

ESPAÇO TEMÁTICO: DIREITO À EDUCAÇÃO PÚBLICA, DEMOCRACIA E LUTAS SOCIAIS

América Latina no século XX: revoluções, muralismos, imperialismo e dependência

Roberta Sperandio Traspadini¹

<https://orcid.org/0000-0002-1089-9596>

¹Universidade Federal da Integração Latino-americana, Centro Interdisciplinar de Integração e Relações Internacionais, Curso de Relações Internacionais e Integração, PR, Brasil.

América Latina no século XX: revoluções, muralismos, imperialismo e dependência

Resumo: O objetivo deste artigo é apresentar os elementos basilares para entender a arte mural mexicana, passada e presente, como parte integrante do pensamento crítico latino-americano e caribenho do século XX e os impactos de seus ensinamentos para os sujeitos políticos de diversas áreas ao longo da luta de classes do século XXI. O faz a partir de uma revisão histórico-crítica bibliográfica tanto do muralismo como da Teoria Marxista da Dependência (TMD). Coloca em diálogo dois conhecimentos: a arte política engajada do muralismo mexicano e a práxis militante revolucionária da TMD. Entende o debate da arte política muralista oriundo da escola mexicana como uma fecunda referência de marxismo latino-americano, a partir da centralidade que deu à história das resistências e revoluções como contrapontos à história hegemônica tanto na invasão colonial como em todo período seguinte. Toma como pergunta norteadora: o que o muralismo mexicano tem a nos ensinar no século XXI?

Palavras chaves: Muralismo. Revolução. Imperialismo. Dependência.

Latin America in the Twentieth Century: revolutions, muralism, imperialism, and dependency

Abstract: This article presents elements for understanding past and present Mexican mural art as an integral part of twentieth-century Latin American and Caribbean critical thinking, and the impact of its contributions to political actors from various areas throughout the class struggle of the 21st-century. A bibliographical historical-critical review of both muralism and the Marxist theory of dependency was conducted. The study brings into dialogue two insights: the engaged political art of Mexican muralism and revolutionary militant praxis of the theory of dependency. The debate of muralist political art from the Mexican school is perceived as a fertile reference of Latin American Marxism, based on the centrality that this art gave to the history of resistance and revolutions as counterpoints to hegemonic history in the colonial invasion and throughout the following period. The guiding question of this discussion is: What does Mexican muralism have to teach us in the 21st century?

Keywords: Muralism. Revolution. Imperialism. Dependency.

Recebido em 28.01.2019. Aprovado em 16.04.2019. Revisado em 07.06.2019.



© O(s) Autor(es). 2019 **Acesso Aberto** Esta obra está licenciada sob os termos da Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR), que permite copiar, distribuir e reproduzir em qualquer meio, bem como adaptar, transformar e criar a partir deste material, desde que para fins não comerciais e que você forneça o devido crédito aos autores e a fonte, insira um link para a Licença Creative Commons e indique se mudanças foram feitas.

Introdução

Este artigo parte de duas premissas essenciais: 1) a história das resistências e das revoluções na América Latina no século XX, com base na perspectiva crítica da economia política latino-americana (LOWY, 1999, 2009), a partir da centralidade do socialismo, do popular e da arte coletiva e engajada, presentes no moderno muralismo mexicano; 2) a relação dialógica necessária entre a história das resistências e revoluções na América Latina do século XX com as principais elaborações teóricas oriundas do próprio pensamento crítico latino-americano neste mesmo século, à luz do que foram as contribuições vindas da crítica da economia política latino-americana, protagonizada pelo pensamento marxista do século XX a partir das construções de Mariátegui, Che Guevara, e dos teóricos da Teoria Marxista da dependência como Ruy Mauro Marini e Vânia Bambirra. A interação entre estes dois pontos expõe, no interior das veias abertas pela invasão colonial e dependência decorrente dela que a história da práxis na América Latina é pintada/escrita de diversas cores e expressividades. Nesse sentido, a batalha das ideias históricas e ainda vivas nas ruas da América Latina expõe a fundamental necessidade de se reescrever a história a partir de novas aprendizagens que vão na contramão do pensamento moderno hegemônico pelo capital.

Os mexicanos, David Siqueiros (1896-1974), Diego Rivera (1886-1957) e Clemente Orozco (1883-1949)¹ “ sujeitos singulares em suas visões políticas e técnicas - permitem um olhar sobre a América Latina que, na dinâmica plural que o compreende, estabelecem pontes em vez de muros sobre como e o que reconhecer sobre a história viva no atual presente de lutas no cotidiano de *Nuestra América*.

Vale destacar, que esse processo dialógico entre a arte mural mexicana (1920-1970) e a práxis revolucionária dos marxistas dos anos 1960-1970, em meio à ebulição fascista do imperialismo estadunidense sobre o território latino-caribenho, abrem alas para outros processos que culminarão em renovações assentadas nas bases estruturadas por eles em suas ações definidas por tempos-espacos revolucionários marcados pela luta de classes no século XX (LOWY, 2009). Nesse sentido, a demarcação do período fecundo de produção do muralismo como arte institucional vai sendo substituído, à luz das revoluções ocorridas no continente - a começar pelos limites do socialismo real oriundos da revolução mexicana “ (Cubana, 1959; Nicaraguense, 1973) e fora dele (Russa, 1917 em diante; Chinesa, 1967), pela arte pública.

Os limites da institucionalidade, ainda que não demarcassem no conteúdo uma autonomia restringida dos artistas e seus coletivos, colocavam na forma, limites que iam sendo rompidos pelo sentido de subversão à ordem, próprios daqueles tempos-espacos de lutas. Cabe destacar duas experiências latino-caribenhas das mais expressivas deste período: “El taller de gráfica popular” (MUSACCHIO, 2007), do México, nascido em 1935; e Brigadas Ramona Parra, do Chile, 1968/1969. Tanto nas revoluções cubana e sandinista, como no processo eleitoral de Salvador Allende no Chile, a arte engajada como movimento popular, coletivo e socialista, esteve presente como alicerce vital de educação política pela imagem, pela música, pela poesia.

Este artigo explicita uma das formas de contensões, através da história das resistências na América Latina, da drenagem decorrente das *veias abertas* pelos diversos momentos históricos hegemônicos, não sem luta, pelo capital no continente. Imperialismo e dependência, categorias conectadas pela totalidade-particularidade do processo de produção de múltiplos conhecimentos sobre como resistir e produzir para além das margens produzidas pelo capital sobre o território e os sujeitos, são tangenciadas por categorias como resistências e revoluções.

Em tempos de saberes fragmentados, é necessário explicitar o ponto de partida da análise para não incorrerem em divergências e negações prévias à reflexão pretendida. Nosso texto não parte da história da arte, tampouco de estudos culturais ou antropológicos. Nosso ponto de partida analítico e categorial é a crítica da economia política latino-americana representada pelo debate da Teoria Marxista da Dependência, a partir das obras substantivas de Ruy Mauro Marini e Vânia Bambirra. Para estes autores, militantes políticos, exilados pelo poder ditatorial do capital no Brasil dos anos 1960, a dependência está demarcada pelos processos formais de independência com a continuidade explícita de vínculos propulsores do seu (sub)desenvolvimento de fora para dentro, coexistindo, dentro, com dimensões de poder orquestradas em aliança para a manutenção e maturação do capital. O ensaio *Dialética da dependência*, de Ruy Mauro Marini, escrito em 1973, abriu um debate concreto no campo do marxismo sobre os riscos de movimentos reformistas em plena ordem revolucionária continental.

Ter como raízes analíticas as linguagens científicas e teóricas presentes nas artes e as artes literárias e poéticas presentes na produção do conhecimento científico latino-americano do século XX, torna-se um desafio e uma necessidade a partir do profundo desconhecimento do significado substantivo das décadas de 1960 e 1970 para a compreensão histórica do que se vive no continente em pleno século XXI: a reaparição descortinada, daquilo que sempre esteve presente ora na superfície, ora em todo o ambiente, da violência estrutural do capital sobre o trabalho em suas diversas dimensões.

Ao tomarmos o muralismo moderno mexicano somente na perspectiva da arte e não como dimensão histórica, política e estética, o mesmo tende a tornar-se um estudo das faculdades de artes, mas não dos demais campos que têm interlocução real na compreensão da totalidade do fenômeno das resistências, típico do ambiente de lutas anterior e posterior à constituição do capitalismo dependente no século XIX.

Os muralistas são historiadores/educadores populares, tendo suas práxis demarcadas pela concepção de socialismo no plural. Educadores de um popular que majoritariamente não entendedor de letras escritas (não alfabetizado), era capaz de (re)conhecer-se frente às imagens de seu passado, seu presente e, desenhar no diálogo com as imagens, em contínuo movimento, panoramas futuros. Essa dimensão política da estética muralista coloca a América Latina e Caribe no centro do debate sobre a arte, seu sentido, seus sentires, e os sujeitos coletivos de sua produção, reprodução, circulação.

A Escola Mexicana de Pintura (EMP), constituída pelo Estado no controle público dos espaços para as formas, sem jamais ser capaz de definir o conteúdo de seus protagonistas e coletivos, foi apenas um momento no espaço-tempo das revoluções no continente, neste caso da mexicana, que logo abriu passo para a arte pública fora da institucionalidade a partir das ações de diversos coletivos auto-organizados, politicamente centrados na crítica à ordem burguesa e defensores da autonomia tanto na gestão, como no pensamento e ação. Reivindicamos o papel da arte na política e na teoria crítica latino-americana. E, como tal, seu realismo não nega o devir, nem se posiciona sobre um vivido que não possa ser transformado a partir de novos valores para além da lógica condicional violenta do capital (GUEVARA, 2006).

Afinal, o Brasil, economia nacional forjada para ser um exemplo de nacionalismo predador sobre os demais territórios da região, subimperialismo (MARINI, 1969), é tão fechado para a integração dos povos e tão aberto para a integração comercial, que falar de América Latina e Caribe apresenta-se como uma história distante do imaginário coletivo. Um problema de ordem epistêmica, política, cultural, linguística e ideológica não menos importante de se tratar.

Neste artigo, partimos da concepção de que o muralismo moderno mexicano foi a primeira escola política de arte pública, ainda quando iniciada na lógica da institucionalidade do Estado, advindo do papel que cumpriu a Revolução Mexicana neste processo. Mas, se por um lado, seu período clássico, repleto de contestações sobre o controle da forma pelo Estado, sem jamais se submeter a um conteúdo ditado para ser realizado (1920-1960), a partir do advento da guerra fria, da vitoriosa Revolução Cubana, do avanço do imperialismo estadunidense e, não menos importante, do papel dos exílios das ditaduras no continente e os encontros em outros países latinos, em especial Chile, América Central e México, por outro, o que era arte mural institucional, ganhou expressão de arte pública, de rua, autônoma na forma e no conteúdo a partir das agrupações que se apresentavam como nova forma de condução política, coletiva e popular de uma arte sem individualismos cristalizados.

Trata-se de uma estética das reformas, revoluções e seus antagonísticos movimentos de silenciamentos a partir de torturas, perseguições, exílios e mortes. Os anos 1960-1970 se tornaram um divisor de águas tanto no papel da arte e sua relação com o Estado, institucionalizada a partir

de um sentido de poder-ordem, quanto na provocação para a autonomia e suas diversas expressões políticas, tendo como centralidade o popular, o camponês e a ironia sobre o nacional.

Este artigo apresenta um primeiro voo aproximativo entre a história do marxismo latino-americano para além do acadêmico, mas também nele, expressa na cotidianidade da luta de classes, da formação de quadros e das diversas expressões em movimento na América Latina do século XX. Vale destacar que, em se tratando de um continente cuja função no imperialismo é a de cumprir com seu papel condicionado a produzir para fora sem autonomia para dentro e com particularidades ainda mais severas do que as encontradas na universalidade do processo do capital, falar de revoluções, revoltas e contestações à ordem é colocar no centro do processo

o campesinato, o movimento estudantil e, não menos importante, as diversas células políticas nascidas da necessidade concreta da luta cotidiana contra o fascismo e o totalitarismo no continente sob o domínio dos Estados Unidos e seus aliados dentro e fora da América Latina².

O moderno muralismo mexicano de Davi Siqueiros, Diego Rivera e Clemente Orozco fez escolas no plural, assim como o debate da teoria marxista da dependência e outras tantas expressões na educação, nas artes em geral e, especialmente, na aprendizagem com o movimento socialista, popular e coletivo oriundo dos ares revolucionários de todo o mundo. Nesse sentido, os murais não apresentam somente a história da luta de classes com forte intenção de alfabetização política sobre o passado. Apresentam, também, o devir do(s) marxismo(s) no continente. Afinal, alfabetizar-se em imagens lendo em um gigante mural, *trabalhadores do mundo, uni-vos* é aprender que do outro lado do continente havia também lutadores que se posicionavam contra todo tipo de exploração e opressão. As imagens de Marx, Lênin, Trotsky e tantas outras grandes referências das lutas sociais no mundo, apresentam-se, ontem e hoje, como um processo educativo sobre a luta de classes em suas diferentes expressões particulares territoriais. Portanto, entroncam passado-presente-porvir como pontos de conexão histórica aberta para a produção do novo na totalidade que o compreende.

Pensamento social crítico e estética da resistência, juntos, conformam a complexa condição de um continente que, em meio à condição estrutural de dependência frente ao imperialismo, provocam para a reflexão-ativa sobre a necessidade de superação de dita condição histórica.

A premissa principal deste artigo é a de que o muralismo moderno mexicano, como arte pública e estética das resistências, associa-se ao pensamento crítico combativo latino-caribenho desse período, representado pela teoria marxista da dependência. Ambos estão conectados pela estética e história das revoluções no continente. E ao serem postos em diálogo, sob o manto da dialética, reescrevem o sentido do caráter educativo formal dos livros de história e de espaço público a partir dos múltiplos marxismos presentes na América Latina e o papel da arte neste legado. Juntos, muralismo moderno mexicano e TMD recontam a história não oficial, demarcando uma posição política sobre o belo, como estética militante, estampado no protagonismo popular/camponês ao longo dos séculos de conformação do capitalismo dependente no território. Imperialismo x dependência; reforma x revolução; socialismo x capitalismo enchem a atmosfera de elementos constitutivos de aprendizagens em diversos âmbitos do conhecimento. Nesse sentido, a arte, a estética e a política, tinham como fundamento a compreensão de como funcionava a sociedade hegemônica pelo capital, com o intuito real de superá-la.

Em pleno território e fundamentação do capitalismo dependente (TRASPADINI; STÉDILE, 2011; BAMBIRRA, 2012), nascido após séculos de invasão colonial e escravismo (GORENDER, 1985), com suas respectivas continuidades fundantes, ainda quando na aparência da constituição dos estados nacionais se forjava uma ideia de nação e democracia avessas à participação, o muralismo moderno mexicano e a teoria marxista da dependência mostram-se como contraofensiva à lógica e estética do capital.

O período compreendido entre 1920-1970 é apenas uma fase deste processo, cujo exemplo político, ideológico e estético forjou o que após 1970 se caracterizará como movimentos/agrupações auto-organizados e politizados em prol do combate contra as explorações e opressões no continente. Assim, ao produzir uma estética própria, faz da sua aprendizagem uma escola futura irradiada na experiência dos povos latinos e caribenhos e plasma na arte dita aprendizagem.

Este artigo está dividido em dois itens de desenvolvimento: 1) Apontamentos teóricos, históricos sobre o muralismo moderno mexicano; 2) O público e o privado na América Latina nos séculos XX e XXI “além de uma conclusão que abre passo a novos processos investigativos.

Apontamentos teóricos, históricos sobre o muralismo moderno mexicano

A história da América Latina e Caribe, destruída pelo memoricídio, genocídio e etnocídio, pela invasão colonial e construída posteriormente em diversas fases de exploração e espoliação, nos nega uma aproximação real à complexidade presente como processo histórico (BAEZ, 2010). O muralismo moderno mexicano refaz os sentidos, reconsidera os pontos de partida investigativos e reorienta o acadêmico para uma aprendizagem epistêmica de compreensão sobre o todo a partir da particularidade histórica territorial que nos tocou viver. As imagens murais modernas nos apresentam outras histórias, outras dimensões estéticas e uma compreensão do marxismo a partir da história das revoluções do nosso continente. Seus protagonistas são artistas historiadores, poetas estéticos de um materialismo histórico que, vigente em diversas partes, reivindica na América Latina Caribenha o protagonismo popular ao longo dos quinhentos anos de dominação e luta.

O muralismo moderno mexicano (1920-1960) tem como principais expoentes David Siqueiros, Diego Rivera e Clemente Orozco³. Representa uma síntese de múltiplas determinações e expõe, na complexa

narrativa marxista, o caráter e os sujeitos da revolução e as diversas disputas postas em movimento na América Latina e Caribe no século XX. Um contexto histórico aberto pela Revolução Mexicana (1910-1917) que, ainda quando pouco mencionada frente à Revolução Russa (1917), expõe o sentido, o caráter e os sujeitos da revolução no nosso território.

Na particularidade histórica do nascente capitalismo dependente de América Latina e Caribe do século XIX, as revoluções são feitas por indígenas, negros e camponeses. Seus retratos estéticos expostos nos murais modernos mexicanos, narram a história anterior à invasão colonial e posterior a ela como horizonte aberto ao futuro sob o palco da histórica luta de classes no território.

O muralismo moderno mexicano apresenta-se como movimento dialético manifesto nos muros, evidenciando as entranhas da sensibilidade estética. Estética das resistências na particularidade do desenvolvimento desigual e combinado latino-caribenho.

No mural moderno mexicano se mesclam teoria, política, método e estética. Dita complexidade expõe a relação entre o particular (arte engajada latino-americana) e o geral (arte moderna e nacionalismos) e traz para o centro da cena a dimensão do popular na América Latina e Caribe e suas feições indígenas, negras e camponesas. Relacionados a um contexto histórico próprio, o da revolução mexicana, suas aprendizagens e referências, e ao contexto geral de guerras, crises e ofensivas imperialistas, o muralismo moderno expõe o movimento da luta de classes no território e reconta a história com centralidade para o popular. De modo que, trabalhar a centralidade política manifestada na arte política do muralismo moderno, exige retomar o significado das revoltas e revoluções na América Latina e no Caribe e as particularidades que demonstram a complexa rede que conforma uma totalidade com muitos tons sobre tons sob as consignas cotidianas das revoluções.

A modernidade⁴ conformada pela transição na Europa de uma sociedade feudal para uma sociedade capitalista, significou em Abya Yala⁵, o nascimento violento da América Latina e Caribe e a morte de diversos modos de produzir vida presentes na região. Nos termos de Echeverría:

Cedo, já na época da “invenção da América” quando a terra se arredondou definitivamente sua figura para o homem, e lhe transmitiu a medida de sua finitude dentro do universo infinito, um acontecimento profundo começava a fazer-se irreversível na história dos tempos lentos e dos fatos de longa duração. Uma mutação na estrutura mesma da “forma natural” – substrato civilizatório elementar – do processo de reprodução social viria minar lentamente o terreno sobre o qual todas as sociedades históricas tradicionais, sem exceção, têm estabelecido a concreção de seu código de vida originário. (ECHEVERRÍA, 2001, p. 245, tradução nossa).

A modernidade⁶, alicerçada na invasão colonial, demarcou a tentativa de morte das tradições como uma de suas substâncias. No entanto, a modernidade como possibilidade se efetivou, mas não sem contínuas lutas de resistências. O moderno criador da América Latina e Caribe como territórios invadidos e anexados ao poder europeu, demarcou ao mesmo tempo a história das resistências no continente. E à medida que o moderno se consolidava sobre o tradicional, este, não hegemônico, mas vivo, resistia em suas raízes, em meio a nova lógica opressora.

O moderno muralismo mexicano, portanto, reivindica esse duplo movimento contraditório entre o novo, que nasce ocultando seu contraponto – a história das resistências e seus protagonistas populares - e o velho, que insiste em sobreviver para além da violência instituída. A modernidade no espaço-tempo das independências e da constituição das nações e os Estados Nacionais na América Latina e Caribe, ganha o tom particular das lutas indígenas, negras e camponesas. Essa situação conformará a narrativa da estética da resistência plasmada nos muros do México e de diversos países da América Latina e Caribe, além dos Estados Unidos, ao longo do século XX.

A partir da consolidação do capitalismo como modo de produção hegemônico e da modernidade como sua orientação filosófica-política-ideológica, o moderno e a modernidade materializam-se no estágio da técnica capitalista de produção e nas relações sociais estabelecidas entre proprietários privados e trabalhadores sem terras e sem meios de produção.

Entendemos o debate da arte política muralista, oriunda da escola mexicana da década de 1920 adiante, como uma das mais importantes referências de marxismo latino-americano e caribenho, a partir da centralidade que deram à história das resistências e os contrapontos à história hegemônica tanto na invasão colonial como em todo período seguinte. O muralismo moderno mexicano reacendeu o debate sobre o caráter e os sujeitos da revolução. E colocou, no centro do debate, os levantes e os protagonistas da cena popular. Como tais, suas culturas, suas ironias, suas gírias e suas práxis aparecem na imagem corroborando uma essência de aprendizagens forjadas nas lutas.

Assim como a arte pública muralista exige a explicitação histórica dos determinantes de sua eclosão e virtude, isto não pode se dar sem um debate concreto sobre o espaço público, suas determinações e disputas. É dessa fusão entre uma arte engajada e um Estado com pretensões de disseminação educativa nos espaços

públicos que o muralismo inicialmente ganhou as ruas como política pública, e transformou as paredes e os muros em história viva, repleta de cores e temperos sobre as histórias ocultas na história oficial. Posteriormente, no entanto, se transformou a partir das agrupações que tiveram seus executores, como pedagogos exemplares, arte autônoma de rua, popular, socialista e engajada.

Mas, como abordar algo tão recente na história estando imersos nas supostas verdades do século XXI? Tempo em que o privado ganha a dimensão onipotente de expressão única sobre o real e assume o público como o espaço de produção e reprodução simbólica e material de suas verdades. Ante isto, algumas questões se fazem necessárias: O que se entende por público em plena era de primazia da propriedade privada? Qual a função do espaço público? Quem gera o ordenamento jurídico e a criminalização política dos que contestam dita posição hegemônica? Como são forjados os sujeitos trabalhadores produtores da arte pública? Por qual tipo de educação e compreensão do mundo? Quem define o que é arte, a partir de que referências e com qual intencionalidade? Qual o papel do espaço público nos séculos XX e XXI? E quem são os sujeitos que retratam nos muros seus pensamentos, desejos, sonhos?

Estas questões revelam o pano de fundo inerente às discussões da arte mural moderna e contemporânea. Entendida por arte pública, não necessariamente de Estado, toda a manifestação em prol de uma intencionalidade concreta e com um sentido a ser projetado sobre o público como espaço de divulgação de ideias, dominantes ou não. Muitas reflexões se abrem frente às condições cotidianas do século XXI; o desenvolvimento da técnica (sprays); a formação, ou não, política dos sujeitos pintores; o empobrecimento da dimensão de totalidade na atual fragmentação da ciência; a acentuação das dimensões (in)formais na luta pela sobrevivência por parte da classe trabalhadora; a internacionalização do capital, a padronização das cidades e a tirania das imagens comerciais nos espaços públicos.

Reivindicar a história do muralismo mexicano da década de 1920 em tempos contemporâneos significa repensar o papel da estética das ruas, no imaginário e consciência populares. Nas palavras do estudioso mexicano do tema, Esquivel (2008, p. 16, tradução nossa), “o muralismo, evidente, não preenchia o conceito de arte pública, e sobre isto devia apontar. Isto é, uma poética devia ser demarcada entre a história e a estética, mas também entre as ciências, a filosofia, a política e as ideologias em todas as suas formas”. Para Esquivel, em Siqueiros, uma das grandes referências do nascimento do próprio latino-caribenho, enquanto arte engajada, estética-política-poesia se inter-relacionam formando um quadro original de sentido social sobre o sujeito e sua obra⁷.

No universo do muralismo moderno mexicano, a arte pública foi sinônimo de artistas engajados, com perspectiva histórica e abertura para novas produções sobre o porvir. Ou seja, ao mesmo tempo em que nos livros manejados em imagens se exprimia a história e seus conflitos, se abriam horizontes para outros desenhos imaginários possíveis sobre o quefazer. Além disso, narravam aos mexicanos e demais sujeitos dos países em que pintaram, quem eram suas referências teóricas, políticas e militantes.

Os muralistas são historiadores/educadores populares, tendo suas práxis demarcadas pela concepção de socialismo no plural. Educadores de um popular que majoritariamente não entendedor de letras escritas (não alfabetizado), era capaz de (re)conhecer-se frente às imagens de seu passado, seu presente e, desenhar no diálogo com as imagens, em contínuo movimento, panoramas futuros. Essa dimensão política da estética muralista coloca a América Latina e Caribe no centro do debate sobre a arte, seu sentido, seus sentires, e os sujeitos coletivos de sua produção, reprodução, circulação.

No muralismo mexicano e latino-caribenho, a arte deixa de ser sinônimo de mera forma e campo específico de um tipo de conhecimento e passa a ser a integração, na diversidade, de conteúdos complexos sobre a disputa concreta na história. A partir dessa perspectiva percebe-se a influência marxista de Marcuse sobre o caráter político da arte quando “transcende a realidade dada, trabalha na realidade estabelecida contra a realidade estabelecida; este elemento transcendente é inerente à arte, à dimensão artística. A arte altera a experiência reconstruindo os objetos da experiência”. (MARCUSE, 1969, p. 46, tradução nossa).

Centrada a análise no moderno muralismo mexicano, as ruas, mais do que espaços para transitar, comercializar e filosofar à deriva, foram espaços de aprendizagem coletiva sobre uma história negada, violentada a partir da lógica da dominação ditatorial. E, os muros dessas ruas tornaram-se livros vivos de história, compreendida essa como possibilidade aberta sobre o porvir. As ruas, a partir do recorte das revoltas, reformas e revoluções, abrem-se às arenas das guerras e revelam crimes, castigos, rotas de fugas, ordenamentos políticos, jurídicos e geográficos sobre o ir-vir; ver-sentir; passar-ficar⁸.

Existem várias maneiras de trabalhar o tema da arte pública materializada em espaços públicos a partir de uma concepção política sobre arte, artistas e sociedade. A arte relata o protagonismo político de grupos que têm o poder e dos/das rebeldes que lutam para exercer o poder a partir de outras dimensões questionando a ordem vigente. Explícita o ambiente da luta de classes e as diversas expressões de consciência política sobre o problema⁹. O muralismo trata, na dialética do popular, dos marxismos. Expõe a práxis popular. Como sustenta Alberto Híjar:

Na práxis dos grupos desparramados por todas partes haveria que descobrir a história aberta. A dimensão estética resulta assim como a define Marcuse, a esforçada libertação do trabalho alienado, o processo de liquidação do valor capitalista como sustenta Che, a rota siqueiriana em que cabem todas as formas e as técnicas, sempre quando sirvam à emancipação da espécie humana. Pela insurgência há que abandonar as comodidades privilegiadas, rotineiras e conservadoras para garantir a continuidade e destaque orgânico ao povo em luta. (HÍJAR, 2013, p. 76, tradução nossa).

O capital, na figura ou não de seus representantes políticos, reorganiza as cidades para a circulação mais rápida e pretérita das mercadorias chaves de cada uma de suas fases tecnológicas. Grafites-grafiteiros, murais-muralistas representam a unidade dialética entre estética-política-arte e consolidam a narrativa histórica dos dramas e das potencialidades de cada época acerca da formação política e do protagonismo do popular na revanche estética do continente¹⁰.

O público e o privado na América Latina nos séculos XX e XXI

A partir da análise da arte pública é possível verificar a forma como a política, nada neutra, concebe as relações sociais e define ao corpo societário um dever ser que, traduzido em imagens, expõe as veias abertas ideológicas de cada tempo-espaço em disputa. Em pleno século XXI, é possível em um mesmo território termos livros-abertos-murais e outdoors publicitários ao lado. O espaço público dos desfiles nacionalistas, das greves, dos grandes comícios e convocatórias nacionais. Também o espaço público dos sem moradia, sem terras, sem dinheiro, sem possibilidades de sobreviver na era da sociedade mercantil em suas várias fases. O espaço público e a manutenção de uma ordem que insiste em ser desordenada, desigual e perversa.

Ontem e hoje, o público é entendido como espaço educativo, moralizante e evangelizador, a depender das disputas entre poder-contrapoder. Na ironia são apresentados discursos ocultos cotidianos, gritados no anonimato, para exprimir nos cantos das vozes e das ruas as contestações à ordem. É dessa dinâmica entre o dever ser da hegemonia do capital e o poder ser da revanche popular, que a rua é demarcada como território em disputa aberta ou velada ao longo da história.

Na medida em que o público se torna privado, os condenados da terra em contínua resistência se tornam sujeitos fora do lugar, sem direito à rua, ao público, relegados ao cárcere privado e privativo da vida. Cimentada a dependência estrutural, rege o neoliberalismo parecera ser um território fecundo para o capital, dentro das confusões ideológicas forjadas sobre e para a classe trabalhadora. A lógica daninha do capital amontoa, no cotidiano, milhões de sujeitos sem condições de pertencer à atual sociedade do espetáculo. Conformam as paisagens periféricas e suas diversas expressões culturais manifestas na parede em forma de revanche ao cárcere.

A cidade é um território, espaço-tempo, do capital (HARVEY, 2012). No capitalismo periférico, dependente, a cidade¹¹ configura-se como um espaço direto de reprodução simbólica e material das projeções das economias imperialistas centrais. Nas palavras de Iasi (2012, p. 63):

A cidade não é apenas a organização funcional do espaço, suas ruas e edificações, seus bairros, pessoas carregando sonhos, isoladas na multidão, em um deserto de prédios, que aboliu o horizonte e apagou as estrelas. A cidade é a expressão das relações sociais de produção capitalista, sua materialização política e espacial que está na base da produção e reprodução do capital.

Além disso, há o encurtamento dos espaços populares frente ao alargamento dos espaços da classe alta. A propriedade privada da terra consolidou no capitalismo dependente o latifúndio (im)produtivo e demarcou nas cidades uma nova morfologia de posse privada da terra na forma especulativa imobiliária. Muitos sujeitos sem políticas públicas em espaços públicos sitiados como economia de guerra. Poucos sujeitos com políticas públicas e em espaços privados, condomínios fechados, vivendo uma aparente vida de segurança privada. As megacidades tornam-se espaços de intensificação das desigualdades e de reformulações contínuas da dimensão política sobre o público a partir do privado imersos na lógica da dependência estrutural.

Os condenados da terra pelo capital, sujeitos ontológicos propensos à resistência e revolução na defesa de sua autonomia, são vistos como transeuntes criminosos que não podem pagar por seu ir-vir. Da dialética entre os proprietários privados das terras e os sujeitos privados de tê-la, que se desenham nos muros, de ontem e hoje, a luta de classe e seus principais expoentes na América latina e Caribe¹².

À medida que avança a hegemonia capitalista sobre os territórios e os sujeitos, mais as paisagens públicas tornam-se espaços-tempos desiguais e combinados, conformando uma estética das cidades (urbanas e rurais) padronizadas na contradição entre os que têm grandes pedaços de terras e propriedades e os que não

têm e devem amontoar-se nos territórios ainda não tomados como propriedade de alguém. A estética urbana contemporânea relata uma geografia política que expressa imagens cotidianas de um desenvolvimento desigual que necessita dos muros para narrar, com consciência, a origem de dita desigualdade.

O moderno muralismo mexicano vincula-se a uma perspectiva de poder público e espaço público próprios do nacional desenvolvimentismo mexicano posterior à revolução mexicana. O público figurava como espaço de disseminação de ideias e projetos nacionais, guardadas as dimensões entre possibilidade e fantasia de uma autonomia relativa em plena era imperialista e tinha o Estado como o principal ator do desenvolvimento. E não havia, no México daquele então, nada mais nacionalista que a vitoriosa revolução mexicana liderada por Emiliano Zapata (1879-1919) e Francisco Villa (1878-1923). Esse México que se abria para a lógica nacional, inerente ao capitalismo dependente na fase imperialista dos grandes capitais, entenderia que o horizonte das revoluções se manteria presente constitutivo que era de suas raízes históricas. O muralismo moderno mexicano narraria esses processos, os associaria a perspectiva internacionalista das revoluções e reivindicaria outros importantes levantes populares.

O muralismo como política pública de educação centrada no popular apresenta uma tomada de posição, de ocupação imagética das ruas estruturadas no marco das histórias ocultas pela história oficial. Nas imagens aparecem a dialética do desenvolvimento capitalista e a cotidianidade das lutas que insistem em reverter dita ordem desumana. Os muros dos prédios públicos do México na década de 1920 foram intencionalmente tratados como biblioteca aberta e acessível ao povo. A história escrita a partir do protagonismo dos vencidos vinculava-se de forma substantiva às histórias das revoluções ocorridas em outras partes do mundo (LOWY, 2009; GUEVARA, 2006). Nas imagens políticas e plurais dos socialismos de Rivera, Orozco e Siqueiros ganhavam vida, aos olhos dos sujeitos índios, negros e camponeses populares, a luta de classes. Uma identidade pintada nas ruas e vividas nos corpos ao longo da história das resistências¹³.

A demarcação da contradição entre um processo revolucionário erguido a partir de uma concepção de público e de educação para o popular, e a vitória ao longo de duzentos anos seguintes da lógica mercantil, privada de ocupação do público coexistem na América Latina. Entre muros, no século XXI, encontram-se mercadorias avaliadas pelo valor de troca, e imagens corroboradas pelo valor de uso. As ruas como representação da vitória de um certo tipo de razão e sentido e das demais significações contrapostas. As ruas narram um ambiente estético presente na cotidianidade da luta de classe, e/ou pela sobrevivência. As ruas na dialética do concreto, são espaços dialéticos e manifestam múltiplas sensibilidades. Para Marcuse (1969), a sensibilidade é a raiz da estética e esta é o avesso à lógica mercantil projetada para a morte dos sentidos ou artificialização dos mesmos¹⁴.

A história do moderno muralismo mexicano, portanto, materializa os ventos das revoluções e as assertivas formas-conteúdos de manuseio dos pincéis na arte pública: pintar para o povo sua história e abrir horizontes de construção de novos rumos. Muralismo: arte engajada na práxis da revolução. As imagens elaboradas pelos *Três Grandes* narraram, de uma forma específica em cada um deles, uma história de êxitos revolucionários e a importância dos sujeitos, até então formados pelas técnicas e livros europeus, repensarem suas identidades e identificações a partir dessa janela aberta para a produção do novo.

Considerações finais

A partir dos apontamentos iniciais presentes neste texto, com vistas a uma investigação futura de fôlego, advogamos que: 1) O muralismo moderno mexicano se insere em um contexto efervescente latino-caribenho de nacionalismos e reivindicações populares expressos em diversos outros movimentos latino-caribenhos como arte moderna; 2) Inerentes ao contexto histórico de consolidação do capitalismo dependente latino-caribenho os *Três Grandes* são, a partir da imagem, uma expressão concreta da relação indissociável, no período de (1920-1960) entre teoria crítica, militância política e projeção social. Siqueiros, Orozco e Rivera se inscrevem assim como autores, a partir das histórias narradas em suas imagens, do pensamento social crítico latino-caribenho; 3) A estética da resistência e a filosofia da práxis presentes nas histórias imagéticas e textuais do muralismo moderno mexicano estão assentadas no método de Marx e na perspectiva marxista de análise sobre a cultura, mas sem se desenraizar da particularidade concreta das reformas-revoltas-revoluções na América Latina e Caribe; 4) A arte mural como estética das resistências tem no México uma particular expressão das revoluções, dada a essencial contribuição da revolução mexicana para o sentido de popular, indígena, camponês e negro; 5) A estética da resistência oriunda da arte mural moderna mexicana narra um período histórico em que o público tem primazia sobre o privado e a educação ganha centralidade nos espaços públicos. O muralismo entra como instrumento histórico, concreto, de resgate educativo das memórias passadas-presentes a serem socializadas com diversas gerações; 6) O muralismo moderno mexicano apresenta uma expressão complexa e integrada entre história-memória-consciência-militância política. E se aproxima a outras

importantes expressões que deram centralidade ao popular ao longo das décadas de 1920-1960, como o teatro do oprimido de Augusto Boal, O teatro experimental negro de Abdias do Nascimento e as diversas expressões da cultura popular; 7) À medida que o capital avança e o capitalismo dependente latino-caribenho vai ganhando mais intensos contornos de desigualdade na produção e reprodução geral do valor, as ruas tornam-se espaços privados de reificação das mercadorias; 8) A formação da consciência manifesta nos murais modernos mexicanos e no presente do século XXI narram a dimensão política da vitória do capital financeiro sobre os capitais estados nacionais dependentes; 9) As cidades e suas paisagens narram a tirania do capital e a revanche do popular. Da triangulação, Estado, poder público e capital-trabalho podem ser expostas as narrativas presentes nas ruas e nos muros em espaços que não são mais caracterizados como públicos, de sociabilidade comum; 10) Há uma história ainda por ser escrita sobre os encontros dos sujeitos dos anos 1920 com outros importantes artistas da América Latina e Caribe. No momento cabe reforçar que fundaram escolas e que suas marcas vão além de meras expressões artísticas possíveis de serem detectadas. Demarcam uma concepção política de arte, de vida e de resistência. Esses dez pontos conformam o caminho investigativo que pretendemos realizar nos próximos anos, no estudo sistemático e dirigido das imagens, seus (con)textos e expressões para além de sua época.

Referências

- ANGILELI, C. M. De M. M. *Paisagens reveladas no cotidiano da periferia*. São Paulo: Giostri, 2014.
- BAEZ, F. *A história da destruição cultural da América Latina*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.
- BAMBIRRA, V. *O capitalismo dependente latino-americano*. Florianópolis: Insular, 2012.
- ECHEVERRÍA, B. *Definición de cultura*. México, D.F.: Itaca: UNAM, 2001.
- ECHEVERRÍA, B. *La modernidad de lo barroco*. México, D.F.: Era, 1998.
- ESQUIVEL, M. Estética marxista en América Latina: extensión de la política en el arte y la cultura. La relación David Alfaro Siqueiros y Alberto Híjar. In: Instituto Nacional de Bellas Artes et al. *30 años 30 herederos teóricos y espacios estéticos: David Alfaro Siqueiros y Alberto Híjar*. México: CENIDIAP, 2004. p. 15-21. Disponível em: <https://cenidiap.net/biblioteca/addendas/2NE-9-30anos30.pdf> Acesso em: 10 ago. 2018.
- ESQUIVEL, M. “El artista ciudadano” In: CENIDIAP; TAI. *Releer a Siqueiros: ensayos en su centenario*. México: CONACULTA, 2000a, p. 33-44.
- ESQUIVEL, M. “Utopía, estética y revolución en las vanguardias artísticas de América Latina, 1920-1930”. In: HÍJAR, A. et al. *Arte y utopía en América Latina*. México: CONACULTA: INBA: CENIDIAP, 2000b. p. 133-147.
- GORENDER, J. *Escravidismo colonial*. São Paulo: Editora Ática, 1985.
- GUEVARA, C. *Apuntes críticos a la Economía Política*. Habana: Centro de Estudios Che Guevara: Ocean Sur, 2006.
- HARVEY, D. *A produção capitalista do espaço*. São Paulo: Annablume, 2005.
- HARVEY, D. *Cidades Rebeldes: do direito às cidades à revolução urbana*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- HÍJAR, A. *La praxis estética: dimensión estética libertaria*. México, D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2013.
- HÍJAR, A. “Los torcidos caminos de la utopía estética”. In: HÍJAR, A. et al. *Arte y utopía en América Latina*. México: CONACULTA: INBA: CENIDIAP, 2000. p. 11-42.
- HÍJAR, A. *Ideología, muralismo y muralismos*. México: CENIDIAP: INBA, 2000.
- HÍJAR, A. (comp.). *Frentes, coaliciones y talleres: grupos visuales en México en el siglo XX*. México, D.F.: Casa Juan Pablo, 2007.
- PORTO-GONÇALVES, C. W. Abya Yala. *Chakaruna*. Rio de Janeiro, 11 jun. 2009. Disponível em: <http://hernehunter.blogspot.com/2009/07/entre-america-e-abya-yala.html> Acesso em: 12 jun. 2019.
- IASI, M. A rebelião, a cidade e a consciência. In: VAINER, C. et al. *Cidades rebeldes: passe livre e as manifestações que tomaram as ruas no Brasil*. São Paulo: Boitempo: Carta Maior, 2012.
- LOWY, M. (org.). *Revoluções*. São Paulo: Boitempo, 2009.
- LOWY, M. (org.). *O marxismo na América Latina uma antologia de 1909 aos dias atuais*. São Paulo: Perseu Abramo, 1999.
- MARCUSE, H. *Ética de la revolución*. Madrid: Taurus, 1969.
- MARCUSE, H. *La dimensión estética*. Tradução José Francisco Ivars. Barcelona: Materiales, 1978.
- MARICATO, E. É a questão urbana, estúpido. In: *Cidades rebeldes: passe livre e as manifestações que tomaram as ruas no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2012.
- MARINI, R. M. *Subdesarrollo y revolución*. México, D.F.: Siglo Veintiuno, 1969.
- MUSACCHIO, H. *El taller de gráfica popular*. México, D.F.: Fondo de Cultura económica, 2007.
- JINKINGS, I. (coord.). *Enciclopédia Latino-americana*. São Paulo: Boitempo, 2006.
- Disponível em: <http://latinoamericana.wiki.br/apresentacao> Acesso em: 12 jun. 2019
- SANTOS, M.; BECKER, B. (org.). *Território, territórios: ensaios sobre o ordenamento territorial*. Rio de Janeiro: UFF, 2002.
- SUBIRATS, E. *El muralismo mexicano: mito y esclarecimiento*. Fondo de Cultura Económica, 2018.
- TRASPADINI, R.; STÉDILE, J. P. (org.). *Ruy Mauro Marini vida e obra*. 2. ed. São Pão: Expressão Popular, 2011.

Notas

- 1 Para uma breve introdução aos sujeitos e seus tempos ver *Enciclopédia Latino-Americana*, organizada por Jinkings (2006).
- 2 A teoria crítica marxista latino-caribenha está para a o pensamento crítico do continente, assim como o muralismo moderno mexicano está para a estética das resistências: grandes escolas de reconfiguração política sobre a particularidade em meio à totalidade violenta do capital. São a expressão de uma práxis latino-caribenha que, ainda quando narra os elementos gerais que expõem as veias abertas do capital, o fazem a partir do estudo concreto da violenta e desigual realidade dos povos do continente. Entendemos a ação reflexiva do muralismo moderno mexicano como estética de resistência e práxis libertadora, propagadora, décadas depois, de um processo auto-organizado centrado no popular, no coletivo e na real arte de rua engajada. Estética de resistência entendida como a arte capaz de gerar outros sentidos para a sensibilidade, centrados na história das lutas populares e da cotidianidade popular, que coloquem em xeque as propaladas mentiras ditas como verdades pelos representantes do capital. Práxis libertadora porque entende o movimento do pensar, do belo, como inerente à tomada de consciência e a construção de processos para além da esfera do capital.
- 3 Sobre o tema, ler as obras de Alberto Híjar e Miguelangel Esquivel, especialistas no tema da estética marxista na América Latina a partir dos estudos da escola clássica de muralismo mexicano: HÍJAR, A. “Los torcidos caminos de la utopía estética”. In: HÍJAR, A. *et al. Arte y utopía en América Latina*. México: CONACULTA: INBA: CENIDIAP, 2000. p. 11-42.; HÍJAR, A. *Ideología, muralismo y muralismos*. México: CENIDIAP: INBA, 2000.; HÍJAR, A. (comp.). *Frentes, coaliciones y talleres: grupos visuales en México en el siglo XX*. México, D.F.: Casa Juan Pablo, 2007. ESQUIVEL, M. “El artista ciudadano” In: CENIDIAP; TAI. *Releer a Siqueiros: ensayos en su centenario*. México: CONACULTA, 2000a, p. 33-44.; ESQUIVEL, M. “Utopía, estética y revolución en las vanguardias artísticas de América Latina, 1920-1930”. In: HÍJAR, A. *et al. Arte y utopía en América Latina*. México: CONACULTA: INBA: CENIDIAP, 2000b. p. 133-147.
- 4 Por modernidade entendemos, como Echeverría (2001), um processo de gestação na Europa e demais economias colonizadas que vai do século XV ao século XIX e tem neste o ápice de sua onipotência civilizatória universal, a luz dos desdobramentos da razão do capital. O período colonial fundador da espoliação e expropriação fundamentadas na acumulação primitiva de capital, compunha o nascimento desse novo modo de ser, conceber a vida, assim como a conformação de economias industriais com padrões mais avançados de saqueio e dominação.
- 5 Sobre o termo, sugerimos a leitura sobre seu significado em Porto-Gonçalves (2009).
- 6 Do mesmo autor, vale também o estudo rigoroso da obra: *La modernidad de lo barroco*. México, D.F.: Era, 1998. Nesse trabalho, Echeverría reivindica uma revisão crítica sobre a relação dialógica e dialética entre valor de uso, valor de troca e valor na compreensão do papel que cumpre América Latina na divisão internacional do trabalho.
- 7 A partir dos murais públicos, David Siqueiros “traz para a história das ideias estéticas, o pertencimento de uma poética histórica, uma poética teórica e uma história da arte como pauta para a observância das formas ideológicas que concorrem no tempo da história e das vidas particulares que a forjam”. (ESQUIVEL, 2018, p. 17, tradução nossa).
- 8 Espaços de projeção de poder, as ruas dão o tom do sentido político hegemônico em cada tempo histórico. Sejam as estátuas referenciando os grandes líderes, as placas explicitando pontos de referências históricos de guerra, os nomes de referências das ruas e avenidas, e não menos importante, os muros narrando as histórias repletas de contradições.
- 9 Os coletivos populares de artistas forjados pelos ambientes e processos revolucionários e/ou de resistências às ditaduras que se instalaram no continente a partir dos anos 1960, são a memória presente deste passado histórico em que a arte e a estética se posicionavam, no plural, em favor do popular, do coletivo e de uma concepção socialista presentes nas músicas, nos muros, em diversos ambientes que resistiam a ser silenciados pela ditadura aberta do capital. Em cada tempo histórico, demarcado por processos históricos econômicos, políticos e culturais, as paisagens das cidades são definidas a partir das ideias dominantes reinantes em cada período.
- 10 Sugere-se a leitura da obra de Eduardo Subirats, sobre o Muralismo mexicano entre mito e esclarecimento, obra publicada em espanhol em 2018 em espanhol.
- 11 Sobre o tema do desenvolvimento desigual e combinado estruturante na divisão entre o que é centro e o que é periferia nas cidades latino-americanas, vale a pena os estudos de: HARVEY, D. *A produção capitalista do espaço*. São Paulo: Annablume, 2005; e, ANGILELI, C. M. De M. M. *Paisagens reveladas no cotidiano da periferia*. São Paulo: Giostri, 2014. Também se destacam os estudos e as polêmicas abertas acerca da categoria território presentes em: SANTOS, M.; BECKER, B. (org.). *Território, territórios: ensaios sobre o ordenamento territorial*. Rio de Janeiro: UFF, 2002.
- 12 Os muros apresentam novas histórias de sangue presentes no século XXI. Sobre as periferias, o estado projeta o aparato policial. E nos bairros ditos de classe média alta da América Latina, se erguem muros e arranha-céus com temor que os raios não venham mais de cima, mas de baixo. A consolidação de uma cultura ancorada no medo e na reificação de que o popular é o protagonista dessa cena de terror. Em realidade, são todas imagens mesmo que não pintadas nos muros. Por outro lado, o popular foge das raiais delimitadas, ganha as noites e pinta, picha, consolida seus gritos de rebeldia (MARICATO, 2012).
- 13 Para maior aprofundamento no tema ver: ESQUIVEL, M. Estética marxista en América Latina: extensión de la política en el arte y la cultura. La relación David Alfaro Siqueiros y Alberto Híjar. In: Instituto Nacional de Bellas Artes et al. 30 años 30 herederos teóricos y espacios estéticos: David Alfaro Siqueiros y Alberto Híjar. México: CENIDIAP, 2004. p.15-21. Disponível em: <https://cenidiap.net/biblioteca/addendas/2NE-9-30anos30.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2018.
- 14 Na perspectiva mercantil da rua na ótica do capital todos devem ver, almejar e trabalhar para adquirir os produtos comidos pelos olhos. O marketing é a forma mais acabada junto à comunicação visual da compra-venda, de ressignificação dos sentidos: comer com os olhos, tocar com a imaginação, sentir sem tato; alimentar-se com venenos. Todos esses protótipos de sociedade contemporânea encontram-se de forma poluída nos espaços públicos da América Latina como mecanismos privados de apropriação do território e dos sujeitos.

Roberta Sperandio Traspadini

E-mail: robertatraspadini@gmail.com

Doutora em Educação pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Professora do curso de Relações Internacionais e Integração da Universidade Federal da Integração Latino-americana (UNILA)

UNILA

Edifício Comercial Lorivo - Avenida Silvio Américo Sasdelli, Vila A, 1842 - Vila A, Foz do Iguaçu – PR.

CEP: 85866-000

Agradecimentos

Esse trabalho somente foi possível pela frequente abertura dialógica com diversos grupos, intelectuais e sujeitos que, imersos nas pulsantes produções de vida no território Latino-americano, acreditam ser viável e necessária a relação entre a arte, a ciência e as ruas, como expressão viva da história em movimento. Um agradecimento especial ao amigo e grande intelectual mexicano da Faculdade de Filosofia e Letras da UNAM, Miguelangel Esquivel. Parceiro de vida que tanto me ensina sobre nossas histórias plas-madas nos muros de Nuestra América. Um destaque especial também para o Observatório de Educação Popular e Movimen-tos Sociais na América Latina (OBEPAL-UFES) e Saberes em Movimento (UNILA), grupos de pesquisas e extensões que per-mitem o aprofundamento na práxis latino-americana, a partir da intervenção direta em territórios concebidos como de produção popular cultural, social e política.

Agência financiadora

Não se aplica.

Contribuições das autoras

Não se aplica.

Aprovação por Comitê de Ética e consentimento para parti-cipação

Não se aplica.

Consentimento para publicação

Não se aplica.

Conflito de interesses

Não há conflito de interesses.