserções com uma ética política alinhada ao que acredito. Portanto, decidi não usar simbolicamente as pessoas da aldeia para minha pesquisa, pois a experiência que eles possuem com pessoas acadêmicas muitas vezes não são boas. Partindo-se disso, não realizei entrevista para não causar constrangimento, e me envolver em processos mais burocratizados como a FUNAI.

apresentando nosso trabalho, disposição e abrindo diálogo para a construção conjunta da oficina.

Ao adentrar a pequena aldeia, as margens da violenta BR – 101, nos sentámos em uma roda repleta de mulheres e crianças para conversar. A roda, regada pelo claro céu aberto, delineou lentamente uma proposta de oficina. Esse diálogo deu-se em especial com a professora de Artes, que também é a Cacica da Aldeia. Inicialmente percebi que pairava um certo clima de desconfiança, em especial quando pus-me explicar o que éramos. Acredito que o desconforto não era pelo conteúdo, mas pelo fato de explicar-lhes de forma inquietante o que fazíamos, mesmo tomando todos os cuidados para exercitar escuta e reconhecer nosso lugar de fala.

Partimos da conversa de que nossos murais trabalham especificamente com representações visuais em apoio às diferentes lutas sociais, mas que não tínhamos propriedade para trabalhar com os elementos simbólicos e culturais Guarani, até porque se levássemos uma proposta fechada, seria falta de respeito com a diversidade de significados que engloba ser um povo guarani e a luta indígena.

Neste dia não nos aprofundamos muito sobre o que iria ser feito, mas marcamos com a professora de artes que a oficina começaria com ela e uma conversa coletiva com a aldeia sobre grafismos e artesanatos guaranis, e, a partir disso, tiraríamos os elementos que comporiam o mural. Em proveito ao espaço, e as crianças que circundavam a conversa, as mulheres ali presentes perguntam as crianças o que elas queriam que houvesse no mural, assim os pequenos propõem elementos como cachoeira, pássaros, cachorro, crianças e floresta. A conversa sobre o mural foi breve e logo abriu espaço para outras demandas da aldeia levada pela cacica e a militante da organização já citada. Assim nos dispersamos algumas horas depois e voltamos na semana seguinte. O encontro antecipado fora essencial para tirar a ansiedade e a preocupação com qualquer situação de constrangimento com um espaço diferente do que estávamos habituados e que muitas vezes é pego de forma utilitária por pessoas acadêmicas, curiosos, partidos e militantes.

A Formação do coletivo, estudo estético dos povos originários (29.08.19):

Nossa forma de buscar evitar qualquer forma de desrespeito e constrangimento foi minimamente estudar o Território Indígena do Morro dos Cavalos, o povo Guarani, artistas indígenas e superficialmente outras etnias. As formações do coletivo normalmente são encaminhadas por delegação, mas sempre aberta para complementação e construção conjunta. Na formação sobre arte e povos indígenas uma companheira que

tinha determinado acúmulo, pois seu Trabalho de Conclusão de Curso em Artes Visuais envolvera a pesquisa sobre artistas indígenas, se dispôs a mediar o estudo levando alguns elementos para mobilizar a formação:

- Dois Trabalhos de conclusão de Curso *Arte Guarani no espaço escolar* da Marcia Antunes Martins (2015) e *Etnoterritorialidade e a homologação da Terra Indígena Morro dos Cavalos* de João Batista Gonçalves (2015) ambos defendidos na Licenciatura Intercultural Indígena do Sul da Mata Atlântica pela UFSC;

- Um conjunto de cartões que apresentavam artistas indígenas contemporâneos, sua respectiva etnia e território originário, e as correspondentes imagens e elementos visuais de suas artes; dentre estas e estes artistas encontravam-se: Jaider Esbell (povo Macuxi); Carmésia Emiliano (povo Macuxi); Arissana Pataxó (povo Pataxó); Coletivo Mahku (povo Huni Kuin ou Kaxinawá); Kátia Yawanawá (povo Yawanawá);

- Um jogo de cartas que reproduzia alguns elementos guarani e seus significados;

- Também estudamos fotos, fenótipo e grafismos de rostos a partir do site *Conexão Itaty* administrado pelo Povo Guarani do Morro dos Cavalos.

Partindo desse estudo e extensa exposição, começamos a traçar esboços dos elementos que apareceram nessas pesquisas e o que as crianças haviam pedido na nossa visita a aldeia. Milho, tucano, rio, plantas, tatu, quati e uma diversidade de outros elementos foram surgindo. Assim juntamos um grupo de folhas com rascunhos para levar na aldeia como parte da proposta.

A confecção de mural na aldeia (09 e 10.09.19):

Chegamos cinco pessoas do coletivo por volta das 10 horas da manhã, posteriormente chegaram uma companheira e três apoiadoras. A aldeia permanecia silenciosa, pois na noite anterior haviam recebido parentes guaranis do interior do Estado, pensei “esqueceram da gente”. No entanto, com o passar dos minutos algumas pessoas começaram a juntar-se em frente à escola em um círculo de cadeiras. Como algumas pessoas não estavam na aldeia, e estando presente apenas uma minoria, a professora não se animou em realizar o espaço sobre grafismo e artesanato Guarani. Desta forma, começamos o espaço com uma conversa sobre os elementos que poderiam compor o mural. Inicialmente pareceu um pouco amarrado, mas aos poucos os elementos foram aparecendo e ganhando visualidade no caminhar da conversa. Entre nossos rascunhos e outras ideias que surgiam das e dos moradoras apareceu um mosaico de ideias, dali um personagem presente em um de nossos rascunhos ganhou grafismos Guarani em seu

rosto, um chocalho também recebia outros traçados na superfície do papel, uma onça, um beija-flor, um tatu, um tucano e rio foi solicitado. Assim, rabiscos, propostas e projetos foram dando forma ao mosaico de ideias ainda em papel.

Figura 146: Processo de construção do mural para a escola na aldeia Yaka Porã em setembro de 2019. Foto arquivo Pintelute.



Fonte: Arquivo Pintelute, setembro de 2019.

Antes do almoço tentamos juntar os fragmentos de ideias e rascunhos a fim de montar uma proposta para iniciar o traçado na parede após aprovado. Traçar consiste no processo de ampliar a imagem do papel para a parede, ao invés do lápis, usa-se tinta ou giz. No momento não tínhamos nenhuma técnica concreta, apenas a experiência do "tenta, apaga, tenta, apaga e tenta de novo", sendo este um dos processos que mais exige atenção, paciência, diálogo e tempo. Após traçarmos a parede fomos à casa da cacica cozinhar arroz e esquentar alguns alimentos que havíamos levado para compartilhar.

Após o almoço, poucas pessoas voltaram à pintura conosco, mas com o tempo foram se chegando crianças, adolescentes e alguns adultos, em sua maioria mulheres que

observavam a pintura. Nós sempre buscamos que nossas oficinas sejam com pessoas a cima de 15 anos pelo menos, mas na aldeia decidimos por não colocar nenhuma restrição de idade, mas deixar participar quem quisesse. Sucedeu daí nossa primeira oficina com crianças - Eram crianças pendurada no pescoço da gente, nas costas, correndo, berrando, pegando o que supostamente não deveriam e fortemente movidas por uma curiosidade ativa. Os olhos das pessoas oficineiras buscavam ajuda entre si, uma mistura de desespero e impaciência. Uma certa onda de imobilidade pairou o espaço, mesmo que andássemos, gesticulássemos e falássemos em demasia na busca de ordenar algo. Aos poucos, dentro de alguns minutos que pareciam não acabar, entre consultar um e outro tecemos uma organização que distribuiu as crianças em grupos de acordo com a quantidade de militantes, um responsável por criar cores, outro para pintar o fundo da parede, outro para iniciar a pintura de determinado personagem e o espaço aos poucos foi ganhando um entendimento mútuo, bem como a necessidade de todas as pessoas militantes assumirem uma postura ativa de diálogo com as crianças, caso contrário sobrecarregaria determinadas pessoas que já estavam nesse processo, e certamente mais as mulheres.

Figura 147: Processo da pintura mural na escola da aldeia Yaka Porã em setembro de 2019. Foto arquivo Pintelute.



Fonte: Arquivo Pintelute, setembro de 2019.

As cores foram saltando do muro e ganhando forma, personagens, animais, elementos de fundo e grafismos. O mural tem 3 personas, duas crianças e uma adulta.

Uma das crianças representada no mural segura mandioca e milho crioulo, no pulso uma pulseira guarani igual a de uma criança que ali pintava e que tomamos por referência. A segunda criança segura um chocalho, ideia passada pelo *Karaí*[132], um homem jovem, que observava a pintura, e que em proveito da sua interação estimulei que fizesse os grafismos no chocalho e no rosto da criança. E assim seguimos, após o primeiro grafismo *Karaí* já estava imerso na prática e seguiu na pintura da casa de reza. A personagem adulta empunhava em suas mãos folhas de erva-mate, que para o povo Guarani tem mais que sentido simbólico, mas faz parte da sua cosmovisão, pois a erva distribui-se juntamente a seu território entre o norte da Argentina, Paraguai e sul do Brasil e também à consideram como fortificadora físico-espiritual SPEROTTO (2018). Na outra mão, a personagem adulta segura um livro com a escrita "*Aguyjevete* pra quem luta", frase que a professora Guarani escolheu, claro que perguntamos o seu significado, mas em respostas escutamos que a palavra não tem tradução, e nos explicou. *Aguyjevete* é uma felicitação, mas não irei aqui fazer o desgosto de tentar explicar, pois não passaria de uma tentativa de descrição literal, o que não se faz possível, pois a palavra, a fala, carrega muito da cosmovisão Guarani, não é apenas significado e significante. No geral, buscamos que em todo o mural nenhum grafismo ou artesanato fosse pintado por nós, *Juruás*[133], e assim foi.

Voltando aos outros elementos do mural, um rio verte em meio a imagem, nele um peixe, na mata verde de tinta surge um tatu, sobrevoando próximo um beija-flor, e próximo à casa de reza, pousado em um galho, está o pássaro Pitangaçu ou também chamado pitanguá, nome parecido ao cachimbo Petynguá, o cachimbo sagrado Guarani. Passando a porta que adentra a escola, um tucano voa sobre um fundo verde e a frase "Território, nosso corpo, nosso espírito" cresce ao fim do rio, ali no seu lado, uma onça-pintada, tão rara de se ver, mas que ainda está na história e vivência de alguns guaranis. A mata e o território estão vivos, assim como nosso corpo e nosso espírito, não é um objeto a parte a se dominar. Conviver com o movimento indígena e entender a terra como algo que se compartilha e se cultiva, faz ela ter vida e manter-se existindo, caso contrário, ele morre.

Isso tudo e a finalização do mural não se finalizou no período vespertino daquele dia, passamos a noite acampados na aldeia e outras pessoas dormiram na única sala de

[132] De acordo com SPEROTTO (2018) Os *karaís são de extrema importância ao povo Guarani*, pois são eles que fazem à frente das cerimônias de nomeação das crianças, de plantio e colheita e de cura.
[133] Juruá é o nome que os Guaranis usam para se referir a pessoas não indígenas.

aula da escola. Durante a noite compartilhamos sobre o calor da fogueira música, conversas e sopa. No dia seguinte o processo de pintura seguiu até o início da tarde. Um pouco antes de irmos embora, observo sobre os carros uma camada de poeira, estendo a minha mão e plana sobre o ar uma fuligem, penso ‘deve ser um fogão ou uma fogueira aqui perto’, até procuro, mas por fim desconsidero. Quando chego em casa e consigo reestabelecer área de internet fico aterrorizada com a notícia da queima de mata na T.I do Morro dos Cavalos por posseiros.

Figura 148: Mural finalizado na Escola da aldeia Yaka Porã em setembro de 2019.



Fonte: Arquivo Pintelute, setembro de 2019.

> Em setembro o coletivo Pintelute esteve presente na Tekoa (Aldeia) Yaka Porã desenvolvendo conjuntamente com as e os Guarani da comunidade um mural para sua escola.
> Foram dois dias compartilhando saberes, brincadeiras, risadas, fogueira, alimentos, tinta e principalmente escuta.
> Mas nem tudo são flores.
> Nosso trabalho não é apenas de fortalecimento visual e simbólico.
> Mas também uma ferramenta de luta e solidariedade à aquelas e aqueles que sofrem negligência social.
> No segundo dia de pintura, observamos que caiam fuligens do céu. Pensamos ser pontual, algum lixo próximo dali que poderiam estar queimando, mas não!
> Nesse dia, 10 de setembro de 2019, a alguns quilômetros dali, começava um incêndio criminoso.
> Era a mata na bacia do Massianbu que queimava e ameaçava as terras indígenas.
> Essa região muito próximo a Tekoá Pirá Rupá (Guarani), também compartilha a área do Parque Estadual da Serra do Tabuleiro, maior unidade de conservação da Mata Atlântica em Santa Catarina. De acordo com o Instituto do Meio Ambiente (IMA) mil hectares foram devastados pelo fogo em dois dias.

As Tekoas do Morro dos Cavalos e a Tekoa Pirá Rupá, há muito sofre com graves ataques físicos em seu território. Grileiros e empresas da construção civil especulam suas terras.
Todos os dias a população Guarani sofre com medo e ameaça de movimentos anti-indigenistas, especuladores e a negligência do Estado.
Sabemos que os povos originários de diversos territórios sofrem ameaças e ataques constantes, um genocídio e espoliação com mais de 500 anos.
Nós solidarizamos e construímos resistência!
Homologação Já!
Lutar contra o racismo!
AGUYJEVETE PRA QUEM LUTA!
PINTE E LUTE! (PINTELUTE, 2019)

Figura 149: Mural finalizado na Escola da aldeia Yaka Porã em setembro de 2019.



Fonte: Arquivo Pintelute, setembro de 2019.

4ª Oficina na Semana de Artes Visuais da UDESC 2019

A oficina na UDESC concretizou-se a partir do convite para ofertarmos uma oficina na programação da Primeira Semana de Artes Visuais da UDESC organizada pelas alunas e alunos. Apesar de já termos avaliado no coletivo, a partir de uma primeira experiência dois anos antes, que não realizar mais pintar em universidades, compreendendo que dentro do pouco tempo que temos de disposição a nossa prioridade seria de realizar atividades em lugares em que poucas propostas neste sentido chegam, e também por reconhecer que a universidade agrega e desenvolve uma diversidade de elementos culturais. Tivemos de aceitar a proposta devido ao nosso financeiro estar muito baixo, algo que não destoava da condição de sempre, o que nos manteve muito tempo o coletivo pintando com tinta podre, materiais velhos e tirando do próprio bolso o financeiro para nos deslocarmos até nossas atividades e garantir alimentação. Reconhecemos que uma militância que exige tirar do próprio bolso para conseguir fazê-la, é excludente e vai em contraposição a nossos princípios de luta social, e não gostaríamos que nossa atuação exigisse isso, pois já tínhamos pessoas nossas em precárias condições econômicas. Visualizando a possibilidade da ajuda de custo ofertada pela universidade de R$ 1.200,00 reais sem material, optamos por aceitar o convite e enviamos a proposta de nossa oficina.

Projeto: Oficina de Muralismo na 1ª Semana de Artes Visuais da UDESC

1. O COLETIVO PINTELUTE:

Pintelute é um coletivo de muralismo militante que visa apoiar visualmente os movimentos populares. Atualmente possui atuação em duas cidades do Estado de Santa Catarina, em Joinville-SC desde 2013 e em 2017 inaugura seu segundo núcleo em Florianópolis-SC. O grupo trabalha na confecção de murais, preferencialmente realizados através de oficinas, e a execução destes se sucede em diferentes espaços como: escolas; universidades; comunidades; espaços de reclusão; centros de assistência social; mas sempre tendo como elemento estrutural os espaços públicos comuns.

O muralismo consiste na construção de murais com prática e estética específicas. Ao tratar-se de uma ferramenta de comunicação com a proposta de dar visibilidade às pautas sociais em suas diferentes especificidades, ele busca transformar essas demandas em imagem, de forma a trazer o potencial

comunicacional aos processos e experiências sociais compartilhadas no espaço em que se insere.

Sua prática com oficinas reconhece o fazer educativo como construção coletiva de saberes. E as aprendizagens que aqui se colocam, são aquelas que se dão com/dentre os diferentes grupos sociais, reconhecendo as especificidades e condições particulares de suas existências e lutas. Vale ressaltar que o elemento da imagem passa a ser um importante instrumento de educação por facilitar a transmissão da mensagem, não só para quem a elabora, mas também por que a vê, a decifra e entende-a dentro de seu mundo. A imagem tem esse poder de compartilhar demandas e consignas-sociais coletivizadas quando adentra em memórias simbólicas, figurativas e de identidades.

2. METODOLOGIA DA OFICINA E ROTEIRO DE EXECUÇÃO:

Quantidade de participantes: 20 a 30 pessoas

Hora atividade: 12 horas

1º Encontro (3 horas) "pré-produção do mural":

Objetivo Geral:

Estudo teórico sobre muralismo e criação coletiva do projeto de desenho para o mural;

Objetivo Específico:

Desenvolver senso crítico relativo às diferentes expressões artísticas;

Estimular os processos criativos;

Problematizar responsabilidade comunicativa;

Eixos a serem trabalhados:

Conversa sobre comunicação e grafias urbanas;

Apresentação das diferentes técnicas, táticas e estéticas de intervenção urbana;

Exposição de um varal de imagens para introdução a estética do muralismo político (México, Chile, Argentina, Uruguai e Brasil);

Introdução político-teórica sobre Muralismo na América Latina;

Contextualização histórica do Muralismo na América Latina;

Conversa sobre Arte Social;

Roda de conversa para criação coletiva de uma "constelação de ideias" que envolva as especificidades que atravessam a universidade, buscando incluir as pautas do movimento estudantil e dos e das trabalhadoras da universidade;

Conversa sobre representação e imaginários sociais, ou seja, transferência do significado palavra em significado imagético (simbologia);

Parte prática sobre técnica de desenho e criação coletiva do projeto para o mural;

Encaminhamento: A partir dos rascunhos realizados coletivamente em oficina, o coletivo irá confeccionar um projeto final que leve em consideração as deliberações encaminhadas durante o processo da oficina, portanto o projeto final será resultado de uma composição/produção coletiva;

2º Encontro (9horas) "produção do mural":

Objetivo Geral:

Confecção do mural e aprendizado prático sobre a técnica do muralismo;

Eixos a serem trabalhados:

Explicação e prática sobre manejo de material: Criação de cores, manejo de pincel e rolinho;

Explicação e prática sobre traçado (transferência do projeto para o muro através da ampliação de imagem);

Trabalho coletivo e ajuda mútua para pintura e conclusão do mural;

O que foi perceptível na construção deste projeto de oficina, foi a contribuição que esta pesquisa teve em organizar a escrita dos nossos objetivos, caráter e metodologia, utilizando até mesmo partes da minha tese neste projeto e em futuros editais. Consequentemente, enquanto pesquisadora do tema e diretamente atravessada por minha experiência militante muralista com o coletivo Pintelute enxergo diretamente minha pesquisa contribuir em alguns momentos com o coletivo. Pois assim como o coletivo deu a base para minha pesquisa, em diversos momentos consegui auxiliar o coletivo com fundamentação escrita, compartilhei acúmulos que vinham com o aprofundamento de meus estudos, realizei formações e tracei contatos com outros companheiros militantes e muralistas. Não fui de forma alguma, suporte ou base de sustentação do coletivo, mas ele foi para mim. No entanto, reconheço que essa pesquisa foi fermento e impulsionou muito na qualidade e aprofundamento da ferramenta muralismo da qual o coletivo se usa.

Estávamos muito nervosas e nervosos com esta oficina, pois foi a primeira vez que laçávamos um chamado aberto ao público, acrescido pelo espaço universitário, fator que nos dava um tom incômodo de formalidade, 'o lugar da intelectualidade, o espaço oficinal da construção do conhecimento'. Ao que consistiu à prática da oficina, dividimos

as falas de acordo com o que cada pessoa se sentia mais confortável e apropriada da discussão. Assim preparamos as falas: uma pessoa para nos apresentar e mediar as apresentações, outra para fazer introdução à arte como expressão humana milenar junto a seu conjunto de modificações ao longo do tempo até o grafite, uma explicação focada no muralismo latino americano, e por fim uma fala sobre a construção simbólica dos murais já direcionando a construção do que ali seria feito.

Iniciamos pelas boas vindas a todas as pessoas presentes e realizamos as apresentações, primeiro a do Coletivo Pintelute, depois individualmente as pessoas oficineiras do coletivo, e, na sequência os participantes. Dentre as pessoas presentes, tinha-se uma relativa diversidade, nem todas eram estudantes de artes visuais ou de outros cursos, mesmo que compusessem a grande maioria. Esteve presente uma professora da UDESC, um professor de Artes da rede pública de educação e trabalhadoras de diferentes áreas fora da universidade ou da rede de ensino. Participaram em média 30 pessoas de 25 a 60 anos, em sua maioria entre 25 e 30 anos. Uma criança também deu alegria de sua presença por ser filho de uma das participantes, apesar das inscrições serem exclusivas para pessoas maiores de idade, sempre deixamos que responsáveis levassem crianças para participarem e também para acolher mães e pais.

Figura 150: Oficina na Semana de Artes Visuais da UDESC 2019, processo de formação teórica.



Fonte: Arquivo Pintelute, outubro de 2019.

Figura 151: Estudo de diferentes tons de pele durante a oficina na Semana de Artes Visuais da UDESC 2019.

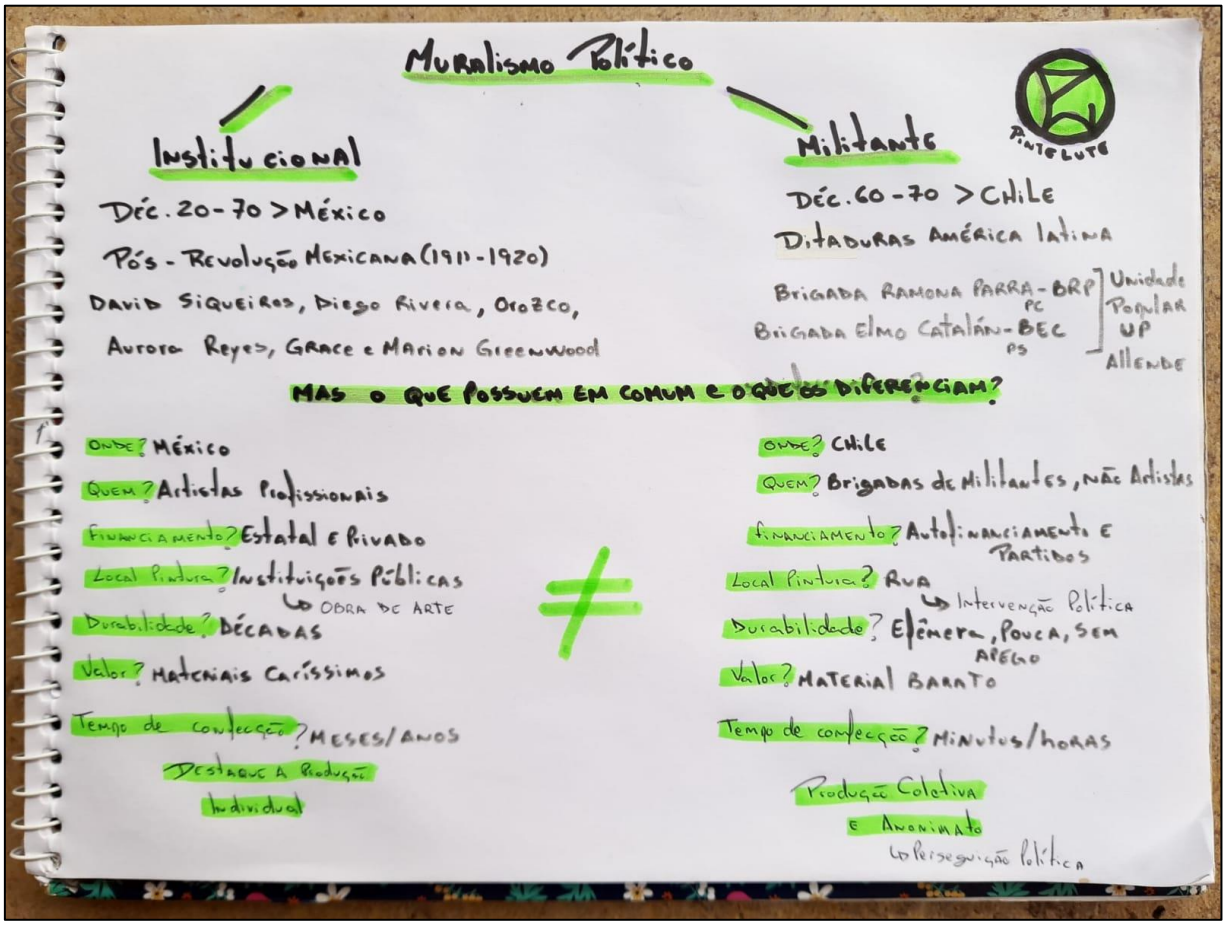


Fonte: Arquivo Pintelute, outubro de 2019.

A primeira fala foi de um oficineiro nosso, que além de muralista é grafiteiro e pichador. Ele nos introduziu as experiências de intervenção urbanas e seus tipos, colocando que ao que se sabe o ser humano expressa-se simbolicamente à milhares de anos desde sua existência, portanto a expressão parietal pode ser uma linguagem que antecedeu até mesmo a própria fala, sendo os registros mais antigos em cavernas, posteriormente em rochas, construções, nas igrejas e templos, nas artesanias, nos grafismos do corpo e mais recente nas estruturas da urbe com grafite, com *pixo*, com lambe-lambe, muralismo e uma diversidade de técnicas de intervenção urbana. Posteriormente eu entro com a parte histórica do muralismo latino americano, nesta época tinha acabado de ler o livro “Vanguardia y Revolución” da Ana Longoni (2014) que é o principal aporte que uso para separar muralismo político institucional e o muralismo político militante (que tem suas diferentes correntes ideológicas) elaborando um quadro que diferenciassem os dois, no qual, apresentei posteriormente a introdução histórica do

muralismo latino americano utilizando-me de um varal de imagens como suporte imagético, inclusive os do coletivo.

Figura 152: Quadro de diferenciação entre muralismo político institucional e o muralismo político militante elaborado pela pesquisadora para oficina em outubro de 2019.



Fonte: Arquivo da pesquisadora, outubro de 2019.

Este quadro acima, representado na figura 151, foi o primeiro esquema que elaborei enquanto pesquisadora para entender o que diferenciava o muralismo mexicano do muralismo "chileno", este último no qual o Pintelute se baseia para sua atuação política e estética. Até este determinado momento chamávamos o que fazíamos de muralismo chileno e não *muralismo militante*, este último termo passamos a utilizar posteriormente a essa pesquisa como forma de nos definir. Um dos pontos que nos foi levantado pelas pessoas participantes foi a falta de qualquer componente curricular das Artes Visuais que estudasse a produção artística latino-americana, e nos afirmam que em momento algum lhes apareceu tal assunto em suas aulas, confirmação dada pelos graduandos, pelas pessoas formadas e bem como pela professora presente. Lamentamos e internamente

respirei aliviada, pois achava que a qualquer momento eu seria contestada por falar alguma incongruência. Dentre as pessoas presentes algumas conheciam o muralismo mexicano e o nosso, do Pintelute, mas nada do chileno ou do próprio histórico do muralismo político institucional se expandir por todo continente latino americano como uma tentativa das academias de belas artes em "criar uma arte moderna latino-americana".

Posterior à minha explanação, outra pessoa militante do Pintelute toma a fala e conta nossa história a partir dos murais que estavam impressos no varal de imagens, uma boa forma de trazer para além do nosso traço estético, quais lugares e de que forma traçamos nossa atuação política nos diferentes espaços de atuação social. Apareceram muitas dúvidas durante esse processo de explicação que foram enriquecedoras, mas que no fim nos deixou pouco tempo para construir a ideia do mural, que é um momento muito importante, já que nele que levantamos as problemáticas políticas que atravessam o espaço em que se construirá o mural.

Posteriormente aos espaços mais expositivos, em que a fala circulava mais no entorno do coletivo, iniciamos a conversa sobre a universidade a fim de levantar a constelação de ideias para criação do desenho do mural. O primeiro ponto que as pessoas presentes trouxeram, fora a questão da bolsa de estudos e o auxílio permanência, que são direitos básicos fundamentais para garantir a conclusão dos estudos e uma condição de vida mínima aos estudantes mais precarizados sendo pautas constantemente negligenciadas pelas instituições universitárias. Problematizado isto, levantam um acontecimento de três meses passados, que fora o falecimento de um estudante de doutorado[134] em artes visuais da própria UDESC, paraense e professor atuante nas comunidades ribeirinhas na cidade de Maracanã, no Pará. Em explicação, as e os alunos, colocaram que ele teria pego alguma doença (malária ou hantavírus) e que se agravou devido às condições precárias em que o aluno vivia na nova cidade, fator exponencial devido ao alto custo de vida e o pouco ou inexistente suporte que a universidade atribui a esses trabalhadores em formação acadêmica. Junto a isso, problematizam o alto custo do restaurante universitário que foi aberto apenas em 2015, 50 anos após a fundação da universidade, que cobrava um valor excessivo a categoria estudante (mais de seis reais por refeição). Desta problemática levantou-se a frase "Não basta entrar, é preciso permanecer", a fim de problematizar que não adianta apenas a política de cotas, mas

[134] https://www.udesc.br/ceart/noticia/udesc_ceart_realiza_cerimonia_de_despedida_de_angelino_junior_academico_falecido_na_ultima_sexta e https://redepara.com.br/Noticia/204718/o-legado-de-angelino-o-ensino-de-arte-como-um-instrumento-de-transformacao. Último acesso em dezembro de 2022.

também a necessidade de garantir a permanência das e dos estudantes economicamente desfavorecidos dentro da universidade, pois o problema da desigualdade é estrutural e não só de acesso ao ensino superior.

Posteriormente trouxeram a pouquíssima acessibilidade que a universidade tem para com alunas e alunos com deficiência, e, o despreparo na licenciatura na formação de profissionais capacitados a atender esses alunos. Levantou-se a problemática da acessibilidade de infraestrutura na universidade, tanto para cadeirantes, como para deficientes visuais, a questão da linguagem e acesso a tradutores para pessoas surdas. Como normalmente os personas são feitos do busto para cima, escolhemos fazer um persona realizando a língua dos sinais.

Levantei a importância das e dos trabalhadores terceirizados e de pautarmos a luta de todas as categorias que compõem o espaço universitário, para além da fundamental solidariedade entre a classe trabalhadora em seus processos de luta dentre as diferentes categorias. Foi pontuado que a terceirização destes serviços aprofunda a precarização das condições de trabalho, quando a ou o funcionário perde o vínculo empregatício direto com seu local empregador, colocando-os nestes espaços apenas como prestador de serviços, já que seu contrato passa ser mediado por uma empresa prestadora de serviços e a universidade contratante dessa empresa, e não do funcionário. Mostramos a partir daí como o coletivo Pintelute -Joinville representou em um mural de 2015 a pauta contra a terceirização[135].

[135] Fontes de pesquisa do Pintelute para a construção do texto sobre terceirização: Vídeos: Os Problemas da Terceirização: https://www.youtube.com/watch?v=qYSveQfS3MU ;
Na Volkswagen, um exemplo prático dos problemas da terceirização:
https://www.youtube.com/watch?v=UXmDdbqxoQg ;
Cortez Explica – Terceirização: https://www.youtube.com/watch?v=IW_8Yl_n8W4 ;
https://congressoemfoco.uol.com.br/reportagem/nao-a-terceirizacao/ ;
https://www.cartacapital.com.br/politica/camara-aprova-terceirizacao-para-todos-os-servicos-2809.html ;

Figura 153: Mural do Coletivo Pintelute - Joinville contra a terceirização do trabalho meio e fim de trabalhadoras e trabalhadores realizado em julho de 2015.



Fonte: Arquivo Pintelute, julho de 2015.

> As/os trabalhadoras/es terceirizadas/os possuem uma jornada de trabalho semanal com até 3 HORAS A MAIS do que os trabalhadores diretos e ao mesmo tempo os terceirizados ganham em média 27% A MENOS.
> Além disso, a terceirização pode FLEXIBILIZAR DIREITOS do/a trabalhador/a, tais como FGTS, férias, etc, além de aumentar a rotatividade dos empregos e incidência de TRABALHO ESCRAVO (90% dos casos de trabalho escravo notificados no Brasil são de trabalhadores "terceirizados").
> Devido às "vantagens" que o dono da empresa (empregador) tem ao contratar trabalho terceirizado também de atividades-fim, eleva-se a demanda desse serviço e possibilita o surgimento de empresas clandestinas, onde as condições de trabalho são precarizadas, o resultado final do produto tem qualidade inferior e a responsabilização e fiscalização das empresas é dificultada.
> Com a aprovação deste projeto quem sai perdendo somos todos/as nós. Diga NÃO a aprovação da terceirização do trabalho!
> SÓ A LUTA MUDA!
> CONSTRUIR A GREVE GERAL NAS RUAS! (PINTELUTE, 2015)

Outro fator indignante, levantando pelas pessoas, fora as inúmeras denúncias de assédio à um professor desde 2017 e que foi demitido do cargo apenas em novembro de 2020 e julgado apenas em 2021, no entanto, os assédios já vinham sendo denunciados há, pelo menos, 2 anos. Não fora o único caso de assédio que aconteceu na universidade citada, portanto os processos de mobilização de alunas seguiram-se persistentemente por anos, inclusive nessa e em tantas outras universidades. A persona que pensamos para a situação fora uma aluna colando lambe-lambe, uma técnica de intervenção que é a colagem de cartazes sobre uma superfície e que foi amplamente usada nas mobilizações das alunas na universidade como tática de denúncia.

Após essa conversa, que durou por volta de trinta minutos, encerramos a oficina do período da manhã e abrimos para um intervalo de almoço de uma hora e meia. Nesse meio tempo nós do coletivo almoçamos e sintetizamos as ideias da conversa numa proposta de desenho para ser pintada com os participantes no período vespertino em continuidade à oficina. No momento de sintetizar as ideias, dividimos as ideias entre as pessoas muralistas e começamos rascunhar as propostas de desenho buscando contemplar as pautas que foram levantadas. Esse momento foi um pouco incômodo, pois não tínhamos um lugar para se reunir, assim que ficamos no local de onde seria a oficina da tarde; desta forma, a conversa entre o coletivo de como estruturar o espaço da tarde e um pequeno descanso, não foi possível, pois pessoas que participaram do espaço da manhã começaram a aproximar-se e exigir do espaço como se fosse continuidade da oficina. Mas por fim dentro do caos que é propor uma oficina e trabalhar pintando coletivamente na rua seguimos com o espaço gerindo as interrupções. Assim decidimos que cada pessoa do coletivo desenhasse um dos personas.

Ao retomarmos a oficina, a maior parte das pessoas participantes da manhã se fizeram presentes e outras novas chegaram. Compartilhamos a proposta do desenho e, após a aprovação, dividimos as pessoas em dois grandes grupos. Um grupo das e dos que iriam traçar a arte na parede e outro que pensariam as cores para o projeto criado, esse mesmo grupo também criou as cores a partir da mistura de uso de corantes e tinta. O Mural era largo e alto, aproximadamente nove metros de largura por quatro metros de altura em alguns pontos, desta forma o traçado foi um pouco demorado, e muito do que nos ajudou foi ter pessoas participantes da oficina com prática de desenho, sendo fundamentais para que não ficássemos muito tempo na transposição do desenho para a parede. No grupo de cores, uma ótima ideia para a representatividades trans apareceu, que fora colocar os dreads de um persona com as cores da bandeira, em substituição ao uso excessivo de bandeiras. Na persona que cola lambe-lambe contra os assédios na universidade colocou-se um o lenço verde pela descriminalização do aborto firmando a luta feminista e o direito de escolher sobre a continuidade ou interrupção da gravidez. Junto a essa criação tirou-se ao invés de desenhar lambes, colocar os próprios lambes que já vinham sendo usados na universidade contra os assédios, e, de certa forma criando um mural para que futuramente outros lambes pudessem ser ali agregados quando aqueles ficassem velhos.

Com o fim dos traçados reaproximaríamos os dois grupos para conversar e reorganizar como nos distribuiríamos e explicar como se dá a ordem de pintura no muralismo.

Figura 154: Oficina na Semana de Artes Visuais da UDESC 2019, segundo dia de encontro, processo de formação em pintura mural.



Fonte: Arquivo Pintelute, outubro de 2019.

Figura 155: Oficina na Semana de Artes Visuais da UDESC 2019, segundo dia de encontro, processo de formação em pintura mural.



Fonte: Arquivo Pintelute, outubro de 2019.

Neste dia encerramos a oficina mais cedo do que o planejado, pois para o fim da tarde estava convocado um ato pelos movimentos estudantis universitários contra os cortes na educação. Desta forma prestamos nosso apoio divulgando a mobilização nas

nossas redes sociais e convocamos a todas as pessoas presentes na oficina a comparecer conosco ao ato no centro da cidade após a oficina.

No dia seguinte retomamos as atividades com algumas pessoas a menos e conseguimos concluir o mural apenas no fim do dia. Infelizmente essa seria a última oficina antes de um largo período de isolamento social devido a pandemia do Coronavírus, o que paralisou por mais de um ano e meio a realização de oficinas e consequentemente a etnografia em campo da pesquisadora que aqui vos escreve.

Figura 156: Não basta entrar, é preciso permanecer! Lutar nas ruas contra os ataques na educação. Mural do Coletivo Pintelute realizado na UDESC em outubro de 2019 durante oficina na Semana de Artes Visuais da UDESC 2019.



Fonte: Arquivo Pintelute, outubro de 2019.

5ª Oficina do Pintelute na E.E.B Padre Anchieta com 4 turmas do 9° ano:

As oficinas na Escola de Educação Básica Padre Anchieta chegaram como convite ao coletivo através de sua própria militante, essa pesquisadora que lhes escreve e que é professora de geografia na rede estadual de educação de Santa Catarina. A E.E.B Padre Anchieta localiza-se no bairro Agronômica em Florianópolis-SC, este bairro é cortado por uma rua principal, a Rui Barbosa, que basicamente marca um divisor de classes, de um lado uma área nobre que concentra prédios luxuosos erguidos como paredes fronteiriças, a Beira-Mar Norte, um dos metros quadrados mais caros da ilha. De fundos à Beira-Mar Norte, no outro lado da via, encontra-se o Maciço do Morro da Cruz, formação de morros que aglomera algumas das comunidades periféricas da ilha. Neste, "outro lado da rua", inicia-se uma área de transição de classe média e alta, devido ao processo de gentrificação da região, portanto uma área de disputa dentro dos processos de especulação imobiliária que cresceu exponencialmente nos últimos trinta anos da cidade que por vezes é chamada de "Miami brasileira". Passada essa primeira agrupação de residências a declividade do relevo começa a acentuar-se, e aí encontra-se a parte periférica do bairro, representado pelo Morro do 25, o Morro do Macaco, o Morro do Horácio e o Morro da Penitenciária, basicamente comunidades que recebem a maior parte do corpo discente da escola Padre Anchieta.

No ano de 2021, as aulas nas redes públicas de educação voltaram após um ano de ensino remoto decorrente da pandemia do coronavírus, mesmo com diversas mobilizações da categoria de professores, greves e a não distribuição de vacina por negligência governamental, parte da categoria docente mais jovem em idade, recebeu sua primeira dose da vacina apenas alguns meses após seu retorno presencial nas escolas e com nenhum aluno vacinado. Uma das medidas para evitar aglomero nas salas de aula foi dividir as turmas em grupo A e grupo B e alternar as aulas destes grupos quinzenalmente entre aula presenciais e ensino remoto, ou seja, duplicou o trabalho dos professores que tiveram de fazer dois planejamentos semanais para a mesma turma. Em síntese, aumentou-se o trabalho, manteve-se a mesma carga horária e remuneração, e expos os professores e alunos a risco sanitário em salas de aulas com circulação de ar precárias feita por janelas basculantes.

A proposta de oficina na Escola Anchieta surgiu do intrínseco desejo de pintar o espaço que faço minha inserção profissional, traço minhas lutas enquanto categoria precarizada e educadora da classe trabalhadora, reconhecendo, portanto, a escola

enquanto espaço de disputas e lutas a serem travadas. O desejo de colorir uma escola quase em sua completude monocromática, afeita em um bege nauseante e alguns detalhes em verde bandeira, foi o de interromper esse bege silenciador, aproveitar minha experiencia como educadora e muralista, e, de propor uma participação ativa e direta de alunas e alunos a partir de um conteúdo sobre racismo que compõe o plano de ensino e marca a subjetividade de luta dos que constituem a escola, que em sua maioria são periféricos e em grande parte de identidade negra.

Ao reconhecer que realizar oficinas na escola, com seis grupos diferentes, seria desgastante e inviável em questão de disponibilidade de tempo ao coletivo, propus ao Pintelute que eu enquanto professora organizaria a parte teórica e de elaboração simbólica do mural com as alunas e alunos, e para a parte de pintura da oficina necessitaria do apoio do coletivo, já que o mural foi grande e exigiu uma disposição maior de organizar a prática por ser um exercício com muitas alunas e alunos, além de difuso em sua organização.

Durante todo o mês de novembro desenvolvi a oficina teórica com 3 turmas do nono ano. Considero que essa oficina foi em certa medida diferente de outras metodologias que o coletivo estava habituado, até porque não havíamos em momento algum realizado oficina em escolas e sua diferença também se destaca nas ideias do mural, que não surgiram apenas de uma roda de conversa dialogada a partir do acúmulo de experiência dos participantes, mas para além disso, envolveu estudo e pesquisa sobre seu tema. As etapas que envolveram pesquisa e estudo do tema, foram o encontro com a história e características do muralismo, estudo de técnica de desenho e elaboração da arte direcionada por uma pessoa, no caso por mim, militante do Pintelute e professora na escola citada. Experiência esta, que não havia passado pelo coletivo e nem por mim até o momento. O intento de ministrar algumas das etapas da oficina sozinha, fora pelo fator de reconhecer que demandaria muito ao coletivo e seus militantes que são pessoas trabalhadoras e realizam seu trabalho para além do coletivo tendo pouco tempo disponível.

As três turmas de nono ano, divididas em dois, conformaram seis grupos de ao menos quinze pessoas. Ao ministrar as oficinas, tive de criar estratégias para que as seis agrupações elaborassem o mesmo mural, afinal, se cada grupo fosse realizar um mural separadamente não haveria qualquer disposição de tempo a isso. Tempo restrito tanto ao coletivo, quanto a mim, pela pressão de seguir com o plano de ensino. As paredes para pintar eram inúmeras, a questão era tempo e material. Para os encontros com os grupos descíamos para uma sala de artes isolada e praticamente inutilizada pela escola, na

realidade a sala não tinha nada de muito diferente de uma sala normal, apenas uma pia, mas eu gosto de provocar pequenos deslocamentos nas minhas práticas. Também, porque as e os alunos gostam da possibilidade de sair da sala de aula que os envolve cinco dias da semana por quase quatro horas, sentados no mesmo lugar e provavelmente sem poder dialogar deliberadamente entre si.

O estudo e pesquisa que direcionaram as rodas de conversa foram todos relacionados ao mês da consciência, luta e resistência negra. Trabalhei com textos direcionados a identidade, negritude, ancestralidade, elementos culturais e feminismo negro atravessados desde seu princípio pela ideia de construir o mural. Logo, todo processo de estudo e politização do que foi idealizado no mural foi conjunto as e os alunos.

Primeiro fiz uma pequena introdução dialogada do porquê memorar o mês da consciência negra, abri o espaço pela própria data que homenageia Zumbi dos Palmares (1655-1695), sobrinho de Ganga Zumba, um dos fundadores Quilombo dos Palmares que se localizava em Pernambuco na Serra da Barriga. Levantei que Palmares não foi refúgio apenas e ação isolada, mas que tiveram inúmeros quilombos e estratégias de resistência negra no Brasil, colocando que todos os países que sofreram com o processo escravocrata e a conformação populacional com base no sequestro e exploração de populações da diáspora africana, tiveram processos de resistência. Uma aluna levantou o questionamento sobre a falsa abolição da escravatura assinada pela Princesa Isabel através da Lei Áurea (1888) e citou a música *Não foi Cabral* da MC Carol, a conversa destrinchou num tom de indignação, como as pessoas falam como se o Brasil estivesse vazio antes da invasão portuguesa e de que a abolição não foi dada, mas conquistada com muita luta e resistência. Fiquei muito feliz e entusiasmada com o engajamento e a consciência crítica que automaticamente tomou a discussão, situação que raramente acontece com outros conteúdos. Explicitei que o Brasil foi um dos últimos países a abolir a escravidão e alguns exemplos de leis que evidenciava a tensão pela abolição, a Lei dos Sexagenários (1885) e a Lei do Ventre Livre (1871). Problematizei novamente a lei de terras de 1850, que algumas semanas anteriores havíamos estudado dentro do conteúdo que envolve geografia agrária, e a sua intenção de excluir o povo pobre, negro e imigrante da posse de terras, grande fator que leva até os dias de hoje a segregação socioespacial do povo negro, conflitos agrário, concentração de terras e grande desigualdade social, já que a Lei Áurea (1888) não elaborou nenhuma compensação ou alternativa para os povos recém libertos de se inserirem econômica e socialmente. Fácil,

portanto, reconhecer que a abolição foi votada pela elite ruralista de forma a evitar a reforma agrária.

Foi perguntado também entre os diferentes grupos se conheciam alguma revolta no Brasil protagonizada por negros, a resposta foi desconhecimento geral, então elenquei algumas com referência no texto do grupo Potências Negras[136] (2020):

Quilombo de Palmares (Ngola Djanga) – Alagoas, 1580-1695
Quilombo do Quariterê – Mato Grosso, 1730-1795
Revolta do Engenho Santana – Ilhéus/BA, 1789 e 1824
Revolta dos Búzios (dos Alfaiates/Conjuração baiana) – Bahia, 1798
Revolução Pernambucana – Pernambuco, 1817
Revolta das Carrancas – Minas Gerais, 1833
Revolta dos Malês – Bahia, 1835
Balaiada – Maranhão, 1838-1841
A Revolta de Manoel Congo – Rio de Janeiro, 1838
Revolta de Queimado – Queimado/ES, 1849
A Greve Negra – Bahia, 1857
O levante dos jangadeiros e o Dragão do Mar (Chico da Matilde) – Ceará, 1881
Revolta de Cantagalo – Campinas/SP, 1885

A intenção de levantar exemplos de revoltas fora para reafirmar que os processos e conquistas sociais nunca foram pacíficos em projetos de dominação e exploração, como no capitalismo e nos diferentes sistemas de classes. Problematizei que a invisibilidade, silenciamentos históricos, os propositais "esquecimentos", distorções e ressignificações perversas do povo oprimido é um projeto de dominação e pacificação. Pois conhecimento é poder, e um povo que sabe sua história, dificilmente será submisso e dominado. E, a partir dessa elocução, busquei traçar o espaço da educação enquanto uma possibilidade de emancipação, mesmo que ela também se reproduza enquanto ferramenta de dominação a maior parte das vezes.

Na sequência, passei o vídeo Kilombo/Quilombola/Akilombar[137] do grupo Antimídia (2021).

[136] Acesso a texto completo em: https://guianegro.com.br/13-revoltas-revolucionarias-para-o-povo-preto/
[137] Disponível em: https://antimidia.org/en/kilombo-quilombola-akilombar-2/

> As populações sequestradas no continente Africano e escravizadas por europeus, resistiam constantemente. Sabotavam casas de engenho, se juntavam em refúgios muitas vezes de difícil acesso. Ali, era possível viver sua cultura sem Estado e organizar novos levantes para libertar mais gente escravizada. Há registros de métodos quilombolas muito sofisticados para organização insurgente, como a comunicação de códigos enquanto cantos de trabalho, o envenenamento direto, e o plantio de ervas venenosas para despistar caminhos na mata, bem como a transmissão de mapas através das formas de se tranças o cabelo e treinos de luta disfarçados de dança como a capoeira. As inúmeras resistências mantiveram conexão tecendo uma rede de informação através de meios físicos, orais, imateriais ou extracorpóreos. Diversas formas dessa rede de articulação e saberes segue se transformando e hoje, vive também em formas digitais. Uma estratégia Quilombola, como nomeia Nelson Maca. A estratégia de reunir-se de forma autônoma fora do alcance colonial, para manter viva uma cultura comunitária de integração com a floresta, o bairro, ou o bioma onde se está continua se desenvolvendo na cultura contemporânea. Atualmente várias ocupações, espaços de cultura libertária, também se identificam como quilombos (ANTIMIDIA, 2021).

As alunas e alunos, em sua grande maioria, ficaram deslumbrados com o vídeo, afirmando nunca ter assistido algo nesse sentido, comentaram sobre a novidade das tranças, lutas, dos quilombos receberem indígenas, mouros, mulçumana, judeus e outras identidades refugiadas da invasão católica e do colonialismo.

Na primeira turma que iniciei a oficina habitual, após a projeção deste vídeo acima citado da Antimídia, busquei contar a história do muralismo latino americano, e a conjuntura política de seu surgimento no México e Chile. Essa introdução ao muralismo, basicamente consistiu em um ensaio resumido do que é o capítulo III desta tese. Considerei uma tentativa fracassada. Não à toa, pois era perceptível ao longo de minha explanação alguns alunos derreterem em suas cadeiras em uma espécie de asco que contorcia seus corpos exaustos, outros desenvolviam conversas que despistavam a atenção de mim e uns poucos demostravam-se interessados. Pairou um sentimento de frustração, não só neles, mas em mim também. Abandonei a explicação que costumo chamar de "parte teórica-histórica do muralismo", e falei: - Tá essa parte é chata né, vocês querem entender como faz o muralismo afinal. Alguns me responderam com olhar de obviedade e outros com indiferença. Pedi que observassem o varal improvisado que pendia no entorno da sala com imagens de murais feitos pelo Pintelute, fanzines elaborados também pelo coletivo[138], e, os textos que seriam os geradores e fonte de estudo entre os diferentes grupos.

Dentre esses textos escolhi:

[138] Fanzines são pequenos livretos que o coletivo Pintelute confecciona a partir dos acúmulos e formações internas que auxiliam no processo de criação estética do muralismo. Todos estão disponíveis em: https://pintelute.libertar.org/category/materiais-de-formacao/textos/.

- 20 de novembro: Três motivos para o dia da consciência negra por Felipe Alves, Portal Geledés, 20 de novembro de 2020;

- Consciência negra: Por quê? pra quê? é de comer? por Gabriela Moura, Portal Geledés, 19 de novembro de 2016;

- A cultura negra: luta e resistência de um povo por Lorena Carneiro e Wesley Lima, Portal Geledés, 22 de dezembro de 2017;

- Legado vivo: trançar o cabelo é mais do que um código estético, por Priscilla Geremias, Portal Geledés, 4 de março de 2020;

- Colorismo: o que é como funciona por Aline Djokic, Portal Geledés, 26 de fevereiro de 2015.

- Empoderamento étnico-racial feminino através da apropriação do cabelo crespo, Portal Geledés, 19 de novembro de 2020;

- Vídeo: Kilombo / Quilombola / Akilombar, Antimídia, 2021

Os textos no geral foram pouco foleados e não consegui trabalhar da forma que havia pensado, de dividir em grupos e depois elaborar uma roda de conversa compartilhando o tema de cada texto, resultando em outro desvio do roteiro prévio e como resultante busquei explicar em termos gerais o conteúdo de cada texto junto a roda de conversa. Os temas que mais levantaram discussão entre as e os alunos foram as tranças e suas formas que poderiam ser usadas como mapas de fuga, para definir etnias e esconder sementes para serem plantadas no seu novo território de liberdade – os quilombos e malocas. Conversamos sobre a força da identidade e os elementos estéticos afrodescendente a partir da experiência e simbolismo que eles tinham: os turbantes, guias, datas e épocas de vestimenta branca em algumas religiões de matriz africana; os tecidos; os *blacks* e concomitante a essas conversas fui anotando em um cartaz os diferentes elementos que surgiam conformando uma constelação de ideias. Retomei o conteúdo trabalhado no início do ano relativo à conformação do sistema capitalista e suas bases de expansão colonial assentada na construção racial a partir da constituição de uma branquitude-ocidental, cristã, "superior" e civilizada como estratégia de dominação com aqueles que eles supõem como não-branco, o outro, o não-sujeito, o diferente. Então entendeu-se que o racismo foi criado pela branquitude na busca de privilégios e estratégia de dominação.

Outro elemento que gerou curiosidade neles foi o colorismo[139], pois desconheciam o termo e o que o definia, mas rapidamente entenderam pelas diferentes formas de experenciar sua negritude, a leitura fenotípica e também até a própria negação da negritude. A partir disso problematizamos que o processo de mestiçagem não se deu de forma natural, mas a partir de muita violência racista e colonial de branqueamento forçado, que resultam até nos dias de hoje pessoas negras negar sua identidade, ancestralidade, memória e cultura. Juntos desvinculamos a ideia de negritude a unicamente pessoas de pele retinta, africanas, afro diaspórica, com determinado cabelo, nariz ou olhos, mas a existência de diferentes formas de ser negra e negro. O colorismo foi o assunto que mais levantou discussão entre os diferentes grupos que participaram da oficina, muitos, a partir dessa conversa começaram a se questionar sobre sua identidade negra ou não. Comentários como: – Minha mãe diz que eu sou mulata, aí quando eu vou assinar essas coisas de raça eu coloco parda; - Eu sou Moreno de pele clara, aí me defino como branco; - A minha mãe é negra, e meu pai é branco, mas eu vim assim claro, aí sou branco; eu tenho o cabelo crespo, será que sou negro? Porque eu tenho uma tia que é negra, e a minha vó...

Um alvoroço suspendeu entre todos os grupos quando algum assunto demandava compreender sua identidade, mesmo que em momento algum isso foi solicitado. Circulava entre as e os alunos os que já tinham certa a sua identidade, e outros que tinham dúvidas, casos em que se definiam branco e o outro que o lia como negro, e outra situação, em uma pessoa se dizia negra e a outra que afirmava ser ela branca. Tentei explicar que ali não conseguiríamos fazer juízo racial e que não era a intenção do espaço, pois o processo de construção de identidade não é apenas fenotípico, mas envolve questões complexas como experiências sócio-históricas, mas, que, no entanto, mover esses questionamentos é extremamente importante para pensar a constituição da negritude ou da branquitude. Exemplifiquei que o termo pardo foi usado muito tempo para invisibilizar a negritude e a identidade indígena, colocando que movimento negro e indígena luta muito para definir a identidade parda como integrante de seu processo de racialização e que essa negação, um “branqueamento disfarçado”, é resultado do racismo. A maioria

[139] Colorismo é o termo usado para atribuir os diferentes traços e tonalidades da pele negra e consequentemente as diferentes formas que essa pessoa experencia sua negritude e racismo. Essa diferenciação tinha desde da época da escravidão e era reforçado pela branquitude diferenciando negros de diferentes etnias e regiões, e posteriormente, com o processo de mestiçagem violento no Brasil que traziam status sociais diferentes entre si. Para saber com mais profundidade acessar o texto: https://www.geledes.org.br/colorismo-o-que-e-como-funciona/

das alunas e alunos se mostraram surpresos, apesar de alguns terem alguma discussão através das redes sociais ficou perceptível que a escola nunca havia abordado isso com eles.

Algumas meninas levantaram a questão do alisamento forçado dos cabelos, de seu processo de transição capilar, de demorarem para gostar de seus cabelos soltos e que na infância viviam presos, já outras, afirmavam o quanto suas mães defendiam a questão do cabelo afro e sua beleza. Comentei sobre o *afrofuturismo* e o *afropunk* que são movimentos culturais, estéticos e político com intenção de resgatar e exaltar elementos culturais negros que visam fortalecer a autoestima, ancestralidade, enaltecer e valorizar a negritude. Alguns exemplos estéticos foram tomados como exemplo, como as tranças e óculos coloridos, os brincos grandes, os tecidos estampados, os turbantes, o *baby hair*, o *black power*, o *durag*, dentre outras diversidades de elementos. Tudo isso foi anotado em nossa constelação de ideias.

Não demorou que aparecesse outro assunto polêmico, afinal, as e os alunos gostam sempre de tencionar sobre o que tem desacordo ou certo desconhecimento. Perguntou-se então o porquê de pessoas brancas não poderem usar tranças. Foi perceptível que o assunto já havia estado em pauta naquele grupo e não havia consenso. Reafirmei o meu privilégio da branquitude e disse não saber responder tudo com profundidade e qualidade, e que ali também era um exercício para eu pensar. Com efeito, levantei que o problema da apropriação cultural não é apenas o de "usar-se de algo", mas justamente o risco de esvaziar um elemento cultural do seu sentido simbólico, histórico, ancestral e de resistência. Normalmente minha didática opera por questionamentos, então perguntei a eles, o que vocês acham daquela história que contei inicialmente para vocês, das tranças serem usadas como mapas de fuga, como marcador étnico, como lugar que acolhe as sementes de um novo mundo serem apropriados apenas como elemento estético? Distanciando-se de sua história? Esvaziado da resistência do que até pouco tempo, e ainda por vezes o é considerado feio e sujo como fator de racismo? Ninguém impede que mulheres e homens brancos usarem turbante, tranças ou outros elementos originalmente afro, mas essas pessoas têm que ter bom senso político e sensibilidade para saber que usarem corre o risco de o mercado ou individualidades apropriarem-se deles e esvazia-los de seu sentido histórico e político. Você quer isso? Em termo conclusivos, para uma mulher negra uma trança não é apenas uma trança, mas para a mulher branca, são apenas tranças, além do que, a população negra foi impedida durante muito tempo de usá-las, tendo seus cabelos raspados, alisados e sofrem preconceito até hoje por usarem seus

diferentes penteados e elementos culturais. A cultura e identidade negra diaspórica, carrega consigo memória, ancestralidade e elementos históricos em seu processo de resistência à escravidão e ao sistema de racialização social que resulta no racismo estrutural atual, na periferização econômico-político-cultural da negritude, e dos países não “ocidental-branco”.

De forma perceptível, em algumas turmas entrei na construção do mural direto pela problematização política do seu tema, que é o mês da consciência negra e concomitante a esse processo fui criando uma constelação de ideias. Em termos gerais a maioria do grupo terminou seu primeiro encontro no que foi até aqui relatado, claro que experenciado de formas diferentes, com diferentes intencionalidades, profundidade e interesse. Mas me seria exaustivo e difícil, assim como a você leitora, separar as experiências que foram basicamente sequenciais. O que me chamou atenção, e que são raríssimas vezes que isso aconteceu comigo durante meu tempo como educadora, foi de alunas e alunos esperarem o final da aula para tirar dúvidas e pedir mais material para estudar sobre o assunto. Perceptível interesse, pois, atravessa as suas realidades e porque ainda não lhes foi tão acessível o assunto.

No segundo encontro de duas aulas, parti para explicar o que era o muralismo sem termos conceituais, históricos e/ou teóricos, mas pedi que circulassem entre as imagens dos murais pendurados e solicitei que buscassem elementos em comum entre eles, algo que definisse intencionalidade, uma mensagem, um sentimento, características do desenho, uma expressão e elementos em destaque. Algumas observações foram levantadas: Ah! Todos eles têm crítica a alguma coisa; tem bastante frase; maioria dos personagens são negros; bastante mulheres; o desenho não é realista, parece quadrinho; eles não possuem corpo; tem faxineira e pedreiro. Aproveitei que haviam reconhecido duas categorias de trabalho e perguntei como, assim me apontaram para um espanador e o capacete de obra, e destaquei a importância de pequenos elementos como fator da constituição simbólica e imagética para a leitura das imagens, e assim deveríamos buscar usar no nosso mural.

Após essa observação das imagens murais, retomei a constelação de ideias construída por cada grupo turma, a cada qual a sua constelação, e mostrei um esquema de como havia pensado ordenar as ideias para direcionar a construção da nossa imagem mural, era a primeira vez que me arriscava a usar esse esquema.

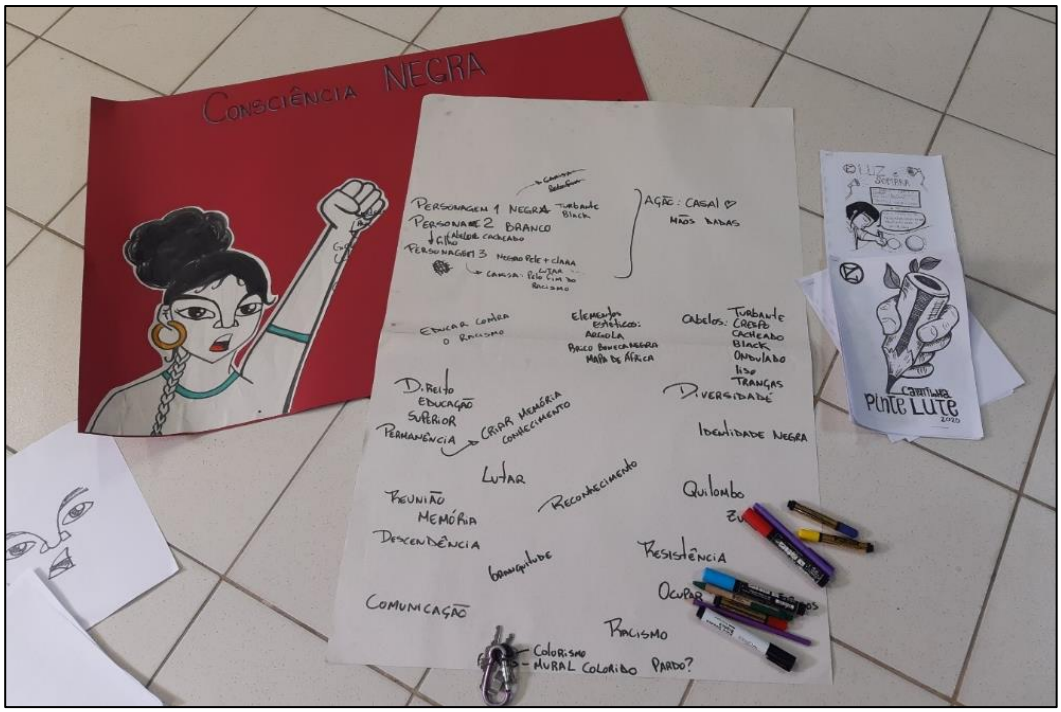
Figura 157: Tabela criada pela pesquisadora de forma a facilitar a organização dos elementos que constituirão o mural.

Interação entre personagens	Personagem	Fenótipo	Ação/profissão	Acessórios	Cenário
	Persona 1				
	Persona 2				
	Persona 3				
	Persona 4				

Fonte: Arquivo da pesquisadora, novembro de 2021.

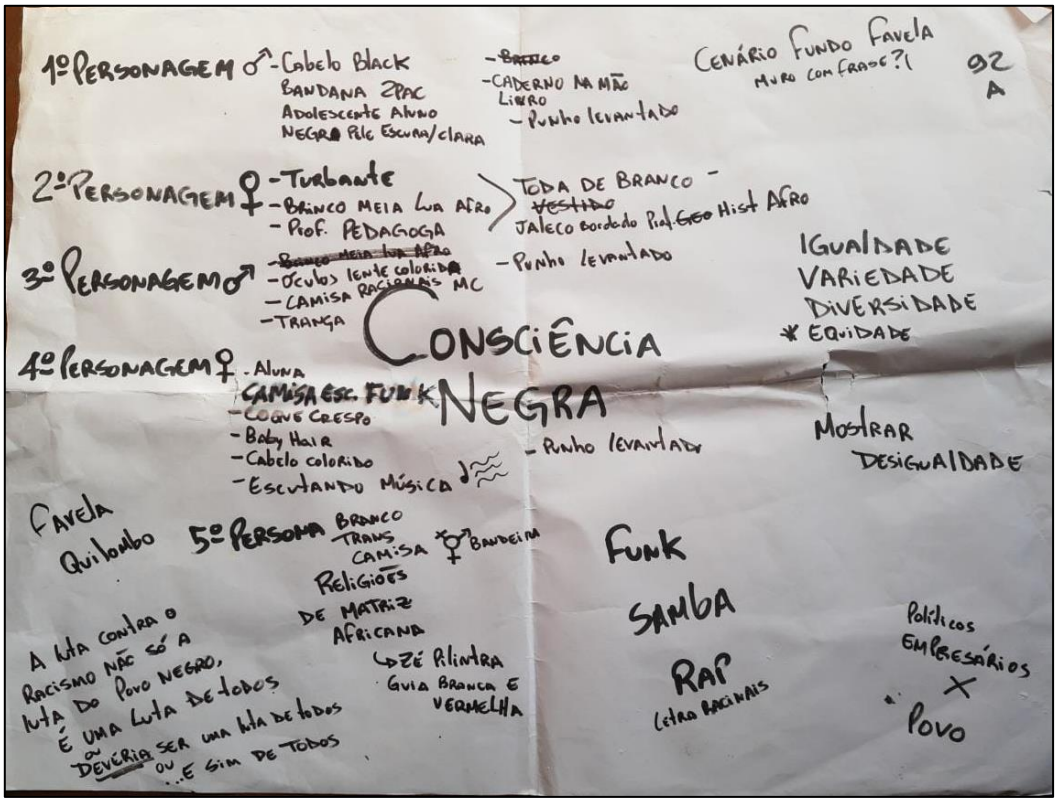
A partir da constelação de ideias e do "esquema simbólico do mural" começamos a definir cada personagem, seu fenótipo, ação, acessórios, cenário, frases e interação entre personagens. Os primeiros grupos iniciaram o esquema, e os posteriores tentaram dar continuidade as ideias já elaboradas agregando ou suprimindo elementos. Foi um trabalho difícil pelo desapego individual ou do grupo, algumas turmas queriam fazer um mural só para si, outras diziam que sua ideia era melhor, mas no fim consegui convencer da importância de criar coletivamente, tanto pelo tempo, assim como no quesito de aprender a dialogar e construir conjuntamente. Afirmei que era assim que funcionava no Pintelute também, um inicia uma ideia, depois outro muda, outro complementa e assim segue, em um trabalho coletivo não se deve ter apego individualista. Ao elaborar os primeiros esquemas em tabela, iniciou-se a prática de desenho já direcionada pela ideia coletiva do mural, nesse momento eu auxiliava como desenhar dentro da estética do muralismo e os fanzines do coletivo também davam suporte à técnica.

Figura 158: Processo de oficina para construção de mural da consciência negra na EEB Padre Anchieta em novembro de 2021.



Fonte: Arquivo da pesquisadora, novembro de 2021.

Figura 159: Processo de oficina para construção de mural da consciência negra na EEB Padre Anchieta em novembro de 2021.



Fonte: Arquivo da pesquisadora, novembro de 2021.

As práticas de desenho sempre envolvem pessoas falando que não sabem desenhar, ou não sabem o quê desenhar, mas, com o auxílio da tabela criada coletivamente, foi possível orientar o processo criativo e deixar algumas pessoas mais à vontade. No coletivo sempre temos o hábito de afirmar que todo mundo sabe desenhar, há apenas diferentes processos criativos, experiências, imaginários e que criar ou o “tal saber desenhar” é um exercício constante de linguagem.

Interação entre personagens	**Personagem**	**Fenótipo**	**Ação/profissão**	**Acessórios**	**Cenário**
Trançar dos cabelos	Persona 1	Mulher negra de pele média	Mãe	*Baby hair*, Coque crespo e brincos grandes	- Livros voando
	Persona 2	Criança negra de pele clara	Aluno	Trança, camisa da escola, livro de geografia e mochila	
-x-	Persona 3	Criança negra menino	Aluno com deficiência	Cadeira de rodas, mochila e livro	
Jovem abraçando a professora	Persona 4	Mulher negra	Professora	Jaleco Turbante Guia (colar) Livro (Lélia Gonzalez)	- Música dos Racionais - Frase: Educar contra o racismo;
	Persona 5	Homem negro de pele retinta	Jovem	Camisa dos Racionais MC's Cabelo Black Power Bandana Tupac	
-x-	Persona 6	Mulher Negra de pele retinta e gorda;	Jovem estilosa e linda;	Óculos Colorido; Piercing; Cabelo curto platinado;	
	Persona 7	Jovem Negro	Professor de Capoeira	Tocando Berimbau Camisa Aquilombar	- Pessoas jogando capoeira; - Comunidade/Favela - Morro

Figura 160: Prática de desenho com muralismo durante oficina na EEB Padre Anchieta em novembro de 2021.



Fonte: Arquivo da pesquisadora, novembro de 2021.

Ao final das práticas de desenho com todos os grupos, o coletivo juntou as criações e traçou uma proposta final para o mural, essa proposta passou por avaliação das turmas e da direção, já que havia histórico de no Pintelute – Joinville ter um de seus murais feito em escola ser apagado e a professora perseguida e exonerada de seu cargo público.

Cada encontro, com cada um dos seis grupos de alunos, tiveram a duração de 1h30, arranca-se daí mais umas dezenas de minutos na dispersão natural das turmas e reorganização da atenção. Os dois primeiros encontros desses grupos foi o relatado acima, que buscou problematizar o mês da consciência negra, conhecer o muralismo e criar a ideia do mural. Posteriormente a esses encontros de sala, mais dois encontros de pintura mural aconteceram, totalizou-se ao todo quatro encontros por grupo. O relato até então parece homogeneizar a prática entre os seis grupos, no entanto se fosse detalhar cada um deles, seria maçante e repetitivo, agrupando nessa primeira experiência de oficina a minha perspectiva como educadora e o que mais chamou-me atenção. Além de que, tive muita dificuldade enquanto professora de anotar observações da minha experiência de campo, pois as aulas eram em uma sequência ininterrupta, ainda mais tendo de ministrar turmas

em solo, pois não estava apenas como pesquisadora, estava como professora, militante e oficineira.

A prática de pintura continuou nesta divisão, trabalhando separadamente cada um dos seis grupos, contudo, nesta etapa tive suporte de mais cinco pessoas do coletivo Pintelute. Chegamos cedo na escola para organizar as oficinas e traçar um pedaço do mural sem as turmas, pois a etapa de traçar, ou seja, transferir a ideia do papel de forma ampliada para a parede costuma a ser muito demorado, exige concentração, correção, diálogo entre o coletivo e uma certa experiência. Neste primeiro dia, o primeiro grupo começaria nas duas últimas aulas do período matutino, e os outros dois grupos no vespertino, cada grupos com 1h30 de oficina.

Traçada a primeira parte do mural, dividimos o coletivo entre funções que organizassem a dinâmica do grupo. Duas pessoas responsáveis por introduzir a atividade e explicar o geral do conceito de pintura, como funcionaria ela e como cuidar dos materiais (eu estive aí); outras duas pessoas ficariam responsáveis em explicar como se criam as cores, decidir quais iriam no muro e cria-las junto ao grupo, e uma outra dividiria os alunos entre os personas e paredes a serem pintadas e junto aos militantes que se liberaram depois de suas falas.

Figura 161: Pintura mural com alunos do nono ano da EEB Padre Anchieta durante oficina realizada em novembro de 2021.



Fonte: Arquivo da pesquisadora, novembro de 2021.

Num geral quase a totalidade das alunas e alunos se engajaram, mesmo que no início algum se mostraram relutantes em pintar por afirmar que não saber, ou que iria estragar o mural, pela roupa ou apenas por não ter vontade. No entanto, a prática e a curiosidade levou até os mais relutantes a participarem, era perceptível como estavam animados por sair de sala e estar realizando uma prática em que em sua totalidade nenhum deles havia feito. A escola acabou toda se movendo no entorno da construção do mural, professoras levavam suas turmas para visualizar a prática e realizarmos uma pequena conversa com suas turmas; trabalhadoras e trabalhadores terceirizados também se aproximavam da atividade com curiosidade, chamávamos para pintar, mas como estavam em trabalho não aceitaram a proposta pois não poderiam.

Apesar de nos dividirmos entre o coletivo buscando ao máximo distribuir as funções, senti que fui demasiadamente sobrecarregada pelos alunos, e um certo despreparo do coletivo lidar dar com um grupo grande e jovem, que por vezes não tiveram a atenção de alguns companheiros em distribuir e redistribuir os alunos em funções. Em alguns momentos senti-me estressada e exausta pela minha insegurança e preocupação, somado junto a insegurança das alunas e alunos que a cada minuto me perguntavam o que deveria de ser feito. Mesmo que buscasse ao máximo que tivessem liberdade da experiência, em algumas partes era necessário o auxílio pela autoridade da experiência e por não terem ideia do que fazer. Em determinado momento chamei a atenção de um companheiro, na época único homem cisgênero do coletivo, da necessidade de ajudar a dar atenção aos alunos, pois estávamos em uma oficina e do contrário ele estava simplesmente pintando o mural como se não tivesse pessoas ao entorno. Esses processos de crítica e autocrítica sempre foram constantes no coletivo como forma de melhorar nosso diálogo e como um exercício de conseguir pontuar problemas de forma não conflitiva e pessoalizada, mas, por vezes nem sempre funcionava.

Ao mesmo tempo que demandei demasiadamente de mim, em determinado momento vi que também sobrecarreguei o coletivo, pois em determinado momento foi proposto por duas pessoas do coletivo tirar parte da ideia do mural. No entanto, por não querer frustrar os alunos pedi muito para tentássemos, ainda mais que a proposta a ser retirada era a da mãe trançando o cabelo de uma criança. O pedido de retirada do persona mãe traçando os cabelos da criança foi pelo fato de ser alto e a dificuldade de traçarmos nessa altura. Quando se traça um desenho de cima de uma escada você perde a possibilidade de afastar-se constantemente para ter perspectiva de tamanho e proporção, ficando muito mais demorado e difícil, desta forma, deixamos para traçar essa parte do

mural assim que escurecesse através da projeção do desenho na parede, primeira vez que teríamos essa experiência, e que foi positiva, facilitando trabalhos posteriores. O traçado com projetor foi a última coisa que fizemos para finalizar nossa primeira semana da pintura mural já sem os alunos. Nesse fim da primeira semana tínhamos duas paredes parcialmente concluídas, a central com três personas e o da lateral direita, que tinha a mãe trançando os cabelos de um aluno, e outro aluno cadeirante.

Figura 162: Processo de traçar desenho através da projeção de imagem na parede, parte do processo na EEB Padre Anchieta em novembro de 2021.



Fonte: Arquivo da pesquisadora, novembro de 2021.

Na semana seguinte nos reunimos com os outros três grupos da quinzena deixando inicialmente traçado o desenho da lateral esquerda composto por um persona capoeirista, ou seja, o traçado é só o contorno - as linhas de referência que demarcam o formato do desenho. Essa metodologia de iniciar do traço é na realidade a técnica inicial do mural, por este fator que deixamos partes específicas do mural nesta etapa, justamente para que os novos grupos também conseguissem visualizar o processo da pintura mural desde seu início.

Em situações em que não há oficina, a ordem de confecção do mural é através do traçado da imagem na parede; decidir a paleta de cores que irá no mural; iniciar a pintura pelas cores bases de fundo, ou seja, o tom principal de cada elemento; posteriormente clareamos todas as cores bases do mural e pintamos cada incidência de luz dos elementos; em seguida escurecemos todas as cores bases dos elementos e pintando cada incidência de sombra; colocamos brilho se necessário em alguns elementos, e por final, traçamos novamente tudo no preto, passando por cima do que era o traço inicial do mural de forma a redefinir o desenho.

Ao que se esperava da segunda semana de atividade é que fosse mais fácil, pois já teríamos definido na semana anterior nossas estratégias de organização, entendido relativamente como funcionava a dinâmica da escola e dos nonos anos e conseguir visualizar um horizonte de finalização do mural. No entanto uma outra dificuldade nos foi posta, quanto mais ao fim do mural chegávamos, menos possibilidade de coisas a se pintar se apresentava, portanto, mais difícil ficava de organizar os alunos à medida em que se aproximava sua finalização. No geral, o ritmo da pintura mural foi muito mais acelerado que esperávamos, e a demanda por “criar atividade” nos era constante, e, o problema não era tanto esse, mas que muitas alunas e alunos possuem a insegurança de realizar algo sem perguntar, o que por vezes desestimulava a participação de alguns dos quais não conseguíamos dar a atenção necessária, pois exigia um constante “criar algo a se fazer”. Os três grupos finais ao mesmo tempo em que queriam ter participado desde o início, também gostaram da possibilidade de concluir o mural, pois a sensação de traçar o contorno final do mural em preto, a de fazer a arte saltar da parede, já que antes disso a arte parecia indefinida, ganha forma concreta no traçado final.

Figura 163: Pintura mural com alunos do nono ano da EEB Padre Anchieta durante oficina realizada em novembro de 2021.



Fonte: Arquivo da pesquisadora, novembro de 2021.

Figura 164: Pintura mural com alunos do nono ano da EEB Padre Anchieta durante oficina realizada em novembro de 2021.



Fonte: Arquivo da pesquisadora, novembro de 2021.

Figura 165: Pintura mural com alunos do nono ano da EEB Padre Anchieta durante oficina realizada em novembro de 2021.



Fonte: Arquivo da pesquisadora, novembro de 2021.

Figura 166: Aluno usando extensor pela primeira vez durante processo de pintura mural.



Fonte: Arquivo da pesquisadora, novembro de 2021.

Em termos conclusivos, eu como professora percebo como faltam nas escolas desafios e propostas que nos coloque a mover outras possibilidades de habitar a escola, de habitar o conhecimento, de construir o próprio pensar e fazer. O que me foi notável, é o quanto a escola nos cria medos e inseguranças a partir da lógica da avaliação e meritocracia matando quaisquer desejos de arriscar, de tentar sem certezas, questionar, de aguçar a curiosidade, de compartilhar e criar coletivamente. Afinal o fazer coletivo é perigoso quando potencializa individualidades e rompe com os individualismos. Um dos poucos sinais que me deram esperança de que nem todos estavam ‘zumbificados’ pela disciplina da escolarização, ou, o preparatório para a vaga de sujeito útil e dócil, foram os pequenos desvios. Quando alunos ficavam para além do horário obrigatório escolar para continuar na atividade, quando alunas me pediram mais materiais sobre o assunto da negritude, do feminismo negro, da resistência cultural, ou quando um ou outro aluno pega tinta e vão fazer suas assinaturas e mensagens escondidos. Ao menos, foram desses pequenos vandalismos e subversões que vi algum tipo de desejo de aprendizado.

Como professora também se vive sobre constante medo, de ser acusada de “ideologizar os alunos”, de “perder tempo” e não cumprir o plano de ensino anual, ou de estar constantemente avaliando e sendo avaliada, o de correr contra o tempo pois as aulas, as turmas, os conteúdos são fragmentados e a necessidade de cumprir com o conteudismo e produtividade.

Para este relato também não entrevistei os alunos por se tratarem em sua maioria de menores de idade, o que levaria a ter de pedir autorização para os responsáveis, sendo inviável dentro de um tempo cabível e de minha disponibilidade. Também foi difícil fazer o registro de campo, tanto pela inexistência de tempo vago durante a prática como, ao seu fim, por uma grande exaustão. Num geral, a receptividade na escola foi positiva, tanto o corpo discente, docente, pedagógico e da direção tiveram grande animação em colorir a escola e tratar o tema da consciência negra. Os registros do mural chegaram rapidamente a outras escolas e professores, alguns até entraram em contato com o coletivo para saber nossa disponibilidade de dar oficina em suas unidades.

A nível de interesse de espaço de militância, eu avalio pessoalmente, que a escola é um espaço muito difícil de fazer qualquer atuação social, tanto pela possível criminalização do professor que nos convida e dispõe de suas aulas, tanto pelo produtivismo que nos dispõe apenas breves momentos fragmentados com os alunos, e, do controle de conteúdo e informação. Talvez uma boa opção seria desenvolver essas atividades no contraturno ou na Educação de Jovens e Adultos, que possuem aulas mais estendidas e conseguir-se-ia desenvolver melhor esta atividade. Mas no meu exemplo, que foi apenas duas aulas semanais por turma, e agora com o novo ensino médio apenas uma, fica praticamente enlouquecedor cogitar desenvolver um projeto deste com a realidade docente das escolas públicas que estão exaustos e sobrecarregados com inúmeras turmas, salas cheias, uma carga horária em sala de aula extensa e um plano de ensino para prestar contas.

Em conclusão, em avaliação posterior com o coletivo me posicionei de que prefiro chegar nos meus alunos pela comunidade do que pela escola. Relativa a essa minha posição, não tive nenhuma contraposição, portanto o coletivo optou por interromper por tempo indeterminado convites de atividades em escolas. É lamentável, é, mas nosso entendimento da arte como ferramenta revolucionária não encontra brechas na instituição escolar para possibilitar pequenas rebeldias.

Figura 167: Mural "Educar contra o racismo" realizado no mês da consciência negra com a professora de geografia junto suas alunas e alunos do nono ano da EEB Padre Anchieta em novembro de 2021.



Fonte: Arquivo da pesquisadora, novembro de 2021.

Oficinas de muralismo – História e prática de arte e resistência latino-americana

Os três relatos de oficinas que se encontram a seguir fizeram parte do Ciclo *Oficina de muralismo – História e prática de arte e resistência latino-americana* oferecidas pelo Pintelute – Florianópolis a partir do Edital Aldir Blanc/SC 2021 regidas na "Lei Aldir Blanc (Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020) [que] define ações emergenciais destinadas ao setor cultural durante o estado de calamidade, em função da Covid-19." (GOV.BR, 2020). O Pintelute, portanto, inscreveu-se no edital de trajetórias e de oficina cultural, ganhando ambos.

Até o momento em que este edital nos apareceu como opção, sempre mantivemos nossa autonomia financeira frente a qualquer instituição pública ou privada, nos autofinanciando através da venda de materiais produzidos pelo coletivo, doações de organizações, sindicatos e militantes. Ao reconhecer que, participar de editais de instituições nos levaria a entrar em algumas contradições, como: perder a própria independência e autonomia de classe; lidar com o grande número de burocracias; transformar o coletivo como gerador de renda; a exposição das e dos integrantes do coletivo ao ter que entregar nomes e a desconfiança de desvirtuar a nossa prática militante pautada na ação direta, autonomia e combatividade. No entanto, a pandemia do coronavírus deixou ainda mais difícil de arrecadarmos contribuições, pois a população passou a lidar com o aumento do custo de vida e desemprego exponencial. Além do fato de construirmos a Campanha de Luta por Vida Digna durante este período, nos sobrecarregou outras atividades, pois um dos seus eixos de luta era o abastecimento popular a partir de doações, desta forma, nosso esforço em arrecadar doações foi direcionado a essa campanha e não ao coletivo. Outro fator que nos levou a optar por concorrer ao edital fora que a nossa militância, em sua completude composta por trabalhadoras e trabalhadores precarizados, e boa parte trabalhadoras e trabalhadores autônomos, também se encontrava em situação de carestia.

Recorrer ao edital naquela conjuntura nos pareceu o mais sensato para garantir uma funcionalidade do coletivo menos orquestrada pela dificuldade financeira coletiva e pessoal da militância. A aprovação no edital garantiu a compra de materiais, a remuneração de algumas pessoas do coletivo que estavam com dificuldades financeiras no momento crítico da pandemia e ter um caixa para operar de forma mais tranquila por alguns meses. A militância que foi remunerada trabalhou nas partes mais burocráticas de

organização de documentos, levantamento de inscrições, divulgação e relatório final que exigia dedicação focada e comunicação constante. Já a criação do documento para concorrer o edital, o planejamento das oficinas e as oficinas em si foram concebidas e aplicadas por toda a militância. O projeto de execução enviado ao edital segue a baixo:

> ***Metodologia da oficia e roteiro de execução:***
> *O Muralismo consiste na construção de murais com prática e estética específicas. Ao tratar-se de uma ferramenta de comunicação com a proposta de dar visibilidade às pautas sociais em suas diferentes especificidades, ele busca transformar essas demandas em imagem, de forma a trazer o potencial comunicacional aos processos e experiências sociais compartilhadas no espaço em que se insere. Desta forma, o processo de pintura mural não é a reprodução de uma imagem dada a priori, mas consiste em toda a construção e comunicação coletiva para que este mural ganhe seu sentido. Sentido de tornar-se ferramenta educativa compartilhada e multiplicadora de vozes, não um produto meramente estético. Neste ínterim, a sua prática em oficinas reconhece o fazer educativo como construção coletiva de saberes. E as aprendizagens que aqui se colocam, são aquelas que se dão com/dentre os diferentes grupos sociais, reconhecendo as especificidades e condições particulares de suas existências e lutas na construção de resistências e representações simbólicas.*
> *Desta forma, a proposta metodológica para cada localidade/espaço será composta por 2 oficinas. A metodologia é igual nos diferentes espaços, no entanto, durante seu percurso é que elas vão trazendo suas diferenças, de acordo com os diálogos e experiências levantadas. O conjunto de duas oficinas compreende-se por etapas distintas, mas que se complementam.*
> ***1º Encontro (Oficina de 4 horas) - apresentando o muralismo e "pré-produção do mural":***
> ***Objetivo Geral:***
> *- Estudo teórico sobre muralismo e criação coletiva do projeto de desenho para o mural;*
> ***Objetivo Específico:***
> *- Desenvolver senso crítico relativo às diferentes expressões artísticas;*
> *-Estimular os processos criativos;*
> *- Problematizar responsabilidade comunicativa;*

*A **primeira etapa da oficina** se iniciará de forma mais dialogada, inserindo as e os participantes no mundo das representações simbólicas, perguntando inicialmente qual contato já tiveram com arte, e quais técnicas, táticas e estéticas conhecem ou/e já tiveram contato, se imaginam desde quando a humanidade expressa-se de forma parietal e etc. Posteriormente entraremos na parte específica do muralismo latino-americano e qual o contexto histórico de seu surgimento, suas especificidades políticas, técnicas, estética, trajetórias e mudanças, e por fim quais agrupações e coletivos são referentes neste processo. Toda essa parte histórica será ilustrada por uma "galeria itinerante", ou seja, um varal de imagens que buscará dar visualidade e sensibilidade visual ao que se está apresentando. Mostraremos também no varal o percurso do Coletivo Pintelute. Por fim, entraremos em uma etapa prática de composição de imagem, ou melhor, da ideia do mural. Essa prática se iniciará por uma roda de conversa com intenção de produzir uma "constelação de ideias" que envolve aquele lugar e pessoas, buscando levantar suas lutas, demandas, contestações e etc. Essa constelação, que será composta por um conjunto amplo de palavras-signos começará, de forma guiada pelas oficineiras, a estruturar-se em elementos simbólicos (personagens, seus fenótipos, os elementos que carregam, frases e etc). Portanto, exercitar a transformação de uma linguagem subjetiva, texto, uma ideia, uma vivência em imagem representação. Tendo estes elementos visuais se iniciará a prática de desenho, onde distribuiremos as cartilhas "zines" do Coletivo Pintelute que orientam a técnica de desenho com muralismo, material para desenhar será entregue e as oficineiras e oficineiros do coletivo irão auxiliar os processos criativos. Por fim, após toda essa produção coletiva as pessoas responsáveis pela oficina irão pegar essa diversidade de produção e sintetizar em uma proposta de mural para ser pintado no segundo dia de oficina.*

Síntese da estrutura metodológica:

- Conversa sobre comunicação e grafias urbanas;

- Apresentação das diferentes técnicas, táticas e estéticas de intervenção urbana;

- Exposição de um varal de imagens para introdução a estética do muralismo político (México, Chile, Argentina, Uruguai e Brasil);

- Contextualização histórica do Muralismo na América Latina;

- Introdução teórica-política sobre Muralismo Militante na América Latina;

- Conversa sobre Arte Social;

- Roda de conversa para criação coletiva de uma "constelação de ideias" que envolva as especificidades que atravessam as pessoas envolvidas;

- Conversa sobre representação e imaginários sociais, ou seja, transferência do significado palavra em significado imagético (simbologia);

- Parte prática sobre técnica de desenho e criação coletiva do projeto para o mural;

Encaminhamento final: A partir dos rascunhos realizados coletivamente em oficina, o coletivo irá confeccionar um projeto final que leve em consideração as deliberações encaminhadas durante o processo da oficina, portanto o projeto final será resultado de uma composição/produção coletiva;

2º Encontro (Oficina de 8 horas) pintura mural:

Objetivo Geral:

- Confecção do mural e aprendizado prático sobre a técnica do muralismo;

Objetivos Específicos e eixos a serem trabalhados:

- Explicação e prática sobre manejo de material: Criação de cores, manejo de pincel e rolinho;

- Explicação e prática sobre traçado (transferência do projeto para o muro através da ampliação de imagem e referência);

- Trabalho coletivo e ajuda mútua para pintura e conclusão do mural;

Esta ***segunda etapa da oficina*** *dará seu início com a apresentação do projeto de mural, desenvolvendo uma conversa sobre os elementos representados, seu sentido e se são necessárias alterações ou não. Passaremos alguns informes sobre cuidado e manejo de material e posteriormente será analisada a superfície (muro) pelo grupo, pensando o projeto e a espacialidade. Na sequência será pensado o redimensionamento do projeto e transferência para o muro, explicando a técnica de traçado e ampliação de imagem. Dividiremos os grupos em comissões para criação de cor, traçado, preenchimento fundo e etc, para da melhor forma distribuir os oficineiros e sua atenção ao grupo durante sua prática e aprendizado, essas comissões serão rotativas para que todos aprendam sobre os diferentes processos de pintura (Arquivo Pintelute, 2021).*

Figura 168: Cartaz de convocação geral para as "Oficinas de Muralismo? História e prática de arte e resistência latino-america".



Fonte: Arquivo Pintelute, janeiro de 2022.

Apesar das possibilidades em inovar nos locais em que realizaríamos nossas oficinas, através da legitimidade via *Fundação Catarinense de Cultura*, optamos por realiza-las nos espaços onde já tínhamos nossos contatos e atuação social mais consistente, de forma a oferecermos algo com mais estrutura, tempo e dedicação aos espaços que sempre estiveram ao nosso lado na luta. Foram estes: o Espaço Transformando no Rio Vermelho, a Comunidade Unida da Servidão da Jaca – COMUJA no Morro do Quilombo, ambos em Florianópolis – SC e pôr fim a Associação de Moradores do Bairro Itinga – AMORABI em Joinville – SC, local em que o Coletivo Pintelute núcleo Joinville possui grande proximidade e construção conjunta.

***

6° Oficina do Pintelute: I Oficina de muralismo – História e prática de arte e resistência latino-americana

Espaço Transformando, dias 19 e 20 de fevereiro de 2022:

O contato com Espaço Transformando - ET foi traçado em um primeiro momento em novembro de 2019 quando lançamos em nossas redes sociais um pedido de muro com a finalidade de realizar um mural em solidariedade aos levantes populares sul americano que eclodiram na conjuntura contra as acentuadas medidas de austeridade levada a cargo das políticas neoliberais nos países periféricos. Desta forma o ET nos ofertou o muro externo do seu espaço, nosso pré-requisito é sempre que os murais estejam em locais públicos de ampla circulação e acessível a todas as pessoas que queiram ver, e isso estava especificado no chamado, mas mesmo assim sempre há pessoas que nos chamam para pintar em espaços particulares e comerciais. Quando isso ocorre, indicamos artistas que trabalham com arte como trabalho, pois nossa arte não é remunerada, e por isso, ela foca apenas em locais públicos e/ou comunitários. O contato com o ET foi facilitado por uma pessoa militante do Pintelute que mora no bairro e já participava e realizava atividades no espaço. O ET é uma propriedade particular, mas que é gerida por uma coletividade que dispõe o espaço para o desenvolvimento de propostas comunitárias, funcionando como uma espécie de incubadora de projetos culturais.

Figura 169: Mural em solidariedade ao povos latino-americanos em luta, pintura de renovação realizada em dezembro de 2021, a partir de proposta inicial desenvolvida em novembro de 2019.



Fonte: Arquivo Pintelute, novembro de 2021.

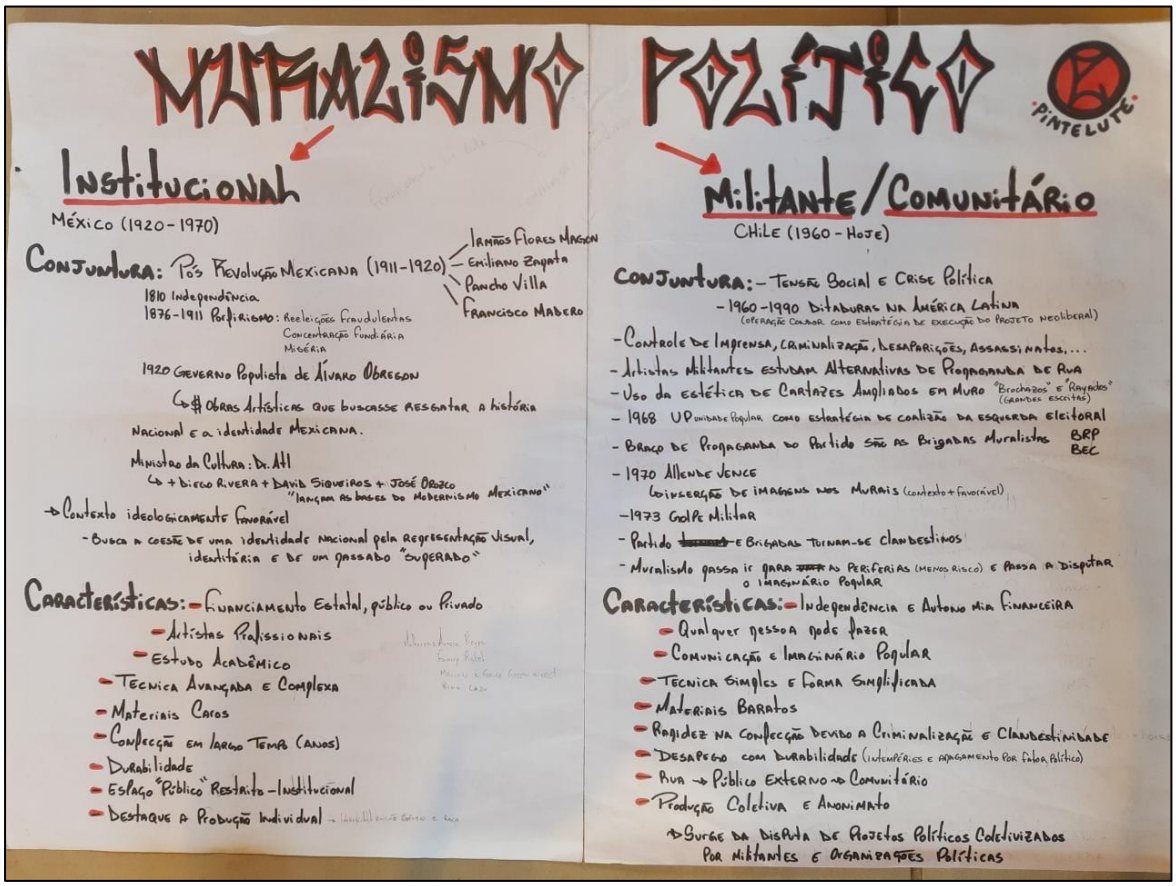
> A América Latina será a tumba do neoliberalismo.
> Avante aos povos em rebeldia contra o capital!
> VIVA A RESISTÊNCIA DOS POVOS!!!
> Nossa solidariedade arde como centelha por um novo amanhecer!
> Pinte e lute
> Haiti, Chile, Equador, Bolívia e todos os povos em revolta (PINTELUTE, 2019).

Para esse primeiro encontro do ciclo "Oficina de muralismo – História e prática de arte e resistência latino-americana" destacamos as duas pessoas mais antigas do coletivo para ministrar a oficina, já que ambas tinham maior acúmulo e segurança, de forma que as outras pessoas do coletivo ganhassem maior segurança ao observar o espaço, já que algumas pessoas do coletivo nunca tinham tido contato com a prática com oficina, ao entrarem posteriormente a última oficina que aconteceu antes da pandemia, no fim do ano de 2019. Para esta oficina fiquei responsável pela Contextualização histórica e pela introdução teórica-política sobre Muralismo Militante na América Latina, para esse fim, me utilizei de imagens como suporte a minha explanação. Essas imagens incluíam murais do México, Chile, Argentina, Uruguai e Brasil.

Diferente da oficina de 2019 na UDESC, para esta oficina eu possuía um acúmulo e uma consistência teórica-histórica muito maior, portanto o quadro "ou a colinha" em que consultava minha explicação continha muito mais informações e eu conseguia

vislumbrar de uma forma mais consistente como essa técnica avançou por toda Latina América até chegar ao Coletivo Pintelute. Passados esses dois anos de caminhada investigativa, entre as duas práticas muito se avançou. Em 2019 pensava que o *Muralismo Político Institucional* era restrito ao México, e nessa caminhada consegui levantar dezenas de artistas muralistas e murais amplamente distribuídos em países latino americano, reconhecendo sua expressão continental. E o *Muralismo Político Militante* mostrou-se muito além de uma ferramenta de propaganda de organizações políticas na década de 60-70 no Chile, mas um movimento popular amplamente usado nos diferentes campos ideológicos da esquerda. O que antes cogitava na impossibilidade de encontrar um muralismo vinculado ao campo libertário começou a mostrar-se como uma ampla rede que se persistisse em minhas investigações, e, tivesse-se mais tempo para aprofundar-me apareceriam inúmeras experiências esquecidas, escondidas, as que estão nascendo e as que ainda virão. Dentre as imagens impressas de referência muralista muito se avançou, de uma explicação histórica-teórica restrita às experiências da Muralha Rubro Negra de Porto Alegre – Brasil, a Unidad Muralista Luchador Ernesto Miranda – UMLEM do Chile e o próprio Coletivo Pintelute. Expandi para um conhecimento aprofundado sobre a Muralista Luis Olea – MLO, Unidad Muralista Hermanos Tellos – UMHT e Izquierda Libertária das quais realizei entrevista com militantes destas e sua confluência no ELAOPA, além de investigação sobre a Brigada Malatesta, a Pinta y Lucha e outras que estão melhor descritas no capítulo III desta tese, e que busquei transpassar de forma sintética nesta oficina.

Figura 170: Quadro de diferenciação entre muralismo político institucional e o muralismo político militante elaborado pela pesquisadora para oficina em outubro de 2019. Arquivo da pesquisadora.



Fonte: Arquivo da pesquisadora, janeiro de 2022.

Ao fim da exposição teórica-histórica do muralismo, a primeira questão que veio ao coletivo pelo grupo de participantes fora: - Qual a relação do *Grafitte* e *pixo* com o muralismo? Em um primeiro momento afirmamos que seu envolvimento primeiro é pela própria prática, pois muitas pessoas que fazem muralismo são grafiteiras ou pichadoras. Comento também que a própria Muralha Rubro Negra em Porto Alegre, ao buscar aproximar-se da cena do *pixo* e ao mesmo tempo politizá-la, passam a utilizar a consigna *Pixe e Lute*, em variação ao que já se utilizava, o *Pinte e Lute.* Sem qualquer consenso, ou elaboração antecipada começamos a desenvolver ali conjuntamente aos participantes uma espécie de argumentação. Uma pessoa do coletivo afirma essa arte coletiva do muralismo não tem intenção só de mostrar, de registar, mas quer provocar uma reação através de uma reflexão coletiva. Já a produção individual, do *grafitte* ou do *pixo*, não exige necessariamente reação, ela é uma declaração, ao tratar-se de uma ação individual. Outra pessoa pede a fala e argumenta que se entrarmos em questões conceituais acabamos nos perdemos em uma questão de poder, de encaixar, o que é e o que deixa de ser, e acaba

por hierarquizar. Eu tendo a discordar, pois para mim distinguir não significa necessariamente deixar de ser algo, ou menosprezar ou hipervalorizar outra coisa, no caso, entendo que definir o que se é, possibilita muitas outras formas de ser. Outra participante afirma que o foco principal entre ambas as técnicas é a necessidade de comunicar, e essa deveria ser a pergunta *o que se tem a comunicar, e o que se quer comunicar*, a exemplo o *pixo* não ser aceito dentro da perspectiva artística é porque ele não está falando com essas pessoas que sabem ler arte, ele está falando com quem sabe do *pixo*. Então é *quem você atinge com o que você realiza*, creio que seja isso que defina cada estilo - de acordo com a fala de uma das e dos participantes.

Em relação a esta última colocação também desenlaço uma fala no mesmo viés, reconhecendo que as três técnicas de intervenção disputam a comunicação da e na rua, e possuem sua origem em movimentos periféricos e de contestação social, portanto, coloca em questão a propriedade e dominação no âmbito da comunicação e carregam intrinsecamente seu poder político, até que não seja apropriada pelo mercado. A exemplo o *Graffitte* que hoje tem sido esvaziado de seu sentido crítico e de sua origem periférica ao entrar no eixo do mercado. O *pixo* por exemplo é uma crítica à propriedade, quando os silenciados, os periféricos, os sujeitos despossuídos da fala na cidade capitalista que especula cada metro quadrado de solo, riscam muros, escalam prédios e criam uma comunicação fechada entre si, afrontando os silenciamentos impostos por aqueles que possuem o poder. Pichadores não querem ser aceitos como arte, ou que as pessoas comuns os entendam, é uma comunicação para quem faz. Quem o faz, consegue decifrar sua escrita, seu objetivo, sua subversão, sua força política, seus objetivos.

Ao comentar sobre o que explanei acima no determinado dia da oficina, o que caracteriza o *muralismo político militante*, é ser incisivamente ferramenta de propaganda e agitação política a serviço das classes subalternas, sua mensagem política é explícita, objetiva, por esses e demais fatores dificilmente será apropriado pelo mercado, pois compromete-se com as lutas e tem seu sentido e origem na luta coletiva e anticapitalista, comercializá-lo é perder fundamentalmente seu motivo de existir.

Figura 171: Parte teórica da 1° Oficina de Muralismo: histórica e prática de arte e resistência latino-americana no Espaço Transformando em fevereiro de 2022.



Fonte: Arquivo Pintelute, fevereiro de 2022.

O *Muralismo Militante* e/ou *Comunitário* é um instrumento, sua perspectiva de construção coletiva o leva a direta desassociação com uma produção individual. Nesse ponto, consigo fazer ponte com algumas iconografias criadas por anarquistas no fim do século XIX e início do XX que mesmo sendo de produção individual, reconheciam o seu fazer e a sua própria ideia criativa como decorrente da produção cultural coletiva, posta pela dialética de classes, assim colocavam-se a serviço das lutas e negavam à arte seu caráter individual. A *Arte Social* anarquista, assim como o *muralismo militante/comunitário* não possuem unicamente o artista como o produtor da comunicação, mas todo seu entorno coletivo produz sua linguagem, e não necessariamente o artista.

Na *Arte Social* os artistas anarquistas compreendiam sua criação como produto social, desta forma não assinavam sua obra ao terem essa leitura dissociada do eu, mas, também se utilizavam do anonimato como estratégia de despistar possíveis criminalizações a fim de resguardar sua identidade, não assinando, ou utilizando-se

apenas das iniciais e pseudônimos nos períodos de perseguição à imprensas de conteúdo revolucionário. Motivos pelos quais as brigadas muralistas também têm sua criação, sua assinatura e sua identidade no coletivo, que carrega em certa medida o anonimato.

Em retorno ao relato da oficina outra dúvida aparece entre o grupo, pois dentre as imagens impressas que compunham minha exposição estavam alguns murais zapatistas dos quais comentei rapidamente. A pergunta naquele momento fora direcionada a mim, que fiz a introdução teórica, e constou: *qual seria a diferença do muralismo decolonial para um mural dentro das temáticas libertárias, como o que o Pintelute faz?* Afirmei não ter muita base teórica sobre essa perspectiva da decolonialidade, mas se buscarmos entender a produção de um mural, ele avança muito além de seus elementos estéticos e simbólicos, mas de sua origem, sua história, dos sujeitos envolvidos, sua cosmovisão, crenças, etnia, da conjuntura social, dentre diferentes fatores que o determina. Colocando desta forma, que o muralismo zapatista e sua construção imagética é atribuído por alguns pesquisadores da decolonialidade como uma *Aesthesis decolonial* e tem por referência teórica Walter Mignolo e outros autores. Entender o muralismo dentro de uma decolonialidade é tomar por central o povo que a faz e sua cosmovisão que é dissociada do ocidentalismo, da cultura de massas, ao eurocentrismo a fim de construir resistência à cultura colonial de dominação. Explicitei sobre minha breve passagem ao caracol zapatista de Oventik no qual deparei-me com inúmeros murais em suas estruturas internas, compreendi que eles antes de preocuparem-se em comunicar com pessoas externas às comunidades zapatistas, estão muito mais dentro de uma perspectiva de retomada cultural e de identidade coletiva frente ao colonialismo que busca destruir as culturas indígenas, tradicionais, dissidentes e gerir estrategicamente epistemicídios.

Os zapatistas[140], e os diferentes povos indígenas que o compõe, junto a seu braço de autodefesa militar, o Exército Zapatista de Libertação Nacional – EZLN realizaram seu levante em 1 de janeiro de 1994 através da retomada de seu território ancestral e pela autogestão de suas vidas e território. No processo de construção do seu território autônomo e independente ao Estado-nação México, colocam desde o princípio a importância da identidade cultural e a criação estética baseada em sua cosmovisão como fatores fundamentais de sua luta no sentido de sarar as feridas coloniais, retomar,

[140]Fonte e para saber mais: https://enlacezapatista.ezln.org.mx/2019/08/18/comunicado-do-comite-clandestino-revolucionario-indigena-comandancia-geral-do-exercito-zapatista-de-libertacao-nacional/. Último acesso em dezembro de 2022.

reconstruir sua identidade e reerguer-se culturalmente enquanto povo indígena e autônomo.

Outra pessoa do coletivo reafirma que a arte é um processo natural de expressão do ser humano, desde sua existência o ser humano se expressa por imagens, colocando que em diversas culturas não existe nem uma palavra que separa a arte, pois ela nasce naturalmente de uma necessidade de expressão e de contar sua própria história, [individual ou coletivizada].

Após a conversa girar entre o grupo, começamos a direcionar para construção da constelação de ideias a partir da experiência do bairro. Mesmo refletindo que muitas pessoas dali não moravam nele[141], explicitamos a importância de fazer um mural comunicasse questões do bairro e também para que as pessoas que ali estavam pudessem conhecer as lutas e construções coletivas que ali acontecem. O primeiro ponto levantado foi a disputa por território na região, e levantou-se a atual luta pela demarcação do Quilombo Vidal Martins localizado no bairro em que estávamos, o Rio Vermelho em Florianópolis – SC, e que estava em processo de negociação com a justiça por direito ao território ancestral enquanto quilombolas, sofrendo ameaça de despejo e ataques de moradores da região. Em relação ao quilombo, decidiu-se não fazer uma mensagem diretamente relacionada a ele, já que passavam naquele momento hostilizações dentro do bairro e não queríamos falar sem a presença destes. A partir da questão da terra, também fora levantada a luta indígena, que ali também habitavam anteriormente ao processo de colonização da ilha, a pesar de não ter nenhuma aldeia ou território em contestação. Também fora assinalada uma categoria de luta muito forte no bairro que são as e os trabalhadores da Companhia de Melhoramentos da Capital – COMCAP, que é responsável na cidade pela coleta do lixo, e que no determinado momento estava sofrendo tentativa de privatização por especuladores e que até então, nos anos anteriores de mobilização, vinha sendo barrada pela organização da categoria. No entanto o prefeito do momento, Gean Loureiro, havia empurrado goela abaixo, mesmo após negociações, uma empresa terceirizada para fazer a coleta na região norte da cidade, abarcando o bairro em que estávamos. Desta forma, a luta da categoria foi muito significativa na região, além de pessoas presentes na oficina construírem luta junto à pessoas trabalhadoras da COMCAP. Outro fator levantado foi a alta da especulação imobiliária no bairro, em que várias construtoras estão vendendo terrenos em áreas de preservação permanente intensificando-

[141] Mesmo no processo de inscrição das oficinas darmos prioridade as pessoas que moravam no bairro em que aconteceria as atividades, sempre tinham vagas para pessoas de fora dele.

se a poluição e destruição da mata ciliar que protege a nascente do Rio Vermelho, que justamente é o rio que dá nome ao bairro. Também foi observado que o rio Vermelho é um dos bairros que atualmente mais cresce na cidade, por ser relativamente distante do centro, e por ser ainda uma das regiões mais baratas da cidade, havendo muito processo de periferização e favelização.

Destes fatores desenhou-se uma mulher negra vestida com roupa da COMCAP, junto a um menino indígena segurando o leito de rio em que fluíam letras das cores das águas escrito “Protejam nossas nascentes”. Para essa criança indígena buscou-se fugir de uma ideia estereotipada, assim colocou-se esse persona usando um óculos *Juliete* e levantando a importância de falar de indígenas não aldeados. Acima da cena com os personagens uma escrita em destaque “Ninguém é ilegal em terra roubada”, justamente para problematizar a luta por território naquele e em diferentes locais.

Figura 172: Parte da prática de desenho da 1° Oficina de Muralismo: histórica e prática de arte e resistência latino-americana no Espaço Transformando em fevereiro de 2022.



Fonte: Arquivo Pintelute, fevereiro de 2022.

Após essa definição de quais elementos iriam para o mural iniciamos o processo de estudo do desenho, para essas oficinas tínhamos dois fanzines (pequenos livretos) que criamos a fim de auxiliar formações internas nossa e também para compartilhar com outras pessoas e coletivos que tivessem desejo de aprender nossa estética, um consiste na criação de personas[142] e outro de luz e sobra[143]. Posteriormente a estes ciclos de oficinas realizamos uma formação interna e a criação de outro fanzine, o de como criar cores[144]. Infelizmente para esse processo criativo sobrou pouco tempo, já que a parte teórica da oficina e a conversa sobre o que iria no mural se estendera mais que o esperado, assim nem todas as pessoas ficaram para a prática do desenho, mas a sua maioria sim.

Figura 173: Processo de pintura do mural da 1° Oficina de Muralismo: histórica e prática de arte e resistência latino-americana no Espaço Transformando em fevereiro de 2022.



Fonte: Arquivo Pintelute, fevereiro de 2022.

O processo de pintura foi marcado para o dia seguinte às 8h, um domingo, dia 20 de fevereiro. A pintura não fora realizada no mesmo espaço que a formação teórica, que

[142] https://pintelute.libertar.org/materiais-de-formacao/textos/zine-1-traco-e-estetica-do-muralismo/
[143] https://pintelute.libertar.org/materiais-de-formacao/zine-2-luz-e-sombra-no-desenho-muralista/
[144] https://pintelute.libertar.org/materiais-de-formacao/zine-3-criando-cores/

acontecera no Espaço Transformando, mas numa praça do bairro em anexo a Unidade de Saúde do Rio Vermelho. Para este encontro nem todas as pessoas do dia anterior compareceram ao espaço, até pela dificuldade de locomoção com transporte público aos domingos, no entanto, novas pessoas compareceram totalizando novamente 16 pessoas, o mesmo do dia anterior. As pessoas se atrasaram em sua maioria, de forma que conseguimos traçar o mural com certa tranquilidade para que posteriormente déssemos início a pintura coletiva. Diversos fatores deixaram a nossa pintura lenta, era um dia muito quente, havia pouquíssima sombra no local e não tínhamos acesso direto a água. Só depois de muita busca, que conseguimos a autorização de um segurança de uma escola ao lado da praça, e que nos deixou utilizar o banheiro e uma torneira de água para diluir as tintas e lavar os materiais. Esse é sempre o maior dos problemas que encontramos em nossas práticas e que é recorrente, a falta de infraestrutura. Para além do mural uma faixa em solidariedade a um militante preso no Paraná também foi pintada a pedido de uma das pessoas que participou da oficina e era de Londrina – Paraná. A faixa seria levada no ato durante o processo de julgamento.

Figura 174: Mural Ninguém é ilegal em terra roubada resultado da 1° Oficina de Muralismo: histórica e prática de arte e resistência latino-americana na praça do Centro de Saúde do Rio Vermelho, feito em fevereiro de 2022.



Fonte: Arquivo Pintelute, fevereiro de 2022.

7ª Oficina do Pintelute: II Oficina de muralismo – História e prática de arte e resistência latino-americana

Morro do Quilombo – Florianópolis - SC, dias 19 e 20 de março de 2022:

O contato do Pintelute com a Comunidade Unida da Servidão da Jaca – COMUJA também havia sido prévio a esta oficina, na realidade era um espaço no qual tínhamos atuação social pontual, mas constantemente estávamos participando de alguma atividade junto a ela e auxiliando no que nos era possível. Nosso primeiro contato com a COMUJA foi a convite de uma militante do Coletivo Anarquista Bandeira Negra – CABN que atuava conjuntamente à comunidade. A servidão da jaca localiza-se no alto do Morro do Quilombo, um morro periférico da cidade que concentra grande número de pessoas com baixa renda e vulnerabilidade social. A organização da COMUJA iniciou-se pela demanda por infraestrutura na sua rua e nas ruas adjacentes que eram precárias, faltando calçamento, coleta de lixo, iluminação, drenagem de água da chuva, saneamento básico e acesso a água. Desta forma, ao ser uma demanda coletiva das e dos moradores e de grande custo, começou-se uma mobilização através de assembleias constantes (inclusive eu estive numa primeira visita ao local e numa segunda assembleia). As assembleias funcionavam para encaminhar mutirões, revezamento de trabalho, compra de material, cuidado com a horta coletiva, levantar finanças, organizar festas e estratégias de arrecadação de dinheiro e alimento. Aos poucos a comunidade foi construindo sua própria infraestrutura com autonomia e persistência, já que estavam esquecidos pelos aparelhos de estado. Ao longo dos anos em que acompanhamos a COMUJA ajudamos na arrecadação de fundos para calçamento e colocação de postes de luz, cestas básicas e venda de sabão, tudo através da Campanha de Luta por Vida Digna. Constantemente também estávamos ajudando nas festividades que ajudavam na arrecadação de fundos para as obras, como natal, páscoa, festa junina e dia das crianças, ajudando, em especial, na recreação e na montagem do espaço.

Nosso primeiro mural foi pintado justamente na esquina da Servidão da Jaca e para ele tomamos, a pedido das e dos moradores, uma foto como referência, nela pessoas carregavam lajotas morro acima pavimentando seu próprio caminho. Nosso primeiro mural no Morro do Quilombo fora justamente uma homenagem a essa força levantada pela coletividade organizada em um vértice do muro, e no outro, pintamos uma mulher negra cuidando de uma horta junto ao escrito “povo que sonha junto constrói vida digna”.

Para o COMUJA também confeccionamos o seu logo, para que desta forma fosse mais fácil comercializarem seus sabões, divulgar suas atividades e campanhas de arrecadação.

Figura 175: Logotipo da Comunidade Unida da Servidão da Jaca - COMUJA.



Fonte: Arquivo Pintelute, junho de 2021.

Nosso segundo mural no Morro do Quilombo em Florianópolis – SC, foi justamente o segundo encontro da *Oficina de muralismo – História e prática de arte e resistência latino-americana* organizada via edital Aldir Blanc nos dias 19 e 20 de março de 2022. Visto isso, foi uma convocação ampla, mas que demos prioridade da inscrição às pessoas que moravam ali. Novamente muitas pessoas se inscreveram para a oficina, mas, como tínhamos limite de inscritos, confirmamos apenas vinte e cinco pessoas, que era nosso limite. Entendemos, posteriormente, que enviar a confirmação apenas para estas também fora um erro, pois muitas faltaram e outras perderam a oportunidade de comparecer, assim decidimos que dali para frente não faríamos mais inscrição, apenas uma convocação aberta. Compareceram dezesseis pessoas, dentre elas algumas eram crianças. O local em que realizamos o primeiro dia da oficina fora em uma igreja evangélica, pois fora o único local com tamanho e estrutura que a COMUJA conseguiu para nós.

Figura 176: Parte teórica da 2° Oficina de Muralismo: histórica e prática de arte e resistência latino-americana no Morro do Quilombo junto a COMUJA em março de 2022.



Fonte: Arquivo Pintelute, março de 2022.

Para este encontro destacaram-se outras duas pessoas do coletivo como responsáveis por assumir a mediação da oficina, sua exposição teórica e de técnica de desenho. Essa rotatividade de militantes responsáveis pela oficina já era de acordo coletivo e também destacamos as pessoas responsáveis previamente para que se preparassem. Eu, nesta oficina, fiquei responsável por cuidar da recreação das crianças, pintando com elas o livro de colorir do Pintelute[145] e outras atividades que viessem da demanda delas.

A primeira questão que surgiu após a explicação teórica, fora se *é possível falar de muralismo sem falar de Diego Rivera?* E pontua que *é importante encontrarmos proposta a se pensar para além de homens, héteros e brancos*. Essa mulher que tomou a fala reafirma que é uma questão, pois não tem respostas, mas fica curiosa em pensar *quem são essas outras pessoas silenciadas na história da arte*. Neste momento tomei a fala e disse que temos algum conhecimento que caminha por esse viés de encontrar as pessoas invisibilizadas nessa construção artística, mas que nesta oficina não foi explanado, porém que na primeira oficina em que o espaço teórico teve mais tempo de exposição conseguiu-

[145] https://pintelute.libertar.org/materiais-de-formacao/livro-de-colorir-do-coletivo-pintelute/

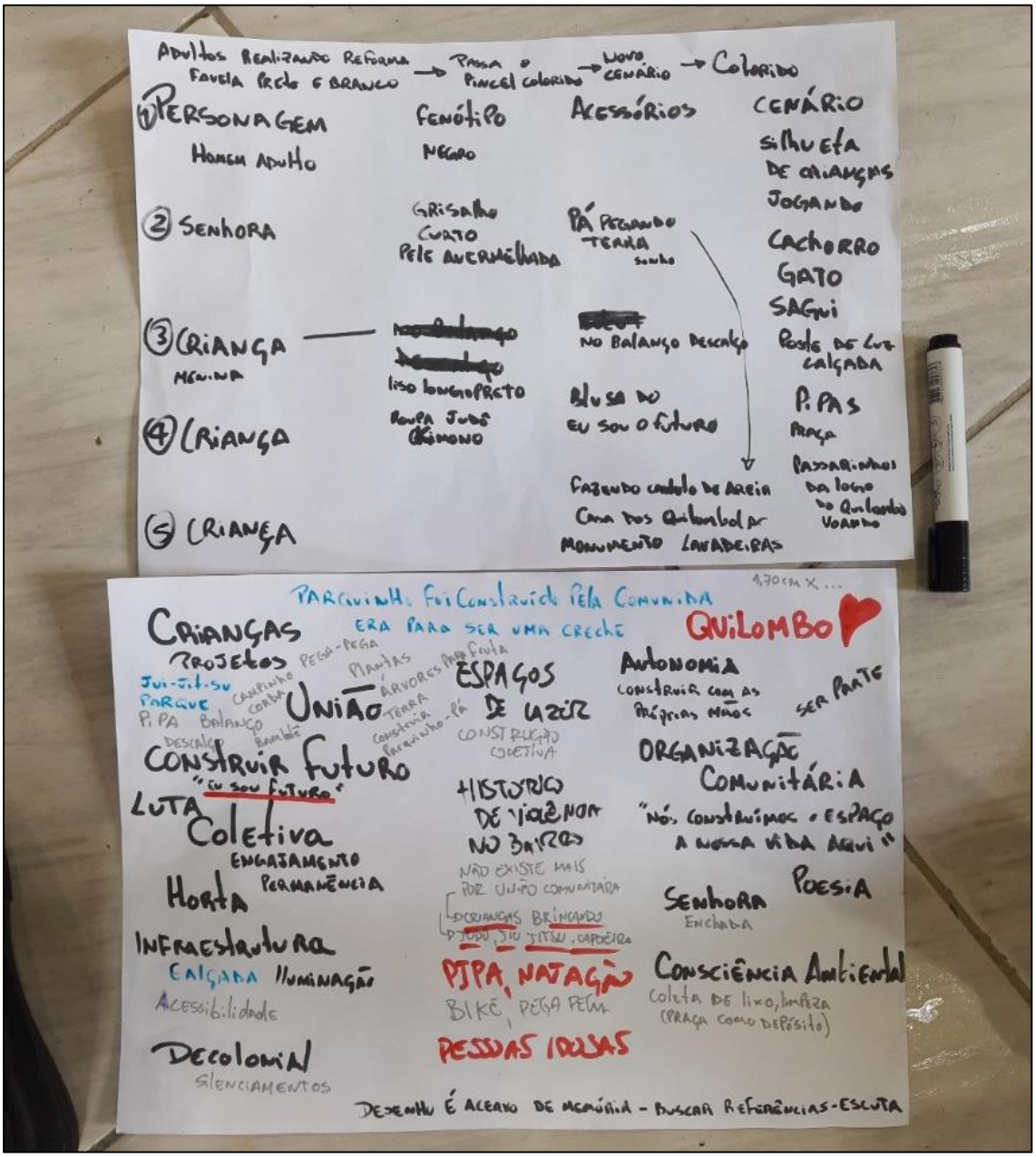
se mostrar brevemente. Problematizo então que a questão artística no muralismo institucional de fato invisibilizava muitas pessoas, pois todo o destaque era do artista idealizador, mesmo que tivesse ajudantes que pintavam juntos por meses e anos a fio. E evidentemente nesse processo quem mais se invisibiliza são mulheres, indígenas, pobres e negros. Ou seja, pessoas sem o prestigio acadêmico. Por esse fator, o destaque vai muito pautado em privilégio e no mérito acadêmico, mas que muitas outras pessoas tiveram a habilidade ou papel tão importante quanto eles. Pego ao chão alguns murais que levamos impressos para mostrar, dali mostro as irmãs Mary e Grace Greenwood, Aurora Reyes, Fanny Rabel, a Muralista La Garrapatas de indígenas Mapuches do Chile, e murais zapatistas. E depois disso reafirmo que, de fato, nos processos de estudo e pesquisa é necessário uma sensibilidade e persistência em descobrir essas pessoas invisibilizadas. Reafirmo também que há um esforço em recontar o muralismo latino-americano, mesmo o institucional, pois muito se vê da narrativa que a técnica veio em referência aos afrescos de capelas e igrejas europeias, e como se faz fuga a esse eurocentrismo? Elucido que em minhas buscas sei que houve muitas expedições antropológicas em parques Maias e Astecas do México, assim como os e as muralistas de outros países seguiram na mesma pesquisa da história ancestral de seu povo indígena e originário. E de fato em qualquer processo em que nos envolvemos é sempre importante se questionar quais são as pessoas representadas, quais as narrativas se apresentam?

Uma participante traz que a grande conquista no morro fora esse espaço da pracinha aonde iríamos pintar, pois pouco ou nada se tem de espaços de lazer para as famílias descansarem, passearem, conversarem, encontrarem outras pessoas e levarem as crianças. Ele reafirma a importância de reconhecer que a praça fora construída pelo esforço e organização coletiva de moradores, financeiramente não totalmente autônoma, mas organizar essa arrecadação e a mão de obra fora. Outro morador pega a fala e diz que *muito já se melhorou, não tem mais tanto ponto de tráfico, lixo acumulado e o que ele quer ver são as crianças correrem e brincarem.* E continua, *quando nós fazermos as coisas, mudamos a nossa história, eu construí a servidão da jaca, ela era só barro e escuridão. Agora vejo as crianças brincarem até a noite. Para mim tem que ter criança, iluminação no mural. Tem que ser a realidade, nada de fantasia... criança descalço, soltando pipa, é isso*. Outra pessoa reafirma a fala anterior e comenta que é importante colocar algo que demonstre que o espaço é construído pela comunidade, não só a praça, a própria comunidade. Uma oficineira pergunta às crianças o que elas queriam que tivesse

no mural, e aparecem ideias como um campinho de futebol, um pula corda, um balanço, chão de brita para não se sujarem, plantas e árvores.

Busquei fazer uma fala breve explicitando que o muro é bem grande, em uma parte tem-se uma estrutura de parquinho cercado e outra parte maior fora, desta forma reafirmo que é muito importante a questão da infância e das crianças que se utilizarão do espaço, mas pergunto se também não seria interessante colocar personagens adultos, já que a construção do parque, em substituição a um terreno baldio fora erguido com a força de pessoas que no morro moram, sua organização coletiva da comunidade e se não seria importante aparecer isso. Geral afirma que sim, e surge a ideia de uma senhora com uma enxada. Muitas ideias surgiram para esse mural e não se conseguiu fechar o que iramos desenhar no muro, desta forma ficamos, enquanto coletivo, responsáveis em sintetizar a ideia.

Figura 177: Esquema dos elementos do Mural no Morro do Quilombo junto a COMUJA em março de 2022.



Fonte: Arquivo Pintelute, março de 2022.

Posteriormente à conversa, fizemos um intervalo com lanche e entramos na oficina de técnica desenho distribuindo os zines do coletivo e auxiliando na criação de quem se manteve presente. Nossa oficina terminou por volta das seis horas da tarde pois teria culto no início da noite, assim deixamos o espaço da forma que encontramos.

Figura 178: Processo de pintura mural da 2° Oficina de Muralismo: histórica e prática de arte e resistência latino-americana no Morro do Quilombo junto a COMUJA em março de 2022.



Fonte: Arquivo Pintelute, março de 2022.

Figura 179: Processo de pintura mural da 2° Oficina de Muralismo: histórica e prática de arte e resistência latino-americana no Morro do Quilombo junto a COMUJA em março de 2022.



Fonte: Arquivo Pintelute, março de 2022.

No dia seguinte, um domingo, iniciamos nossa oficina pela manhã. Diferente do dia anterior, em que o encontro fora só em um período, de manhã e à tarde, com um intervalo para almoço. O muro era extenso e sua superfície de chapisco, o que dificultou traçarmos a base de referência do mural. Utilizamos uma frase grande para ocupar boa parte do espaço “um bom lugar se constrói com humildade”, em referência ao rapper Sabotagem. A prática iniciou com a explicação do processo de pintura, o cuidado com os materiais, e a divisão dos grupos de trabalho para criar as cores e trabalhar em partes do muro. Ao iniciamos a pintura, pairou o sentimento de que não seria possível terminar no mesmo dia, ainda mais com uma superfície complicada e extensa. O local era sombreado pelas árvores o que possibilitou pintarmos com um ritmo bom e sem muita exaustão. A maior dificuldade que tivemos fora o enorme número de crianças externas à oficina que compareceram e pediam para pintar, pois afinal, era uma praça aberta. Como já estávamos habituados com tais acontecimentos, acolhemos as crianças e, constantemente, criávamos detalhes no mural para que tivessem o que pintar, no entanto, essa demanda de atenção nos desorganizava do planejado e da atenção às pessoas que vieram para a oficina. Mas é isso, estar disponível as movimentações do lugar quando se está nele.

Figura 180: Foto com o grupo de pessoas que participaram do processo de pintura mural da 2° Oficina de Muralismo: histórica e prática de arte e resistência latino-americana no Morro do Quilombo junto a COMUJA em março de 2022.



Fonte: Arquivo Pintelute, março de 2022.

Posteriormente às nossas práticas sempre fazemos uma avaliação, e, se necessário, crítica e autocrítica para melhorar nossa atuação. Nesse espaço coloquei a importância de conseguir politizar melhor as nossas práticas com oficinas, pois se o muralismo é a nossa ferramenta de militância, e é por ele que construiríamos um lugar de politização social, fortalecimento comunitário e combate ideológico, devemos melhorar a forma em que usamos a oficina e os murais como espaço de mobilização na luta local. Isso tem relação direta com a forma em que mediamos nossa oficina, por exemplo, saber, enquanto educadoras populares, puxar diálogos mais combativos e politizados. Relembrei ao grupo de nosso estudo prévio para a oficina na aldeia Yaka Porã, e que poderíamos ter levantado questões com maior embate político e crítica social, a exemplo o morro ser uma área periférica, seu próprio nome ser quilombo, trazer o que é, qual história da população afrodescendente na ilha, citar o monumento das lavadeiras que tem na comunidade. Também trouxe a luta da comunidade por uma associação de moradores do morro, pois ao fazer parte de um bairro mais amplo que vem se elitizando, a comunidade é excluída e desassistida pela associação que privilegia os “moradores de baixo”. Sobre esse ponto, houve acordo geral do coletivo. Uma autocrítica da dupla de oficineiros foi levantada, colocando que para qualquer processo de oficina é necessário preparação prévia, estudo. Não é porque é uma oficina, ou seja, uma dinâmica mais fluída e menos engessada, que não seja necessário um estudo atento. Mas, no geral, a prática foi ótima, apenas fazemos avaliação de todo espaço que organizamos para melhorar nossa militância.

8ª Oficina do Pintelute: III Oficina de muralismo – História e prática de arte e resistência latino-americana

Associação de Moradores do Bairro Itinga em Joinville – SC, dias 23 e 24 de abril de 2022:

Nossa decisão de realizar uma oficina na Associação de Moradores do Bairro Itinga – AMORABI em Joinville – SC veio da vontade de descentralizar nossas atividades da capital catarinense, e, porque ao longo de anos a militância do Pintelute núcleo Joinville desenvolve trabalho social no espaço conseguindo mobilizar muitas pessoas da comunidade para diversas atividades que ali acontecem. Assim como as outras oficinas, esta também iniciou no período da tarde de um sábado, para ser concluída a pintura no dia seguinte de domingo.

Começamos a atividade levando as e os participantes para conhecerem a Biblioteca Comunitária Lutador Dito, uma sala ampla e interna a AMORABI. Para essa introdução pedimos a um companheiro que é responsável pela coordenação da biblioteca realizar uma pequena fala de apresentação ao espaço, pois ele, como pessoa envolvida diretamente há anos com a associação, saberia localizar melhor o histórico do local, o que se desenvolve ali e quais seriam os próximos passos. O companheiro, que aqui será chamado pelo pseudônimo de Lyvre, é historiador, professor e militante do CABN, e também se apresentou como educador do cursinho popular que operava naquele mesmo espaço da biblioteca. A biblioteca, apesar de funcionar esporadicamente antes de nossa atividade, seria inaugurada apenas em maio, no mês seguinte a nossa visita, no evento de comemoração dos quarenta e um anos da AMORABI.

Lyvre, junto a outros companheiros de militância e moradores envolvidos com a associação, escolheram nomear a biblioteca de *Lutador Dito* a fim de homenagear e construir memória de um personagem importante do bairro Itinga, o Dito. Ele nos colocou, que ali na associação existe até uma peça de teatro que conta a história do bairro criada pelo grupo cênico que ali funciona. Sobre Dito, para além de atuar na AMORABI, construiu o Centro de Direitos Humanos – CDH de Joinville, lutando lado a lado com Lyvre durante alguns anos, e também foi da primeira geração de lutadores junto ao Movimento dos Trabalhadores Sem Terra – MST.

Antes de retomarmos ao espaço onde aconteceu a nossa oficina, coloquei a importância de observar a disposição do espaço para a pintura e pensarmos quantos personas caberiam na parede, se teria frase e, especialmente, pensar que é um espaço interno que tem aula, então não pode ser muito carregado e pesado em informação. Após

essa apresentação à biblioteca retomamos ao hall central da associação, onde tínhamos organizado o espaço da oficina com um círculo de cadeiras em meio a um palco teatral.

Começamos com uma apresentação do grupo geral, que além das quatro pessoas do coletivo, tinha vinte e dois participantes. Posterior a essa apresentação pessoal de cada participante e oficineiro, pedimos que GRAFF (2022), um dos coordenadores da associação e militante do Pintelute Joinville, fizesse uma apresentação geral da AMORABI. E assim se seguiu:

> *Aqui é o espaço da associação de moradores que irá fazer quarenta e um anos no dia 17 de maio, mês que vem, então são 41 anos de luta. Esses 40 anos atrás o bairro tinha um grande problema de não ter aonde deixar as crianças quando fossem trabalhar. Na realidade a classe trabalhadora num geral, pois aqui era um bairro rural que foi passando por um processo de transição. Não existia creche pública ainda, então a comunidade se organizou e a Senhora Juliana cedeu a casa dela para fazer a creche e ali começou o que iria se tornar a AMORABI depois, que era esse cuidado com as crianças especialmente. A Senhora Juliano cedeu depois esse terreno com a casa e esse processo foi juntando as pessoas que para além da creche quiseram também criar a associação de moradores para estarem se organizando. Esse prédio que estamos agora foi construído pela própria comunidade em forma de mutirão, a obra saiu 35% do que era orçado para se fazer, pois teve muito trabalho voluntário e saiu muito mais barato do que contratar algo pela prefeitura. Então foi um pouco disso a história, muito mutirão, a própria comunidade se financiando, pegando xepa [retos] de comida nas feiras para fazer a merenda, e foi assim tocado por muito tempo. Hoje em dia, nesta construção, em cima funciona a associação e embaixo o Centro de Educação Infantil – CEI que recebe o nome da vó Juliana de Carvalho, que ela era professora também, a gente chama de vovó porque ela foi nossa vó aqui. Desde o ano 2000 nós alugamos o espaço da creche para a prefeitura estabelecer seu CEI, depois nos tornamos ponto de cultura através de um trabalho com teatro comunitário realizando apresentações que foi ganhando corpo e nos tornamos ponto de cultura (Graff, participante da oficina).*

Outra companheira, de pseudônimo Lira, também responsável pela coordenação da associação complementa com a presente fala:

> *Nos tornar um ponto de cultura era uma garantia de manutenção do nosso espaço. Ao ser reconhecido como ponto de cultura o governo teve de nos passar um financeiro para fazer manutenção do espaço, um CEI de educação regular e desenvolver atividades autônomas de educação popular foi constituindo-se aos poucos de acordo com as necessidades do bairro. Gosto muito de falar que o processo de constituição da AMORABI por uma demanda comum da comunidade que era a educação, então as próprias moradoras daqui se formaram no magistério nesse processo de educação popular e educação regular, que é a creche. Então até 2012 o CEI era administrado pela comunidade que vai se adaptando com a necessidade do bairro. Nisso surge o cursinho popular do ENCEJA para pessoas que não se formam no ensino médio e trazemos essa discussão para dentro da comunidade para que o trabalhador consiga aumentar a sua renda com um curso técnico, até para continuar o processo educativo e cultural da comunidade. Nós deixamos a administração do CEI em 2012, mas não deixamos de ser um espaço de educação popular e com isso vários eventos culturais que nos referência como ponto de cultura. É por uma série de lutas que construímos o nosso espaço (Lira, participante da oficina).*

Pergunto a eles se ali era considerada uma região periférica, e me afirmam que sem dúvida, colocam que o Itinga é conhecido como o último bairro da cidade, mas que agora a comunidade cria uma ressignificação de que "somos o primeiro bairro da cidade, moramos na entrada, na fronteira com outro município". Explicitam que ali opera também a velha política de segregação, pois coisas não chegam ali, não chega transporte, infraestrutura, universidade, chega só polícia com violência. Sobre o período de pandemia, nos colocam que também foram centro de referência e solidariedade, e assim como o Coletivo Pintelute núcleo Florianópolis, construíram a Campanha de Luta por Vida Digna, e, no momento atual estão num processo de retomada das atividades regulares.

Figura 181: Parte teórica da 3° Oficina de Muralismo: histórica e prática de arte e resistência latino-americana na AMORABI em abril de 2022.



Fonte: Arquivo Pintelute, abril de 2022.

Após esta introdução ao espaço e apresentações das e dos participantes, iniciamos a parte teórica da oficina, que nessa trilogia do edital Aldir Blanc consistiu na apresentação histórica do muralismo na América Latina, o que é o Pintelute, a sua prática até o momento atual com base no varal itinerante de imagens impressas dos murais e a prática de desenho com base em nossos fanzines. No entanto, nesta oficina em específico, antes de entrarmos na prática de desenho, um companheiro do Pintelute, que aqui chamarei pelo codinome de Marg, compartilhou um pouco de seu estudo sobre leitura imagética

> *Não sou nenhum acadêmico do assunto e nem professor. Mas a Leitura Imagética, ou seja, como criar uma coisa que vai ter vários elementos: personas, fundo, detalhes, ícones, texto, e seu próprio contexto. Um poema, um livro têm uma linguagem escrita para leitura, um mural tem vários elementos para leitura. Mural é para ser uma coisa de entendimento rápido, que em uma olhada você recebe a mensagem, então nós temos que ter cuidado de não colocar muita*

informação que nos dificulta sua leitura. Como foi falado anteriormente, o traço tem que ser simples e grosso. E a concepção do mural também tem de ser simples, a simplicidade não significa que seja algo raso, mas é isso de ir direto ao ponto. Um exercício que acho massa para pensarmos nessa construção do mural, é pensar: Qual é a mensagem?

Aí uma vez que é definida essa mensagem que vamos construindo com elementos, personas e texto nos perguntar: Todos os elementos que estamos colocando nesse muro estão dialogando com essa mensagem?

Pois é a partir disso que nós construímos uma coerência narrativa, a gente olha todos os elementos do mural e eles possuem uma [coesão] entre si. Por exemplo, se a gente quer passar uma mensagem de revolta, fazemos o fundo em tons de vermelho, um persona com olhar pá [e faz cara de bravo]. [Uma expressão] do tipo "vamo lá!", gritando e de cara com o bagulho. E aí pensa numa tipografia meiga, com letra cursiva e uns brilhinhos, isso é uma incoerência narrativa, tá ligado. Tipo uma coisa está dizendo um negócio, e outra coisa está dizendo outro negócio. Então isso vai dificultar, não é que a pessoa não vai entender, mas é algum tempo a mais, algo que visualmente não corresponde. Há um conflito de mensagens sendo passada ali.

Para conseguirmos passar uma mensagem temos que chegar num equilíbrio das informações que estamos colocando. É algo que fazemos pela observação. Por exemplo, aonde a gente encontra mais recursos para se pensar essas coisas é numa parada muito palha [muito ruim], que é o marketing e propaganda, mas é justamente essa galera que estuda essas conexões cerebrais que fazemos quando olhamos algo. Obviamente não estamos fazendo propaganda de nada, mas quando construímos e estudamos muralismo temos que nos atentar as essas peças publicitárias. Qual a mensagem? Qual o tipo de letra? Quais são as cores usadas? O que você entende? Se você olha aquilo e te dá fome, se olha e dá vontade de descansar. Qual é a cor? Qual o tom de cor? É de fazer esse tipo de observação mesmo, o que se provoca quando você coloca a cria determinado elemento visual.

Nesse sentido de fazer uma coisa coerente e fácil de entender. O mural que nós fazemos costuma ter texto para além de imagem, para além da expressão dos personas, do fundo e dos elementos. A tipografia é uma coisa muito importante, a tipografia é a letra do bagulho, e pode mudar totalmente uma mensagem.

Busca-se então sempre fazer letras legíveis, isso não significa que não pode estilizar ela, mas criar algo que dê para ler e que a mensagem seja passada.

Aqui no Brasil as pessoas são mais habituadas com letra de pixo, mas houve momento em que nos passamos [e aponta para um dos murais do Pintelute impresso]. Fizemos algo que queríamos que todo mundo lesse, mas apenas algumas pessoas conseguirão. Mas é isso, é negócio de experimentação, de que se não tivéssemos feito, não teríamos chego a essa conclusão. E era isso que queria trazer para vocês, nesse lance de pensarmos o nosso mural, lembrar isso, a coerência. Por exemplo, eu não sei desenhar muito ainda, então eu penso na letra, nas cores. Outra coisa muito importante é a disposição das letras, quando vamos criar um negócio visual a gente tem que lembrar sempre que o nosso cérebro é condicionado a ver as coisas de uma certa maneira. E aqui no ocidente somos condicionados a ver as coisas de cima para baixo, da esquerda para a direita. Não é que precisamos organizar tudo da mesma forma sempre, um persona aqui, um texto aqui, um elemento aqui e o símbolo do Pintelute aqui [e desenha no ar os elementos]. Não é isso. Nós temos que lembrar a coerência. Agente pode até ousar, não precisa fazer necessariamente um troço reto. A questão é que uma pessoa não precise ficar 20 minutos na frente de um mural para entender o que está acontecendo ali.

Essa coisa de como nosso cérebro está acostumado a ler, que não deixa de ser uma coisa triste, porque temos um padrão tão impregnado na nossa cabeça, mas não conseguimos mudar o mundo do nada.

[Então é pensar no que] uma pessoa deve bater o olho primeiro, qual elemento deve se destacar. Lembrar sempre que alguém vai ver aquilo pela primeira vez, quando a gente está construindo alguma coisa, nós já sabemos do que se trata, uma outra pessoa não. Por isso, temos que estar roubando esse conhecimento da publicidade comercial tá ligado, para passarmos também a mensagem que queremos fixar na cabeça das pessoas, ao contrário de propaganda e produtos, tentar chamar as pessoas para o mundo das ideias, dos espaços sociais e ao que realmente importa" (Marg, oficineiro do Pintelute)

Esse trecho da fala de Marg compõe uma das poucas gravações que consegui aproveitar das oficinas, pois não possuía um aparelho de captação adequado, utilizando-me apenas do meu celular que por diversas vezes me fez perder áudios por desligar

repentinamente, pelo espaço ter muito barulho, ter de fazer outros registros com o mesmo aparelho e outros fatores dos quais me impossibilitaram de fazer um registro mais detalhado das oficinas. Esses áudios foram gravados com consentimento do coletivo e acredito que compartilhar essa fala é importante, pois consiste numa síntese importante das observações que fazemos inconscientemente no processo de criação de nossos murais, e que futuramente iremos nos aprofundar sobre o assunto na tentativa de criar um próximo fanzine do Pintelute com esse conteúdo. Porém enquanto não exista, trago aqui seu primeiro rascunho a partir da fala de Marg.

Ainda em comentário à fala de Marg, outra pessoa do coletivo comenta que toda imagem carrega informação. Um desenho mais simples, nos entrega de forma mais rápida uma informação, por esse fator no muralismo simplificamos a forma, tanto pela facilidade de leitura e também pela facilidade de execução da arte. Ao criar uma imagem, você também deve pensar de onde se vai lê-la, ler ela na rua em um muro é muito diferente de ler uma imagem em um livro, é sempre importante considerar o ponto de referência do observador(a). Uma imagem lida de perto e estática pode ter mais detalhes e informações, um muralismo na rua deve carregar o mínimo possível de informação para ser lido rápido, por mais pessoas, ter a capacidade de ser visto de longe e até em movimento.

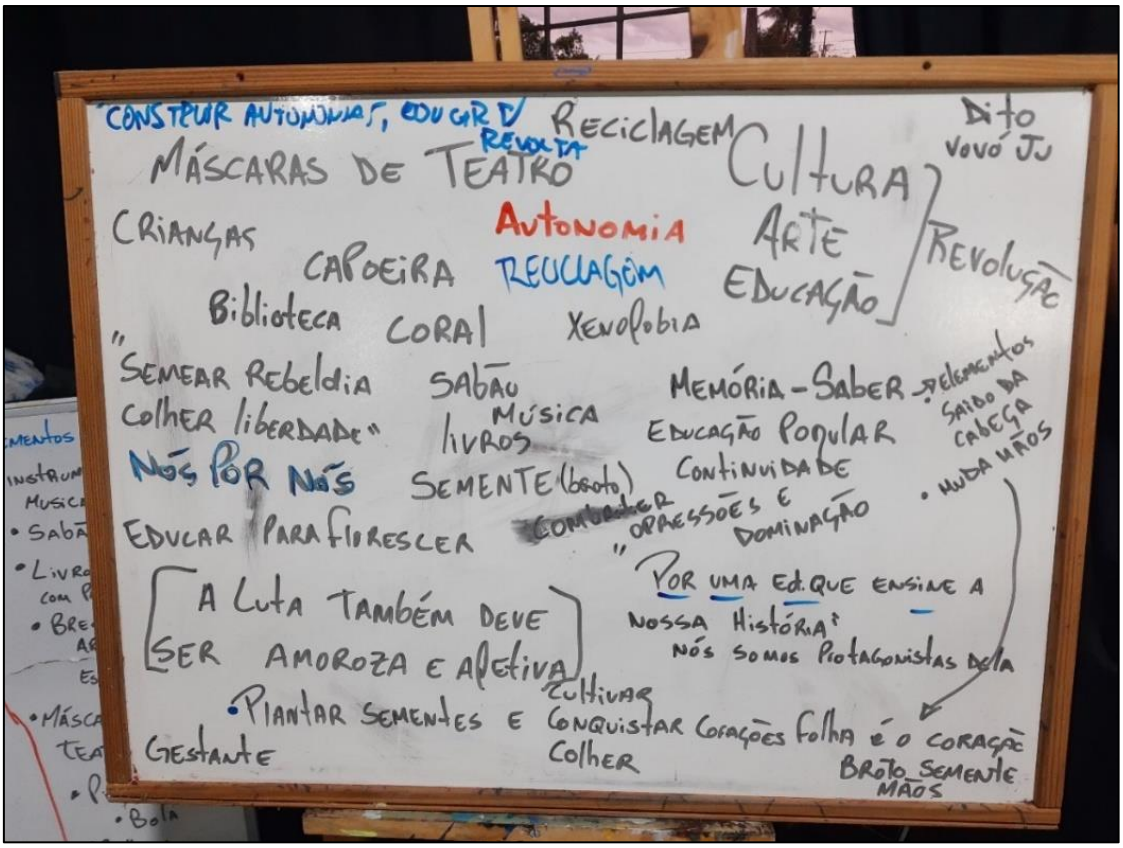
Após nossa exposição começamos então o processo de constituição do mural através de uma constelação de ideias, e aos poucos cada pessoa fala um elemento ou uma percepção. Parece que esse momento é rápido, mas pelo contrário, é um momento demorado da oficina e que mais nos exige uma escuta atenta capaz de canalizar um grande contingente de ideias e transformá-la em uma representação imagética. Esse processo na AMORABI durou por volta de cinquenta minutos, algumas falas conseguirei trazer pois capturei áudio de parte da oficina. Durante esse processo da conversa eu estava posicionada na função de anotar as ideias que iam surgindo a partir das falas, organizei-me então em dois quadros, em um, criamos uma constelação geral das ideias, e no outro, buscamos sintetizar as ideias gerais transformando-as em imagem a partir do esquema, presente na página 313 desta tese, e que começamos a usar na 5º oficina do Pintelute na EEB Padre Anchieta. Importante observar que nem sempre consegue-se ordenar tal e qual o esquema, mas tomamos ele por referência. Nesta posição em que estava, você deve ficar com a escuta atenta, anotando todos os elementos que aparecem e interferindo em poucos momentos a fim de sintetizar ou simplificar as ideias. É parecido com a tarefa de fazer uma ata de reunião, você escreve a relatoria, mas repassa em reunião apenas os encaminhamentos.

Essa conversa iniciou com algumas falas que iriam dar o tom principal do mural: *Eu falando como morador daqui, coloco que esse espaço sempre foi muito ligado a arte e a educação, essa é a revolução, a mudança que fazemos aqui. Então é importante colocarmos algo com relação ao teatro, a música, a educação agora com o cursinho e a biblioteca*. Outra pessoa também se apresenta como moradora do bairro e fala que as crianças são muito importantes para o espaço, elas não estão a par da construção do espaço, elas constroem a associação junto a gente. E fala algumas frases em que pensara já que afirma não saber desenhar, e elas são: *Por uma educação que ensine a nossa história*; *pois nos saímos da escola apenas sabendo a história de quem sempre dominou a nossa classe, então é isso, uma educação que conte a nossa história e que somos protagonistas dela*. Outro participante soma a fala anterior a seguinte observação: *Lembrando da ideia da semente, nos vemos muito isso nas crias [crianças] daqui. Várias pessoas que hoje tocam a AMORABI são cria daqui, cresceram aqui. Então talvez fazer algo com semente. Uma muda pequena dialoga com essa questão das crianças acredito.*

Depois destas observações surge a ideia de representar a Vó Juliana e o Dito no mural, mas uma militante do Pintelute toma a fala e diz que as vezes essas pessoas já estão representadas em algumas coisas, como a logo da biblioteca e o nome da CEI, colocando que seria interessante trazer algo que represente de forma mais ampla quem constrói aquele espaço, não seria necessário fazer a pessoa X ou Y, e nos traz o relato do mural realizado no Ateneu Batalha da Várzea e Porto Alegre. Este mural começou inicialmente com a ideia de fazer a Espertirina Martins (1903-1942) ou o Djalma Fettermann (1893-1973), mas que no fim caminhou para uma luta mais atual, e o persona representado fora um jovem entregador de bicicleta, que levava em sua mochila o buquê de Espertirina, e no bagageiro livros, a representação do entregador surgiu do relato que no Ateneu aconteciam as reuniões do Sindicato dos Trabalhadores de Aplicativo – SITA.

As e os participantes reconheceram a ideia positivamente, afirmando que para a construção do espaço foram necessárias muitas pessoas, em especial muitas mulheres que se voluntariaram, relendo naquele momento o voluntariado como uma militância. E lhes vem a memória uma educadora do cursinho popular que está grávida, é negra e possui um cabelo curtinho grisalho. Outra pessoa relembra a professora de capoeira, e diz que ali sempre tem música popular e seria interessante colocar instrumentos ou alguém tocando um pandeiro.

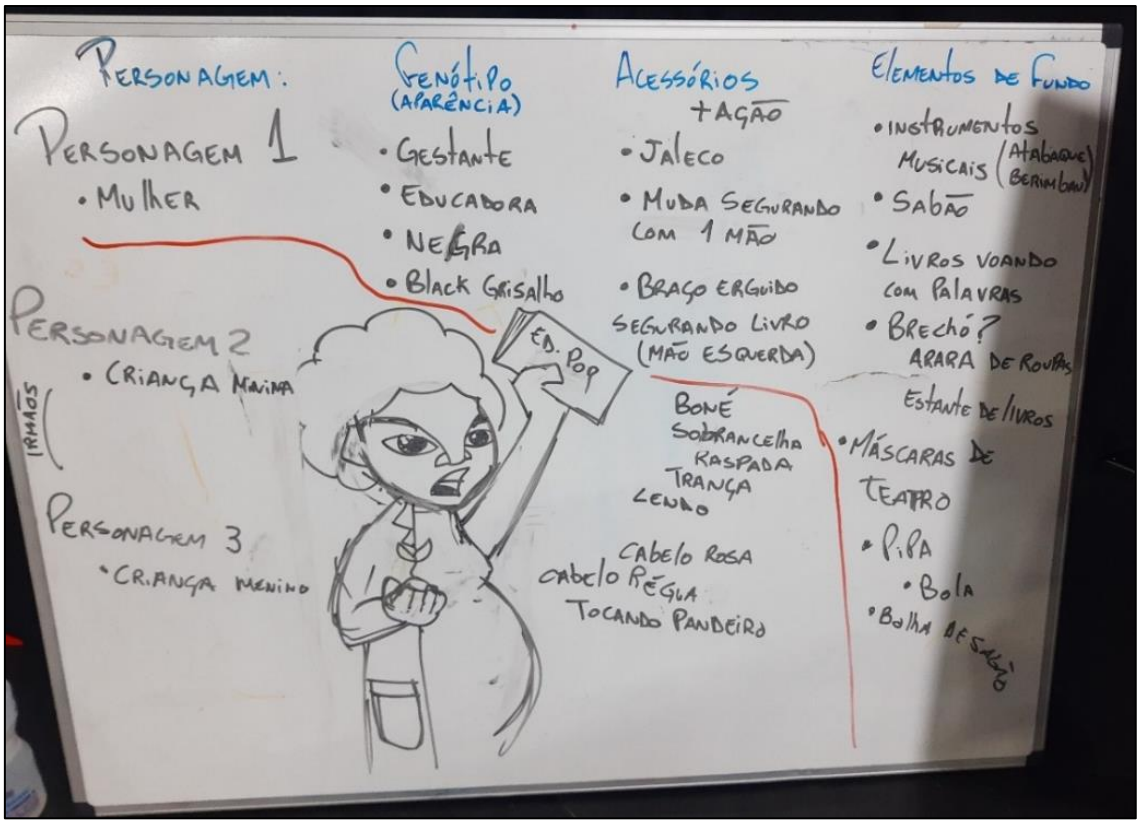
Figura 182: Esquema dos elementos do Mural da 3° Oficina de Muralismo: histórica e prática de arte e resistência latino-americana na AMORABI em abril de 2022.



Fonte: Arquivo Pintelute, abril de 2022.

Buscando sintetizar o desenho proponho um rascunho rápido no quadro para ver a possibilidade de usar dois elementos nas mãos de um persona. Aparece daí a ideia de uma estante de livros atrás da persona. Uma outra professora de capoeira é relembrada, e assim decidimos usar a parede menor na outra extremidade da sala.

Figura 183: Esquema 2 dos elementos do Mural da 3° Oficina de Muralismo: histórica e prática de arte e resistência latino-americana na AMORABI em abril de 2022.



Fonte: Arquivo Pintelute, abril de 2022.

Após encaminhar a concepção do mural iniciamos, como de costume, a prática de desenho auxiliada por nós, militantes do Pintelute e pelo fanzine que produzimos, de forma a encaixar as ideias na concepção imagética criada e na própria parede que nos foi disponibilizada. Ao fim da prática finalizamos o primeiro dia de oficina combinando retorno do dia seguinte para iniciarmos a pintura. No dia seguinte retomamos a oficina às nove horas da manhã com dezesseis participantes, fazendo apenas um intervalo de uma hora com almoço oferecido pela associação para todas as pessoas ali presentes, inclusive quem não estava na oficina.

A avaliação da oficina fora muito positiva, conseguimos politizar melhor a concepção do mural, e tivemos uma ampla diversidade de pessoas participantes, desde professores e alunos do cursinho popular, militantes de outros seguimentos, alunos e alunas do teatro e da capoeira da AMORABI. Além de que muitas pessoas ficaram interessadas em construir com o núcleo do Coletivo Pintelute na cidade, bem como deu um estímulo a mais às e os companheiros de Joinville a rearticularem suas atividades que estavam temporariamente suspensas. Avalio que conseguir aproximar mais pessoas

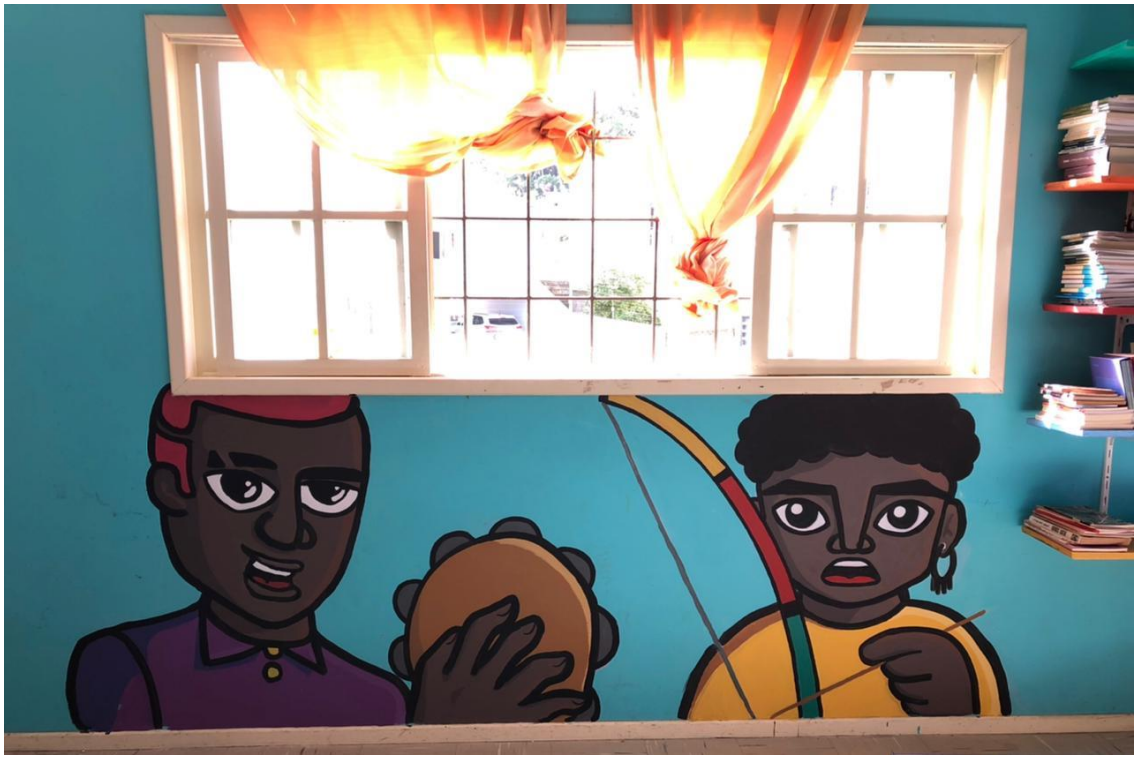
interessadas a construir o coletivo ou se organizar em outros espaços é uma das funções mais importantes que podemos estar fazendo com as nossas oficinas.

Figura 184: Mural finalizado na 3° Oficina de Muralismo: histórica e prática de arte e resistência latino-americana na AMORABI dentro do espaço Biblioteca Popular Dito em abril de 2022.



Fonte: Arquivo Pintelute, abril de 2022.

Figura 185: Mural finalizado na 3° Oficina de Muralismo: histórica e prática de arte e resistência latino-americana na AMORABI dentro do espaço Biblioteca Popular Dito em abril de 2022.



Fonte: Arquivo Pintelute, abril de 2022.

Um mês depois recebemos a foto de um professor participante da oficina, o informe que havia realizado com seus alunos do 9º ano da Educação de Jovens e Adultos – EJA um mural que trabalhasse a inclusão, a luta pelo acolhimento a imigrantes e contra a intolerância religiosa. Desta forma, ficamos muito felizes com a semente plantada.

Figura 186: Mural realizado com uma turma de 9° ano da EJA (Educação para Jovens e Adultos) com o professor de geografia.



Fonte: Arquivo Pintelute, maio de 2022.

CONSIDERAÇÃO FINAIS

O fim do século XIX e início do XX foi um período de convulsões, revoltas e revoluções sociais frente ao acirramento da exploração da sociedade capitalista industrial. Partindo das experiências organizativas da classe trabalhadora, nasce diferentes correntes ideológicas socialistas e suas estratégias associadas ao desejo de pôr fim à exploração econômica, política e cultural.

Nesse interim, a presente tese demonstrou, em seu primeiro capítulo, a relevância da produção anarquistas na constituição de uma cultura de resistência e sua disputa por um imaginário subversivo, partindo da análise de contribuições teóricas e ideológicas, assim como de práticas históricas comprometidas profundamente com o processo de construção de outras sociabilidades pautadas especialmente nas esferas cultural e educativa. Ao partir desta análise teórica e discursiva, permeadas pelo conceito de *Arte Social*, apresentou-se a riqueza produtiva que se constituiu durante a emergência da ideologia anarquista e as práticas de seus militantes, explicitando a convicção anarquista da arte na batalha entre imaginários rebeldes, consciência de classe e sociabilidades anticapitalistas. Para desenvolver tal capítulo foi necessário para além de textos teóricos, investigar alguns periódicos franceses que sustentassem a concepção de Arte Social, analisando em especial quatro textos publicado por *L'art Social* (1891-1894 e de 1896-1899): a apresentação da própria revista, *Pro Dome* de *L'art Social;* a apresentação do *Club de L'art social; L'art et la révolte* por Fernand Pelloutier e, *L'écrivain et l'art social* por Bernard Lazare, traduções nos anexos I, II, III e IV da tese ao entender a relevância de tais textos estarem disponíveis à outras pessoas.

Importante pontuar, que outros periódicos estavam em vistas de serem analisados neste escrito, mas não fora possível dentro do prazo disponível atravessado pela realidade da pesquisadora em seu exercício como professora na rede pública de educação, que restringiu seu tempo de dedicação à pesquisa. No entanto, deixa-se aqui indicado importantes impressos libertários que possuem considerável volume de difusão sobre arte: *Le Temps Nouveux* (Novos Tempos), *L'Acion d'art* (Ação da Arte) e *Le Révolté* (A Revolta).

Ao demonstrar que representações do mundo social não estão isentas de antagonismos social, e que o âmbito artístico compõe a esfera cultural-ideológica, onde se encontra seu papel educativo, fez-se necessário adentrar no capítulo dois da tese trabalhando a perspectiva da *educação da ação direta*. Ao demonstrar que o anarquismo

vê na educação uma ferramenta essencial de luta, ao possibilitar a compreensão de outros mundos possíveis, e experimentar nos interstícios entre o mundo que existe a liberdade de criarmos outros. Observou-se, também, através do desenvolvimento conceitual da *educação da ação direta* o reconhecimento de que para uma mudança estrutural da sociedade é necessária a formação de estruturas e sujeitos revolucionários que sustentem essa mudança, por isso ela deve ser construída no agora. É nesse ponto que encontramos a nossa proposta de *educação da ação direta*, reconhecendo nela o exercício de fortalecer a luta em suas diferentes frentes de atuação, com autonomia e independência de classe, sejam elas nos sindicatos, nas comunidades, nas atividades de propaganda e agitação política, e por fim nas atividades educativas com muralismo, que é, a qual a pesquisa se debruça como campo prático no terceiro e no último capítulo desta tese.

Tendo por base os discursos que atravessam a perspectiva anarquista sobre as funções da arte, a pesquisa conseguiu sustentar seu problema principal através da reflexão sobre a transversalidade entre arte, educação e política, e as possibilidades de a arte atuar como ferramenta em um projeto amplo de transformação social. Não apenas nos discursos e práticas anarquistas sustentadas no primeiro capítulo, mas ao solidificar suas afirmações a partir do seu segundo capítulo através da perspectiva da *educação da ação direta,* que, atravessam diretamente as práticas contemporâneas de atuação militante com *muralismo libertário* relatadas no terceiro e, no quarto e último capítulo desta tese. De forma a não apenas trazer uma reflexão teórica, mas mover o discurso da *Arte Social* através das práticas atuais firmadas na etnografia militante da pesquisadora em e com um coletivo de muralismo Pintelute.

Como elucidado na introdução, a investigação em percurso não consistiu apenas em uma produção acadêmica, mas coloca-se enquanto compromisso ético e político dentro de uma militância anarquista que busca pensar a arte como instrumento educativo em nossas atuações sociais, buscando desvendar um pouco da enorme produção anarquista e suas contribuições para se pensar as experiências atuais. Recuperar fragmentos desse imaginário libertário é também relembrar uma história de resistência e luta social, história essa que tem seu valor maximizado no contexto atual, cada vez mais marcado pelo sufocamento dos imaginários subversivos e pela tentativa de destruição dos últimos rastros de uma cultura própria altamente comprometida com ideais de liberdade, igualdade, solidariedade e apoio mútuo.

A ação de propaganda e agitação com muralismo político, assim como sua prática educativa através de oficinas teóricas e práticas de confecção de murais, apresentadas no

capítulo três e quatro, soergue o desejo de um sujeito ativo na construção do conhecimento e da mudança social, sua iconografia em murais, assim como seu fazer, que dá língua a outros imaginários e constrói os processos de resistência no hoje. O capítulo III demostrou sua relevância ao trazer na sua historiografia sobre muralismo político na América Latina, onde também estavam localizados anarquistas, e que de muitas formas são invisibilizados, trazendo de forma inaugural a história de muralistas que pautam sua atuação dentro do campo libertário, como a: Unidad Muralista Ernesto Miranda (em seu início); a Muralista Luis Olea; a Unidad Muralista Hemanos Tellos; a Muralha Rubro Negra; o Arte Libertária e por fim o Coletivo Pintelute no qual a pesquisa se aprofunda em suas práticas com muralismo e que se apresentou de forma etnográfica no seu último capítulo. Importância não apenas em relatar como funcionam suas práticas, mas deixar acessível a outras e outros educadores populares as metodologias para sua atuação social com muralismo, para que continuem esse esforço de constituir uma educação para a emancipação da classe trabalhadora. Desta forma, todas as entrevistas com as muralistas se fazem acessíveis integralmente no site https://pintelute.libertar.org/.

BIBLIOGRAFIA:

ALMEIDA, Gabriel Bueno. **Política, subjetividade e arte urbana: o graffiti na cidade**. Dissertação (Mestrado Psicologia) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

AGUILERA, Marcelo Rojas. **Pintura mural callejera en Chile : usos y funciones en el Santiago centro-sur del siglo XXI**. Santiago: Tesis na Universidad de Chile Facultad de Artes en Escuela De Postgrado, 2015.

AHAGON, Vitor Augusto. **A trajetória militante de Adelino de Pinho: passos anarquistas na educação e no sindicalismo**. Dissertação (Mestrado em História Social) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade São Paulo, São Paulo, 2015.

ÁLVAREZ, Rafael Sandoval**. Retos del pensar epistémico, ético y político.** In: Prácticas otras de conocimiento(s). Entre crisis, entre guerras, Tomo III. México, Cooperativa Editorial RETOS, Taller Editorial La Casa del Mago, CLACSO, 3 tomos, p. 160 – 165, 2018.

AMORIM, Gabriel. **Muros ocupados: a práxis do muralismo militante como ação de propaganda política**. Rio de Janeiro: UFRJ (Doutorado em Artes Visuais), 2017.

AZEVEDO, Raquel de. **A resistência anarquista: Uma questão de identidade (1927-1937)**. São Paulo: Arquivo do Estado, Imprensa oficial, 2002 (coleção Teses e Monografias).

ANTLIFF, Allan. **Anarquia e Arte: da Comuna de Paris à Queda do Muro de Berlim**. São Paulo: Madras, 2009.

ANTLIFF, Allan. **Situando a Liberdade Jackson Mac Low, John Cage, e Donald Judd**. Ecopolítica, 11: jan-abr, 2015, pp. 28-47. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/ecopolitica/article/view/23546

ARTIEDA, Koldo; ZARZA Rafael. **Diseño sin diseño, 50 objetos anarquistas**. Coord: Colectivo de Trabajadorxs Anónimxs del Libro. Madrid: 2013.

ANTONIO, Ramírez Sánchez Felipe. **Arriba los que luchan: un relato del comunismo libertario en Chile, 1997-2011**. Memoria para optar al título de Periodista. Santiago de Chile, 2013

BAKOUNINE, Michel. Considérations philosophiques **sur** le fantôme **divin**, le monde réel et l'homme. Genève: Entremonde, 2010.

BAKUNIN, Mikhail. **Obras escolhidas Mikhail Bakunin (1814-1876)** – Organização e

tradução de Plínio Coêlho. São Paulo: Hedra, 2015.

BAKUNIN, Mijail. **Federalismo, socialismo y antiteologismo**. Disponível em: https://creandopueblo.files.wordpress.com/2011/08/bakunin-federalismosocialismoyantiteologismo.pdf. Acesso em 18 agosto de 2017.

BAKUNIN, Mikhail. **Considerações filosóficas relativas ao fantasma do divino, ao mundo real e ao homem**. São Paulo: Intermezzo, 2019.

BAKUNIN, Mikhail. **A Comuna de Paris e a Noção de Estado**. Piauí: Terra Sem Amos, 2020.

BACZKO, Bronislaw. **Los imaginários Sociales Memorias y esperanzas colectivas**. Buenos Aires: Nueva Vision, 1991.

BELLAGE, Ebe. **El mural como reflejo de la realidad en Chile**. Santiago: Ediciones Chile America Cesoc, 1996.

BELTRÁN, Roca Martínez. **Anarquismo y antropologia: *Relaciones e influencias mutuas entre la Antropología Social y el pensamiento libertário.***

BOSSI, Ecléa. **Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias**. Petrópolis: Vozes, 1977.

BOUCHARD, Anne-Marie. Adolphe Tabarant, *Le Club de l'art social*, 1890. Em Neil McWilliam, Catherine Méneux and Julie Ramos (dir.), *L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre. Anthologie de textes sources*, INHA, 2014.

CAB. **Revista Socialismo Libertário,** núm. 2, jan/2014.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. **Modernismo Latino-Americano e construção de** identidades através da pintura. Rev. hist. [online]. 2005, n.153, pp. 251-282.

CASTORIADIS, Cornelius. **O conteúdo do socialismo**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

_____. **A experiência do movimento operário**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **A instituição imaginária da sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CASTRO, Rogério cunha de. **A utopia possível: Paul Robin e o Orfanato Prévost.** Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho 2011.

CAMARGO, Daisy. **Bestiário da autoridade: representação iconográfica do periódico anarquista** A Plebe.in: *Domínios Da imagem*, Londrina, v. 7, n. 12, p. 71-81, jan./jun. 2013. Disponível em: http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/21187

CAMARGO, Daisy. ***O teatro do medo***. Paco Editorial:Jundiaí, 2014, pp. 19-34 e 67-99.

CHAMBAT, Grégory. **Instruir para revoltar: Fernand Pelloutier e a educação rumo**

a uma Pedagogia de Ação Direta. Tradução de Plínio Augusto Coêlho. São Paulo: Imaginário, 2006.

CHARTIER, Roger. ***A história cultural entre práticas e representações***. Trad. Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difusão Editorial, 1988. 244 p. (Col. "Memória e Sociedade", coord. p/Francisco Belhencourt e Diogo Ramada Curto, v. 1).

CODELLO, Francesco. **A Boa Educação: experiências libertárias e teorias anarquistas na Europa, de Godwin a Neill.** São Paulo: Icone; Imaginário, 2007.

COHN, Jesse. **Underground Passages, anarchist resistance culture 1848-2011.** AKPress, Okland, 2014.

COHN, Jesse. **Anarchism and the crisis of representation : Hermeneutics, aesthetics, politics**. Massachusetts: Susquehanna University Press, 2010.

COHN, Jesse. **Anarchism, Representation, and Culture.** In:

http://www.infoshop.org/anarchism-representation-and-culture/, 2018. Cohn, Jesse. "Anarchism, Representation, and Culture." Culture + The State. eds. James Gifford and Gabrielle Zezulka-Mailloux. Edmonton: CRC Humanities Studio, 2003: 54-63.

COLOMBO, Eduardo. **O sentido da Ação Direta**. Texto originalmente publicado em *Refráctions*, núm. 25, p. 72-87, 2010.

CORRÊA, Felipe. **Rediscutindo o anarquismo: uma abordagem teórica**. São Paulo: USP (Mestrado em Ciências), 2012.

CORRÊA, Felipe. **Reforma e Revolução**. São Paulo: Faísca, 2006.

CORTÉS, María Isabel Casas. **Etnografías made in usa: rastreando metodologias disidentes**. En Leizaola, Aitzpea; Hernández, Jone Miren (orgs). Revista Miradas, Encuentros y Críticas antropológicas. Chapel Hill (USA), University of North Carolina, p.165-171, 2009.

CORTÉS, María Isabel Casas; Michal Osterweil y Dana E. Powell. **Fronteras borrosas: reconocer las prácticas de conocimiento**. In: Prácticas otras de conocimiento(s). Entre crisis, entre guerras, Tomo II. México, Cooperativa Editorial RETOS, Taller Editorial La Casa del Mago, CLACSO, 3 tomos (p. 173 – 198).

DALMÁS, Carine. **Brigadas Muralistas e Cartazes de Propaganda da *Experiência Chilena*.** Tese (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

DIAZ. Paloma Abett de la Torre; LARA Marcela Acuña Lara. **El arte muralista de las Brigadas Ramona Parra 1967-1973**. Seminario de titulación para Optar al Grado de Licenciado en Historia. Universidad de Chile, 2004.

BRITO, Leonardo Leonidas. **Politecnia da aprendizagem e a centralidade do trabalho em proudhon: alguns breves apontamentos.** Revista Brasileira da educação profissional e tecnológica, vol. 2, 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Levantes**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Pós – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes – EBA/UFMG. v.2, n.4. p. 204-219, nov. 2012. Disponível em: https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/60/62 . Acesso em: 01 de abril de 2018.

EXPÓSITO, Marcelo (orgs.). **Modos de Hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa.** Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001. p 455.

ERRANDONEA, Alfredo. **Una teoría de la participación social.** Comunidad. Estocolmo, n.4, 1984.

ESPINOZA, Eduardo Castillo. **Puño y Letra, movimiento social y comunicación gráfica em Chile.** Chile: Ocho Libros, 2010.

_____, **Sociologia de La Dominacion**. Montevideo: Editorial Nordan-Comunidad, 1988.

FERRUA, P. **Intencionalidade, Anarquismo e Arte**. In: RAGON; FERRUA; VALENTI (orgs. et.al.). Arte e Anarquismo. São Paulo: Imaginário, 2001.

FERRETI, Federico. **“Anarchism, geography and social art”**, in C. Kosuch (ed.) *Anarchist Avant-Garde*, Amsterdam, Brill, 2019, 235-259, https://brill.com/view/book/edcoll/9789004410428/BP000013.xml

———. 2014. “**Pioneers in the History of Cartography. The Geneva map collection of Élisée Reclus and Charles Perron”** in *Journal of Historical Geography* 43.1: 85–95.

FERRER Y GUARDIA, Francisco. **A Escola Moderna.** São Paulo: Terra Livre, 2014.

GALLO, Silvio. **Algumas notas em torno da pergunta: “o que pode a imagem?”.** Disponível em: https://periodicos.ufsm.br/revislav/article/view/21766/pdf_1. Acesso em: 11 de agosto de 2017.

GALLO, Sílvio. Pelloutier e a educação libertária: instruir para revoltar. In: **Instruir para revoltar.** CHAMBAT, Grégory. São Paulo: Editora Imaginário, 2006.

GALLO, Sílvio. **Educação libertária: textos de um seminário**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1996.

GALLO, Silvio. **Educação anarquista: um paradigma para hoje**. Piracicaba: UNIMEP, 1995.

GALLO, Silvio. **Pedagogia libertária: anarquistas, anarquismos e educação.** São Paulo: Imaginário; Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2007.

GALLO, S. (1). **Ética, ciência e educação na perspectiva anarquista.** *EDUCAÇÃO E FILOSOFIA*, *9*(18), 7-29. Recuperado de http://www.seer.ufu.br/index.php/EducacaoFilosofia/article/view/996

GIGLIO, C. M. B. **Voz do trabalhador: sementes para uma nova sociedade**. Dissertação de Mestrado. São Paulo, 1995.

GOHN, M. G. M. **Educação não-formal e cultura política**. São Paulo: Cortez, 1999.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. **A socialização da arte: teoria e prática na América Latina**. São Paulo, Cultrix, 1984.

GAWRYSZEWSKI, A. **A imagem como instrumento da luta anarquista**. In: GAWRYSZEWSKI, A. (org.). Imagens Anarquistas: análises e debates. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2009.

GRAEBER, David. **Direct Action, An Ethnography.** The Anarchist Library, 2009.

GORDON, Uri. **Anarquia Viva! Da prática antiautoritária, da prática a teoria**. Curitiba, PR: Editora Subta, 2015.

HARDMAN, Francisco Foot. **Nem pátria, nem patrão! Memória operária, cultura e literatura no Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

HOOKS, bell Ensinando a transgredir: a educação como prática; tradução de Marcelo Brandão Cipolla. - São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

JAUMONT, Jonathan; VARELLA, Renata Versiani Scott. **A Pesquisa Militante na América Latina: trajetória, caminhos e possibilidades.** Rio de Janeiro, Revista Direito & Práxis: Vol. 07, N. 13, 2016 p. 414---464.

JELIN, Elisabeth. **¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias?** In: Los Trabajos de la Memoria. 1-62. Siglo Veintiuno Editores. Madrid, España. Antropologías de la Violencia, 2002.

_____. **La lucha por el passado: como construimos la memoria social. Ciudad Autónoma de** Buenos Aires: Siglo XXI, 2018.

JULLIARD, Jacques. **Fernand Pelloutier et les origines du syndicalisme d'action directe.** Revista Le Mouvement social nº. 75, p. 3-32, Abril e junho 1971.

KADLEC, David. ***Mosaic Modernism: Anarchism, Pragmatism, Culture*.** Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2000.

LENOIR, Hugues. **Educar para emancipar.** Organização e Tradução de Plínio Augusto Coêlho. São Paulo: Imaginário; Manaus: Universidade Federal do Amazonas, 2007.

LITIVAK, Lily. **La mirada roja: Estética y arte del anarquismo.** Barcelona: Ediciones del Serbal, 1988.

LITIVAK, Lily**. Musa libertaria: arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913).** Espanha: Bosch, 1981.

LONGONI, Ana**. "Brigadas muralistas: la persistencia de una práctica de comunicación político-visual",** en: Revista de Crítica Cultural Nº 19, Santiago de Chile, noviembre de 1999, pp. 22-27.

_____. **Vanguardia y Revolución: Arte e izquierdas em la Argentina de los sesentasetenta**. Ciudad Autonoma de Buenos Aires: Ariel, 2014.

LÓPEZ, Fábio López. **Poder e Domínio: uma visão anarquista.** São Paulo: Editora Faísca, 2013.

MANCHETE, El. manifiesto del sindicato de obreros técnicos, pintores y escultores. núm. 7, 1924.

MALATESTA, Errico. **Ideologia Anarquista.** Montevidéu: Recortes, 2008.

MARCOS, Subcomandante Insurgente. **Nem o centro nem a periferia**: sobre cores, calendários e geografias. Porto Alegre: **Deriva**, 2008

MARTINS, Angela Maria Roberti. **A rebeldia e a arte dos "malditos" anarquistas.** volume 01, número 24, setembro de 2014.

MARTINENGHI, Michele M. S. Freitas. **O lambe-lambe e as potencialidades de uma aprendizagem em fuga.** Florianópolis: UDESC (Mestrado educação), 2016.

MARTINENGHI, Michele M. S. Freitas. **Arte Social Anarquista: uma ferramenta de luta das classes subalternas.** II Congreso Internacional de Investigadxs sobre anarquismo(s). Montevideo, 2019. ISBN? 978-9974-94-845-7. FONTE: https://www.colibri.udelar.edu.uy/jspui/bitstream/20.500.12008/23421/1/ACTAS%20II%20Congreso%20Internacional%20Anarquismos%202019.pdf

MIGNOLO, Walter. **La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial.** Gedisa, Barcelona, 2007.

NETTLAU, Max. História da anarquia, das origens ao anarco-comunismo. São Paulo: Hedra, 2014

OLIVEIRA, Catarina Tereza Farias de. **A Etnografia Militante como Método: intervenções com Práticas Comunicacionais na Comunidade Guaribal/Serrinha-CE.** Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – São Paulo - SP – 05 a 09/09/2016.

OLIVEIRA, Ivan Thomaz leite de. **Educação racionalista e sindicalismo de intenção revolucionária na prática política do anarquismo paulista (1900-1919)**. Revista Espaço Acadêmico, n. 221, p. 91 -102, 2020.

PASCUAL, Arturo Ángel Madrigal. **Arte y compromiso: España 1917-1936.** Barcelona: Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo, 2002.

PESAVENTO, Sandra. O mundo da imagem: território da história cultural. In: PESAVENTO, Sandra; SANTOS, Nádia Maria Weber; ROSSINI, Miriam de Souza (orgs.). **Narrativas, imagens e práticas sociais:** percursos em história cultural. Porto Alegre: Asterisco, 2008.

PERGER, Alexandre. **A grafitagem se expande como uma arte de rua e questionadora**. Fonte: https://ndmais.com.br/diversao/a-grafitagem-se-expande-como-uma-arte-questionadora/. Joinville: Jornal Notícias do Dia, 16 de novembro de 2013.

POLETTO, Caroline. **A imaginação subversiva ao redor do mundo:** Imagens, Poesias e Contos de Protesto na Imprensa Anarquista e Anticlerical (Espanha, Argentina e Brasil, 1897-1936). 2017. 471 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Unisinos, São Leopoldo, 2017.

PROUDHON, P. **Sistema das contradições econômicas: Filosofia da miséria**. São Paulo: Ícone, 2003.

PROUDHON, Pierre-Joseph. **Do Princípio da Arte e de Sua Destinação Social**. São Paulo: Armazém do Ipê, 2009.

PROUDHON, Pierre-Joseph. **Da Justiça na Revolução e na Igreja: Filosofia, Justiça e 'Politecnia da Aprendizagem'.** São Paulo, Intermezzo Editorial. 2019.

POUGET, Emile. **El Sabotage**. Santiago: Editorial Indómita, 2015.

POUGET, Emile. **A ação direta**. Paris: edições da Guerra social, Biblioteca sindicalista, n°4, 1904

QUEIROZ. Cristina S. **A educação como estética da existência: uma crítica anarquista ao construtivismo**. Dissertação (Mestrado em História e Filosofia da Educação) – Faculdade de Educação, UNICAMP, 2002.

RAMALHO, Ramon Rodrigues. Contribución a la propuesta de uma etnografia militante. X Jornada de Sociologia. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2013.

RAMALHO, Ramon (2011a). **¿Es posible la autogestión obrera? Fábricas recuperadas em Argentina.** Revista *Trabajo & Desarrollo, 11,* 38-41.

RAMALHO, Ramon (2011b). **Convergências Pedagógicas entre Gramsci, Paulo Freire e Ferrer i Guardia – Pesquisa sobre a escola libertaria**. *Competência, 4*, (2), 61-78. ISSN: 1984-2880.

RAPPE, David. La Bourse du travail de Lyon, Une structure ouvrière entre services sociaux et révolution sociale, éditions ACL (2004) on increvablesanarchistes.org

REMIGO, Elizabet. **As brigadas muralistas e as campanhas de Arraes, arte e política na década de 1980**. Recife: Cepe, 2016.

RESZLER, André. **A estética anarquista**. Rio de Janeiro: Achiamé, 2004.

RIBEIRO, Darcy. O Dilema da América Latina: estruturas de poder e forças insurgentes. Petrópolis: Vozes,1988.

_____. **O papel reservado ao intelectual e à ciência nos países pobres.** Encontros com a Civilização Brasileira, vol. 3, n. 25, julho, p. 213-216, 1980.

REGOURD, Florence. **PAUL ROBIN, pédagogue, franc-maçon, libre penseur, militant révolutionnaire libertaire et néo-malthusien (1837-1912).** Contribution de la Fédération de Vendée à la question à l'étude, 2011.

ROBIN, Paul. In: **Un antecedente de la escuela moderna: Paul Robin**. Editor: José J. De Olañet. Barcelona: Pequeña Biblioteca Calamvs Scriptorivs, 1981.

RODRIGUES, Edgar. ***Os Companheiros*** *– 1*. Rio de Janeiro: Editores Associados, 1994.

RODRIGUES, Edgar. **O anarquismo na escola, no teatro, na poesia**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1992.

ROZOWYKWIAT, Tereza. **Arraes.** São Paulo: Iluminuras, 2006. In: SOUZA, Elizabeth Soares. **Entre arte e política: Brigadas Muralistas nas cidades de Olinda e Recife na década de 1980**. Dissertação em História Social da Cultura Regional. Universidade Federal Rural de Pernambuco, 2012.

SAFÓN, Ramon. **O racionalismo Combatente, Francisco Ferrer y Guardia**. São Paulo: Imaginário, 2003.

SAMIS, Alexandre. In: Magón, Ricardo Flores. **A revolução Mexicana.** Editora Imaginário: São Paulo, p. 7-24, 2003.

SAMIS, Alexandre. O anarquismo de Proudhon a Malatesta. Disponível em: https://ielibertarios.wordpress.com/2017/12/05/o-anarquismo-de-proudhon-a-malatesta-por-alexandre-samis-juliana-lira-e-katia-motta/ , 2009.

SANDOVAL, Cláudia Valentina Páez. **La práctica de la resistencia en las brigadas muralistas de los 80**. Tesis (Teória e Historia del Arte) – Universidade de Chile, Santiago: 2013.

SANTOS, FABIO LUIS BARBOSA. **Ricardo Flores Magón e a intolerância política no México pré-revolucionário.** Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho 2011.

SCHLEUNING, Neala. **Artpolitik, Social Anarchist Aesthetics in an Age of Fragmentation**. Minor Compositions, 2013.

SILVA, Rodrigo R. da. **Anarquismo, Ciência e Educação**: Francisco Ferrer y Guardia e a rede de militantes e cientistas em torno do ensino racionalista (1890-1920). 2013. 279 f. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo - FEUSP, 2013.

SOLANO, Xochitl Leyva. ¿**Academia *versus* activismo? Repensarnos desde y para la práctica teórica-política.** In: Prácticas otras de conocimiento(s). Entre crisis, entre guerras, Tomo II. México, Cooperativa Editorial RETOS, Taller Editorial La Casa del Mago, CLACSO, 3 tomos, 2018, (p. 199 – 222).

SOLAR, Felipe; PÉREZ, Andrés. ***Anarquistas: Presencia libertaria en Chile***. Editora RIL, 2008. Disponível em: https://lapeste.org/2015/08/el-anarquismo-en-los-origenes-mir-y-las-brigadas-del-pueblo/ Acesso: outubro 2021.

SOUZA, Elizabeth Soares. **Entre arte e política: Brigadas Muralistas nas cidades de Olinda e Recife na década de 1980**. Dissertação em História Social da Cultura Regional. Universidade Federal Rural de Pernambuco, 2012.

SOUZA, T.C.C. **"Discurso e Imagem – Perspectivas de análise não verbal"**, 2o Colóquio Latino Americano de Analistas Del Discurso, La Plata, Buenos Aires, agosto de 1997.

SPROTTO, Fernanda Camargo. **Os Guarani e a erva-mate. Trabalho indígena, resistência e adaptação nos ervais do Guairá (1609-1630).** Trabalho de Conclusão de Curso em História. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018.

TOLSTÓI, León. **¿Ques es el arte?**. Santiago: Editorial Indómita, 2015.

TOHÁ, Jaime Sanhueza. **La Confederación General De Trabajadores y el anarquismo chileno de los años 30**. In: HISTORIA. Vol. 30; 313-382; 1997.

VIRGÍLIO, Jefferson. **Antropologia militante, pesquisador e/ou sujeito de estudo: revisão teórica sobre pesquisa e militância na antropologia contemporânea**. Florianópolis, 2014 (monografia).

VALADÉS, José Carlos. **El Socialismo Libertário Mexicano (Siglo XIX).** Ciudad de México: Fundación Rosa Luxemburg Stiftung y Para Leer em Libertad AC, 2013.

WOLFF, Janet. **A produção social da arte.** Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

ANEXOS:

Anexo I:

Pro Dome – Revue L'art Social Julho de 1896

Extraído: *Revue L'Art Social*, jullet 1896, p. 8-10
Tradução: Michele Martinenghi

Se, a Arte Social que reaparece hoje, resolutamente melhor equipada para a luta que durante sua primeira série, nenhuma estética particular será imposta àqueles que escrevem ou que escreverão, no entanto, uma comunidade de tendências servirá de elo na luta. Não é uma tendência para uma forma única, que seria sinal de fusão como na política. Um buquê de violetas, uma sempre-viva ou um cravo vermelho preso ao botão da roupa, são uma bandeira, mas de tendência orientada à busca do que é melhor e do que é a nova verdade. Alguns se vestirão ao sol e suas nuances infinitas; outros o dotarão do colar rígido do montante doutrinário ou do teórico; outros, ainda, irão despir-se como filósofos - despir-se não é, retroceder.

Querer especializar a arte e trancá-la em fórmulas é realizar uma tarefa análoga à metáfora da criança que nos ensina[146]: com suas mãozinhas cava um buraco na areia da praia para derramar toda a água do mar.

As fórmulas, vistas através do tempo, são buracos de crianças escavados em areia com a ambição de ter eternamente a beleza - isto é, o que está mudando é múltiplo em seus aspectos - mas esses buracos estreitos demais, não pode conter o infinito. A beleza, que tão devotamente nos ativa, não pode sem se atrofiar sem perder sua graça ou sua grandeza, ou permanecer por muito tempo adornado com o requinte da moda.

E a propósito, os métodos e procedimentos são toda a arte? Ou são apenas os meios usados por artistas e poetas para expressar a emoção sentida, para identificar a ideia a uma forma convencional, mudando de acordo com o tempo e com o local? A arte reside na expressão ou na criação?

Pensamos que a arte é tudo isso: qual é expressão e qual é a criação, mas que apenas a grande arte é a que subordina sua forma à ideia e nela encontra sua razão de ser.

[146] Possível erro de tradução, original: "Vouloir spécialiser l'art et l'enfermer em des formules, c'est faire une besogne analogue à celle de l'enfant que la parabole nous montre creusant, de ses petites mains, um trou dans le sable du rivage pour y verser toute l'eau de la mer".

Se uma arte vale a pena e se julga pela magnitude de sua emoção, ela dura além de sua manifestação, a capacidade da ideia que expressa.

Por que, em nossa preocupante época a arte é apenas uma expressão? Por que basta que ela, a arte, fale aos olhos ou aos ouvidos quando deveria a alma entender? Por que os brilhos da cor ou os sons do ritmo ao invés de serem subordinados ou adequados, são dominantes e tornam imperceptível a pobreza da criação? Isso porque somos o fim de uma época, entre o que termina e o que virá, só haverá espaço para o transitório.

Será a decadência? Oh! Os infelizes e todos os que dizem e que acreditam.

A arte moderna é, portanto uma arte transitória que permite a passagem de uma época, cuja última luz ainda brilha ao pôr do sol, para outra época, cujo amanhecer ainda está começando? Não, já que nada em suas manifestações denunciou o que será nova arte, a arte de amanhã. Aquelas que são inovadoras, aquelas que buscam e que tentam trazer para a ideia um novo conjunto não pertencem mais ao passado, e nem ao passado de ontem: eles já são de amanhã.

A ideia que trará a nova humanidade ainda está incipiente ou mal está emergindo. Consequentemente ela não pode ter sua própria arte; só pode haver uma arte que a anuncia, e é isso que é arte transitória. É uma arte de combate. Tarefa ingrata, tarefa de precursores que a batalha coloca nas valas da estrada antes que o *Te Deum* da vitória e a *Hosannah* fossem entonados, mas também tarefa de abnegação à qual somente os fortes podem se dedicar.

Ao constituir todas as vontades determinadas a lutar, venha a ele, o Grupo de Arte Social que toma a iniciativa desta publicação, e tem por objetivo imediato colocar-se em comunicação por folha. O seu objetivo é contribuir para esclarecer a corrente de ideias que se manifesta em favor de uma arte na qual as pessoas possam se interessar: uma arte de combate, porque estamos em um período de luta, e, uma arte educativa porque ela terá que instruir. Mas se pela caneta, pelo pincel ou pelo lápis, pela palavra ou pelo teatro, o Grupo deseja colocar suas energias a serviço da ideia emancipatória, e manter total confiança altiva na arte que suscita e não em resgatar uma arte que se faz degradante.

Seus meios serão os seguintes:

I. Realizar uma série de conferências em todos os distritos de Paris, de preferência nos populares. Livres para escolher seus assuntos, os palestrantes terão como objetivo pôr fim ao mal-entendido que existe entre trabalhadores manuais e trabalhadores intelectuais

e, assim, reuni-los para o estudo e pesquisa de meios adequados para acelerar a transformação oscilatória.

II. Publicar uma revista que – ao ser, como alguns desejavam, um refúgio de arte - ocupará seu lugar no combate cotidiano e se esforçará para perdurar. Quem escreve lá será simples e de acordo com seu temperamento, escritores, poetas, artistas para o povo.

III. Fará, sempre que possível exposições de arte públicas e gratuitas, arte em forma de combate e arte em forma de beleza.

IV. Por fim, organize apresentações teatrais.

Já em março de 1893, o Teatro de Arte Social, com recursos limitados, tentou seu primeiro ensaio: os eventos de 1894 não queriam que esse ensaio fosse seguido. Mas hoje existem inúmeros bons, e também porque a ideia, ao caminhar, removeu muitos obstáculos, o Teatro de Arte Social também retomará seu lugar de combate. É ao povo a quem é dirigido e que demanda seu apoio.

Anexo II:

Apresentação da Revista *L'Art Social – 1891*

Extraído: *Revue L'Art Social*, 1891
Tradução: Michele Martinenghi

A Arte Social

Revista de arte livre e independente, sem líderes ou pontífices. A ARTE SOCIAL é aberta o mais amplamente possível a todos os bons desejos. Ela está aberta a todos os que cansados de sempre limar a espada sem lutar tenham coragem de colocar seu valor e seu talento a serviço da ideia socialista.

A ARTE SOCIAL não repudia nenhuma forma literária ou artística; ela está com os revolucionários que procuram novas formas de vestir seus pensamentos, e com aqueles com que as velhas formas prosódicas não interferem mais. Ele não joga o passado no nada. Além de venerar Eugene Pottier, ele homenageia Jean Lombard, esses dois valentes mortos de luto. Ele não sabe o que é a verdadeira estética.

Mas o que ele sabe é que todo homem que pensa, todo homem que se sente movido à vista das desigualdades sociais e cujas ideias generosas fazem vibrar o coração com fé no futuro, tem o dever de atrapalhar a decadência e impedir a declínio.

Ele sabe que é hora de substituir uma poesia crapulosa ou fútil por uma poesia saudável e vigorosa.

Ele sabe que além dos lutadores e seguidores da causa socialista, há um lugar para manter-se.

Ele sabe, finalmente, que chegou a hora de reunir e dar vida aos elementos dispersos da grande arte de amanhã: a Arte Socialista.

Que todos que pensam como ele o siga.

A Arte Social 1891

Anexo III:

Arte e revolta por Fernand Pelloutier
Conferência feita em 30 de maio de 1896

Extraído: *Revue L'Art Social*, 1896
Tradução: Michele Martinenghi

Se esta conferência tivesse como assunto a Arte pura, um artista estaria no lugar que estou ocupando e o grupo de homens que vos convidaram esta noite sentariam ao lado de vocês como público, não como organizador. Como vocês, de fato, os membros da Arte Social (*l'Art Social*) têm uma consideração medíocre pelos diletantes que, mesmo professando o desprezo pela burguesia – ao quais às vezes se mostram inferiores -, não deixam de se apropriar das paixões deles, como eles, a fortuna persegue, sem se importar em conhecer sua fonte, voluntariamente lisonjeando os vícios sociais a fim de tirar proveito disso, no final, são os mais firmes apoiadores da oligarquia capitalista.

Não. Essas pessoas em nome das quais eu falo são o povo - e não apenas por nascimento (porque, quantos daqueles outros esqueceram e negaram a própria origem!), mas também pelos sofrimentos e de sentimentos compartilhados, igualmente sedentos de revolta contra as iniquidades, pela mesma aspiração a um estado social em que cada ser, dono de si mesmo, encontraria a satisfação das próprias necessidades na satisfação das necessidades de seus semelhantes. Essas pessoas não separam a arte e o socialismo e, contrariamente àqueles que, considerando que o povo é incapaz de ter sensações intelectuais, se negam a escrever para ele, elas querem juntar o comunismo do prazer artístico ao comunismo do pão. Para melhor afirmar esses sentimentos, o grupo Arte Social escolheu como lugar de sua primeira manifestação um bairro revolucionário, confiando a declaração de seus princípios a um militante do exército sindicalista e escolheu para dar início a seus futuros trabalhos o tema: A Arte e a Revolta.

Ah! Não pensem que os piores inimigos de vocês são esses homens de espírito estreito, de desejos limitados, para quem só importa o ganho e que da vida social querem conhecer apenas atos mercantis. Se só existissem eles e vocês entre a sociedade capitalista, a emancipação de vocês estaria próxima, porque o vigor de seus músculos e o poder de sua energia logo os sobrecarregariam. O apetite mesquinho deles os cega diante da marcha contínua do povo por uma vida melhor, a evolução social escapa de sua vista e muito surpreenderia quem lhes disse-se: "enquanto vocês pensam apenas em disfrutar,

os cérebros se abrem à luz. Está chegando o dia em que os bens que seu egoísmo usurpou da multidão durante séculos a multidão o retomará". E se por acaso algum deles vier inspirado a refletir sobre o perigo que a ordem social capitalista corre, ele logo ele sacode os ombros e pronuncia o velho ditado: Isso vai durar tanto quanto eu!

Seus inimigos mais perigosos são aqueles que, ao mesmo tempo, pensam em gozar e privar você do próprio desejo de desfrutar, aqueles que há tanto tempo persuadiram vocês – para a vergonha de vocês infelizmente – que é necessário haver ricos para que os pobres possam trabalhar e viver, são os que tem dito: "os sofrimentos suportados nessa vida serão a medida das alegrias que esperam por você na vida futura"; são aqueles, que em uma palavra, conhecendo a fome de liberdade (tanto material como moral) que a cultura intelectual desenvolve nas pessoas, fazem esforços inauditos para mantê-los na ignorância, interpretando mentirosamente em seu benefício o discurso evangélico: Bem-aventurados os pobres de espírito! Por todos os meios a seu alcance e em todas as circunstâncias, eles se esforçam para inculcar no povo a ideia que a desigualdade de condições é a consequência de leis naturais, portanto imutáveis, e, por outro lado, se esforçam para tornar a situação do povo cada dia mais miserável, de maneira que, à resignação, à fraqueza moral determinada pela ignorância, se acrescentasse a depressão física, afim de que toda rebeldia seja sufocada antes mesmo de nascer. E foi assim que eles puderam usufruir do mundo em paz, a ponto de conquistar a veneração do povo pela honra que eles faziam ao explorá-lo.

A ignorância, portanto, é o que fez os resignados. Sendo suficiente dizer que a Arte deve criar pessoas revoltadas. Diante da percepção ainda confusa da igualdade de direitos, a arte deve contribuir para destruí-la, revelando o ridículo e o odioso, o respeito misturado ao receio que o povo ainda sente pelas morais inventadas pela duplicidade humana. (p. 7)

Porque tudo reside nisso. Revelar as mentiras sociais, dizer como e por que foram criadas as religiões, imaginados os cultos patrióticos, a constituição da família segundo o modelo do governo, o surgimento da necessidade de um patrão: esse deve ser o objetivo da Arte revolucionária. E enquanto permanecer na mente dos indivíduos a sombra de um preconceito, nós podemos fazer insurreição, para modificar mais ou menos as engrenagens políticas inúteis, inclusive derrubar até impérios: mas a hora da Revolução Social não vai ter chego!

Mas será que o trabalho necessário a esta obra é tão difícil? Certamente não, pois apesar das resistências da classe privilegiada, inclusive sem que ela perceba, os

acontecimentos efetuaram a melhor parte da desagregação social. Para começar, a necessidade de ganhar o apoio público para alcançar o poder ou manter-se nele obrigou as facções políticas concorrentes a conceder ao povo uma parcela, mínima, mas sem dúvida considerável, dessa instrução que até então tinha sido a herança patrimonial exclusiva dos ricos. Agora, à medida que as necessidades determinadas pela consciência dos direitos crescem em progressão geométrica, provisto de um mínimo de rudimento científico o povo deu um passo gigantesco na direção de sua emancipação moral. A instrução pública é algo recente. Ela foi compartilhada apenas parcimoniosamente com as classes trabalhadoras, e mesmo assim ela já produziu uma soma de reivindicações sintetizadas pelo nome de socialismo.

Além do mais, o crescimento súbito e imoderado dos lazeres, provocado pelo desenvolvimento da indústria mecânica, fez com que as classes dirigentes esquecessem a preocupação que antes tinham em disfarçar e dissimular seus sentimentos egoístas. Uma vez desencadeado os instintos e que o prazer e a pressa de viver silenciaram todos os escrúpulos, já não se teme ostentar cinicamente o luxo ao lado da miséria das multidões, o luxo e a depravação dos prilegiados diante da miséria da multidão. Na corrida pelo ouro, as pessoas se jogam umas contra as outras. Muitos sucumbiram pela fadiga,outras caíram perto da chegada, e os mais fortes continuaram seu curso sem piedade dos derrotados. E desde então, embriagados de sucesso, ávidos por desfrutar de tanto, que a fortuna lhes parecia incerta, e despojavam o verniz da elegância com que a sociedade precedentes tinham recoberto suas torpezas, eles pararam de esconder a repugnante nudez de seus apetites.

Isso fez com que o povo refletisse. Recém oniscientes sobre seus direitos, comparou a parte dos bens sociais que recebia com a parte que se apropriavam os ricos, e formulou uma denúncia, pensando finalmente que uma sociedade é ruim onde a riqueza é adquirida em proporção inversa do trabalho.

Então começou este duplo movimento: o espírito de revolta crescendo com a soma das iniquidades, e a soma das iniquidades crescendo - como acontece em toda sociedade agonizante - com as manifestações de revolta. Quanto mais aumentavam as reclamações e as exigências do povo, e com isso a ameaça de cataclismo, mais aumentava a febre de prazer dos ricos.

E no que não se atrevem todos os dias as classes privilegiadas? Em todos os órgãos do Estado sentem igual desprezo pela justiça, pela honestidade e pelo dever: a vida é tão ardente que não se tem tempo de ser justo!

Um acusado - diz o jornal Le Temps –foi levado ao tribunal de justiça. Para melhor provar sua culpa no caso, que de longe é bastante medíocre, ao assunto que lhe imputava, o ministério público julgou apropriado alegar os maus costumes da mãe do acusado, a qual não possui qualquer relação com o processo. A alegação, no mínimo inútil, se revelou profundamente falsa. O acusado, que é um bom filho, protestou com indignação, ou seja, em termos tão enérgicos que o procurador geral esteve a ponto de abrir outro processo contra ele por desacato a um magistrado no exercício de suas funções. O Tribunal, no entanto, melhor informado e mais sereno devolve o caso para outra sessão. Resultado: três meses de prisão preventiva acrescida às provações já sofridas pelo inculpado.

"Tais são a nudez dos fatos que recém-ocorridos na corte de Bône. Muitos de nossos colegas se indignaram, não sem razão, e a opinião pública como um todo não pode deixar de compartilhar os sentimentos que eles exprimem. Esse incidente, semelhante a muitos outros, de natureza análoga, revela um extraordinário estado de espírito no mundo judiciário.

O mal é antigo, é preciso admitir; e o que deve ser lamentado acima de tudo, é que os repetidos protestos que apareceram em diferentes épocas não fizeram reparação as deploráveis tradições em uso no palácio da justiça. Quer se tratem de um processo criminal ou de uma instância civil, para as pessoas de toga (vestuário de magistrado ou de advogado) os seres humanos que comparecem à justiça são uma presa que elas podem devorar ou maltratar sem escrúpulos.

Algumas vezes, para provar a culpabilidade de um indivíduo em um assassinato, por exemplo, sem poder juntar provas suficiente e direta, recorda-se que a quinze ou vinte anos atrás ele foi condenado uma insignificância qualquer; outras vezes (como é neste caso em questão) ele é sobrecarregado de antecedentes, verdadeiros ou falsos, de seus antepassados ou de seus parentes; outras vezes, enfim, o advogado procura estabelecer a inocência do seu cliente jogando contra seu adversário uma lista inédita de difamações e insinuação maliciosas, que nada têm em comum com o litígio submetido aos juízes.

Membros do júri ou do ministério público, e muitas vezes até magistrados, todos parecem tomar a senha para julgar e condenar sem preocupam-se mais tarde, sem se dar conta do enorme mal que causam às partes e os danos que causam à própria justiça....

Assim fala o periódico *Le Temps*, e que eloquência esse julgamento não provoca nos sentimentos que habitualmente animam o autor! Mas vejamos outro fato, talvez ainda mais grave, porque ele parece consagrar, ao declará-la necessária, a subordinação do escravo ao senhor.

Ante ao júri do Tribunal Civil de Avesnes compareceu um operário vidreiro chamado Portal que, demitido por não ter cumprimentado seu patrão, este o condenou à jurisdição do Tribunal do Trabalho. O que disse o tribunal? "Considerando... que o fato de um trabalhador não cumprimentar seu patrão não constitui somente uma falta de respeito, mas uma atitude ofensiva e provocativa susceptível de minar a disciplina do estabelecimento e a autoridade do patrão em relação aos demais trabalhadores, está revogada o julgamento do Tribunal do Trabalho."

"É um mundo estranho", diz Clémenceau, "esse do Palácio da Justiça. Quando por acaso penetro por baixo dessas augustas estruturas de abóbadas, não deixo de deparar-me sempre, envoltos em preto e cobertos com togas, pessoas gentis que eu conheci embriagados no Quartier Latin (Bairro Latino), e que agora têm a profissão de julgar as pessoas.

Eles os condenam, sobretudo. Como eternos distribuidores de punição, eles ignoram a alegria de dar recompensas. Na Academia Francesa com suas premiações de virtude, que ao governo com suas condecorações, suas medalhas de honra e suas licenças recompensem os bons, enquanto os homens pretos e vermelhos do tribunal fazem tremer os maus. Se por acaso acontecer de a recompensa recair sobre um indivíduo indigno dela, em troca, por justa compensação o castigo recai frequentemente em cabeças inocentes, de modo que o todo nos dê essa média de justiça da qual nos orgulhamos. Deixe os maus tremerem - e os bons também, por precaução.

Todos esses bichanos, encolhidos atrás de suas sinistras mesas, têm unhas afiadas e presas duras. A Sociedade os fez assim para os justiçáveis, como Deus fez os gatos de rua para os pardais.

Abra suas asas, bom passarinho, e olhe com cuidado onde você vai pousar.

O fato é que a gente jamais colocaria os pés no chão se tivéssemos consciência das inúmeras armadilhas espalhadas por toda parte em nome da lei. Abra o Código de lei e reveja a lista de coisas que não devem ser feitas. Antes da décima página, o desespero vai te pegar...

Assim caminha o mundo, um julgando e o outro julgado; cada um atado ao extremo da mesma corrente, puxando o melhor que pode sem nunca conseguir romper sequer um elo. E no fim vem a resiliência, que tudo apazigua. Um embrutecendo-se em sua cela, assim como o outro endurece em seu assento...

Assim se comporta a magistratura. Aqueles que nunca se aproximaram do mundo judicial, talvez imaginem que antes de vestir a toga, o magistrado penetra na seriedade de seu ofício; Imaginam que, desconcertado pelo privilégio exorbitante de julgar seus semelhantes, que também falível como é, coloca no limiar do Palácio da Justiça suas paixões, seus preconceitos, seus ódios; Imaginam que no mínimo ele aparta de seu espírito as desmoralizantes preocupações de sua ascensão...

"Que engano! Este funcionário," disse Leon Daudet, "posicionado atrás da tribuna, possui somente um detalhe de educação que o impediu de sentar-se diante dela", não abdica nada de suas amizades, de suas opiniões, de seus interesses, e se torna juiz sem deixar de ser homem. Como, então, a classe à qual ele pertence, os indivíduos que estão no meio dele, as coisas que ele gosta, como isso não sairia favorecido diante da sua autoridade ilimitada?

Surdo às denúncias de justiça mal feita, ele bajula, elogia, parabeniza e absolve, em virtude deste princípio segundo o qual antes de tudo é preciso conservar a hierarquia social intacta, garantia superior de tranquilidade pública. Isso explica os veredictos escandalosos que beneficiam tantas corporações financeiras conhecidas (por demais conhecidas!) e famosas falências fraudulentas.

Para os miseráveis a história é outra. É possível inflingir a eles as penalidades mais rigorosas sem sacudir, acredita-se, o edifício capitalista. Eles não são nem nobres, nem padres, nem ricos, eles não dispensam nenhum favorecimento, eles não são os pilares do Templo. Pode-se, portanto, e é mesmo necessário ser muito mais severo com eles do que se foi indulgente com os outros. E é por isso que os magistrados convocados a julgar os desafortunados batem a torto e a direita, convencidos de que eles fazem uma piedosa oferenda à Justiça e à Ordem. Assim eles eram no tempo de Rabelais, assim eles são ainda hoje em dia, e a legislação, maldosa por essência, se torna pior após a sua interpretação. "As leis são teias de aranha onde ficam presas mosquinhas e borboletas, enquanto as malvadas mutucas conseguem escapar".

Na literatura e na arte, o mesmo desprezo da justiça e do direito, a mesma cooperação com a obra opressiva da classe burguesa. Mais uma vez, isso não seria nada além da incomensurável vaidade que proclamam muitos escritores, como Henry

Bérenger, que coloca como objetivo do socialismo a criação de uma aristocracia de artistas e literatos: essas pretensões fazem rir de tanto que elas são inocentes. De novo, isso não seria nada além da cabotinagem dele, anunciando com alvoroço que vai fazer uma conferência sobre esse curioso e palpitante assunto: os príncipes e as princesas escritores, como se alguma vez as mãos reais seguraram a pena que assinava suas obras. Pouca coisa, enfim, além desse abaixamento do nível intelectual que o pensamento e o estudo tiveram que fazer para ceder passagem à "titica do espírito" secretada por aqueles que um homem de coragem uma vez definiu pelo nome de "bobos da corte".

O que é grave, e é contra isso que os pensadores e artistas revolucionários devem reagir logo, é a perversão que escritores infelizmente talentosos tentam e conseguem semear nos cérebros. Ofensas ao bom senso, charlatanismo, loucura, erotismo! Essas são as armas, mais fortes e mais penetrantes que o aço, com que eles golpeiam a todo instante (defensores desprezáveis de uma sociedade que eles desprezam) as vítimas do minotauro burguês. E que estragos essas armas já causaram!

Em primeiro lugar, no que diz respeito ao conselho de probidade dado aos pobres, os encorajamentos à improbidade (já muito fácil) dos poderosos. Todos recordarão, sem dúvida (mesmo que nestes tempos os escândalos ocorram rapidamente e muitas vezes), a quebra do Banco de Desconto. Uma vez que o Sr. Emile Clerc depositou em nome da Empresa de Imóveis somas consideráveis, que gerou a abertura de um inquérito. Agora, sobre este assunto, o *Fígaro* (jornal) procurou apaziguar os ánimos indignados, com as seguintes palavras:

> "Como o Emile Clerc consentiu em permitir que trinta e quatro milhões fossem comprometidos nas operações do Banco de Descontos? Os magistrados que o interrogaram ontem não acharam difícil reconhecer que sua situação era singularmente difícil [...]. O Sr.Clerc, nomeado pelo Sr.Soubeyran, administrador dos imóveis, era, de fato, no Banco de Desconto, o empregado do Sr.Soubeyran. Como diretor deste segundo estabelecimento, ele não podia (ouça isto) opor-se a qualquer das decisões daquele que presidiu estes dois estabelecimentos."

Em termos mais claros, o *Fígaro* queria dizer que um depositário é desculpável para roubar todo ou parte do depósito confiado à sua custódia, se solicitado por alguém que depende da sua situação, que o interesse pode, em certos casos, para fazer hesitar o dever. Um homem comum teria sacrificado sua fortuna em sua homenagem e deixaria o Sr.Soubeyran saquear o fundo dos Imóveis, seu "caixa de jogo", como foi dito na época.

Mas esta solução é antiquada, e, para a nobreza burguesa, muito mesquinha, o Sr. Clerc, que sem dúvida tinha confiança na "estrela" de seu chefe e esperava a recompensa por seus serviços, preferia o outro, mais moderno, mais aristocrático e que as circunstâncias poderiam ter se tornado mais vantajosa.

Mas aqui está melhor. Sr. de Soubeyran (é sempre o *Fígaro* que fala, que conhece muito bem os barões das finanças), "Sr. de Soubeyran foi forçado a deixar *Crédit Foncier* como resultado de especulações que poderiam comprometer a maior parte de nossas instituições de crédito [...]. Mas dessa partida abrupta ele manteve um ressentimento insatisfeito contra essa instituição da qual gostaria de permanecer como chefe, e o desastre de hoje certamente vem, em parte, da campanha de declínio que ele empreendeu com outros contra o *Foncier* alguns dias antes que essas ações voltassem ao seu antigo curso".

Portanto, a sociedade atual está feita de tal modo, que um comerciante inescrupuloso pode impunemente afetar os fundos comprometidos com sua gestão e arruinar por vingança uma instituição pública. Muito satisfeito, para vingar-se de uma humilhação merecida, e baixo o olhar indiferente do poder, esse trapaceiro trama a perda de milhões pertencentes a pequenos agricultores, e o pior é que, possuidor de capital mais considerável do que o Banco de Descontos, talvez ele estivesse alcançando seu objetivo.

"Agora bem! O que a classe burguesa faz para punir semelhante canalha? Que ela não quer perdê-lo, ainda seria concebível, já que aqueles que constituíssem seus juízes seriam dignos de serem acusados. Você acredita que, pelo menos, isso o coloca na impossibilidade de causar mais danos? Que engano! Financiadores poderosos", continua o *Fígaro,* "tentariam de qualquer maneira salvar uma última vez este jogador incorrigível, a mansão *Rothschild*, entre outros, que generosamente já foram em seu auxílio muitas vezes. E como a enormidade do capital devorado tornava impossível todas as tentativas de resgate, nós nos esforçamos para defender o ladrão."

O periodista do *Fígaro* profetizou como algo simples, lógico e justo: "O esquecimento se estenderá sobre esta catástrofe como todas aquelas que a precederam, esquecendo esse fato com todos os erros... E mais tarde ninguém se lembrará do Barão de Soubeyran, que só será lembrado mais tarde como um poderoso removedor de idéias e ações, descontroladamente ardente em sua luta e terrivelmente desapontado em seu sonho...".

Temos agora à produção desmensurada do misticismo, loucuras cujos autores têm todas as suas razões, porque eles não as imaginam apenas como objeto para surpreender cada vez mais, mas que também fazem os leitores perder o pouco de cérebro que lhes

resta. É uma nova religião a cada dia: ressurreição do budismo, renovação do ocultismo e da Cabala, reprodução do simbolismo da Rosa-Cruz, os mistérios de Ísis.

> *Eu não teria acreditado em mim mesmo, diz Sr. Leon de Rosny, que o budismo tinha tomado tal extensão na França, nem no caráter apaixonado e entusiástico. A que fator deve ser atribuído? Sem dúvida à inquietude das almas, ao seu desejo de encontrar uma crença e descansar na fé, após um período de dúvidas e incertezas... Eu evito ser arrastado para além do propósito de minhas palestras, que não têm outro objeto além do estudo científico de Buda e a explicação dos textos. Mas meu público está obviamente esperando por outra coisa... O que ele quer, eu sinto, é penetrar no mistério da religião indiana.*
>
> *Ele é assombrado pelo sobrenatural. E é aqui, nesta tendência mística dos espíritos modernos para o ocultismo, que reside o perigo do movimento budista que estamos testemunhando hoje... Os espíritos são atormentados, os cérebros sobrexcitados. Devemos esperar a pior extravagância... Vou lhe contar? Eu recebo diariamente visitas de pessoas eminentes que me confessam ser praticantes convictos do budismo. Um deles me garante que há trinta mil budistas em Paris.*
>
> *Ao lado destes pesquisadores de culto, estão os pesquisadores do imaterial, teólogos, como modestamente se qualificam, que "querem levar o mais longe possível as investigações no campo da natureza, para tentar entender suas leis e descobrir os poderes psíquicos que são latentes nos indivíduos."*

Aqui estão os sacerdotes da Missa negra que efetuam em honra de Satanás as cerimônias realizadas pelos católicos em honra de Deus. Aqui estão os feiticeiros, criadores de figuras que eles machucam para atacar seu inimigo distante. Aqui... Mas porque continuar esta lista. Um livro de M. Jules Bois recolheu as mil loucuras nascidas nos cérebros desequilibrados deste século, e todas é a criação de escritores ou artistas, que, sendo incapazes de ser saudáveis e fortes ou, inspirados pelo apetite do renome imediato (sempre favorável aos que lisonjeiam a descrença pública), tornam-se doentia e horrível.

Desafiando a moral comum, bom para o pobre e cuja riqueza é dispensada, às lições do misticismo, juntou-se à desmoralização engendrada pela luxúria do livro, do espetáculo, da pintura, da própria música. O livro não inspira mais a reflexão, ele prepara

para a rotina; o espetáculo não é mais prazeroso e ao mesmo tempo relaxamento intelectual, é o elixir que revive para os feitos da alcova; a pintura não é mais a figuração repousante e estimulante das paisagens maravilhosas da nudez harmônica; é o erudito despido que incendeia o cérebro e a barriga.

Que livros eu vejo lá? Charlot diverte-se, as Irmãs Vatard, Madame La Boule, Madame Phaeton, Dois Amigos... e isso é lido, é aceito; esse realismo que o talento não enobrece, não gera desprezo - enquanto o poderoso e saudável realismo de Zola excita a reprovação.

O que mostra está aí? Aqui, cinco mulheres nuas sentadas sob uma longa túnica, cigarros em seus lábios, a perna enluvada de negro e ereta para oferecer aos olhos os transparentes tecidos; uma mulher que se despe lentamente, peça por peça, enquanto você vai descobrindo novos nus, destilando o desejo, ou, veste com a mesma lentidão as deslumbrantes peças de sua equipagem; em outro lugar, uma mulher exótica, saia curta e amarrada, e o pé no joelho de um cavaleiro espanhol.

Quais pinturas são exibidas? "Um leito de sofrimento, uma jovem mulher invertida, os olhos esbugalhados, o lábio gritando... dos dois lados dela, sua mãe e seu marido seguram suas mãos e exortando-a coragem; a parteira, cuja cabeça é vista nos lençóis amassados, um pouco à frente do joelho levantado e nu, guia o trabalho e deve recomendar a continuação do esforço; enfim, dois servos que esclarecem a cena, e, atentos, perdem toda a ilusão sobre a poesia da vida, se ainda não tivessem perdido nada além de ilusões. Haverá uma multidão antes desta entrega. Isso significa que essa multidão vai admirar a extrema delicadeza do colorista, a deliciosa harmonia de luzes verdadeiras e artificiais que percorrem os brancos dos linhos e, finalmente, a habilidade de concepção que torna a pintura simpática? - Não, não. Diante desse quadro, as mulheres que foram mães terão lembranças dolorosas; garotas jovens ficarão surpresas; as virgens decidirão; e haverá homens mal educados para dizer em voz alta algo impertinente. “É isso que a arte deveria tender?”

Quais canções estão batendo nos nossos ouvidos? Entre algumas estrofes idiotas sobre a Alsácia-Lorena, *a vingança*, *o retorno do soldado*, é a devassidão dos cascalhos, onde o gesto do intérprete enfatiza as pobrezas do autor, cujas saudações, as graças, os sorrisos mecânicos, as saliências perspicazes das ancas e dos quadris são todo o espírito da coisa. Isso não quer dizer que nossa indignação não é por causa dos ferimentos feitos pelo pudor, sendo o pudor, em nossa opinião, a própria obscenidade. Só temos receio que, sempre impelidos, o povo acabe sacrificando seu generoso ardor de alforria; que,

enganado pela duplicidade das classes dirigentes, ele passa a crer que está satisfeito com os poucos prazeres concedidos ao seu apetite viril.

Logo, em toda circunstância, a Arte ou o que se diz ser assim (porque no desastre geral que caracteriza este século, as palavras inclusive perdem os seus significados). A arte torna-se serva, cúmplice da sociedade burguesa. E mais perigoso que a própria exploração capitalista! O comerciante pressiona o produtor, mas ao pressioná-lo, excita-o à revolta. No dia em que os golpes vão além da força de resignação de suas vítimas, eles se levantam, erguem os punhos, dão golpe a golpe, às vezes abatem. Mas qual defesa se opõe às seduções difundidas pela Arte moderna? Quem dos derrotados da vida, daquelas pessoas que, após dolorosamente disputar o dia de sua existência, e que à noite não têm mais força para a servitude não se deixaria diminuir novamente pelo desejo turpido das leituras e espetáculos oferecidos à ávida curiosidade humana? A dureza dos ricos desperta energia, determina as revoltas, os prazeres insalubres, sufocando um e comprimindo os outros.

Deprimido o dia por sua labuta, entorpecida à noite por alcools impuros, os espetáculos ásperos, a multidão não tem nem o tempo nem a liberdade de espirito necessárias para refletir sobre seu destino. E daí vem à indiferença, a covardia com o qual este povo, que fez 1848 e 1871, hoje sofre os piores ultrajes. A bofetada recebida, ele ignora com o absinto; a incerteza do amanhã, eles esquecem no *café-concerto*; a virilidade das insurreições, ele leva para o prostíbulo.

Quando pensamos que os exploradores são um punhado, os explorados são um batalhão; que, em cada uma de nossas grandes cidades, alguns milhares de soldados, mais ou menos devotados à ordem social, contêm unicamente por sua mera presença até dez vezes esse contingente de homens válidos e robustos; que, para suprimir a desigualdade das armas, a ciência oferece seus serviços à revolta, e que, no entanto, os nove milhões de explorados esperam com uma tranquilidade e uma humildade sempre crescentes pelo bel-prazer de seus exploradores, o espírito é surpreende-se e a razão indigna-se.

A esta multidão, basta pressionar alguns homens lhes dizendo: "pense isto", para que ela pense; "Faça isso", para que ela faça; "Fale conosco", para dedicar seus braços a eles; "Venha", para que ela venha; "Vá embora!" Para que ela possa ir embora; e tal é a facilidade de sua obediência, que os ricos nem sequer assumem uma postura para ditar suas ordens e as precauções que se toma com o cão submisso, mas ranzinza. A burguesia não domestica mais o povo, ela lhe assobia.

E, no entanto, seria fácil estabelecer essa sociedade harmônica na qual todos nós, que sofremos em nossas necessidades, em nossas aspirações, erguermos os braços! O que a multidão de mercenários não faria para garantir o bem-estar e o excepcional poder capitalista! Somos chamados de utópicos! Somos reprovados, às vezes por querer trazer o homem de volta aos tempos primitivos e bárbaros, e às vezes sonhar com uma condição social tão perfeito que pode ser considerado uma quimera. No entanto, devemos entender. A sociedade que sonhamos está tão distante das sociedades nascentes, em que a força é o supremo árbitro de todas as coisas, do que a cidade ideal imaginada pelos nossos precursores. O que exigimos nós?

O aperfeiçoamento da sociedade atual, a utilização dos maravilhosos recursos que oferece à atividade humana, o benefício igual para toda segurança que proporciona o trabalho físico, o uso racional e equitativo de suas inteligências, de suas forças, de suas descobertas - e, ao mesmo tempo, a supressão dos meios pelos quais autoriza a apropriação individual dos recursos comuns: isto é, dinheiro e autoridade. - Devemos dizer que, quando essa transformação for realizada, o homem terá despido suas paixões, sufocado seu egoísmo, destruído seus instintos de violência, que terá encontrado felicidade? Nós nunca articulamos semelhante tolice.

Sem dúvida, acreditamos que ao nascer o homem é uma lousa limpa, na qual se podem gravar tanto as boas quanto as más ações, as virtudes como os vícios, que, consequentemente, o ambiente familiar e social estabelece a conduta de sua existência, coloca-lo em um ambiente saudável, depois de ter lhe proporcionado uma educação forte, o obrigará, por assim dizer, a viver honestamente e com dignidade. Contudo, não somos loucos o suficiente para acreditar que sua transformação moral pode caminhar em pé de igualdade com a transformação social. No início da sociedade cujo estabelecimento estamos buscando, haverá, como antes, pessoas violentas e egoístas. O que nos pretendemos afirmando, é que a supressão do dinheiro e da autoridade (aquele instrumento, essa consagração do egoísmo, da fraude e da corrupção) impedirá que essas paixões sejam traduzidas em atos. O mal continuará sendo; as manifestações do mal diminuíriam. Isso não será um resultado suficiente para nossa ambição? - Quanto à felicidade, nos não possuímos nenhuma e ninguém, sem dúvida, nunca haverá uma fórmula. Presumivelmente sempre haverá as misérias morais, intelectuais e físicas até agora conhecidas: dor, desejos desapontados e ilusões enganosas. Dispomos-nos, ou melhor, a sociedade nos permite dispor de bem-estar. Este bem-estar, nós nos esforçamos para dar a tudo o que vive e pensa. Feito isso, nós teremos cumprido o nosso dever! E,

minha fé! Por mais pessimista que pudesse ser o espetáculo da cotidiana infâmia social, não deveríamos sentir algum conforto ao medir o progresso realizado pelas idéias de revolta? Que moral desapareceu! Preconceitos começaram! Dessa execrável ordem social, tudo, tudo, que se vá! Não é um daqueles súbitos naufrágios, uma daquelas agonias sociais em que o sublime disputa com horror, e que as memórias preservam porque perturbaram o universo e mostram ao homem o pouco que ele está na evolução dos mundos. Não é a ruína da Lacedemônia, nem o enterro de Pompéia, nem a súbita ruptura dos impérios de Alexandre ou Napoleão; nem é a decrepitude de Bizâncio, a decomposição de Roma, e ainda menos: um deslizamento de terra que carrega preconceitos, crenças e morais desordenadas.

Nos países de sol escaldante há frutos nocivos, que amadurecem rapidamente e estragam mais rapidamente; as vegetações incomparáveis, cuja vida é apenas uma morte precipitada, e que brilham com um brilho ainda mais vívido, pois será mais efêmero. Essas vegetações, essas frutas, é a nossa burguesia. Prontamente nascida, e já se viu rica e poderosa. Na idade em que raças e castas ainda costumam se armar contra os retornos da fortuna e da instabilidade do poder, ela já estava em plena posse de sua força. Cinquenta anos que apreciou e já está moribunda. Que lição mais terrível!

Seria inútil procurar em outro lugar, que não em si mesmo, a razão de sua agonia. Há cem anos, as pessoas ainda tinham o mesmo respeito pelos governos, religiões, família e pátria do que há trinta séculos. Eles haviam derrubado dinastias, derrubado cabeças coroadas, destruído altares e violado territórios, mas ainda abaixavam a cabeça diante da autoridade. O mestre matou, eles gritaram: "Viva o mestre!".

Um deus desaparecia e ajoelhavam-se diante de outros deuses, e o país era para eles o monstro indiano de quem o apetite sanguinário é um favor apaixonadamente desejado. Cem anos e tudo aquilo foi embora. Nós ainda sofremos dos governantes; a autoridade é desprezada e cuspimos nas barbas dos mestres; as religiões vivem; Deus está morto, e o ateu cedeu lugar ao cético; a família subsiste, a autoridade é banida, e o homem diz: "Ame a quem me ame; serás indiferente para quem, ainda que seja do meu sangue, exige meu afeto sem merecê-lo". As nações permanecem e às vezes afirmam o ódio das raças; o patriotismo não existe mais, e "o dedo mindinho que serve para destacar as cinzas do charuto" parece finalmente mais precioso do que a conquista de um império.

De onde vem tudo isso? De onde? Daqueles homens que, há cem anos, derrubaram a velha sociedade para regenerar o mundo, e restituir a ela a devoção e o heroísmo, restaurar-lhe os nobres cultos e a saudável moral, construíram uma nova sociedade na

qual a renúncia era o perpétuo sacrifício do fraco ao forte; heroísmo, obrigação do simples e prudência, o dever dos hábeis; onde os cultos nobres e a moral saudável foram a resignação para as vítimas, e a insolência e aspereza para os opressores.

Eles disseram:

- “Os mestres são os tiranos a que tudo nos extingue: vidas, trabalhos e riquezas”. Derrubamos os mestres, e os povos serão livres para viver, trabalhar e desfrutar.

- “Os sacerdotes são uns simoníacos e seu Deus é um monstro”. Expulsemos os sacerdotes, e os povos encontrarão o deus moral que dá saúde, inspira coragem e honra.

- “Os guerreiros são uma raça execrável que desenvolve no homem os maus fermentos para alimentar sua necessidade de assassinato e de rapina”. Vamos perseguir os guerreiros, tal qual rastreamos as feras selvagens, e os povos viverão em paz, agora para defender esta curta existência que eles anteriormente tentaram destruir.

E o povo, que acreditou neles, emprestou-lhes os braços para expulsar reis, sacerdotes e guerreiros.

Mas o que eles fizeram? Quando eles se tornaram reis, eles deram ao povo a liberdade de trabalhar, mas o povo lhes devia, em pagamento, os melhores frutos de seu trabalho.

Convertidos em sacerdotes (príncipes de uma religião reverente ainda aos caprichos dos poderosos, e também mais hipócritas sob a máscara da livre discussão), pregavam ao povo que Deus queria os pastores de homens gordos e ociosos, e seus rebanhos magros e laboriosos.

Tornando-se conquistadores, eles chamaram sua riqueza de "patrimônio nacional" e confiaram a custódia ao povo persuadindo-o - Grande imbecil! - ele próprio perderia tudo se deixando roubar pelo estrangeiro.

E o povo sofreu em cem anos mais do que em dez séculos: come pão duro tendo diante de sua vista mesas carregadas de comida deliciosa; congela no inverno e queima no verão em favelas vizinhas de palácios aquecidos no inverno e frescos no verão; ele dedica sua vida, como antes, ao serviço de mestres cruéis e desprezíveis. Como suprender-se que sua desilusão foi repentina, e que, como toda fé agora está morta em seu coração à próxima deve ser sua revolta? Conhecemos pessoas que se perguntam todas as manhãs, ao acordar - a que hora do dia o vento da revolta soprará?

O homem não morre, disse um fisiologista, ele se mata. A casta burguesa também. Os regimes anteriores haviam conseguido preservar seu poder; eles não se abandonaram às paixões até a idade adulta, conheceram a arte de disfarçar a opressão, e com isso,

explica sua duração cuja história é espantosa. A burguesia, pelo contrário, com pressa de desfrutar, não esperou para exercer seu reinado que os séculos fortificaram. Apenas dona da autoridade, ela entregou-se à tirania e embriagou-se no despotismo.

Ela fez mal na idade em que seus antecessores ainda lisonjeavam os povos para persegui-los melhor. Ela não tem, para dizer uma palavra, homens habituados ao seu domínio. E é por isso que sua existência será tão efêmera. Nascida ontem, ela terá desaparecido amanhã, carregada ao escárnio, a sua morte terminará a era da escravidão.

Neste trabalho, que papel a arte revolucionária deve desempenhar? Um papel, em nossa opinião, preponderante. Como a arte burguesa faz mais para a manutenção do sistema capitalista do que todas as outras forças sociais em conjunto: o governo, os militares, a polícia, o judiciário. A arte social e revolucionária deverá fazer mais para o advento do comunismo libertário, que todos os atos de revolta inspirados ao homem pelo excesso de seu sofrimento. Que o trabalhador pressionado, o homem de estudo torcido pela preocupação do pão cotidiano por suas nobres atividades, o cientista, o artista vencido na dolorosa luta pela existência, venha a se rebelar contra o Capital. Para proclamar no rosto o seu ódio há muito suprimido, isso é bom, porque a multidão de miseráveis é demasiado dócil! No jugo social, há a consciência de sua virilidade e o apetite pela independência ideal. Mas o que, melhor do que as instintivas explosões de fúria podem conduzir à revolução social, é a formação de cérebros em desafio a preconceitos e leis; e esta constituição, somente a arte irá operar. (p.26-27)

Escritores, expressem em todos os momentos sua cólera contra as iniqüidades; insultem o Poder, que, sem sequer a sombra do pretexto que poderia colorir seus crimes, em nome da força, sufocam as opiniões, desprezam os mais respeitáveis, os sentimentos mais íntimos, e viola o livre acesso à locais públicos; flagelar aqueles magistrados que têm para os grandes e ricos apenas indulgência e consideração pelo obscuro, aspereza e rigor grosseiro; marqueis com ferro esses galões ferozes, que fazem da vida e da honra um jogo, e que, apesar de não matarem os homens desafortunados submissos às suas ordens, infligem sobre eles as mais ultrajantes familiaridades!

Pintores, reanimem em seu talento e em seu coração a lembrança de grandes revoltas; mostrem aos assíduos escravos, sempre tremendo de vergonha e raiva em suas correntes que em vão tentam quebrar, que há de sacudir o mundo!

Poetas e músicos, lançem as estrofes vibrantes que despertam na alma dos humildes a impaciência de sua servidão e, nos momentos de freqüentes desânimos, renovem o ardor dos fortes!

Estudiosos, coloque seu trabalho a serviço dos fracos! Isto é, pense em tudo, o trabalho verdadeiramente urgente. O discurso inflamado de retórica, a violenta apóstrofe do satírico, o canto de guerra do músico deve ser nossas armas; e sem esquecer, sem ignorar os que nos deram ferro e o fogo, esperamos deles mais do que as balas forjadas pelos nossos valentes mártires. Você já não sentiu o quanto se deve ao crescente ódio das batalhas de penas, conhecido por todos vocês, que nos últimos anos pintaram com tanta eloquência o ignóbil calvário do quartel: trabalho desonroso, tratamento ultrajante, familiaridade infame? Quanto deve o desprezo cada vez maior da justiça legal pelas histórias de vilões cometidas aqui e ali pelos homens responsáveis pela distribuição de sentenças? Quanto deve a perda do respeito demonstrado com devoção anteriormente ao Capital às dissecações sábias de Vidal, Pecqueur, Louis Blanc e Karl Marx? Quanto deve, finalmente, o impulso das aspirações em direção à liberdade completa e serena à Proudhon, Bakunin, Kropotkin, àqueles a quem a amizade nos impede de nomear e quem são os inspiradores do grupo de Arte Social? E esse caminho que eles fizeram para nós, esse caminho tão denso, tão cheio de obstáculos quando começaram, tão fácil agora que no nosso horizonte já podemos vislumbrar o término de nossos esforços, poderíamos então abandonar? Não, de nenhum modo; A partir de agora, extrairemos do trabalho de nossos precursores o modelo do trabalho que ainda precisa ser feito, e, com bravura e obstinação, sem perguntar se nossos pés um dia ultrapassarão a Terra de Liberdade ou se sucumbiremos antes de conquistarmos descanso, nos dedicaremos à emancipação humana. E quanto aos que são cegos pelo preconceito social secular ou pelo medo da ousadia do socialismo, que meditem nessas palavras de um sábio filósofo. Sem dúvida, eles estarão convencidos de que seu próprio interesse pessoal torna necessário apoiar nosso trabalho:

> "Em nosso estado social," diz o Dr. Büchner, "o trabalho intelectual geralmente se torna menos lucrativo quando se volta mais para os maiores problemas humanos, tendo um caráter ideal. Os Filósofos e poetas são proletários natos, a menos que, por acaso, a felicidade de possuir lhes sorria do berço e, mesmo nesse tipo de trabalho, o trabalho mais doloroso e fatigante é ordinariamente realizado por aqueles que são menos retribuídos. É um triste consolo e, além disso, um consolo sem fundamento dizer: 'A necessidade excita grandes mentes para produzir obras extraordinárias, enquanto a riqueza e o bem-estar as distraem.' Quem se deixa desviar da produção intelectual pela riqueza e

> pelo bem-estar não traz nele a marca de um espírito elevado e criativo que irradia sobre a humanidade o foco de luz que leva consigo, seguindo apenas uma necessidade tão imperativa quanto comer, beber e dormir. Pelo contrário, pobreza e miséria tornam o indivíduo melancólico, indolente e preguiçoso de espírito; por este fato, o pobre carece de excitações internas e externas tão absolutamente necessárias ao desenvolvimento intelectual, mesmo para o maior espírito. Além disso, o lazer indispensável para poetas, filósofos e cientistas, falta àqueles que são esmagados pela necessidade e preocupação com o pão; a dispersão de forças que em resultado impede absolutamente ou não lhes permite que seja tarde demais para chegar ao que constitui e deve constituir, para uma mente criativa, um emocionante capital de progresso, quero dizer: o êxito. Naturalmente, enquanto os princípios sociais atualmente em vigor regem a luta pela vida, não é preciso nem pensar em melhorar esse estado de coisas, pois apenas remuneramos as obras intelectuais das quais resulta ou parece resultar uma utilidade material imediata. Que isso possa ter pesado e, em efeito, pese da maneira mais perniciosa sobre nossa literatura moderna, é um fato tão conhecido que basta mencioná-lo. Os trabalhos detalhados executados à maneira dos professores, dos trabalhos apressados, a fábrica literária que especulando sobre a bolsa do leitor e, como consequência, a submissão servil da mente ao gosto desse leitor: esses são os personagens de nossa literatura. Enquanto isso, o bom senso e as verdadeiras convicções filosóficas esbarram em todos os obstáculos intransponíveis da baixeza, ignorância e a má vontade".

Quem negará a precisão dessas observações? Eles ignoram os escritores que chegam ou os que aspiram ser, os favoritos da fortuna e aqueles que ambicionam aos favores da deusa burguesa, ignoram os obstáculos que tem erguido ou ergue sob seus passos o mercantilismo literário, fruto de nosso sistema econômico: o desprezo dos industriais do jornal e da livraria por todas as formas de arte que, desconhecidas pela multidão, não dão vantagem material; sua estima, ao contrário, pela produção, valiosa ou não, estimada ou ignóbil, determinam as grandes tiragens? Hoje o medo deles é a nobre ira contra as iniquidades poderosas dos que esperam ajuda futura, suas ordens de combate, contra esses mesmos homens culpados de terem decepcionado suas ambições?

Avenidas fechadas para os jovens, o pensamento castrado, a burla aos jovens entusiasmos? A obra sensata do desconhecido desprezado, ainda que o autor pague para

ser lido; a obra sem nome do célebre publicitário aceita de olhos fechados? Os fortes, vencidos após dez anos de luta e rejeitados pelos trabalhos comuns; e outros torturados tornam-se ricos, degradados pela condição inevitável de queimar na velhice o que sua juventude adorou?

Citarei nomes? O desta alma errante que indignada pela idolatria literária e diante de quem todas as portas da publicidade se viu fechava pelo complô dos acrobatas; Este que alcançara o cume do Calvário, achava que poderia castigar os vícios sociais e ainda assim precisava retirar o chicote no ponto de ferro por ordem de um comerciante de papel; este outro, com a palavra incisiva, com o gesto orgulhoso e brutal, do qual o clero triunfou publicamente; e, diante desses valentes, a súbita ascensão ao esplendor do luxo e da fama dos cadernos audaciosos e flexíveis de relatórios financeiros ou mundanos?

Todos esses sofrimentos, não é o socialismo quem os curará? Todas essas iniquidades, não é o socialismo de novo que fará desaparecer, esmagando poderes e castas? Todos vocês, trabalhadores, artistas, cientistas, que, com o ódio ao mal e sentes desejo de bem-estar a paixão pela emancipação material e intelectual, venham lutar conosco, porque a fonte de nossas misérias é comum. Todos nós sofremos com o monopólio dos bens comuns à humanidade por alguns homens! Vamos, portanto, restituir a todos o que deve ser propriedade de todos;

Vamos suprimir os amos e nos associarmos livremente ao trabalho e prazer, realizemos este sonho possível: o comunismo baseado na liberdade integral!

Anexo IV:

Bernard Lazare, O escritor e a Arte Social, 1896

Extraído: *Revue L'Art Social*, julho de 1896, p. 7-14.
Tradução: Michele Martinenghi

Introdução por Anne-Marie Bouchard

Entre as estratégias discursivas mais frequentes da teorização da arte social no final do século XIX, a reinterpretação da história da arte e da história literária é uma constante singular. Como Pierre-Joseph Proudhon em *O Princípio da arte e sua destinação social*, Bernard Lazare (1865-1903) oferece nesta conferência apresentada como parte das atividades do Grupo de Arte Social em abril de 1896, uma releitura da história literária com o objetivo de legitimar as tendências contemporâneas da arte social. A autoridade das grandes figuras da literatura francesa, mas também da inglesa, são convocadas para fortalecer os defensores da arte social. Lazare moralizando as obras das figuras citadas, mas também suas intenções artísticas parece determinado a criar do zero uma história literária cujo resultado moral e formal seria arte social, oferecendo uma apreciação completamente nova, mas abertamente tendenciosa, dos fatos marcantes da história literária.

O postulado de Lazare, tanto artístico quanto social, é uma reminiscência no nível da vida artística, a distinção feita entre o socialismo utópico e socialismo científico de Friedrich Engels. Partindo das reivindicações de seus contemporâneos de simplesmente buscar o desenvolvimento harmonioso da coletividade com base em um ideal, Lazare deseja demonstrar que o resultado lógico e inevitável das tendências mais significativas da história literária encontra seu significado em arte social.

Essa estratégia argumentativa visa não apenas posicionar-se contra os defensores da arte pela arte, que são rápidos em brandir o caráter artificial e forçado desse casamento entre arte e o social, mas também uma demonstração que visa motivar a afiliação dos contemporâneos ao projeto da arte social, vinculando suas práticas artísticas às grandes figuras literárias.

Defensor feroz da arte social, mas especialmente do artista social, Lazare, como muitos militantes anarquistas, não hesita em acusar seus oponentes de fazer o jogo dos

burgueses e dos capitalistas legitimando a retirada dos artistas diante dos problemas contemporâneos, mas, paradoxalmente, esse desenho não implica que ele avance para discutir as práticas artísticas de seus contemporâneos. Crítico feroz do antissemitismo, história da qual dedicou um trabalho em 1894, Lazare estava muito envolvido no Caso Dreyfus. Já em 1896, mais de um ano antes do famoso "Eu acuso...!" De Emile Zola, ele pediu uma revisão do julgamento em um dissertação intitulada *O caso Dreyfus - Um erro judiciário*.

Bernard LAZARE, O escritor e a Arte Social.
Extraído da revista: A Arte Social, julho de 1896, p. 7-14.

Como os grandes escritores, os grandes artistas do nosso tempo, conceberam a arte? É o Goethe, é o Hugo, é o Balzac, é o Shelley, é o Lamartine, quem vai te responder. Goethe simbolizou a humanidade viva e inquieta com o imortal Dr. Fausto. Balzac por sua vez criou símbolos e tipos humanos. Shelley, Hugo, Lamartine, Byron, Musset, expressaram em seus poemas uma doutrina, uma moral, uma filosofia. Eles foram grandes poetas, grandes escritores, grandes romancistas e acreditavam em sua missão como educadores. Eles sabiam que seu trabalho era a taça onde beberiam as inteligências de seu tempo, que os jovens procurariam em seus livros uma regra de vida, uma moralidade, uma filosofia, uma metafísica, e é para eles que trabalhavam. Ao lado destes, no entanto, apareceram outros homens cuja concepção era profundamente diferente: eram aqueles que elaboravam a teoria da *arte pela arte*.

Como explicá-los? Tem sido dito que os gênios poderosos detêm-se no seu tempo por seus mais secretos raciocínios, que são também precursores, já que eles criam novas ideias, isto é, antecipam o futuro. Eles pertencem ao presente e ao futuro, e o ambiente em que eles desenvolveram-se não é suficiente para tornar suas obras compreendidas. Mas esse ambiente, ao mesmo tempo em que surgem mentes excepcionais que ultrapassam, também produz indivíduos adequados a ele. O Renascimento que viu o surgimento de um Rebelais também engendrou os pequenos poetas da plêiade. O primeiro dominou seu tempo, os outros foram resultados. Para uma sociedade específica, com hábitos e costumes específicos, ela terá uma estética e arte específica. Às vezes esta estética parece contradizer não o estado social, mas certos grupos que vivem neste estado,

essa contradição é apenas aparente, e a estética corresponde bem à forma da sociedade na qual ela pretende surgir.

É assim a teoria da arte pela arte. Por quem ela foi formulada? Pelos pequenos românticos e pelos parnasianos. Nasceu depois de 1830, depois que a classe rica triunfante destrói o antigo cenário sentimental do liberalismo, atrás do qual havia abrigado suas luxúrias. Ela opunha-se ao humanitarismo vago - uma caricatura do amplo humanitarismo de Fourier, de Saint-Simon e de Pierre Leroux - e do sentimentalismo elegíaco e piedoso que persistia nas cartas de Louis-Philippe e que a defendia com o hábito hipócrita dos burgueses e da monarquia de Juillet.

A arte deve permanecer por si própria, dizem os românticos, ela não tem outro propósito senão a si; não tem nada a ver com moralidade, utilidade ou educação. Essa concepção parecia opor-se à concepção burguesa, e os românticos que a professavam pareciam ou acreditavam ser teóricos muito ousados, e talvez até rebeldes. Basicamente, sua concepção simplesmente contradiz o falso sentimentalismo dos burgueses da época, mas eles concordam plenamente com os princípios que guiam a burguesia. O individualismo, ou melhor, o egoísmo burguês floresceu, e o egoísmo artístico respondeu. "Fique rico", disse Guizot. "Prazer parece-me o objetivo da vida", escreveu Gautier, e essa jovem França agitada, esse inimigo feroz de Joseph Proudhon, era na literatura um burguês típico. Ele usou a arte para satisfazer seus gostos, assim como o rico comerciante usava seu capital. Ele se recria e quer que seu prazer seja solitário, e os ricos também querem que seus prazeres sejam reservados. O exemplo de Gautier é excelente; esse homem representa perfeitamente o artista produzido pelo capitalismo vitorioso. Não sei se alguma vez houve uma mente mais estreita e mais fechada para qualquer outra preocupação que não a do prazer pessoal. Esse terrível burguês, certamente teria um grande alvoroço se lhe dissessem que ele representava em letras o mesmo princípio que o Sr. Guizot na política; ele respondeu que se isolava do público e das multidões, que liderava a nobre existência do poeta retirado para a torre de marfim e iluminava sua escola escrita pelos burgueses e, se não, para os burgueses de 1830 que ainda tinham preconceitos pela burguesia de 1848 e o Império que os abandonou sem escrúpulos. Esses discípulos do romantismo, e os Parnasianos que os sucederam, dirigiram a literatura adequada à burguesia que havia chegado, mas ainda era esperto o suficiente para desejar artistas inteligentes. A literatura do Império era a literatura de uma classe. Esta classe pretende - e eles a reivindicaram, e ainda a reivindicam - desfrutar sozinhos dos bens acumulados pelo trabalho comum. Os artistas também reivindicam gostar de arte

sozinhos, arte que se nutre de todo o trabalho dos séculos, arte que só é possível pela civilização que é obra de todos, dos milhares de seres que morreram, conquistando para seus descendentes uma parcela de beleza que acrescenta ao tesouro comum.

No entanto, ao lado dos menores, ao lado do Gautier e Banville, ao lado de bens diversos, surgiram neste século espíritos nobres que também sonhavam com o isolamento do artista, proclamavam para ele a necessidade de fugir longe de seu tempo, de permanecer estranho a suas preocupações. E, no entanto, a arte destes não era apenas arte pela arte, era uma arte de pessimismo, a arte de um Flaubert, a arte de um Vigny. Grande arte de qualquer maneira, arte humana que simbolizava a inquietude e desordem antes da mudança e o futuro.

O que faltava para esses homens serem gênios que conduzem almas? Eles não conseguiram se adaptar ao seu tempo. Há escritores a quem seus tempos não dão tudo o que suas mentes exigem. Existem apenas duas maneiras para esses homens, mas não cabe a eles escolhê-los. Alguns complementam a imperfeita sociedade atual, elaborando os princípios que servirão à sociedade futura, outros menos apropriados ao seu ambiente remontam ao passado. Para eles, a arte se torna uma ilusão que deve consolar a vida.

Esse pessimismo de toda uma parcela da literatura, o pessimismo de um Vigny, de um Leconte de Lisle, de um Flaubert, de um Taine, provém de uma causa séria; decorre da contradição entre a ideologia revolucionária e a Revolução econômica[147]. Os escritores de quem falo não conseguiram separar o trabalho ideológico dos pensadores [liberais] do século XVIII – um trabalho que o século XIX perseguiu e que o século XX concluirá – o da transformação social que em certo sentido se opunha a essa ideologia. Eles desejavam juntar-se, atribuindo a eles uma relação de causa e efeito, dois fenômenos que devem preservar relativamente sua independência; eles não viram que as linhas de escritores revolucionários continuavam com St. Simon, com Fourier, com Pierre Leroux, com Cabet, com Proudhon. Eles não entenderam que o desenvolvimento econômico iniciado em 1789 continuou lentamente; nem viram qual foi o resultado. Isso explica como um homem como *Taine* era impotente para compreender e explicar a Revolução Francesa.

Agora será dito que a arte daqueles que acabei de mencionar era uma arte social? Ela era social de um lado: pela profunda simpatia com que ela se jogou no passado e

[147] Acredito que aqui é feita alusão ao liberalismo, pensamento político-econômico que teve ascensão concomitante ao iluminismo, e que se expandiu rapidamente após a revolução francesa de 1789 mundialmente.

assim nos fez conhecer. Ironia das coisas: Flaubert tornou-se educador; ele nos ensinou a valorizar o passado e a se relacionar com ele. É a doutrina dessa arte que era antisocial, porque resulta uma coisa: à criação da casta de escritores.

No passado, os escritores viviam em seu tempo, os não adaptados os levavam a viver fora. Teorias foram desenvolvidas para isso. A teoria do *panmuflisme* [sic] e a teoria da aristocracia intelectual que a completou. Por um lado, foi postulado como um axioma que o número representava à estupidez, a mediocridade, a baixeza, de outro lado, esquecemos deliberadamente todas as relações do artista com seu meio, quer com as gerações passadas ou quer com as gerações futuras. Isolamos o eu artista, ou melhor, o eu inteligente. O criador mais consciente dessa doutrina foi Renan. Para ele, o fim da humanidade, seu objetivo, era produzir grandes homens. A sociedade não foi feita para o indivíduo, para seu bem-estar e liberdade, ela foi feita para as espécies, o importante era, portanto, que essa espécie fosse aperfeiçoada, e o número de indivíduos que a composse tornar-se-ia indiferente. Então Renan chegou a conceber a "elite dos seres inteligentes, amante dos segredos mais importantes da realidade", "dominando o mundo pelos poderosos meios de ação que estão em sua posse, e fazendo reinar o máximo de razões possível". Renan corrigiu seu sonho aristocrático sendo, na realidade, um dos destruidores mais terríveis do seu tempo.

O trabalho não foi menos realizado. Uma casta de escribas foi criada, e a principal preocupação destes, ou melhor, preocupação de todas as classes determinadas, era a de procurar ou pelo menos reivindicar os privilégios. Eles não se limitaram a declarar que os intelectuais superiores tinham o direito de dominar o rebanho, eles levaram os princípios de seus educadores ao extremo. Estes haviam se isolado do seu eu, exageraram e levaram isso como meta, pensando que não apenas suas vidas foram feitas para embelezar esse eu, mas que o mundo havia sido criado apenas para se refletir. A filosofia do Super-homem nasceu antes de Nietzsche a formular; mostramos que tudo no universo deve resultar na criação de uma esthète ou de um prazer. Este foi o exagero do *Strugle for life* (luta pela vida), essa foi até sua justificativa, e o dogma era que um super-homem era mais útil do que a massa de pessoas sem pensamento, cujo número está na razão inversa da sua utilidade. Esquecemo-nos de dizer a quê e a quem o super-homem era mais útil, e é óbvio que só pode ser a si mesmo.

Quem são os defensores dessas ideias? Estes são os doutrinadores da arte pela arte; eles são os egoístas místicos e decadentes. Eles também, como os pais de Parnassus e os avós do Romantismo, se consideram como rebeldes, e até poderiam fazê-lo acreditar.

Sua literatura degenerada, incompleta e inadequada foi considerada uma literatura de vanguarda, assim como consideramos como filosofia de vanguarda a filosofia de um Stirner e de um Nietzsche, que é apenas o reflexo metafísico da doutrina burguesa da livre concorrência, da luta ao extremo pela posse do maior bem e do máximo dos prazeres.

Nós temos o deus capitalista todo-poderoso, e diante dele nos temos o poeta rei. E este poeta rei encarregado de divertir ainda assim alguns de seus contemporâneos. Enquanto parte da burguesia encontra satisfação em frequentar os cafés-concertos, e aplaudir o *le coucher d'Yvette* (o pôr-do-sol de Yvette). Enquanto outro se deleita com vago sentimentalismo, ao erotismo ou a escatologia de certos escritores. Outra parte dessa burguesia, mais refinada, mais delicada, neurótica e corrupta, não está mais satisfeita com músicas parnasianas. É para esses esnobes e esses enfermos que trabalha a raça de degenerados que celebra o artista ídolo.

Esses decadentes e esses supostos simbolistas são a podridão da burguesia. Eles declararam, com Maeterlinck, que "os escritos dos místicos são os diamantes mais puros do prodigioso tesouro da humanidade". Para os tolos e delirantes que os ouvem, eles dizem que a melhor coisa do homem é a loucura.

Eles reagiram contra o naturalismo, não porque o naturalismo era insuficiente, mas porque eles tinham horror à vida. Seu trabalho não propiciou um pensamento novo e nunca teve uma nova concepção, mas utilizou como ideia o antigo fundo da metafísica clássica, ou a obscuridade metafísica do misticismo alienado. Eles conversaram com seus clientes especiais sobre um Ruysbrock [sic] ou um Novalis, ou um Swedenborg, e sua inteligência está satisfeita com os vagos devaneios dessas mentes estúpidas, esse desperdício de humanidade. Para entendê-los, dizem eles, é preciso ter a sinceridade de uma criança e a crença de uma mulher, porque são os simples, os imbecis, os idiotas de coração puro que são os heróis humanos.

Esse é o ideal que nos é apresentado, após um século de dominação e poder, pelos netos exaustos da burguesia conquistadora. Eles gostam apenas de canções infantis ou das sutilezas dos neuróticos. Sua arte consiste em evocar os terrores do homem primitivo diante da natureza e de suas forças, sua confusão e medo na presença da morte; ou para materializar as abstrações mais simples, objetificá-los como selvagens, e seus heróis têm a alma de cães uivando para a lua, as almas dos primitivos que tremiam quando a noite chegava.

Conceda a decadência seus prazeres, deixe essas pessoas nervosas procurarem flores estranhas para cobrir a camada em que estão agonizando, deixe-as olhar para as

formas vagas e fluentes que passam em seus sonhos. Nós que trabalhamos para amanhã, não é assim que concebemos a arte. Para nós, o papel do escritor não é tocar flauta em uma torre enquanto contempla seu umbigo, o artista não é nem um solitário, nem um entretenimento.

A arte deve ser social. Queremos dizer para o que a arte deve ser útil? Ou melhor, apontar para qual representação de objetos ou coisas úteis a arte deveria ser didática? Não, ela deve estar viva. Esta é para nós a lei suprema da arte. O realismo queria ser verdade, mas era incompleto. Ele queria pintar indivíduos e pintá-los exatamente como são, assim, acaba apenas com a arte medíocre de um Daudet, a arte estreita, sem entendimento e sem simpatia de um Goncourt. Se Zola, entre os naturalistas, foi superior aos outros, é porque ele queria devolver a vida das comunidades, das multidões, e procurava seus diretores. Seu erro foi que ele se deixou hipnotizar pelo fato brutal. Ele isolou duas ordens de fenômenos cuja conexão nunca deve ser esquecida, e, considerando a opinião oposta dos idealistas, ele cometeu o mesmo erro.

Qual foi o erro da reação dita idealista contra Zola e o naturalismo? Foi de virar as costas para à vida, foi pegar a velha teoria romântica, cuja formação é cristã: a vida é abjeta, você tem que ir além da vida. De lá, só poderíamos terminar em um pântano místico decadente. A censura que tinha que ser feita ao naturalismo era sua incompletude, de ver apenas as próprias funções, não suas causas, nem seus efeitos, considerar apenas funções fisiológicas reais e não as funções psíquicas; é também tornar um prazer feio, em vez de mostrar coisas reais sob o aspecto da perfeição.

Para Feuillet, para a linha de romancistas mundanos, o idealismo consistia em levar seus heróis entre os príncipes e as duquesas; para turfa naturalista, o realismo consistia em tomá-los o mais solvente possível na escória. Era acima de tudo uma questão de antecedentes. Zola teve uma bela palavra. O romance que ele disse deve ser uma expressão social. Ele estava certo, mas seu temperamento de luta, a necessidade em que ele se viu reagir, o levou a considerar o romance como uma expressão crítica e, consequentemente, limitada. Seu trabalho foi, no entanto, uma reação necessária. Livros como o Assommoir, como o Germinal, indicam preocupações maiores do que aquelas que levaram Flaubert, por exemplo, a escrever Madame Bovary. Desde então, livros como Lourdes e Roma testemunham uma evolução, à qual voltarei um dia, procurando explicar as razões da parcialidade, conseqüentemente da injustiça, de alguns de nós pela obra. de Zola, do qual vimos apenas um lado. Seja como for, a falha do naturalismo tem sido a preocupação exclusiva do verdadeiro formal e material, o solvi das formas. Não existem

formas aviárias inferiores às quais os naturalistas respondem. Isso pode ser verdade, mas existem formas mais interessantes que outras. É mais interessante ver um cérebro funcionando do que um trato digestivo. Por quê? Porque a função é mais complexa. Não se deve esquecer, no entanto, que sem um tubo de digestão não há cérebro pensante.

Qual será o papel da arte social se ela não for realista, nem idealismo-místico? Ela não deve se contentar em retratar ambientes, ou de torná-los vivo com a vida animal. Mas, ela deverá extrair deles as ideias e as formas que elas contêm, aquelas que florescem hoje e aqueles que prosperarão mais tarde. Ele deve representar não seres estáveis, congelados em uma atitude escolhida, mas seres em evolução. Ela terá que lembrar que todo indivíduo, todo grupo, não representa apenas a si mesmo; não é apenas um fim, mas um começo, não apenas o fim de uma série, mas o começo de outra, ela vive sua própria vida e contém mil outras, é um fenômeno, mas também um símbolo, não um símbolo hierárquico: um símbolo vivo.

Essas tendências, essas características, esses movimentos de indivíduos e coletividades, terá o artista que apreender animá-los. Torná-los tangíveis e plásticos, incorporá-los, se necessário, em seres vivos que por sua vez serão símbolos mais complexos. Mas o essencial para ele será, em minha opinião, mostrar no presente o futuro que está se preparando, a moral que se transforma e a sociedade de amanhã que está sendo criada.

O princípio desta arte deve ser que a vida seja boa e que suas manifestações sejam belas. Sua feiura é o produto da condição social. Para trazer a vida de volta à sua beleza, a arte deve, por sua vez, ajudar a transformar a sociedade, e é assim que toda arte social se torna arte revolucionária.

Para realizá-lo, é preciso necessariamente que o artista faça seus tipos em categorias específicas, terá que ter em vista a glorificação de uma doutrina especial? Não, porque correríamos o risco de voltar ao realismo e ao didatismo. Não é apenas a vida de uma época e seus costumes, mas também suas ideias e sentimentos que são o material da arte. O artista tem que criar tipos e tornar visível a ação das ideias. Essas mesmas ideias, ele pode expressá-las em si mesmas, mostrar sua ação, sua força, considerá-las como ativas e modificadoras. Ele construirá símbolos para representá-los, não esses símbolos vagos e confusos, obscuro ou plano que serviu para mascarar a impotência de toda uma literatura agonizante, para conceber tanto a vida quanto as ideias gerais, mas símbolos filosóficos, éticos ou sociais.

No entanto, o papel da arte não deve se limitar ao registro de ideias, para determinar os dominantes de seu tempo. É essencial que a arte social seja uma arte precursora. O artista não pode limitar-se a estabelecer um cânone, ele deve preparar a nova moral hoje, do que velhos pensamentos e sentimentos, ele traz à tona novos sentimentos - aqueles que surgirão no mundo a se elaborar. Neste mundo, as grandes forças econômicas e sociais estão lentamente preparando-se. O trabalho do escritor, o trabalho do artista, o trabalho da arte social, é fazer o homem de hoje compreender outras formas de beleza; é também para torná-lo apto a viver na cidade de amanhã.