

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ - SETOR LITORAL

NICOLLI BREMER DOS SANTOS

**MURALISMO CHILENO COMO INSPIRAÇÃO POLÍTICA E POÉTICA: UM OLHAR
A PARTIR DA EXPERIÊNCIA DE MULHERES EM COLETIVOS ARTÍSTICOS**

MATINHOS

2023

NICOLLI BREMER DOS SANTOS

**MURALISMO CHILENO COMO INSPIRAÇÃO POLÍTICA E POÉTICA: UM OLHAR
A PARTIR DA EXPERIÊNCIA DE MULHERES EM COLETIVOS ARTÍSTICOS**

Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em
Artes, Setor Litoral, Universidade Federal do Paraná,
apresentado como requisito parcial à obtenção do título de
Licenciada em Artes.

Orientadora: Prof.^a Dra.^a Ana Elisa de Castro Freitas

MATINHOS

2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
COORDENAÇÃO DA CÂMARA CURSO DE ARTES
Rua Jaguariaíva, 512, - - Bairro Caioba, Matinhos/PR, CEP 83260-00
Telefone: (41) 3511-8300 - <http://www.ufpr.br/>

ATA DE REUNIÃO

ATA DE DEFESA DE TCC NICOLLI BREMER DOS SANTOS

Aos dezesseis dias do mês de fevereiro de 2023, às 19 horas, pela plataforma Teams, a Banca Examinadora do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), apresentado pela discente **Nicolli Bremer dos Santos**, GRR20174516, do Curso de Licenciatura em Artes, da Universidade Federal do Paraná (UFPR), do Setor Litoral, intitulado "Muralismo Chileno como inspiração política e poética: um olhar a partir da experiência de mulheres em coletivos artísticos". Após a apresentação do trabalho pela discente e as arguições, a Banca Examinadora decidiu pela sua APROVAÇÃO, considerando que o trabalho cumpriu com os critérios esperados para um trabalho de conclusão de curso de licenciatura. A estudante deverá entregar no prazo de 30 (trinta) dias a versão final do TCC à Biblioteca do Setor Litoral para compor arquivo digital de TCCs do curso de Licenciatura em Artes, conforme as normativas do disponibilizadas pela Biblioteca.

A banca de avaliação teve a seguinte composição:

Presidente e orientadora: **Dr.^a Ana Elisa de Castro Freitas/UFPR**

Membro titular: **Me. Michele Martinenghi Sidronio de Freitas/SEED-SC/UNICAMP**

Membro titular: **Me. Aline Luize Biernastki/PPGH-UFPR**



Documento assinado eletronicamente por **ANA ELISA DE CASTRO FREITAS, VICE / SUPLENTE COORDENADOR DA CAMARA DO CURSO DE ARTES**, em 21/02/2023, às 12:33, conforme art. 1º, III, "b", da Lei 11.419/2006.



Documento assinado eletronicamente por **ALAOR DE CARVALHO, COORDENADOR DA CAMARA DO CURSO DE ARTES**, em 28/02/2023, às 12:27, conforme art. 1º, III, "b", da Lei 11.419/2006.



A autenticidade do documento pode ser conferida [aqui](#) informando o código verificador **5249757** e o código CRC **08350033**.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço a minha amada mãe Marguit Bremer dos Santos, por ter me apoiado e incentivado sempre, principalmente na reta final da graduação e da escrita deste trabalho. Ela sonhava que eu cursasse uma universidade, este diploma é dedicado a ela e a meu pai, José Francisco dos Santos, que já não se encontra no plano terrestre, e sempre será a minha maior saudade e inspiração.

Agradeço imensamente as minhas Mães de Santo: Yá Milah de Oxum (Camila de Souza Gouveia) e Yá Suellen de Ogum (Suellen Regina Inouhe) por me auxiliarem diversas vezes ao longo da escrita do presente trabalho e de toda a graduação, assim como toda a família de Santo, meus irmãos mais velhos e mais novos, que sempre me apoiaram. Sou eternamente grata aos Orixás e guias espirituais que me protegem, axé para quem é de axé.

Dedico este trabalho também às minhas companheiras de tinta e de luta, todas as mulheres incríveis que participaram das pinturas das obras citadas no decorrer do texto: Julia Maria, Isa Araújo, Samaye Ingrithi, Carol Zica, AkaDuarte, Maxinie Cretella, Mari Bomba, Thayna Winter, Luana V., Larissa Ferreira, Thalia Filgueiras e Xinha Callejera. Agradeço especialmente a Julia Maria, por ter me ensinado e encorajado a desenhar, e a Thalia Filgueiras, por ter me auxiliado em diversos processos ao longo do trabalho. Presto também uma singela homenagem à memória de Luana Medeiros, companheira que inspirou a pintura do primeiro mural apresentado no trabalho, que jamais será esquecida. Luana vive em nossos corações.

À turma de Artes 2017, que me acolheu desde o primeiro dia. Eu enfrento a depressão a muitos anos, e acreditava que não seria capaz de cursar uma universidade. No primeiro dia de aula, durante a minha apresentação, falei sobre este problema e pedi aos colegas que não rissem caso eu tivesse alguma crise, com receio de como seria aquele espaço. Eles pareceram um pouco espantados de início, mas me compreenderam, me respeitaram ao longo dos anos, fazendo com que eu amasse estar em sala de aula, e tivesse uma experiência totalmente diferente do que eu imaginei, conquistando amizades que levo para a vida.

À toda equipe do Projeto Institucional Universidade na Escola, em especial a Layliene Souza, por todo o apoio e aprendizado. Este projeto que amo e admiro, onde atuei nas escolas públicas auxiliando outros jovens a ingressarem no Ensino Superior

Público e, assim como eu, poderem mudar de vida através da educação, trouxe um grande crescimento pessoal e profissional.

Tantas pessoas me fortaleceram ao longo deste período, muitas que amo e ouviram minhas alegrias e lamentos durante a jornada acadêmica, faltariam páginas para agradecer a cada um, portanto citei apenas os que atuaram diretamente para a conclusão deste trabalho e para a minha graduação como Licenciada em Artes. Porém, todos que estiveram ao meu lado estão para sempre em meu coração.

Sou grata a Universidade Federal do Paraná, por todo o conhecimento adquirido ao longo do curso, e pela oportunidade de ter sido bolsista, sem esse apoio não teria conseguido concluir o curso. Agradeço também a minha banca: Prof.^a Dr.^a Ana Elisa de Castro Freitas, Prof.^a Ma. Michele Martinenghi e Prof.^a Ma. Aline Luize Biernastki, em especial Ma. Michele Martinenghi e o Coletivo Pintelute pelo auxílio.

Preciso também me agradecer, por ter lutado e não ter desistido. A caminhada não foi fácil, principalmente na reta final, pois precisei escrever boa parte deste trabalho de conclusão de curso estando doente. Por fim, deixo um verso de uma jovem resistente, que é a primeira da família a se formar numa Universidade Pública:

“Honro o sangue que corre em minhas veias, a ancestralidade negra e indígena que pulsa, sou mulher, sou latina, neta de nordestina, mais uma artista traçando com contornos fortes a luta antifascista, feminista e anarquista.”

RESUMO

Este trabalho busca socializar conceitos relacionados à história do *Muralismo Chileno*, como é conhecido popularmente o muralismo político que surgiu no Chile na década de 1960 e se espalhou pela América Latina, apontando influências políticas e visuais contidas em murais realizados por mulheres em coletivos artísticos no Brasil, dos quais a autora deste trabalho participa. Divide-se em três partes: Na primeira, enfoca o estudo do livro *Puño y Letra* (2016), de Eduardo Castillo Espinoza, que trata da história do muralismo político no Chile, protagonizado pelas Brigadas Muralistas e por artistas que apoiaram a campanha da Unidade Popular (Coligação da Esquerda Eleitoral Chilena). Devido à escassez de referenciais sobre o tema, principalmente em língua portuguesa, este material se caracteriza como uma homenagem, tendo como um dos objetivos tornar acessível o assunto tratado em *Puño y Letra* (2016), a partir de uma tradução livre da pesquisadora. Ao longo de sua história, a visualidade chilena manteve suas características revolucionárias, atuando como arte política: sempre há uma mensagem a ser representada através da intervenção artística, que, segundo Espinoza, costuma ser de grande formato e realizada coletivamente. Esta experiência artística e política gerou uma identidade visual onde o povo se reconhece, que foi perpetuada por vários coletivos e artistas ao redor do mundo. Na segunda parte, se explicita a influência do muralismo político através do relato de experiência na construção de três pinturas murais com participação da pesquisadora e outras mulheres, abordando os aspectos artísticos e políticos que os envolvem. Posteriormente, na terceira parte se apresenta uma proposta artística e pedagógica a partir da produção do fanzine autoral intitulado “Muralismo: Uma arte de luta”, que expõe brevemente a história do muralismo político no Chile visando à difusão educativa de algumas técnicas artísticas para a realização de murais pela população local.

Palavras-chave: Muralismo político; pintura mural; arte política; coletivos artísticos.

RESUMEN

Este trabajo busca socializar conceptos relacionados con la historia del *Muralismo Chileno*, como se conoce popularmente al muralismo político que surgió en Chile en los años 1960 y se extendió por toda América Latina, señalando influencias políticas y visuales contenidas en murales realizados por mujeres en colectivos artísticos en Brasil, de los cuales participa la autora de este trabajo. Se divide en tres partes: La primera se centra en el estudio del libro *Puño Y Letra* (2016), de Eduardo Castillo Espinoza, que trata de la historia del muralismo político en Chile protagonizado por las Brigadas Muralistas y por artistas quienes apoyaron la campaña de la Unidad Popular (Coalición de la Izquierda Electoral Chilena). Debido a la escasez de referencias sobre el tema, principalmente en portugués, este material se caracteriza como un homenaje, teniendo como uno de los objetivos hacer accesible el tema abordado en *Puño y Letra* (2016), basado en una traducción libre de la investigadora. A lo largo de su historia, la visualidad chilena ha mantenido sus características revolucionarias, actuando como arte político: siempre hay un mensaje que representar mediante de la intervención artística, que, según Espinoza, suele ser de gran formato y realizada colectivamente. Esta experiencia artística y política generó una identidad visual donde el pueblo se reconoce a sí mismo, la cual fue perpetuada por diversos colectivos y artistas alrededor del mundo. En la segunda parte, se hace explícita la influencia del muralismo político mediante del relato de experiencia en la construcción de tres murales con la participación de la investigadora y otras mujeres, que se acerca los aspectos artísticos y políticos que las involucran. Posteriormente, la tercera parte presenta una propuesta artística y pedagógica basada en la producción de un fanzine autoral intitulado “Muralismo: Un arte de lucha”, que expone brevemente la historia del muralismo político en Chile y pretende la difusión educativa de algunas técnicas artísticas para la realización de murales por parte de la población local.

Palabras clave: Muralismo político; mural; arte político; colectivos artísticos.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Cultura (xilogravura).....	16
Figura 2 - Parte da Obra “Muerte al Invasor” - David Alfaro Siqueiros	18
Figura 3 - Luz Donoso em frente ao mural no Rio Mapocho, Santiago, 1964	21
Figura 4 - Símbolo da Brigada Ramona Parra	23
Figura 5 - Militante da BRP uniformizada (detalhe do símbolo no capacete)	24
Figura 6 - “La Tetera” (A Chaleira). Cartaz em tradução livre: estes são os: "caminhões potentes e blindados" de que fala o jornal "la prensa"	25
Figura 7 - Registro da Brigada Elmo Catalán (BEC)	26
Figura 8 - Salvador Allende com a BEC	27
Figura 9 - Salvador Allende com a BEC	27
Figura 10 - Mural da Brigada Elmo Catalán, destaque para a grafia da “Letra BEC”	29
Figura 11 - Mural realizado pela BRP em 1971.....	30
Figura 12 - Projeto de mural publicado no diário "El Siglo" em 1972	33
Figura 13 - Cartaz do Congresso da Federação Nacional do Couro e Calçados de 1972	34
Figura 14 - Cartaz para a exposição de 1971. Ao centro, os símbolos “mano-paloma-estrella”, símbolo do PC, e símbolo do BRP.	35
Figura 15 - Preparação de murais do BRP em tela, 1972	35
Figura 16 - Fragmentos do mural no Rio Mapocho, 1972	36
Figura 17 - Fragmentos do mural no Rio Mapocho, 1972	36
Figura 18 - Mural “El primer gol del Pueblo chileno”, Matta e BRP em 1971	36
Figura 19 - Colagem digital de Thalia Filgueiras, de partes da obra do BRP no Hospital del Trabajador	38
Figura 20 - Brigada Chacón, em destaque o símbolo da brigada.	38
Figura 21 - Foto do velório de Raúl Váldez em Santiago, 1989.	41
Figura 22 - Cartaz da BRP: “Contra a ditadura, pintaremos até o céu”	44
Figura 23 - Mural da BRP com a escrita “A arte para o povo”	45
Figura 24 - Papelógrafo” atual da Brigada Chacón. “Oposição unida... outro passo para expulsar a direita”, em tradução livre	46
Figura 25 - Imagem comemorativa de 50 anos da BRP	47
Figura 26 - Parte que restou do mural dos anos 70	48

Figura 27 - Parte da restauração de 2001.....	48
Figura 28 - Mural da Unidade Muralista Lutador Ernesto Miranda (UMLEM).....	48
Figura 29 - Mono González e seu mural conjunto com um graffiti	50
Figura 30 - Mural da BRP de 2012.....	53
Figura 31 - Material gráfico da Coletiva Gulabi Antifa	56
Figura 32 - Mural realizado em oficina do Pintelute em São Paulo	57
Figura 33 - Obra 1: Não somos propriedade, lutamos juntas por liberdade - Luana vive!	58
Figura 34 - Processo do primeiro mural	59
Figura 35 - Participantes da pintura do mural.....	60
Figura 36 - Obra 2: Educação e respeito para todos!.....	61
Figura 37 - Esboço do mural	62
Figura 38 - Parede antes e depois da pintura do fundo	62
Figura 39 - Parede depois de cobrir o fundo	63
Figura 40 - Esboço em giz.....	64
Figura 41 - Tentativas de apagamento da frase do mural	64
Figura 42 - Participação de Lia e Lari.....	65
Figura 43 - Participação de Xinha	65
Figura 44 - Totalidade do mural no ângulo do corredor.....	66
Figura 45 - Obra 3: Voltamos! Lutando pela educação, contra o racismo, machismo e LGBTfobia	67
Figura 46 - Lia e Nico com o mural ao fundo.....	68

LISTA DE SIGLAS

BEC - Brigada Elmo Catalán

BRP - Brigada Ramona Parra

CL - Chile

ELN – *Ejército de Liberación Nacional* (Exército de Liberação Nacional)

FJS - *Federación de la Juventud Socialista* (Federação da Juventude Socialista)

FRAP - *Frente de Acción Popular* (Frente de Ação Popular)

ITHA - Instituto de Teoría e História Anarquista

JJCC - *Juventudes Comunistas de Chile* (Juventudes Comunistas do Chile)

PC - *Partido Comunista de Chile* (Partido Comunista do Chile)

PS - *Partido Socialista de Chile* (Partido Socialista do Chile)

UMCT - *Unidades Muralistas Camilo Torres*

UMLEM - *Unidad Muralista Luchador Ernesto Miranda* (Unidade Muralista Lutador Ernesto Miranda)

UP - *Unidad Popular* (Unidade Popular)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. A HISTÓRIA DO <i>MURALISMO CHILENO</i> SEGUNDO ESPINOZA	16
1.1 - O movimento gráfico chileno e as primeiras aparições do mural social na educação artística	16
1.2 - Década de 60: os primórdios da pintura mural política no Chile	19
1.3 - Início das Brigadas Muralistas	22
1.4 - Unidade Popular no poder e a incorporação de imagens nos murais.....	28
1.5 - A visualidade das brigadas e a participação em espaços tradicionais artísticos	32
1.6 - Da instabilidade política à ditadura de Pinochet	38
1.7 - O retorno ao espaço público: Segunda fase das Brigadas	43
1.8 - Reflexões do autor e relações entre muralismo e graffiti	49
1.9 - Arte e política enquanto fatores indissociáveis	50
1.10. Fotografia como registro de intervenções efêmeras	53
2. RELATO DE EXPERIÊNCIA: INSPIRAÇÃO DO <i>MURALISMO CHILENO</i> NA PRODUÇÃO DE OBRAS REALIZADAS POR MULHERES NO SUL DO BRASIL	55
2. 1 - O início da jornada – mergulhando no muralismo político	55
2.2 - PRIMEIRA OBRA: Não somos propriedade, lutamos juntas por liberdade - Luana Vive!	58
2.3 - SEGUNDA OBRA: Educação e respeito para todos!.....	61
2.4 - TERCEIRA OBRA: Voltamos! Lutando pela educação, contra o racismo, machismo e LGBTfobia.....	67
3. PROPOSTA ARTÍSTICA E PEDAGÓGICA A PARTIR DA PRODUÇÃO DE UM FANZINE	69
3.1 - Conceitos	69
3.2 - Fanzine: "Muralismo: Uma Arte de Luta"	71

CONCLUSÃO	78
REFERÊNCIAS	82

INTRODUÇÃO

Este trabalho parte do interesse da autora sobre o *Muralismo Chileno*¹, como é popularmente conhecido o muralismo político com recorte nas experiências chilenas, focalizando os estudos realizados através da leitura do livro *Puño y Letra* (2016) de Eduardo Castillo Espinoza. O autor da obra é Designer, mestre em Artes Visuais e PhD em Arquitetura e Estudos Urbanos, sendo docente na Universidade do Chile (*Universidad de Chile*). Outras referências também auxiliaram a pesquisadora e são devidamente citadas na presente pesquisa, porém o foco teórico e historiográfico está na obra de Espinoza (2016). A escolha deste referencial bibliográfico parte de uma busca de fontes que expusessem conceitos artísticos que envolvem o muralismo, além das questões históricas e políticas.

Para encontrar embasamento teórico e ter uma dimensão da atual produção de muralismo político, a pesquisadora entrou em contato, via redes sociais, com muralistas do Chile. Nesse processo, iniciou o diálogo com o artista Pablo Placencia (“Pablito Pla”) – muralista do Chile, que lhe indicou a leitura do livro *Puño y Letra* (ESPINOZA, 2016). Este livro se tornou a fonte principal desta pesquisa, que contém, para além de um estudo historiográfico, entrevistas com colaboração direta de diversos protagonistas desta história, em diferentes tempos, o que realça a riqueza de detalhes descritos nesta obra.

Como fontes sobre o tema ainda são escassas, principalmente no Brasil, a pesquisadora enfrentou dificuldades para encontrar a obra completa *Puño y Letra* (2016) em formato digital. Como consequência, a saída encontrada foi parcelar e importar o livro impresso publicado pela Editora *Ocho Libros*, da livraria online *BuscaLibre*, situada no Chile. O valor para importar o livro excedia as condições econômicas da pesquisadora, mas a decisão de prosseguir os estudos, falou mais alto. Considera-se importante no contexto introdutório da pesquisa, relatar o esforço de uma jovem mulher pesquisadora de periferia, estudante de uma Universidade pública no Brasil, para adquirir este livro. O processo todo revela força e resistência, pois foi atravessado por conturbações e um desfecho extraordinário: durante a compra

¹ “*Muralismo Chileno*” é uma forma popular de referir-se ao muralismo político que surgiu no Chile, mas se espalhou para toda a América Latina. A opção de manter este termo é uma tentativa para que a população encontre facilmente este conteúdo ao pesquisar.

o pedido foi cancelado e, após diversas tentativas, o livro acabou sendo entregue gratuitamente por um erro da empresa responsável pelo envio.

Tendo em vista que a pesquisadora deste trabalho não domina o idioma espanhol, colocou-se a necessidade de incluir nos estudos da obra *Puño Y Letra* (2016) o estudo da língua espanhola, realizado a partir de uma tradução livre com o auxílio de tradutores online. Resultante de todos esses esforços e motivações, a escrita deste trabalho se pronuncia como uma homenagem ao muralismo político e a experiência chilena, que foi reconhecida como expressão artística, política e popular que inspira coletivos e artistas mundo afora. A intenção maior da pesquisa é, pois, compartilhar este conteúdo e socializar suas técnicas artísticas.

A partir do estudo do livro *Puño Y Letra* (ESPINOZA, 2016), a primeira parte deste Trabalho de Conclusão de Curso/TCC concentra-se na trajetória do muralismo político chileno dialogando com questões da História da Arte Latino-Americana. A experiência muralista no Chile é protagonizada pelas Brigadas Muralistas, que foram grupos de propaganda política ligados aos partidos da esquerda eleitoral chilena, e incluindo processos e obras coletivas realizadas por artistas de instituições de educação envolvidos com a campanha eleitoral da Unidade Popular (coligação de partidos políticos da esquerda chilena). Essa pesquisa também se pronuncia como um manifesto para que os cursos institucionais de Artes no Brasil se atentem mais para a história da arte-brasileira e latino-americana, e não apenas para a arte europeia, que predominou no currículo formativo da autora.

Cabe expor também a dificuldade em encontrar fontes fotográficas sobre a temática, sendo que na época da ditadura no Chile, tanto as pinturas quanto seus registros foram destruídos. Ao decorrer deste trabalho, esse tema será retomado, buscando compreender como atua o registro fotográfico na arte urbana frente aos apagamentos históricos de murais e outras manifestações artísticas nos “museus a céu aberto” das ruas².

De acordo com Espinoza (2016), o muralismo político do Chile tem algumas características importantes: o sentido coletivo nas obras, as intervenções em grande formato, e a participação ativa dos jovens na busca por liberdade e justiça, fazendo que suas vozes fossem “visualizadas e ouvidas” através da intervenção artística. Esta

² Destaca-se como fonte imagética a exposição online “Chile, Breve Imaginería política 1970 – 1973”, realizada por Fernando Orellana entre 2000 e 2014 – que se encontra em <http://www.abacq.net/imagineria/> (acesso 01/12/2022).

experiência gerou uma visualidade tradicional que perdura até os dias de hoje, tanto nas atuais brigadas do Chile, como no Brasil e no mundo.

A segunda parte da presente pesquisa foca em relatos de experiências sobre a produção de três murais com participação da pesquisadora autora, abordando tanto suas questões artísticas e processuais, quanto as temáticas retratadas. Os murais foram criados em diferentes contextos, sendo um deles realizado na rua, no muro externo de uma escola pública, e outros dois dentro da Universidade Federal do Paraná – Setor Litoral, em Matinhos (PR). A partir destes relatos se explicita a relação pessoal desta autora com a técnica do muralismo inspirado na experiência chilena, trazendo reflexões sobre as criações das quais participou, junto a grupos de mulheres artistas que fizeram parte desta trajetória. O primeiro contato com o muralismo ocorreu a partir de uma oficina realizada em abril de 2017, e assim as sementes do muralismo político passaram a brotar na vida da autora, descobrindo uma técnica e estética que a representam ideológica e artisticamente, sendo fundamental para o crescimento pessoal e artístico, além da formação acadêmica.

A última parte do trabalho consiste em uma proposta artística e pedagógica, a partir da criação de um “Fanzine”³, que aborda de forma lúdica e breve a história do muralismo político no Chile e aponta suas influências em coletivos e artistas no Brasil. Este material visual busca compartilhar técnicas artísticas para a realização de murais políticos pela população local, fazendo com que possam se tornar protagonistas tanto dos movimentos sociais quanto dos movimentos artísticos, incentivando a criação de obras coletivas que representem a população brasileira e latino-americana.

³ Fanzine: é uma mídia alternativa, uma espécie de “revista” que é produzida artesanalmente de acordo com a intenção de quem a produziu. Mais conceitos serão abordados no capítulo 3.

1. A HISTÓRIA DO MURALISMO CHILENO SEGUNDO ESPINOZA

1.1 - O movimento gráfico chileno e as primeiras aparições do mural social na educação artística

Em seu primeiro capítulo, o autor aborda o surgimento do proletariado chileno, no séc. XX, onde formam-se sociedades de artesãos que incluíam os tipógrafos. Estes trabalhadores gráficos se destacaram devido às informações privilegiadas e a voz nas camadas populares. Foram pioneiros no movimento sindical, lutando pelos trabalhadores. Espinoza traz essa relação histórica já que a visualidade criada por estes trabalhadores viria a influenciar muralistas das brigadas anos depois. Essas associações conseguiram instalar suas próprias gráficas com a contribuição dos trabalhadores, fazendo materiais ideológicos mesmo não pertencendo aos setores políticos; algumas tinham influências anarco-sindicalistas e realizaram muitas greves.

Figura 1 - Cultura (xilogravura)



Puño y Letra (2016), pág.34.

Espinoza ressalta que esses materiais se tornaram quase inexistentes durante a ditadura de Carlos Ibáñez e no governo de Gabriel González Videla, que após divergências entre os partidos e cedendo à pressão dos Estados Unidos, em 1948 até 1958, o Estado chileno estabelece a Lei de Defesa Permanente da Democracia – conhecida como Lei Maldita, que proibiu a existência do Partido Comunista, demais organizações políticas e propagandas de viés socialista. A ilegalidade fez com que os tipógrafos e militantes de diferentes organizações trabalhassem na propaganda clandestina.

De acordo com o autor, no início do séc. XX, a arte ainda era vinculada ao sentido utilitário, e o ensino era limitado em reproduzir estilos históricos sem perspectiva educativa. Algumas instituições importantes na História da Arte do Chile também influenciam os rumos do muralismo. Em 1929, um decreto determinou que a *Escuela de Bellas Artes* (Escola de Belas Artes) fosse incorporada a *Universidad de Chile* (Universidade do Chile), o qual também determinava a criação da *Escuela de Artes Aplicadas* (Escola de Artes Aplicadas).

Houve uma polarização entre os estudantes de Belas Artes, focados nas artes plásticas, que na maioria eram de classes privilegiadas, e o setor de Artes Aplicadas, que formavam ofícios e tinham estudantes de classes populares e rurais. Mesmo assim, Laureano Guevara (1889-1968) inicia na Escola de Belas Artes o curso de Oficina de pintura mural, em 1935. Entre os artistas do curso destacam-se: José Venturelli, Gregório de la Fuente, Osvaldo Reyes, Orlando Silva e Fernando Marcos.

Para Espinoza, a referência do *Muralismo Mexicano* ganha maior importância no Chile nos anos 40, mesmo que os muralistas mexicanos não tenham realizado aulas no país. Em solidariedade pelo terremoto de 1939, David Alfaro Siqueiros e Xavier Guerreiro com a colaboração de estudantes realizam na *Escuela México de Chillán* (Escola México de Chillán) a obra intitulada “*Muerte al Invasor*” (Morte ao Invasor) entre 1941 e 1942; com estética do *Muralismo Mexicano*, representando a evolução histórica e união dos povos do Chile e México. Foi a primeira grande aparição do mural social no Chile, que era compreendido como uma prática social e não expressão política revolucionária.

Figura 2 - Parte da Obra “Muerte al Invasor” - David Alfaro Siqueiros



Escuela México de Chillán - Disponível em:
<https://www.municipalidadchillan.cl/sitio/menu/municipalidad/murales.php>.
Acesso em 01/12/2022.

Outra importante obra da época foi realizada na Estação Ferroviária de Concepción em 1943, a primeira com autorização e financiamento do Estado. Assim é formado o *Grupo de Pintores Muralistas del Ministerio de Educación* (Grupo de Pintores Muralistas do Ministério da Educação), integrado por Fernando Marcos, Carmen Cereceda, Osvaldo Reyes e Orlando Silva. Este grupo de pintores visavam popularizar suas artes através de pinturas em escolas, no entanto, com o alto custo das obras, o projeto não durou mais que meses.

Ao longo do tempo a situação só piorou na Escola de Belas Artes. Grupos como o *Grupo de Estudiantes Plásticos* (Grupo de Estudantes Plásticos), que tinham referenciais franceses, ridicularizavam os muralistas pelo estilo exagerado nas escalas de rostos, mãos e pés. Em consequência, muitos muralistas abandonam suas pretensões na academia, mesmo com as recorrentes lutas dentro da Universidade.

Em 1947 é criada a *Escuela Experimental de Educación Artística* (Escola Experimental de Educação Artística), que se torna um refúgio para os estudantes da pintura mural. Fernando Marcos posteriormente torna-se diretor, mas as dificuldades financeiras tornavam o curso praticamente teórico. Todavia, é importante para a história do muralismo, visto que muitos jovens que depois atuaram nas brigadas muralistas haviam passado pela Escola Experimental.

Em 1953 Marcos e Reyes escreveram o “*Manifiesto del Movimiento de Integración Plástica*” (Manifesto do Movimento de Integração Plástica), divulgando os ensinamentos e ideais do *Muralismo Mexicano*, incentivando a arte popular, o contato com a classe trabalhadora e latino-americana, lutando contra as esferas artísticas conservadoras que deixavam os artistas populares nacionais à margem da sociedade. Criticavam a valorização extrema apenas das artes com influências europeias, como afirmam Marcos e Reyes (1953) no manifesto: [...] “*Algunos artistas, especialmente los acomodados, se enorgullecen de tal influencia 'civilizante.'*” [...] (MARCOS; REYES, 1953 *apud* ESPINOZA, p. 62, 2016). Esse trecho sugere que alguns artistas, especialmente os ricos, orgulham-se de tal influência “civilizadora”⁴. No entanto, isso não significava que não reconheciam a contribuição da Europa para a arte e cultura, mas acreditavam, de acordo com Espinoza, na força do povo latino-americano como uma unidade capaz de desenvolver sua própria arte e cultura, com vistas a representar seu povo, memória e história.

1.2 - Década de 60: os primórdios da pintura mural política no Chile

Por volta da década de 1960, a prática dos murais tem um importante momento, quando artistas começam a intervir nas paredes públicas em adesão à campanha de Salvador Allende para a Presidência. A campanha enfrentava dificuldades financeiras, diferentemente da campanha do democrata-cristão Eduardo Frei Montalva, que contratou publicitários e incluiu até a propaganda de rua, que era tradicionalmente utilizada pela esquerda.

Jorge Osório e Alejandro Strange ficaram encarregados da propaganda do PC (Partido Comunista do Chile) que colaborou com a campanha de Allende em

⁴ Tradução livre da autora. Outros trechos de citação direta em língua espanhola, ao longo do texto, seguirão essa metodologia de tradução livre da autora subsequente.

Valparaíso. Buscando alternativas para as ruas, surgiu a ideia de reproduzir gráficos semelhantes aos cartazes tipográficos, mas direto na parede. Em julho de 1963, um grupo de jovens pintou um mural em uma única noite na *Avenida España*, representando uma marcha de operários; Depois disso, sucessivas intervenções aconteceram neste local, numa disputa com os propagandistas democrata-cristãos que, segundo Espinoza, denominou-se *Batalla de Propaganda de la Avenida España* (Batalha de Propaganda da Avenida Espanha). O maior trabalho desse período foi realizado por 3 grupos, em sua maioria formados por alunos da Universidade do Chile, sobre a *Puente Capuchinos*. O trabalho realizado em vários dias atingiu repercussão pública, medindo aproximadamente 120 metros de largura, por uma altura que ia de 3 a 6 metros.

O propagandista Strange, em entrevista a Espinoza, revela que nos primeiros dias do mural político usaram os recursos possíveis. Deram pincéis e tintas para os trabalhadores e a população local preencherem os espaços traçados por um pintor, agilizando a execução. Apesar disso, neste momento não tiveram grande aprovação nem mesmo na esquerda. Devido aos problemas da pintura clandestina, começaram a solicitar autorizações. Strange comenta que utilizava o sistema quadriculado para fazer a escala e transferir o desenho – sistema que até hoje também é utilizado no Brasil pelos coletivos que ministram oficinas que seguem essa estética - que consiste em dividir o desenho em quadros, mantendo a proporção do desenho nos quadros traçados na parede com giz.

Em Santiago, os murais de campanha começaram em 1964. Carmen Johnson, Luz Donoso, Pedro Millar e Hernán Meschi participaram da pintura no exterior do Hospital Ramón Barros Luco. Segundo Donoso (1922-2008), em entrevista para Espinoza, essas obras ocorreram pela preocupação dos artistas em se posicionarem no contexto político, também relembra a lentidão nos primeiros murais e com a prática o trabalho adquire rapidez, a técnica fina com pincel dá lugar aos pincéis de parede. Os artistas saem do ateliê para o espaço público e as condições que este determina. Alguns dos murais realizados ilustravam problemas sociais, mas sem chegar a fazer uma propaganda política. Muitos geraram polêmica, foram sucessivamente apagados durante a noite e os artistas respondiam repintando-as e até fazendo revezamentos para vigiar os murais durante a noite.

Figura 3 - Luz Donoso em frente ao mural no Rio Mapocho, Santiago, 1964



Disponível em: <https://www.theclinic.cl/2019/04/12/luz-donoso-el-arte-y-la-accion-en-el-presente/>.
Acesso: 01/12/2022.

Sobre os murais realizados na época, o autor discorre:

[...] los murales visualizan distintas representaciones del mundo popular y sus actores sociales: campesinos, obreiros, mineros, empleados. Al predomínio de la figura humana y del detalle de rostros y manos, se sumaba el entorno característico de cada grupo. (ESPINOZA, 2016, p.68).

Em tradução livre:

[...] Os murais visualizam distintas representações do mundo popular e seus atores sociais: camponeses, operários, mineiros, empregados. À predominância da figura humana e o detalhe de rostos e mãos, soma-se ao contorno característico de cada grupo. (ESPINOZA, 2016, p.68).

A principal obra de 1964 foi realizada em pontes no *Rio Mapocho*, numa extensão de 200 metros, em homenagem aos líderes progressistas do Chile. Os artistas têm autonomia na criação e recebem ajudas esporádicas com materiais. Um

destaque do período é o protagonismo de artistas mulheres, o que para Espinoza contraria a exagerada figuração masculina no imaginário da esquerda. Para os artistas da época, ainda não havia preocupação em nomear esta experiência, e nem sempre havia um esboço a seguir. Sendo realizados com autorização, esses murais não foram determinados pela rapidez e sigilo, nem alvo de ataques mais violentos, apenas suscetíveis aos apagamentos.

Apesar dessas vivências, estes artistas não deixaram suas preocupações artísticas em favor da propaganda, e não tentaram reproduzir os cartazes como em Valparaíso. O texto ainda não representava preocupação maior. Após a eleição de 1964, a qual Allende perdeu, os artistas sofreram uma decepção com os partidos, não encontrando muito apoio em relação à arte e à cultura.

1.3 - Início das Brigadas Muralistas

Segundo Espinoza, no início da década de 1960, Danilo Bahamondes (1946-2001), conhecido como *El Gitano* (O Cigano), morava em Valparaíso e militava na Juventude Comunista desde o ensino médio. Na época praticavam o chamado “*rayado callejero*”, “riscado/risco na rua” em tradução livre. Morava no morro *Los Placeres*, de onde descia com outros jovens “munidos de potes e pincéis” para escrever nas paredes da *Avenida España*. Diante da censura e desinformação, usavam os muros para se expressar. Para Alejandro González, conhecido como *Mono* (Macaco), as Brigadas Muralistas já existiam na década de 1960, especialmente em 1969, com o início da campanha para a presidência de 1970. Nesse momento ocorre a preocupação dos partidos da esquerda em construir equipes oficiais de propaganda de forma organizada, característica fundamental destes grupos.

Em 1969, entre 6 e 11 de setembro, as juventudes da esquerda realizaram uma marcha pelo Vietnã de Valparaíso até Santiago, produzindo várias intervenções no percurso, o que seria o momento de fundação da Brigada Ramona Parra. A BRP, como ficou conhecida, é o grupo oficial de propaganda política do *Partido Comunista de Chile* (PC). A denominação feita pela JJCC (*Juventudes Comunistas de Chile*) homenageia Ramona Parra, que foi assassinada aos 20 anos, em 1946, pela repressão em um ato de trabalhadores. No início, juntamente com o muralista Danilo Bahamondes, o autor Espinoza chama a atenção para Richard Rojas, conhecido

como "Chico Richard", um menino de 12 anos que morava na rua, atraído pelo trabalho dos jovens da propaganda de rua, se junta a eles e passa a morar na sede do BRP Central.

Figura 4 - Símbolo da Brigada Ramona Parra



Disponível em <https://araucaria-de-chile.blogspot.com/2018/11/chili-la-brigada-ramona-parra-50-ans-de.html>. Acesso: 02/12/2022.

As brigadas vão crescendo e muitos jovens desejavam participar, criando brigadas por todo o Chile. Realizavam treinamentos para voluntários e com suas aptidões demonstradas, distribuíam-se nas funções de: “*Trazadores*”, que traçavam as letras ou personagens; “*Rellenadores*”, que pintavam o interior; “*Fondeadores*” responsáveis pela parte externa, o fundo.

As ferramentas usadas eram os pincéis; rolos eram caros, portanto um recurso distante. Os uniformes da BRP, segundo o muralista Alejandro González, foram doados pelos sindicatos das indústrias, descartados, ou simplesmente roubados. Cabe ressaltar que a pintura de rua realizada pelas brigadas era ilegal, e suscetível a violência vinda tanto de grupos contrários quanto da polícia local. Utilizavam capacetes para se proteger das pedradas e confrontos a que ficavam expostos. Se registrava idades de 12 a 18 anos entre os componentes.

Figura 5 - Militante da BRP uniformizada (detalhe do símbolo no capacete)



Disponível em <https://www.internationalallende.org/es/cantos-del-pueblo-cine-y-muralismo-durante-la-unidad-popular-1970-1973/>. Acesso: 01/12/2022.

Ainda sobre o uniforme, destaca-se na reportagem de "*El desconcierto - CL*" (2018), que o utilizavam para parecer com operários e se camuflar na multidão quando necessário, o que segundo a reportagem soa um pouco absurdo, já que alguns deles tinham 12 anos, por exemplo; mas a tática funcionava e também mantinha as roupas limpas por baixo do macacão, facilitando sua dispersão. O autor Espinoza comenta também que "*a la camisa color amaranto se añade la insignia del puño alzando una brocha*" (ESPINOZA, 2016, p. 79), em tradução livre, "na camisa amaranto se acrescenta a insígnia do punho levantando um pincel".

Na época quase não havia trabalho político remunerado, mas como dirigente, o muralista Bahamondes recebia um salário comum de trabalhador e comenta que viviam com muito pouco. Os materiais usados eram de baixo custo, muitas vezes obtinham aglutinante de fábricas e misturavam com terra colorida. Também havia as técnicas de pintura com cal, preparados com uma espécie de fruta espinhosa fervida que libera uma resina, o muralista Mono Gonzáles indica David Alfaro Siqueiros como um introdutor destas técnicas no Chile, que foram transmitidas nas aulas de Gregório de La Fuente e Fernando Marcos.

O BRP utilizava um veículo da campanha de Allende, chamado “La Tetera” (A Chaleira). Como se observa num cartaz presente na Figura 6, a imprensa acusava-os de ter caminhões potentes e blindados, mas era apenas um caminhão que não tinha as melhores condições.

Figura 6 - “La Tetera” (A Chaleira). Cartaz em tradução livre: Estes são os: “caminhões potentes e blindados” de que fala o jornal “la prensa”



Disponível em: <https://araucaria-de-chile.blogspot.com/2018/11/chili-la-brigada-ramona-parra-50-ans-de.html>. Acesso: 01/12/2022.

Segundo Espinoza, a fundação oficial da brigada ligada ao *Partido Socialista de Chile* (PS), a Brigada Elmo Catalán (BEC) data em 1970, mas sua origem é anterior, houve uma mudança de nome para homenagear um jornalista chileno que foi do *Ejército de Liberación Nacional* (ELN). Patricio Andía já era muralista da Brigada Lenin Valenzuela, antecessora do BEC, e afirma que a brigada não nasceu no partido como a BRP, mas da preocupação de jovens que faziam parte da FJS (*Federación de la Juventud Socialista*), porém sem nenhum apoio do partido inicialmente.

Figura 7 - Registro da Brigada Élmo Catalán (BEC)



Disponível em: <http://www.abacq.net/imagineria/>. Acesso: 01/12/2022.

Quando o muralista Andía propôs a criação do grupo foi criticado por colegas que diziam ser uma “imitação do BRP”. Apesar de tudo, a brigada socialista inicia suas atividades com quatro jovens: José Pinto, Juan Taguada, Patricio Andía e uma militante não nomeada. Ao contrário da disciplina partidária do JJCC, os militantes da FJS tinham autonomia para criar, mas estavam dispersos e sem apoio, precisavam ir fazer os murais a pé ou de ônibus, gastar com materiais dos próprios bolsos.

Sobre a desorganização inicial, o muralista Andía comenta um incidente: dois grupos queriam realizar um trabalho no mesmo local e reagiram de maneira hostil, pensando ser adversários. No entanto, era um pequeno grupo que até assinava com o nome da brigada, passaram então a colaborar com eles. O PS passava por uma crise e o muralismo ajudou a unir os militantes dispersos e trazer novos jovens.

Foram reconhecidos pelo Departamento Nacional de Propaganda Juvenil quando houve a mudança de nome. Todavia, na época não houve melhora significativa nas condições de trabalho. Com o início da campanha presidencial da *Unidad Popular* - UP (Unidade Popular), uma coligação de partidos da esquerda do Chile, o FJS ainda tinha relutâncias por decepções no tempo da antiga *Frente de Acción Popular* (FRAP), aliança do PS com o PC. Eles criticavam uma "posição

pacífica" do JJCC, os slogans da Lenin Valenzuela/BEC eram mais radicais que da BRP.

No início, mobilizavam cerca de 20 pessoas para pintar em horário de alto tráfego, pelas condições mínimas de segurança; já em agosto de 1970, sua principal estratégia era o fator surpresa - chegaram a reunir um grupo de 100 pessoas, que em aproximadamente 3 minutos pintaram um slogan de 120 metros.

Figura 8 - Salvador Allende com a BEC



Figura 9 - Salvador Allende com a BEC



Disponíveis em: <http://www.abacq.net/imaginaria/>. Acesso: 02/12/2022.

Próximo da eleição a participação popular cresceu e as brigadas fizeram saídas conjuntas. Espinoza afirma que as brigadas compreenderam que a diversidade dos textos faziam com que perdessem a força, então aderiram o mesmo slogan: “+3 Allende Venceremos”. Nas semanas anteriores da eleição, todos os integrantes das duas brigadas se uniram para o chamado “*Amaneceres Venceremos*”, onde pintaram o slogan milhares de vezes. Utilizaram veículos da campanha de Allende clandestinamente, organizaram grupos de até 200 pessoas para pintar da meia noite até o amanhecer.

O muralista Alejandro González fala sobre a influência e referência dos jornais e cartazes para o muralismo, a mídia tradicional lutava para derrubar Allende, e os “*rayados callejeros*” eram uma resposta a isso, eram as manchetes da esquerda. Os destinos mais frequentes no centro da cidade eram terrenos baldios e lugares públicos perto da população e dos sindicatos. Sobre isso, González se refere, em entrevista para Espinoza: “*Queríamos que nuestra identidad estuviera con los nuestros, con la gente de trabajo, con el poblador, con los que hacían deporte en el barro*”. (ESPINOZA, 2016, p. 87). Em tradução livre: “Queríamos que a nossa identidade estivesse conosco, com o povo trabalhador, a população local, com quem praticava

esporte no barro”. (ESPINOZA, 2016, p. 87). Esta fala demonstra a preocupação da brigada por afirmar a consciência política nos setores populares.

Espinoza expõe que, na disputa, para influenciar a opinião pública, ocorre um deslocamento de códigos gráficos e publicações de direita adotaram a linguagem visual da esquerda, como capas em vermelho e preto, grandes fontes simples, e essa influência continuou depois do golpe de Estado em publicações relacionadas ao regime militar.

1.4 - Unidade Popular no poder e a incorporação de imagens nos murais

Após a vitória da UP nas eleições presidenciais, os jornais da esquerda tornaram-se imprensa oficial, as brigadas não necessitavam tanto confrontar a imprensa da direita e brigar por espaço nas mídias como antes. Segundo González em entrevista a Espinoza, na época o muro era como o quadro, a televisão e o jornal, um meio de comunicação do povo. Realizaram um estudo de locais estratégicos para as pinturas: como a população andava muito de ônibus, os muralistas ficavam nos locais observando quantos ônibus passavam, se faziam 6 ou 7 viagens por dia com 30 pessoas; contando com o tráfego intenso de manhã e à tarde, um risco seria visto por milhares de pessoas no mesmo dia. As paredes na região central de Santiago foram muito importantes, por estarem numa “fronteira” entre os setores populares e o seu local de trabalho, essas paredes agiam como um jornal, que afirmava a consciência política dos trabalhadores.

Da campanha eleitoral de 1970 até o golpe militar, em setembro de 1973, a influência das mídias de comunicação teve um momento inédito, as manchetes de jornais foram uma referência muito importante para as brigadas, em especial a BEC. Eles desenvolveram um alfabeto facilmente reconhecível que ficou conhecido como “*letra BEC*”. Outros dois fundadores tiveram papel fundamental no processo: José Pinto e Juan Taguada realizaram diversos ensaios com rolo e pincel numa parede interna do partido. O alfabeto pode ser considerado a maior contribuição do grupo para a gráfica política do Chile. Com ele, criou-se uma identidade própria que os distanciava do BRP e chegava a dispensar a assinatura da brigada, mesmo que essa não fosse a intenção na sua criação. Já o traço do BRP era mais irregular, pensado para ser feito rapidamente e que pudesse ser lido em movimento.

Figura 10 - Mural da Brigada Elmo Catalán, destaque para a tipografia da “Letra BEC”



Disponível em: <http://www.abacq.net/imaginaria/>. Acesso: 02/12/2022.

Segundo o autor de *Punõ y Letra* (2016), após a vitória da UP nas eleições presidenciais, em 1970, as ações das brigadas foram repensadas, passando a reconhecer a incorporação de texto e imagem. No período da UP no poder, os trabalhos não precisavam ser sigilosos e podiam ser feitos durante o dia; também havia uma maior permanência das intervenções. O slogan foi o foco até a vitória, dois dias depois a BRP organiza uma saída diurna para comemorar a eleição e também seu primeiro aniversário. O muralista Bahamondes cita que *“fue entonces cuando los muchachos se pusieron a dibujar”* (ESPINOZA, 2016, p. 92), em tradução livre, “foi quando os meninos começaram a desenhar”. O muralista Mono González comandava esta nova etapa visto que havia estudado Cenografia na Universidade do Chile.

No dia da comemoração, um companheiro chamado de “Mosca” disse a Mono González que não poderiam comemorar apenas com texto, sugerindo para desenhar um macaquinho. Assim surge oficialmente o muralismo na brigada, modificando sua forma de trabalho, obrigando a elaboração de textos que funcionassem em conjunto com a imagem, trazendo influências do cartaz e do jornal, que estavam no auge com a massificação da serigrafia. As imagens passam a retratar os slogans e as medidas do governo Allende, segundo Manuel Norambuena, encarregado da BRP Central, além do slogan passam a entregar arte para o povo. Esta nova disposição exigia uma leitura linear, sendo pensada da esquerda para a direita na construção dos murais.

Figura 11 - Mural realizado pela BRP em 1971



Disponível em: <http://www.abacq.net/imagineria/>. Acesso: 02/12/2022.

Segundo Espinoza, em 1971 a BEC sofre uma crise com a saída de vários membros, entre eles o muralista Andía. No segundo semestre, recebem mais apoio do partido e passam a preocupar-se também com ações sociais, instrução e formação política. Neste período adotaram o slogan “*Pintar, estudiar y luchar, Brigada Elmo Catalán*” (Pintar, estudar e lutar, Brigada Elmo Catalán). Em 1972, chegaram a formar uma BEC de jovens Mapuches. Nesta etapa, com a saída dos fundadores, passa a ser dirigida por Enrique Norambuena, eleito membro do Comitê Central da Federação da Juventude Socialista. Mesmo com este maior apoio, segundo Juan Samuel os partidos só enxergavam os jovens para pintar.

No tempo em que a BEC atingiu sua máxima organização, tinham presença em nível nacional e pintavam um muro de dois quarteirões e dois metros de altura em três minutos. A BEC também organizou a equipe rápida, que contava com dois traçadores dos personagens, quatro trabalhavam no preenchimento, e três brigadistas faziam a segurança do grupo. O uniforme era jeans, botas, camisa verde oliva e alguns usavam boinas. Usavam principalmente pincel e látex e às vezes passavam esmalte para ter maior permanência.

De acordo com Espinoza, em 1972 com a renovação da brigada destacam-se os muralistas Héctor Gatica, Juan Fierro, Leopoldo Tallerías e principalmente Héctor “Tito” Muñoz. Realizaram ensaios de desenhos para ensinar aos militantes, fazendo também boletins educativos distribuídos em todo o país. Substituiu-se também os slogans por textos de “Che” Guevara e poetas nacionais como Pablo Neruda. Por um período a brigada se uniu a um grupo de dança feminina da *Universidad Técnica del Estado* (Universidade Técnica Estadual), onde em conjunto com a apresentação de uma peça era pintado um mural nos bairros populares.

Já na educação artística, no fim da década de 1960, depois de conflitos

decorrentes da junção da Escola de Belas Artes à Universidade do Chile, o curso de pintura mural desce ao nível eletivo, permanecendo assim em seus últimos anos. Com a saída de Gregório de La Fuente, em 1971, o curso desapareceu, já que nenhum professor quis dar continuidade. Segundo Espinoza, o declínio do curso na Faculdade de Artes era irreversível, mas neste momento há uma mudança na valorização do muralismo desenvolvido à margem do ensino artístico formal realizado pelas brigadas. Como observado nas palavras de González em entrevista para “*El desconcierto – CL*” (2018), “*para mi la escuela siempre ha sido en el arte urbano, la calle.*” Trecho em que diz: “Para mim a escola sempre foi a arte urbana, a rua.” Segundo consta na exposição online “*Chile, Breve Imaginería política 1970 – 1973*”, de Fernando Orellana, quando o pintor José Balmes foi reitor da Faculdade de Belas Artes, confirmou que os alunos passavam mais tempo pintando nas ruas com os brigadistas que nas suas aulas.

Segundo a obra de Espinoza, em uma das suas 40 medidas, a UP criou o *Instituto de Arte Latinoamericano* da Universidade do Chile, que defendia uma política de afirmação da personalidade latino-americana no cenário mundial. Em relação a valorização da cultura latino-americana em detrimento das culturas hegemônicas, como as vindas dos Estados Unidos e Europa, o muralista Mono González cita em sua entrevista ao jornal “*El Desconcierto - CL*” (2018):

Busquemos nuestra identidad, no hablo de patriotismo, ni nacionalismo propio, sino que de todo lo latinoamericano, todo lo nuestro. Lo que me dan sabor las comidas, cuando uno come comida peruana la reconoce de ese país. Entonces busquemos cual es el sabor de la comida chilena y de ahí como manifiesto en mi arte ese sabor, esa cultura, ese olor y colores. (EL DESCONCIERTO - CL, 2018).

Em tradução livre, González diz:

Busquemos nossa identidade, não falo de patriotismo, nem de um nacionalismo próprio, mas sim de todo latino-americano, tudo o que é nosso. O que dá sabor as comidas, quando alguém come comida peruana a reconhece deste país. Então vamos descobrir qual é o sabor da comida chilena e a partir daí, desvendar como manifesto em minha arte esse sabor, essa cultura, esse cheiro e essas cores. (EL DESCONCIERTO - CL, 2018).

O trabalho das brigadas foi direcionado como uma ferramenta de comunicação com as massas e também uma forma de democratizar a arte. No período, além da BRP e da BEC, o autor Espinoza também destaca a Brigada Inti Peredo, ligada ao PS. Neste período uma nova função é adicionada na divisão do

trabalho muralista, os “*fileteadores*”, que contornavam o desenho para estruturar o total, papel desempenhado geralmente pelos mesmos “*trazadores*” que inicialmente traçavam as letras ou figuras. Segundo Carine Dalmás (2006), no BRP amarelo e preto eram as cores mais usadas, e no BEC vermelho e branco; mas ambos incorporaram outras cores vivas e geralmente planas, como indicado no livro de Espinoza, nem sempre tinham tempo para sombras e tonalidades diversas.

O autor Espinoza salienta que existiam desentendimentos entre os membros destas alianças, a campanha de 1970 os aproxima, porém antes e após a eleição a BRP e a BEC tinham uma relação que não deixava a rivalidade de fora.

É importante ressaltar que, ainda durante a campanha, a oposição criou grupos como o “*Patria y Libertad*” (Pátria e Liberdade) – propaganda e “*brigada de choque*”, que forçou as brigadas a também precisarem se defender. Em investigação sobre este termo, em uma reportagem do jornal “*El Desconcierto – CL*” (2018), afirma-se que esses grupos paramilitares como “*Patria Y Libertad*” e os “*Comandos Rolando Matus*” eram grupos bem treinados, com intenção de sabotar as brigadas da esquerda e a campanha de Allende. Mesmo com as equipes de autodefesa do JJCC defendendo os brigadistas do BRP, muitas vezes precisaram se defender sozinhos com o que havia disponível: paus e pedras. Não era a intenção das brigadas da esquerda serem um grupo de choque, não se comparavam a eles e nem estavam preparados para tal, mas vestiam seus macacões e capacetes e faziam o possível para se defender dos diversos ataques sofridos. Como se observa também em um relato de uma brigadista contido na tese de Carine Dalmás (2006), as brigadas não utilizavam armas e sua estratégia de defesa era atirar-se ao solo, ou sair correndo, tentando evitar as violências.

1.5 - A visualidade das brigadas e a participação em espaços tradicionais artísticos

De acordo com Espinoza, o muralista Bahamondes reconhece que nesta época não tinham a pretensão de estabelecer uma referência histórica, era uma resposta à conjuntura político-social, o que pode explicar o escasso registro do trabalho brigadista.

Depois de um estágio em Cuba, em 1971, com o designer gráfico Félix Beltrán, o muralista Mono González passa a ter maior preocupação com a legibilidade dos personagens e textos, então tenta difundir através de boletins da BRP, conteúdos e ilustrações em preto e branco para serem reproduzidas por quem quisesse.

Figura 12 - Projeto de mural publicado no diário "El Siglo" em 1972



Disponível em <http://www.abacq.net/imaginaria/>. Acesso: 02/12/2022.

Nesta época as representações eram de punhos (símbolo de luta), rostos, principalmente com as características dos povos locais/tradicionais; fauna e flora da região, espigas de trigo, ferramentas e elementos da classe trabalhadora e a emblemática “*mano-paloma-estrella*” (mão-pomba-estrela); como observado na tese de Carine Dalmás (2006), juntamente com o desenho do punho, símbolo da luta, foi representada uma pomba, símbolo de paz, que remete a vitória pacífica da Unidade Popular na eleição presidencial, e a conquista é representada pela estrela.

Para Espinoza, alguns publicitários e designers recebem influências da visualidade das brigadas, como Waldo González e Vicente Larrea, professor e aluno da Escola de Artes Aplicadas. Eles não eram militantes das brigadas, mas a identificação da sua obra com traços da esquerda fez Waldo passar momentos difíceis na ditadura. Já Larrea usou as referências em seus trabalhos na grafia musical, fazia o design de logotipos e capas para grupos musicais com estas influências, como as capas de álbuns para Victor Jara, importante artista da esquerda chilena que foi torturado e morto pelo regime militar. Antes do golpe, nas expressões gráficas e publicitárias ocorre uma transferência de visualidade entre o mural e o movimento musical “*Nueva Canción Chilena*”, a qual Jara é um dos representantes. O cantor chegou a gravar uma música sobre a BRP. É possível notar um interesse do campo do design gráfico e até da música pelo trabalho das brigadas, que inicialmente foram influenciadas pelos jornais, cartazes e pôsteres, e depois o processo foi contrário, em

que diversas mídias se influenciam nos murais.

Figura 13 - Cartaz do Congresso da Federação Nacional do Couro e Calçados de 1972



Disponível em <http://www.abacq.net/imaginaria/>. Acesso 02/12/2022.

Artistas se aproximam das brigadas, como Roberto Matta, Guillermo Núñez, José Balmes, Gracia Barrios e Francisco Brugnoli, eles também contribuem economicamente. Os artistas da UP e a BRP fizeram trabalhos conjuntos, a BRP chegou a mostrar sua atividade na televisão, no programa *Forma y Espacio* do Canal 9 (Chile), e realizam uma exposição no *Museo de Arte Contemporáneo* (Museu de Arte Contemporânea). A BRP e a Inti Peredo entraram então num espaço expositivo artístico tradicional, a exposição foi patrocinada pelo *Instituto de Arte Latinoamericano* e modificou o trabalho das brigadas com a instalação de telas e molduras.

Figura 14 - Cartaz para a exposição de 1971. Ao centro, os símbolos “mano-paloma-estrella”, símbolo do PC, e símbolo do BRP



Disponível em <http://www.abacq.net/imaginaria/>. Acesso 02/12/2022.

Figura 15 - Preparação de murais do BRP em tela, 1972



Disponível em <http://www.abacq.net/imaginaria/>. Acesso 02/12/2022.

O maior resultado do encontro dos artistas com as brigadas foi em 1972, na ponte do *Rio Mapocho*, com uma obra para comemorar o 50º aniversário do PC. A intervenção tinha cerca de 450 metros de extensão por 5 metros de altura.

Figura 17 - Fragmentos do mural no Rio Mapocho, 1972



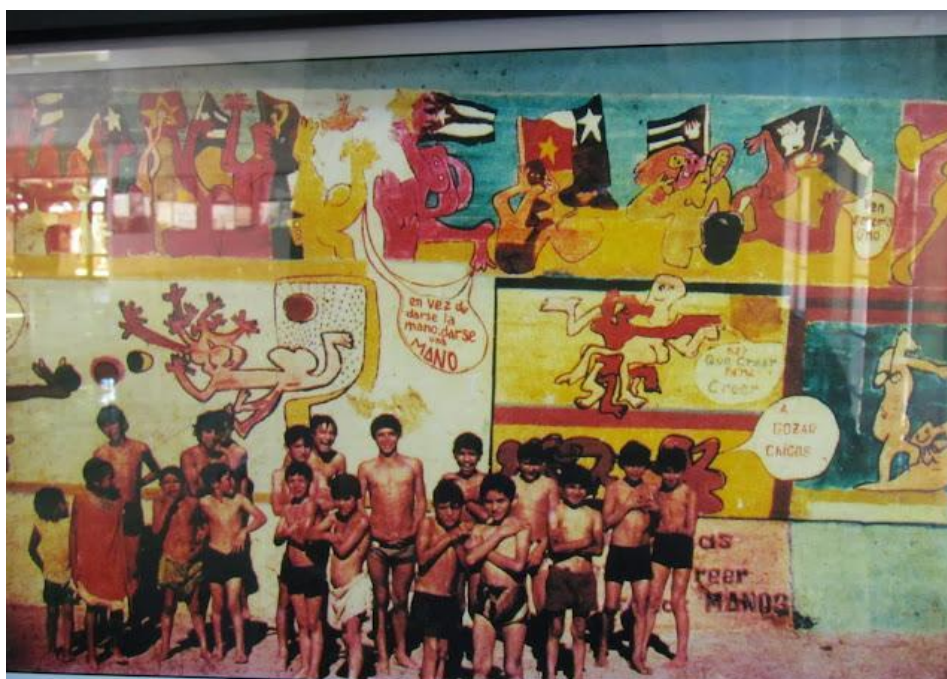
Figura 16 - Fragmentos do mural no Rio Mapocho, 1972



Disponíveis em <http://www.abacq.net/imagineria/>. Acesso 02/12/2022.

Segundo Espinoza, outra colaboração importante aconteceu com o artista Roberto Matta na comunidade de La Granja. Foi construída uma piscina pública, onde Matta e BRP pintaram o mural "*El primer gol del pueblo chileno*" (O primeiro gol do povo chileno), com colorações diferentes que as geralmente usadas nas brigadas.

Figura 18 - Mural "*El primer gol del Pueblo chileno*", Matta e BRP em 1971



Disponível em <http://bitacorademichile.blogspot.com/2013/10/brigada-ramona-parra.html>. Acesso 03/12/2022.

Em entrevista para Espinoza, o muralista Bahamondes aponta que talvez o pintor tenha encontrado uma realidade diferente do que se imaginava da BRP, não eram artistas intelectuais, mas um grupo de jovens militantes, poucos membros com formação artística como o muralista Mono González. Mono relembra que Matta pediu para pintar na rua com eles, e eles o buscaram com “*La Tetera*”. Os brigadistas se preocuparam em levá-lo com as condições da condução, já que as tábuas do chão estavam quebradas e facilmente passava um pé ou alguém poderia cair. Posteriormente, Matta deu à brigada um caminhão “amarelo três quartos” que foi usado até o golpe militar.

Algumas pessoas poderiam considerar as brigadas um movimento marginal em comparação aos centros educativos e instituições artísticas, mas, segundo Espinoza, foram validados como expressão cultural no tempo da UP. Mesmo com o muralismo enfraquecido na educação oficial, muitos membros das brigadas participaram do curso de pintura mural na Escola Experimental de Educação Artística, e mesmo que Fernando Marcos e Osvaldo Reyes não tenham ligações com as brigadas, reconheceram sua importância.

Como observado nos estudos sobre o muralismo político no Chile, durante esse período as brigadas refletiram sua própria iconografia, não eram mais apenas slogans, e esses processos criativos puderam gerar consciência nas camadas populares para lutarem e protagonizarem as transformações no país, promovendo também a cultura e arte popular. Demonstrando que eram capazes de produzir obras mais refinadas esteticamente do que o trabalho de rua, a BRP ganha um concurso para realizar um mural no *Hospital del Trabajador*. Logo após esse período as brigadas precisaram retornar suas preocupações para seus motivos iniciais, agora contra a ditadura.

Figura 19 - Colagem digital de Thalia Filgueiras, de partes da obra do BRP no Hospital del Trabajador



Disponível em: <http://monogonzalez.blogspot.com/2008/02/bvrigada-ramona-parra-por-la-historia.html>. Acesso 03/12/2022.

1.6 - Da instabilidade política à ditadura de Pinochet

Segundo Espinoza, em 1972 havia uma grande instabilidade política, inflamada com uma greve no setor de transportes. As brigadas retornaram a ideia inicial do trabalho com escritas de grande formato. A UP estava dividida, e a violência vinda dos grupos da oposição tornava muito difícil realizar as saídas para pintar. Em 1973, haviam eleições parlamentares em março, a UP buscava a aprovação de seu governo pelo povo, enquanto a oposição pretendia ter maior representação parlamentar para tentar destituir a UP via lei. O muralista Bahamondes já não estava na BRP, mas o PC o encarregou da campanha de um senador, assim surge a Brigada Chacón, em homenagem a Juan Chacón Corona, militante comunista de origem proletária.

Figura 20 - Brigada Chacón, em destaque o símbolo da brigada



Disponível em: <http://brigadachacon.blogspot.com/?view=flipcard>. Acesso 03/12/2022.

De início, haviam aproximadamente 12 pessoas, em um momento muito difícil para a propaganda de rua. Mesmo que os integrantes fizessem parte do partido, diferentemente da BRP, a Brigada Chacón teve sua gestão feita pelos próprios participantes. Nesse período, os trabalhos da BEC passam a ter confrontos contínuos, vários incidentes também exigem a incorporação de um grupo para aumentar a defesa. A brigada passa a trabalhar de dia, intervindo em espaços autorizados. Se a BRP tem uma ausência de registros organizados, a BEC tem menos registros ainda.

A respeito do golpe militar no Chile, segundo é mencionado no Museu Virtual "Memorial da Democracia", do Instituto Lula, o golpe teve o apoio americano e foi realizado por oficiais das Forças Armadas do Chile sob o comando do general Augusto Pinochet, que no dia 11 de setembro de 1973 derrubou o governo legítimo de Salvador Allende de maneira sangrenta, resultando numa ditadura de 17 anos de terror e milhares de mortos e desaparecidos. Allende resistiu e os golpistas bombardearam o palácio presidencial de *La Moneda*, onde o presidente foi encontrado morto. A versão oficial foi de que ele havia se suicidado, mas por anos se pairou a dúvida se teria sido assassinado, sendo que só em 2011 uma perícia afirmou que Allende tirou sua vida no momento do golpe. Após Pinochet sair do poder em 1990, o presidente eleito Patricio Aylwin o manteve como chefe supremo das Forças Armadas e depois como senador vitalício, dando-lhe imunidade e o livrando de responder processos. Em 1998 foi detido, mas o governo britânico negou a extradição alegando que era mentalmente incapacitado para enfrentar um julgamento, morreu em 2006 de infarto sem nunca ter sido levado ao banco dos réus pelas atrocidades cometidas.

Segundo Espinoza, a maioria das BRPs continuam sua atividade até 11 de setembro de 1973, dia do golpe, algumas permanecem ativas após essa data, porém a orientação será para o desenvolvimento da imprensa clandestina, impressos em mimeógrafos, datilografados ou impressos em "Multilith". Depois de setembro, a maioria dos registros das brigadas desapareceram em queimadas de material ocasionadas pelo medo da população.

O foco de Espinoza em *Puño y Letra (2016)* não é discorrer sobre o período da ditadura, mas sim sobre o muralismo. O autor traz apenas algumas citações mais diretas, por exemplo, quando fala sobre o paradeiro dos muralistas Bahamondes e González. Refere que a casa de Bahamondes foi invadida diversas vezes, em perseguição ao muralista, que permaneceu ao longo de um mês escondido em vários

lugares até conseguir ir para a Argentina, onde ficou até 1974, ano em que conseguiu asilo político em Cuba. Menciona que, anos depois, quando Bahamondes retornou ao Chile, ainda clandestinamente, instalara uma oficina de serigrafia em Santiago, e essa atividade se tornou uma alternativa de subsistência entre pessoas de esquerda após o golpe.

Sobre o muralista Mono González, Espinoza menciona que viveu na clandestinidade, trabalhando para a edição clandestina de “*El Siglo*”, e a família sobrevivia com um bazar em casa. Em 1979 passou a trabalhar no Teatro Municipal com um nome falso, e assim permaneceu por um longo tempo.

Focalizando mais diretamente o período da ditadura no Chile, em uma entrevista ocorrida em 2018 para o jornal “*El Desconcierto - CL*”, Mono González relata:

[...] hubieron muchos brigadistas que fueron fusilados, desaparecidos y exiliados. En ese tiempo me quedé clandestinamente, y los trabajos de la Brigada tuvieron esa característica. El anonimato, lo oculto, escapando de las garras de la dictadura. Podías ver el mural terminado, pero no quien lo había hecho, con que materiales o cuando. Eso también marcó el imaginario colectivo de la brigada. (EL DESCONCIERTO - CL, 2018).

Em tradução livre:

[...] foram muitos brigadistas que foram fuzilados, desaparecidos e exilados. Naquela época eu ficava na clandestinidade, e o trabalho da Brigada tinha essa característica. O anonimato, o oculto, escapando das garras da ditadura. Você podia ver o mural acabado, mas não quem o havia feito, com que materiais ou quando. Isso também marcou o imaginário coletivo da brigada. (EL DESCONCIERTO - CL, 2018).

Espinoza cita que os membros do BEC não tiveram maior sorte, porém realizaram uma importante atividade para a organização clandestina do PS no Chile e no exílio. Foi um período muito difícil, o autor não estima quantos brigadistas foram exilados e/ou mortos. Contudo, sabe-se que houveram mortos, em busca de mais informações a exemplo deste fato, a autora deste trabalho se deparou com a história de Raúl Valdéz Stoltze, que era membro da BEC.

Segundo reportagem no *Diario Uchile - Radio Universidad de Chile* (2019) e no blog *1000 histórias* (2013), Raúl Valdés Stoltze foi um construtor civil que se tornou um importante militante e muralista do PS, integrando diversas brigadas, entre elas a Brigada Elmo Catalán e a Brigada Salvador Allende. Resistiu ao golpe e se tornou prisioneiro, sendo solto em 1976. Já no período final da ditadura militar, na segunda era do BEC, foi assassinado em 1989, com um tiro nas costas disparado por um

segurança e ex- militar, enquanto realizava um mural com outros militantes, incluindo sua esposa. Seu funeral foi um momento emblemático, onde centenas de militantes entoaram o lema “Raúl pintaba esperanza y lo mataron” (Raúl pintava esperança e o mataram). As fotos deste funeral só foram encontradas em redes sociais que homenageiam sua memória. Observa-se na Figura 21, logo abaixo, um cartaz com assinatura do BEC que diz, em tradução livre: “Compañero Raúl Váldes seguiremos seu exemplo até o fim”. Também é possível observar um cartaz menor com o lema “Raúl pintaba esperanza y lo mataron”.

Figura 21 - Foto do velório de Raúl Váldes em Santiago, 1989



Disponível em: <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.1047939-67972713&type=3>. Acesso 12/12/2022.

Além disso, a respeito deste período, também é citado na exposição online “Chile, Breve Imaginería política 1970 – 1973”:

Entre los numerosos jóvenes que participaron activamente en las brigadas de pintura y propaganda y que hoy continúan una actividad plástica hay que citar a los pintores Alejandro González, César Olhagaray y Pedro Sepúlveda ...

Algunos pasaron largo tiempo encarcelados. Otros fueron asesinados por la dictadura. Varios viven en el exilio. De la gran mayoría poco se sabe. (ORELLANA, 2000- 2014).

Em tradução livre:

Entre os numerosos jovens que participaram ativamente nas brigadas de pintura e propaganda e que hoje continuam uma atividade artística, destacam-se os pintores Alejandro González, César Olhagaray e Pedro Sepúlveda... Alguns passaram muito tempo na prisão. Outros foram assassinados pela ditadura. Vários vivem no exílio. Pouco se sabe sobre a grande maioria. (ORELLANA, 2000- 2014).

Na mesma publicação da exposição “*Chile, Breve Imaginería política 1970 – 1973*”, também explicitam as dificuldades de reunir os materiais sendo que a maioria queimou nas fogueiras do exército. Ainda em referência a este período, conforme retratado no documentário *Frente al Muro: Brigadas* (TAMAYO, Juan Luiz. 2015), observa-se que vira uma tradição pintar nos murais militantes desaparecidos e mortos pelo regime militar. Esse fato também é observado em uma entrevista do muralista Mono González, onde diz: “*Pero pintamos por los muertos que nos gritan que debemos luchar, y por eso debemos seguir luchando por lo que crearon ellos*” (EL DESCONCIERTO - CL, 2018). Em tradução livre: “Mas pintamos para os mortos que nos gritam que devemos lutar, e é por isso que devemos continuar lutando pelo que eles criaram.”

Segundo Espinoza, após o golpe há uma anulação do mural no espaço público, a censura da ditadura destrói as obras das brigadas, e até mesmo dos muralistas como Fernando Marcos. O povo precisava reconstruir a atividade política e resgatar a memória histórica, assim a linguagem gráfica do mural vai para novos suportes, como telas, impressões, cenários... Nas palavras de Alberto Díaz transcritas em *Puño Y Letra* (2016, p.139), “*el muro que se podía envolver y llevar bajo el brazo*” (ESPINOZA, 2016, p.139) em tradução livre, “o muro que se podia envolver e levar debaixo do braço.”

Grande parte das projeções visuais derivadas do mural se desenvolveram fora do Chile, com ex-membros das brigadas e artistas exilados que com suas obras denunciavam a repressão que se vivia no Chile, como José Balmes, Gracia Barros, e entre outros, que formaram a Brigada Luis Corvalán na Europa, e na França surgem as Brigadas de Pintura Mural Pablo Neruda, Brigada Salvador Allende e a Brigada Internacional de Pintores Antifascistas, que tinha artistas europeus e latino-americanos.

1.7 - O retorno ao espaço público: Segunda fase das Brigadas

De acordo com Espinoza, a volta do mural no espaço público consegue encontrar seus primeiros momentos significativos contra o regime no final dos anos 1970 e início dos anos 1980, onde precisaram reorganizar a militância dispersa num período em que a prática política ainda tinha o veto do regime. Essa fase é marcada pelo distanciamento dos membros originais, e pelo cruzamento da iconografia com novas referências que modificaram o imaginário da esquerda chilena, o que gerou uma polêmica entre os que apoiavam a mudança e os que acreditavam ser um desacato à tradição visual da esquerda.

Na nova era do BEC a maioria dos integrantes eram estudantes do ensino médio, e na segunda metade da década de 1980, a esquerda passava por divergências. Na época aconteceria o “*Plebiscito de 1988*”, onde o povo votaria “sim ou não” para a permanência de Pinochet, o “não” venceu, o que implicou na convocação de eleições democráticas e a transição para a democracia.

O muralista Genaro Cuadros é um dos principais dirigentes da nova era do BEC, para ele nesta fase, diante das repressões, não haviam tantos “protestos épicos e rebeldes” como antes. O plebiscito e a volta de campanhas políticas significavam uma possível abertura para o retorno da democracia. O BEC ultrapassou os limites de brigada e tornou-se um coletivo cultural, integrando música, teatro, dança, e poesia. A mudança de postura também busca se distanciar do conceito paramilitar, como o rigor e a hierarquia da década de 1970.

Ocorre a incorporação de novas referências do graffiti e dos quadrinhos, e a renovação dos slogans. Os primeiros resultados não foram totalmente aceitos, dividindo as opiniões entre quem era contra, ou a favor dessa renovação. Nessa fase filhos de exilados trazem experiência para as brigadas, e também estudantes de arte que agora podiam projetar suas ideias, formando uma BEC dentro da Universidade do Chile. Possuíam novas organizações de trabalho e ferramentas, como o spray e o rolo, e passaram a fazer esboços, como no graffiti.

Na segunda fase da BRP haviam integrantes que retornaram para o Chile e também militantes do período clandestino, se voltam para a escrita de slogans na época do plebiscito, o predominante era “No, ¡hasta vencer!” (Não, até vencer!), que foi sucedido por “Contra la Dictadura, Pintaremos Hasta el Cielo” (Contra a ditadura,

vamos pintar até o céu), que foi muito utilizado no último ano do regime. Para Espinoza, a liderança inicial de Alejandro Pavín tinha maior influência da década de 1970, e posteriormente com “Rulo” e Mario Valdés passou por um processo semelhante a BEC, empregando recursos do graffiti. Havia instâncias além da brigada, como a banda da JJCC, que trouxe um espírito festivo durante a realização de alguns murais. Também instalavam barracas nas concentrações dos atos, onde vendiam cartazes, lenços, e diversos objetos impressos com serigrafia.

Figura 22 - Cartaz da BRP: “Contra a ditadura, pintaremos até o céu”



Disponível em: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/649/w3-article-605531.html>. Acesso em: 04/12/2012.

Espinoza explana que a BRP fez novamente uma importante saída para pintar nas margens do *Rio Mapocho* em 1990, e o BEC também fez sua própria saída ao rio, mas foram detidos, porém sem os maiores problemas dos anos anteriores. Com o retorno das brigadas anteriores ao regime, também ocorre o surgimento de coletivos como as Unidades Muralistas Camilo Torres (UMCT), a Brigada Feminina Laura

Allende e a *La Garrapata*. Além do engajamento partidário existem instâncias sociais dos setores populares, onde o mural é realizado de maneira autônoma por vizinhos e moradores locais, como as Brigadas Muralistas Populares, criada em 1984, a Brigada América Latina em 1985, e as oficinas de pintura popular. O desenvolvimento do mural nessa etapa teve seu auge em 1989, com as campanhas eleitorais para a volta da democracia, demonstrando também a participação popular na luta e na arte urbana, na socialização da arte pelo e para o povo.

Figura 23 - Mural da BRP com a escrita "A arte para o povo"



Disponível em: <https://www.internationalallende.org/es/cantos-del-pueblo-cine-y-muralismo-durante-la-unidad-popular-1970-1973/>. Acesso 04/12/2022.

A respeito da participação popular nas pinturas, o muralista Mono González em entrevista para "*El desconcierto - CL*" (2018) pronuncia que:

No todo el mundo tiene que ser artista, pero a través de estas expresiones el ser humano no se quede callado. Yo soy partidario de la creación, de la espontaneidad, del trabajo, de la sinceridad, de la verdad y de la inclusión." (EL DESCONCIERTO - CL, 2018).

Em tradução livre, diz que:

Nem todos têm de ser artistas, mas através destas expressões o ser humano não se cala. Sou a favor da criação, da espontaneidade, do trabalho, da

sinceridade, da verdade e da inclusão. (EL DESCONCIERTO - CL, 2018).

O que explicita que, não é necessário ter uma formação artística para atuar na arte popular, mas vontade de se expressar. González também comenta na entrevista que veio de uma família pobre mas teve oportunidade de estudar, e mesmo assim gostaria de ter tido maior acesso ao estudo, portanto deve lutar para que os outros possam ter esse acesso.

Durante o fim do regime, a Brigada Chacón também iniciou uma experiência que perdura até hoje envolvendo a esquerda chilena e as mídias alternativas. A ocupação de espaços no centro ainda oferecia muitos riscos, então passaram a pintar grandes “bobinas” de papel que seriam descartadas da imprensa oficial, para serem colados nas paredes – o chamado “*papelógrafo*”. Um rolo de papel com vários metros, que era escrito/desenhado e não impresso, semelhante a um gigantesco “lambe-lambe”⁵, como observado pela pesquisadora no documentário *Frente al Muro: Brigadas* (TAMAYO, Juan Luis. 2015).

Figura 24 - *Papelógrafo* atual da Brigada Chacón. “Oposição unida... outro passo para expulsar a direita”, em tradução livre



Disponível em: <http://brigadachacon.blogspot.com/?view=flipcard>. Acesso 04/12/2022.

De acordo com Espinoza, outras temáticas aparecem, como os direitos humanos, direitos das crianças, minorias étnicas e povos ancestrais, questões de

⁵ Lambe-lambe: Cartaz, geralmente produzido de forma artesanal e com conteúdo político ou artístico, que é colado em um espaço público. (MEU DICIONÁRIO.ORG, 2019 - 2023).

gênero, demonstrando uma compreensão política diferente do que na década de 1960 e 1970. A redação e a ortografia recebem maior atenção, e a frase volta a ter destaque, como uma manchete de jornal na parede, também havendo maior preocupação com o registro das intervenções.

Na década de 1990, depois do fim da campanha, não necessitaram tanto do sentido propagandístico dos murais, então houve um regresso nas pinturas. Algumas brigadas encerraram suas atividades, a maioria dos murais da época já haviam sido apagados. O muralista Genaro Quadros indica 1993 como último ano da nova era do BEC; conforme a pesquisa da autora deste trabalho, existem alguns murais recentes em imagens de redes sociais com a assinatura BEC, porém a pesquisadora não encontrou registro de uma organização atual.

Já a BRP continua em atividade há mais de 50 anos, e teve alguns encontros dos brigadistas históricos com a nova geração, como em 2001 quando foi restaurado o único mural do BRP dos anos 70 que não foi apagado durante o regime militar.

Figura 25 - Imagem comemorativa de 50 anos da BRP



Disponível em: <https://www.eldesconcierto.cl/tendencias/2018/09/06/mono-gonzalez-a-50-anos-de-la-brigada-ramona-parra-pintamos-por-los-muertos-que-nos-gritan-que-debemos-luchar.html>. Acesso 02/12/2022.

Sobre este mural, mencionado na exposição online “*Chile, Breve Imaginería política 1970 – 1973*”, um segundo tenente da delegacia de San Miguel aconselhou a apagarem a assinatura da BRP dois dias depois do golpe para tentar salvá-lo.

Figura 26 - Parte que restou do mural dos anos 70



Figura 27 - Parte da restauração de 2001



Disponíveis em: <http://www.abacq.net/imagineria/>. Acesso 04/12/2022.

A marca desta visualidade permaneceu na periferia urbana, hoje existem brigadas mais recentes no Chile que mantêm esta tradição, como a *Unidad Muralista Luchador Ernesto Miranda* (UMLEM), vista no documentário *Frente al Muro: Brigadas* (TAMAYO, Juan Luis. 2015). Sobre essa constante renovação na visualidade do muralismo, o muralista Mono González comenta em entrevista à “*El Desconcierto - CL*” (2018) que gosta muito do trabalho de coletivos atuais como a UMLEM, e que a linguagem dos jovens traz uma contemporaneidade interessante, essas aberturas são necessárias, “não precisam pintar como o BRP”, reforçando que é bom ser diferente. Disponível em: <https://www.eldesconcierto.cl/tendencias/2018/09/06/mono-gonzalez-a-50-anos-de-la->

Figura 28 - Mural da Unidade Muralista Lutador Ernesto Miranda (UMLEM)



brigada-ramona-parra-pintamos-por-los-muertos-que-nos-gritan-que-debemos-luchar.html. Acesso 04/12/2022.

1.8 - Reflexões do autor e relações entre muralismo e graffiti

Em seu epílogo, Espinoza traz uma crítica sobre alguns setores políticos que incentivavam a prática do mural, mas não o consideravam uma política cultural e artística, os colocando como fim utilitário, sem considerar o poder de criar identidades coletivas através da participação popular na arte.

O autor em *Puño Y Letra* (2016) também aponta outra modificação no imaginário do mural, com a “individualização” das técnicas, por artistas que difundiram essa visualidade através de obras autorais, saindo do sentido coletivo e anônimo.

Conforme esclarece Espinoza, o mural político adquiriu seu espaço ao longo do tempo, mas se observou um distanciamento com a pintura de rua, na década de 1990 o graffiti atrelado a cultura hip-hop dominou as ruas, e até alguns locais emblemáticos para o muralismo político foram ocupados por graffiti. Os murais buscavam uma identidade popular e latino-americana, já o graffiti, para Espinoza, pode ser um reflexo da subjetividade de cada artista, e tem menor incidência de trabalho coletivo, o que também pode ter ocorrido devido a internacionalização da cultura através da internet, televisão, etc. O distanciamento das causas políticas no graffiti também pode ter sido causado, segundo o autor, pela desilusão dos jovens que antes participavam ativamente dos movimentos políticos e perderam seus sonhos durante a ditadura; também nas gerações posteriores ao regime, observa que se tornaram relutantes a qualquer espectro político.

Existem algumas diferenças entre o graffiti e o muralismo, o que também é observado no vídeo do Instituto de Teoria e História Anarquista (ITHA), de 2022, "Xadrez Político [15]: Muralismo como ferramenta de agitação", com Michele Martinenghi e Vanessa Nicolav, que o graffiti pode ser apropriado pelo capital, comercializado. Já o muralismo é realizado pelo povo, de maneira coletiva, geralmente não é comercializado, contando com a população até para conseguir materiais. Não se utiliza o spray na maioria das vezes porque é um instrumento mais caro e com necessidade de ter um conhecimento prévio, já o uso de pincéis pode ser feito por todas as pessoas mesmo sem outras experiências artísticas.

As pinturas na rua sem autorização ainda são consideradas criminosas, o que contribui, segundo Espinoza, para uma “cultura do medo” que torna este tipo de intervenção cada vez mais comum no espaço privado e distante das ruas. Mesmo

com algumas diferenças, o muralismo e o graffiti podem estar lado a lado, como visto neste mural feito pelo muralista Mono González e o artista Seth.

Figura 29 - Mono González e o mural em parceria com o artista Seth



Disponível em: <https://www.eldesconcierto.cl/tendencias/2018/09/06/mono-gonzalez-a-50-anos-de-la-brigada-ramona-parra-pintamos-por-los-muertos-que-nos-gritan-que-debemos-luchar.html>. Acesso 04/12/2022.

1.9 - Arte e política enquanto fatores indissociáveis

Ao longo da história, arte e política sempre estiveram conectadas de alguma maneira, como constata Campbell e Vilela:

Para começar, podemos pensar no envolvimento da arte com o ativismo político e o seu engajamento com as questões sociais. Quando os artistas tocam as questões sociais nas suas obras direta ou indiretamente, ou quando os artistas participam diretamente de movimentos sociais, de movimentos de militância, e estão, de fato, envolvidos nas questões políticas que estão acontecendo naquele momento. Podemos pensar também na ideia de arte crítica, aquela que não se envolve diretamente com os movimentos sociais, mas representa, reinterpreta e materializa, através das obras, questões de cunho político, apresentando imagens, ações e estruturas que remetem a questões sociais (CAMPBELL; VILELA, 2021, p. 109).

Conforme observado no livro *Arte e Política na América Latina*, organizado por Campbell e Vilela (2021), a política na arte também pode não estar numa relação

direta com essas questões, mas relacionada à forma de produzir sensibilidade, a imaginação, apresentando novas formas de interpretação, trazendo pautas e debates, que são percebidos de maneira diferente por cada olhar que se relaciona com uma obra. A arte abre a possibilidade para múltiplas interpretações, embaralhando a realidade e nos fazendo questionar as coisas. Os autores explicam que "Nesse sentido, a arte tem uma atuação política sempre que apresenta novas formas de se relacionar com os espaços, com as pessoas e com as coisas." (CAMPBELL; VILELA, 2021, p. 109).

Falando em arte e política, ocupar o espaço público é uma estratégia eficaz, a cidade é um espaço para discussões, para as diversas formas de se relacionar, nesse sentido, segundo Campbell e Vilela:

Também podemos entender a cidade, o espaço público, como lugar privilegiado para essas discussões. A cidade, por suas características múltiplas, por suas dinâmicas, se configura um espaço onde, de fato, as questões políticas e econômicas atuam de maneira mais concreta, e acaba sendo também esse lugar, esse caldeirão que ferve as ações, que ferve as questões sociais. Assim, o trabalho dos coletivos, dos grupos de artistas, também emerge desse lugar, porque as práticas coletivas são todas favorecidas nos espaços públicos, principalmente, nas cidades grandes, que é, de alguma maneira, também uma forma de dissolver alguns mitos em torno do artista, essa ideia do artista gênio, ou do artista individualista e egocentrado. Essas questões acabam se dissolvendo na medida em que trabalhamos coletivamente. Não há uma autoria única. Não há um processo criativo que pode ser entendido como de uma pessoa, mas, pelo contrário, é o processo de uma coletividade que se abre para uma outra coletividade. (CAMPBELL; VILELA, 2021, p. 112).

Dessa forma, o espaço público pode trazer visibilidade a diversas questões, a política tem relação com a visibilidade, com o que vemos, pensamos e discutimos sobre as coisas, na circulação de diferentes ideias; Nesse cenário, segundo Campbell e Vilela, a arte na cidade age como um dispositivo que dispara debates das mais diversas áreas, que nos faz discutir várias temáticas e potencializar as formas que interpretamos a realidade.

Dialogando com o conceito da arte política exposto por Campbell e Vilela, a tradição do muralismo político é um exemplo de ação direta em que o povo se torna protagonista das lutas populares, sua estética e ideal se fizeram presentes nos espaços públicos gerando diversas relações ao longo do tempo. Na atualidade, um dos maiores protagonistas do muralismo no Chile, o muralista Mono González, explica em entrevista à "*El Desconcierto - CL*" (2018), que no Chile a arte foi se distanciando aos poucos da política devido a ditadura, e que hoje mesmo vivendo uma democracia,

o poder econômico da cultura hegemônica define a nossa "liberdade", por isso ainda é preciso lutar, e em suas palavras comenta:

[...] por eso vuelvo a las calles, al papel que se pega, al rayado en la micro. Tu puedes publicar en Facebook o Instagram, pero a quien no le interesa lo pasa, en cambio en la calle golpeas y provocas la vista del espectador."(EL DESCONCIERTO - CL, 2018).

Em tradução livre:

[...] por isso volto para as ruas, para o papel que cola, os riscados no ônibus. Você pode postar no Facebook ou no Instagram, mas quem não tiver interesse passa, ao invés disso na rua você bate e provoca a visão do telespectador. (EL DESCONCIERTO - CL, 2018).

De todo modo, se engana quem ainda pensa que arte e política são coisas totalmente distintas, a exemplo disso, constata-se a afirmação de González em entrevista à "El Desconcierto - CL" (2018):

El arte siempre esta ligado a lo político, aunque sea una muralla pintada de blanco, todo está ligado. Es una expresión política, incluso la del que no quiere que la pared esté rayada. Esa cosa pura y virgen es una actitud política. (EL DESCONCIERTO - CL, 2018).

Em tradução livre, Gonzalez afirma que:

A arte está sempre ligada ao político, mesmo que seja um muro pintado de branco, tudo está ligado. É uma expressão política, inclusive daquele que não quer que sua parede seja riscada. Essa coisa pura e virgem é uma atitude política. (EL DESCONCIERTO - CL, 2018).

Ainda nas palavras de Mono na entrevista, diz: "*Yo no soy sólo artista, también soy político.*" (EL DESCONCIERTO - CL, 2018). Em tradução livre: "Não sou apenas um artista, também sou um político". Todos nós somos seres políticos, já que todas nossas ações são políticas, não apenas o que é realizado no âmbito partidário. Mesmo que muitos artistas estejam dispersos ou adormecidos para as causas sociais, é necessário continuar lutando de forma criativa, e não mais panfletária, já que através da cultura é possível promover mudanças na sociedade.

Figura 30 - Mural da BRP de 2012



Disponível em: <https://www.eldesconcierto.cl/opinion/2018/10/19/el-tarro-y-la-brocha-la-historia-de-la-brigada-ramona-parra.html>. Acesso 03/12/2022.

1.10. Fotografia como registro de intervenções efêmeras

É importante ressaltar o papel da fotografia nos estudos da arte urbana. Os estudos realizados sobre o muralismo político no Chile a partir da obra de Espinoza (2016), realizados ao longo desta pesquisa, foram constantemente ampliados pelo estudo de fotografias das obras localizadas em diversos sites da internet. Muitas das imagens que ilustram essa primeira parte do trabalho, resultaram desta busca de referenciais visuais, imagéticos, fotográficos de obras muralistas na internet.

Por essa razão, considera-se importante refletir, ainda que brevemente, sobre o papel decisivo da fotografia para documentar intervenções efêmeras, ou seja, passageiras, transitórias. A respeito disso, Camargo e Vieira afirmam que:

A partir do momento que uma obra de arte é levada para o espaço público-urbano, a mesma tende a tornar-se efêmera. Assim, dependerá de vários fatores para que possa continuar se perpetuando no ambiente em questão. A obra em si deixa de ser propriedade privada do artista para ser contemplada ou intervinda por outras circunstâncias, como: vandalismo, ação do tempo ou mesmo apagada pelo proprietário do ambiente onde foi exposta. (CAMARGO; VIEIRA, 2015, p. 139).

Portanto, os artistas urbanos necessitam registrar suas intervenções, para que sua arte e mensagem possa ser visualizada por mais pessoas, perpetuada no tempo através da fotografia e mais atualmente das mídias digitais onde estabelecem novas formas de relação com o mundo todo.

Nestas intervenções "perecíveis", que se deterioram ao longo do tempo, o mais valioso é o processo de criação e não o tempo útil do produto final. A fotografia tem sido uma aliada de diversas manifestações artísticas e culturais, tornando possível dialogar com o passado e as memórias construídas pela sociedade, assim como documentar um fato, uma prova do que foi realizado.

Apesar da fotografia estabelecer um vínculo com o real, sendo utilizada ao longo da história para comprovar fatos, é importante dizer que ela estabelece uma representação visual de determinado acontecimento, já que a imagem é construída no processo de criação do fotógrafo. Sobre a conexão entre a realidade e a fotografia, Kossoy (2007) expõe que:

[...] o fato se dilui no instante em que é registrado: o fato é efêmero, sua memória, contudo, permanece - pela fotografia. São documentos fotográficos que agora prevalecem; neles vemos algo que fisicamente não é tangível; é a dimensão da representação: uma experiência ambígua que envolve os receptores, pois, dependendo do objeto retratado, desliza entre a informação e a emoção. (KOSSOY, 2007, p. 42).

Embora o registro possa guardar ou eternizar essas memórias para que não se percam no tempo, também é controverso no sentido de que a fotografia também pode ser perdida, como no caso das fotografias dos murais no Chile que foram queimadas pela população com medo do regime militar, e das que foram queimadas pelos próprios militares. As fotografias que foram preservadas desse período demonstram o papel da imagem na construção de uma memória coletiva, revelando a importância das mesmas para a história da arte no Chile e na América-Latina.

2. RELATO DE EXPERIÊNCIA: INSPIRAÇÃO DO *MURALISMO CHILENO* NA PRODUÇÃO DE OBRAS REALIZADAS POR MULHERES NO SUL DO BRASIL

2. 1 - O início da jornada – mergulhando no muralismo político

No final de sua obra, Espinoza confirma que há interesse de novas gerações pelo mural político, e que este debate pode gerar novas interpretações, significados e experiências coletivas. A partir desse capítulo, se observará como essa visualidade também influenciará alguns coletivos e práticas artísticas na região Sul do Brasil.

A jornada da autora deste trabalho com o muralismo político se inicia em abril de 2017, em uma oficina ministrada pela artista Julia Maria para a “Coletiva Gulabi Antifa”. Julia Maria, por sua vez, aprendeu as técnicas através de uma oficina do “Coletivo Pintelute” – Joinville (SC), para o Movimento de organização de base (MOB), em que Julia Maria atuava como militante.

A coletiva feminista Gulabi Antifa, da qual a autora e Julia Maria faziam parte, foi formada em 2015 por mulheres feministas e antifascistas de Curitiba - PR e região. Na época em que a oficina de muralismo foi realizada, em 2017, a coletiva era composta por mulheres cis, mas pontua-se que a coletiva acredita no feminismo trans inclusivo, sempre estando aberta para mulheres transexuais e comunidade LGBTQIA+, a escolha de utilizar a palavra mulheres no título do trabalho se trata do recorte feminista e a importância e potência da união das mulheres na militância e na arte. Sendo uma organização independente, e de tendência anarquista, atuou na organização de Festivais, Marchas Antifascistas, na realização de oficinas de fanzine e de “lambe-lambe”, estudos de feminismo, autodefesa e autocuidado; e em 2017 iniciou seu processo com pinturas murais. Atualmente a coletiva não realizou mais ações, entretanto é parte fundamental da história de cada uma, sendo também uma influência para a iconografia presente nas obras da autora.

Figura 31 - Material gráfico da Coletiva Gulabi Antifa



Disponível em: https://issuu.com/gulabiantifascista/docs/gulabi_antifa_revista_maria_bonita. Acesso 01/12/2022.

No vídeo do Instituto de Teoria e História Anarquista (ITHA), de 2022, "Xadrez Político [15]: Muralismo como ferramenta de agitação", Michele Martinenghi traz um breve histórico da influência do muralismo político chileno no Brasil, comentando que um dos primeiros grupos no Brasil fora a "Muralha Rubro Negra" (RS), em 2007. Seus militantes tentavam encontrar uma estética que dialogasse com o povo, foi quando um muralista da UMLEM chegou ao Brasil e compartilhou sua experiência com o muralismo, o que influenciou nesse processo de formação da muralista. Outro espaço importante de articulação dos grupos muralistas foi o Encontro Latino Americano de Organizações Populares e Autônomas (ELAOPA), onde é tradicional realizar um mural ao final do evento.

Segundo Martinenghi, o "Coletivo Pintelute" começou a partir do ELAOPA de 2013, em que um militante de Joinville participa desse encontro e vê no muralismo uma ferramenta importante para ação de agitação e propaganda, posteriormente, este vai ao Chile e participa de uma oficina com a UMLEM, e inicia o Pintelute em Joinville alguns meses depois. Em 2015 ocorreu a formação com integrantes de Florianópolis, que começaram a pintar em 2017. Sendo um coletivo muralista

libertário e autônomo, realiza oficinas de pintura mural em apoio a diversas causas, utilizando a arte como instrumento de luta de caráter revolucionário, apoiando visualmente os movimentos populares. Tendo a arte como ferramenta de ação direta, para além de propaganda o muralismo "cumpre um papel pedagógico, artístico, político, revolucionário e ideológico." (Pintelute.libertar.org, 2021). O coletivo reconhece o muralismo como um componente valioso na cultura popular latino-americana, e realiza um importante trabalho socializando suas técnicas.

Figura 32 - Mural realizado em oficina do Pintelute em São Paulo



Disponível em: <https://instagram.com/pintelute.floripa>. Acesso 26/12/2022.

Os coletivos citados “Muralha Rubro Negra” e “Coletivo Pintelute” são coletivos mistos, diferentemente da “Coletiva Gulabi Antifa”, composta apenas por mulheres. Apesar de citá-los, o foco deste capítulo é dialogar sobre três obras que foram produzidas por mulheres, por isso traz o recorte feminista. Através do conhecimento perpetuado pelo “Coletivo Pintelute” e pela artista Julia Maria, a inspiração vinda do muralismo político chileno se explicita em todas as obras que serão apresentadas neste trabalho a seguir, e demais obras realizadas pela pesquisadora, em uma visualidade que procura representar o povo brasileiro, latino-americano, afro-brasileiro, os povos originários e suas lutas.

2.2 - PRIMEIRA OBRA: Não somos propriedade, lutamos juntas por liberdade - Luana Vive!

Título: Não somos propriedade, lutamos juntas por liberdade - Luana Vive!

Data/período de realização: 29 de abril de 2017.

Artistas envolvidas: Julia Maria, Nico Santos, Luana V., Mari Bomba, AkaDuarte, Samaye Ingrithi, Maxinie Cretella, Isa Araújo, Thayna Winter, Carol Zica.

Materiais: Cal, tinta acrílica branca e corantes.

Localização/contexto na cidade: Colégio Estadual Silveira da Motta, no centro de São José dos Pinhais – PR, região metropolitana de Curitiba.

Dimensões: aproximadamente 500 cm x 200 cm.

Figura 33 - Obra 1: Não somos propriedade, lutamos juntas por liberdade - Luana vive!



Arquivo da autora.

O primeiro mural foi construído a partir de uma oficina artística de muralismo com inspiração na técnica chilena, a vontade de realizar o mural surgiu da necessidade de problematizar as violências de gênero e homenagear Luana Medeiros, companheira de luta e amiga pessoal das participantes da coletiva, e que foi vítima de feminicídio. Mulher negra periférica, mãe solo e fundadora da Associação de Jovens Mães Solos (AJMS), foi realizada esta homenagem a sua luta e

companheirismo. O mural se tornou um protesto contra o feminicídio e o machismo num país onde todos os dias mulheres são mortas por serem mulheres. Assim, riscamos sobre os muros: Luana vive em nós!

Para a confecção do mural houve uma organização coletiva para arrecadar os materiais (cal, tinta acrílica branca, corantes e pincéis). Uma das participantes da pintura fez contato com a diretora do Colégio Estadual Silveira da Motta, que autorizou a pintura durante o fim de semana. A oficina se iniciou pela manhã onde Julia passou técnicas básicas para a criação de personagens, contextualizando também um pouco da história do muralismo político no Chile. Todas as dez mulheres participaram do processo de criação, tanto as que tinham experiências artísticas prévias quanto aquelas que, assim como a autora, não possuíam. Depois de selecionadas as imagens participantes, no período da tarde, Julia fez a marcação dos personagens na parede com o sistema quadriculado e a seguir, todas participaram da pintura e finalização da obra.

Figura 34 - Processo do primeiro mural



Arquivo da autora.

Durante o processo, notou-se alguns olhares reprovadores, sobretudo de homens que pareciam não acreditar que um grupo de 10 mulheres pudesse realizar uma obra de grande formato. Um desses homens observava parado, calado, de braços cruzados, em atitude intimidadora e coercitiva. Ele passou algumas vezes ao longo do dia, sempre aparentando reprovar a ação. Ao fim da obra, mesmo sem dizer em palavras, este homem pareceu surpreso com o resultado, abaixou a cabeça em sinal de aprovação e foi embora.

O mural é um divisor de águas: todas as mulheres participantes⁶ foram protagonistas desse processo, despertando os caminhos das artes, ampliando os horizontes, os sentidos e os significados do que é ser artista, do que é arte. Essa obra afirmou que todos somos capazes de produzir arte, que ela pode ser feita pelo povo e exposta na rua, no espaço público. Neste processo de pertencimento, foi possível descobrir uma arte de protesto, ressignificando a arte como potencial aliada nas lutas sociais, como meio de denúncia das injustiças, em prol das causas feministas, anarquistas e antifascistas. No caso desta obra coletiva, que pautou a luta contra o feminicídio e a homenagem a uma companheira assassinada, sua elaboração coletiva demonstrou que esta dentre tantas outras pautas sociais podem ser difundidas através do muralismo político, trazendo um empoderamento pessoal e coletivo às participantes, uma esperança em poder lutar por estas pautas através da arte. Uma das mulheres/artistas presentes, Maxinie relata que "a experiência foi ainda mais enriquecedora por se tratar de uma obra coletiva, realizada por muitas mãos, no caso, mãos de pessoas comprometidas com a luta das mulheres, mãos de mulheres que são fortes e inspiradoras, cada uma a seu modo."

Figura 35 - Participantes da pintura do mural



Arquivo da autora.

⁶ Todas as mulheres que participaram das obras apresentadas ao longo do trabalho autorizaram o uso de seus nomes e imagens.

2.3 - SEGUNDA OBRA: Educação e respeito para todos!

Título: Educação e respeito para todos!

Data/período de realização: 21 de setembro a 21 de novembro de 2019.

Artistas envolvidas: Nico Santos, Larissa Ferreira, Thalia Filgueiras, Xinha Callejera.

Materiais: Tintas reutilizadas, tinta acrílica, corantes.

Localização/contexto na cidade: “Corredor das Artes” do Setor Litoral da Universidade Federal do Paraná, em Matinhos.

Dimensões: 545 X 260 cm.

Figura 36 - Obra 2: Educação e respeito para todos!



Fotomontagem de Luiz Geara (a obra se encontra num corredor, não podendo ser fotografada frontalmente em sua totalidade). Arquivo da autora.

A segunda obra foi criada para fins acadêmicos, como parte da finalização da disciplina Projeto de Aprendizagem do 6º semestre do curso de Licenciatura em Artes da Universidade Federal do Paraná – Setor Litoral, em 2019. A obra foi planejada pela autora, que realizou um esboço que foi apresentado a câmara do curso de Licenciatura em Artes e a direção do Setor Litoral, sendo devidamente autorizada, e produzida durante o período de dois meses, com a participação de três amigas e artistas também estudantes do Setor Litoral. Por tratar-se de uma obra de finalização de módulo, houve um maior cuidado e detalhamento na produção desta obra.

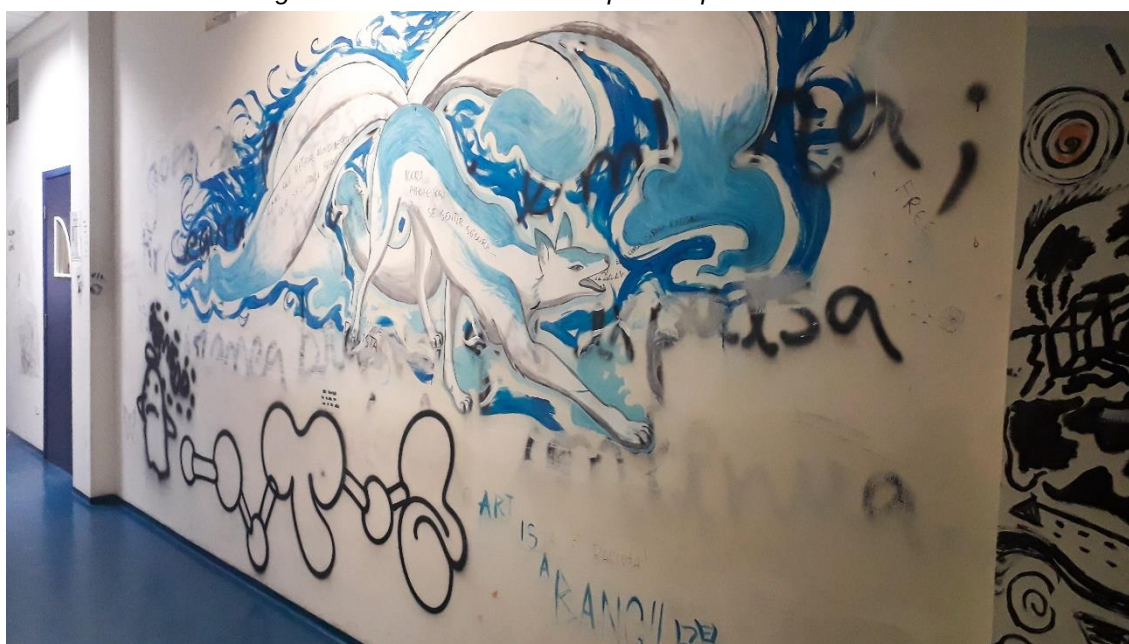
Figura 37 - Esboço do mural



Arquivo da autora.

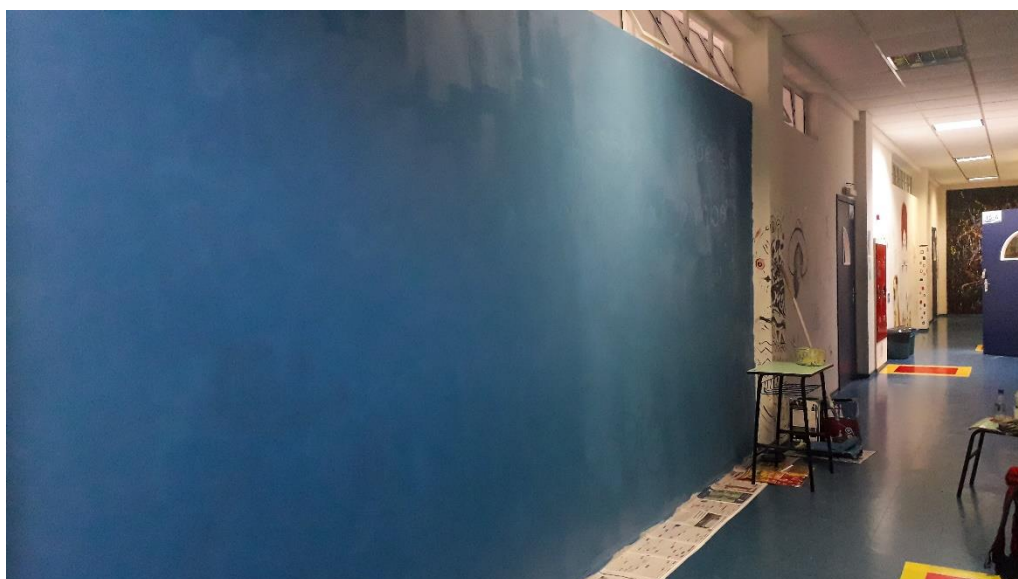
Cabe ressaltar que o Corredor das Artes na época era repleto de expressões artísticas, sendo completamente ocupado, não havia espaço para o mural. Algumas das antigas pinturas estavam mais danificadas, seja pelo tempo ou por outras intervenções e protestos realizados na parede. Em busca da história destas obras e intervenções, foi possível localizar quem realizou uma obra que se encontrava no local, e que, nos autorizou a cobertura da mesma para a realização de uma nova arte.

Figura 38 - Parede antes e depois da pintura do fundo



Arquivo da autora.

Figura 39 - Parede depois de cobrir o fundo

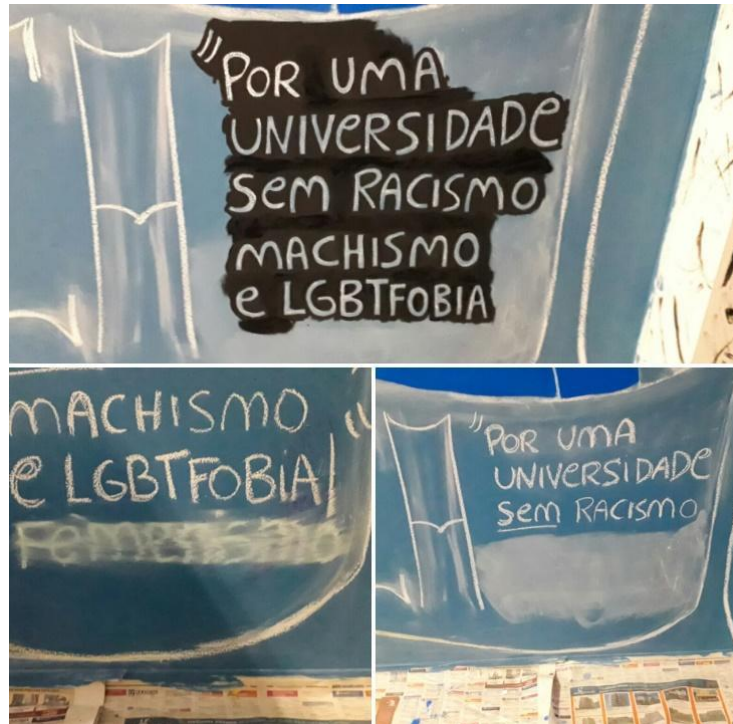


Arquivo da autora.

De todo modo, é difícil o processo de apagamento e não houve intenção da pesquisadora em prejudicar ou silenciar alguém que tenha intervindo anteriormente naquela parte da parede. A arte é efêmera, e na arte urbana é preciso lidar com isso constantemente, portanto o registro fotográfico se mostra novamente muito necessário na construção destas memórias, há registros de todos os processos da obra e do corredor antes da realização do mural. Poucos meses após a realização da pintura, o corredor foi pintado, sobraram pouquíssimas das intervenções que ali existiam, o mural foi preservado, mas a comunidade do curso de Licenciatura em Artes ainda sente a falta do característico espaço vivo do “Corredor das Artes”.

A obra possui conceitos de diversidade étnica, diversidade de gênero, e traz um apelo à comunidade acadêmica para lutar em defesa da educação pública. A artista/pesquisadora acredita que no cenário político em que as Universidades Públicas sofreram diversos ataques e cortes de verbas vindos dos governos, vivenciados pela autora durante seu período de graduação (2017 a 2022), justifica o fato de posicionar-se nesta luta. A obra também traz conceitos de lutas antirracistas, contra a LGBTfobia e o machismo, temas essenciais para serem abordados dentro da comunidade acadêmica, sendo comprovado, por exemplo, pelas tentativas recorrentes de apagamento da frase (ou parte dela) “Por uma universidade sem racismo, machismo e LGBTfobia”, ainda no esboço na parede. Depois destas tentativas, foi preciso pintar primeiro o fundo da frase, para que não pudesse ser apagado, como observado na próxima imagem.

Figura 41 - Tentativas de apagamento da frase do mural



Arquivo da autora.

Figura 40 - Esboço em giz



Arquivo da autora.

A produção foi realizada utilizando doações de tintas parcialmente vencidas que estavam no setor. Este fato particularmente foi intenso durante o processo visto que o cheiro era muito desagradável, mas não alterou o resultado final. Apesar da produção teórica e da escolha estética ser da autora, e por diversas vezes pintar sozinha, as três artistas convidadas foram fundamentais para o processo e resultado

final, tanto com suas sugestões e toques, quanto em suas presenças. Quando não estavam, o processo era diferente dos demais em que se trabalha sempre em coletivo, algo ficava faltando. Esta técnica realmente tem maior sentido em coletivo, ela é transmitida, perpetuada, aperfeiçoada e transformada coletivamente, nos movimentos e relações sociais, portanto agradeço a Lari, Lia e Xinha.

Figura 42 - Participação de Lia e Lari



Figura 43 - Participação de Xinha



Arquivos da autora.

Por se tratar de uma obra no corredor da Universidade, houve maior exposição e relação com o público; muitas pessoas acompanharam o processo da obra e expressaram o quanto haviam gostado, se identificado, e o processo também cumpriu de certo modo uma dimensão educativa. Foi possível conhecer diversas pessoas a partir da criação desta obra, além de ter um reconhecimento enquanto artista/pesquisadora que criou diversas oportunidades com outros trabalhos artísticos.

Figura 44 - Totalidade do mural no ângulo do corredor



Arquivo da autora.

2.4 - TERCEIRA OBRA: Voltamos! Lutando pela educação, contra o racismo, machismo e LGBTfobia

Título: Voltamos! Lutando pela educação, contra o racismo, machismo e LGBTfobia.

Data/período de realização: 24 e 25 de junho de 2022.

Artistas envolvidas: Nico Santos e Thalia Filgueiras (Lia).

Materiais: Tinta acrílica branca e corantes.

Localização/contexto na cidade: Muro interno da UFPR – Setor Litoral.

Dimensões: 210 cm x 210 cm.

Figura 45 - Obra 3: Voltamos! Lutando pela educação, contra o racismo, machismo e LGBTfobia



Arquivo da autora.

A terceira obra aconteceu como parte da programação do evento educacional “CONANE Caiçara”, que é vinculado ao curso de Especialização Alternativas para uma Nova Educação (ANE), realizado em junho de 2022, na Universidade Federal do Paraná – Setor Litoral. O evento tinha o lema “voltamos” em referência ao período de isolamento na pandemia de covid-19 e a recente volta às salas de aula. Diversos artistas foram convidados a compor o grupo intitulado “Trupe do grafite” para revitalizar o muro da Universidade, em frente ao auditório Juliano Fumaneri Weiss da UFPR Litoral, e dialogar com a comunidade a respeito das obras. Cada artista ou grupo selecionou um dos espaços disponíveis, a artista Lia foi a parceira dessa obra. O esboço foi feito na hora da pintura, a intenção era aliar os ideais do muralismo político e do evento, trazendo o lema e o pássaro guará, ícone do litoral do Paraná e símbolo do evento. “Voltamos” também representa um renascimento pessoal, voltando as pinturas depois de anos difíceis de pandemia.

Lia pintou o guará e a lua, as plantas, o céu, auxiliando também em toda a obra. A pesquisadora focou nos personagens e na faixa com a frase. Uma experiência muito agradável, onde o público interagiu de maneira positiva. O conjunto final das obras transformou o local, trazendo mais vida e novas discussões sobre arte e sociedade.

Figura 46 - Lia e Nico com o mural ao fundo



Arquivo da autora.

3. PROPOSTA ARTÍSTICA E PEDAGÓGICA A PARTIR DA PRODUÇÃO DE UM FANZINE

3.1 - Conceitos

O fanzine é uma mídia alternativa, uma espécie de “revista” que é produzida artesanalmente de acordo com a intenção de quem a produziu. Dois conceitos permeiam a base para a produção do material artístico referente a terceira parte deste trabalho de conclusão de curso/TCC, sendo que no primeiro, Amaral contextualiza:

A palavra fanzine nasceu da contração das palavras fanatic + magazine para denominar uma revistinha, colorida ou não, geralmente feita à mão e/ou com colagens, grampeada ou costurada, fotocopiada ou impressa em casa. Considerado por muitos uma mídia marginal, o fanzine traduz uma série de anseios e ideias de seus autores. É uma das maneiras pelas quais pessoas atuam no mundo na contramão da lógica do mercado editorial e dos grandes meios de comunicação. (AMARAL, p. 17, 2018).

O segundo conceito, segundo Valle e Moreira Junior constata que:

Fanzine, ou apenas zine é uma publicação alternativa e artesanal que prioriza a produção autoral, geralmente financiada pelo próprio editor ou editores e distribuída de maneira independente. Por seu caráter libertário e anárquico, procura não se enquadrar em categorias estéticas ou comunicacionais estabelecidas pelas grandes mídias ou por qualquer influência autoritária e que busque respeitar algum tipo de padrão. Os fanzines também podem ser chamados pela sua abreviação apenas de zine. (VALLE; MOREIRA JUNIOR, 2017, p. 234).

Apesar de ter se iniciado com os fãs de ficção, a técnica do fanzine se popularizou rapidamente como um impresso alternativo pelo seu baixo custo, agregando os mais variados grupos que se apropriaram desse instrumento para dar visibilidade a diferentes conteúdos e pautas pouco difundidas pelas mídias oficiais, podendo de forma barata e simples transmitir ideias sobre qualquer tema escolhido. Muitas vezes são distribuídos gratuitamente, mas também podem ter um valor simbólico para a produção de outros exemplares. Portanto, o fanzine é uma mídia alternativa que resiste à lógica do capitalismo, visto que a intenção não é o lucro, e sim a mensagem a ser transmitida.

Os autores Valle e Moreira Junior trazem um breve histórico do uso do fanzine e sua popularização, onde apontam que:

Décadas depois foi apropriado pelo movimento punk que surgiu na Inglaterra em meados de 1970. Devido à potente ferramenta de comunicação e proliferação de ideias, foi aderida como uma característica do movimento que prezava como lema o *do it yourself* (faça você mesmo). Além da música, do visual e da estética, provindas do movimento *punk*, havia também a preocupação com a ideologia política e posicionamento particular perante o mundo e suas complexidades. (VALLE; MOREIRA JUNIOR, 2017, p. 234).

Nesse contexto, passaram a ser popularizados no Brasil nos anos 1980 por bandas *punks*, e essa tradição ainda existe dentro deste movimento. A autora deste trabalho teve contato com essa mídia a partir do Movimento *punk* e do Movimento antifascista, do qual faz parte desde os 17 anos; atualmente (02/2023) com 28 anos, vem utilizando o fanzine como instrumento pedagógico e artístico, unindo saberes e experiências empíricas de vivências anteriores à Universidade, com a vida acadêmica.

A estética do fanzine varia de acordo com o processo artístico de quem o confecciona, não existe uma regra única, e essa abordagem estimula as produções autorais e propicia o desenvolvimento artístico e criativo de quem o faz. A partir desta prática, a pesquisadora busca com o seguinte fanzine socializar saberes artísticos e históricos do muralismo político, para estimular que a população local protagonize os movimentos artísticos e políticos expressando seus ideais através da arte. Este material foi idealizado pela pesquisadora, e realizado em conjunto com a artista Thalia Filgueiras (Lia), e a versão digital permanecerá disponível gratuitamente nas páginas a seguir, para que seja divulgado a quem interessar.

MURALISMO

1ª Ed. 2023



UMA ARTE DE LUTA

O que é Muralismo?

Existem vários tipos de muralismo ou pintura mural, que são grandes pinturas em muros e paredes.

Aqui vamos falar do **MURALISMO POLÍTICO**,

ARTE FEITA PELO POVO E PARA O POVO, propondo um olhar a partir das experiências que surgiram nas campanhas presidenciais no Chile, na década de 1960.

Nessa época, os muros eram um meio de comunicação do povo, funcionando como um jornal para veicular ideias, palavras de luta e críticas sociais. As pessoas pintavam murais nas ruas, com frases e desenhos a favor da candidatura de Salvador Allende à presidência da República.

Os grupos organizados de propaganda de rua foram chamados de Brigadas Muralistas. As principais foram a Brigada Ramona Parra (BRP), e a Brigada Elmo Catalán (BEC). Elas criaram uma forma de produzir murais onde mesmo pessoas que nunca pintaram antes conseguiam participar.

Com pincéis, os voluntários se dividiam entre traçar o desenho, pintar a parte interna, pintar o fundo e por último, reforçar o contorno, sempre um trabalho coletivo. A pintura na rua era proibida, por isso precisavam pintar rapidamente e nessa fase as brigadas enfrentaram a violência de grupos contrários e da polícia.

Nos murais, as figuras humanas ressaltam traços de raça e etnia de povos latino-americanos, afro-americanos e povos originários indígenas. Sobrancelhas marcadas, narizes e lábios largos, bocas abertas como se gritassem palavras de ordem, cores fortes e um contorno grosso, que enfatiza a mensagem - são algumas características recorrentes do Muralismo Político.

Também são frequentes os punhos - a mão fechada é um símbolo de luta - e ferramentas utilizadas por trabalhadores do campo e da cidade.



Em 1973, começou uma ditadura militar no Chile. Os murais foram destruídos e os muralistas perseguidos. Mesmo assim, as brigadas muralistas resistiram e no final da década de 1980 tiveram um papel importante na luta contra a ditadura.

Se você quiser saber mais dessa história, procure meu trabalho de conclusão de curso (TCC), intitulado:

MURALISMO CHILENO COMO INSPIRAÇÃO POLÍTICA E POÉTICA: UM OLHAR A PARTIR DA EXPERIÊNCIA DE MULHERES EM COLETIVOS ARTÍSTICOS.

Aqui no Brasil e em toda a América-Latina, muitos coletivos e artistas ligados aos movimentos sociais se inspiram nessa história. Através do muralismo podemos difundir nossas lutas antirracistas, antifascistas, anticapitalistas, contra o machismo, contra a LGBTQ+fobia ou qualquer outra causa libertária que você defenda!

O muralismo é uma forma de lutar contra todos os tipos de opressão!

Para começar a praticar não precisa ter experiência, como muralismo geralmente é realizado em coletivo, junte sua galera, vocês podem arrecadar materiais de baixo custo, como: cal, para pintar um fundo branco; tinta branca grande e corantes de diversas cores, alguns pincéis de tamanhos diferentes, e vamos pintar!

Dicas para você começar um esboço de personagens e passar ele para o muro:

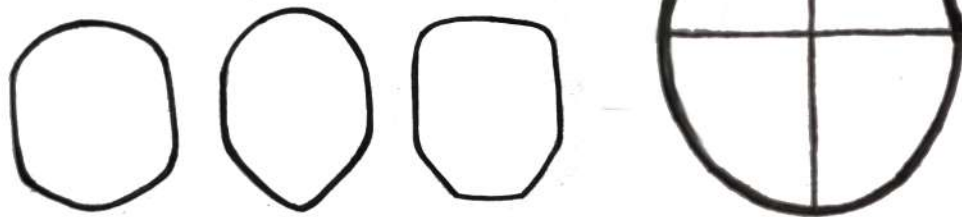


- 1) Observe formas de rostos reais e os que são utilizados no Muralismo Político, para depois dar seu próprio toque. Observe também as formas geométricas que podem te ajudar no formato que você deseja.
- 2) É importante representar diferentes tipos de pessoas, de diversas etnias. Através dessa estética podemos representar o povo e lutar através da arte!
- 3) Como esse estilo busca representar o povo através de uma forma simplificada, em muitos murais os personagens são desenhados bem perto um do outro, dando a impressão que eles estão abraçados, para não precisar desenhar todos os braços e mãos. Observe isso no desenho para colorir no final desse zine. Geralmente os personagens são desenhados da cintura para cima, se preferir, pode fazer o corpo inteiro, mas quanto mais detalhes, mais trabalhoso será passar para o muro.

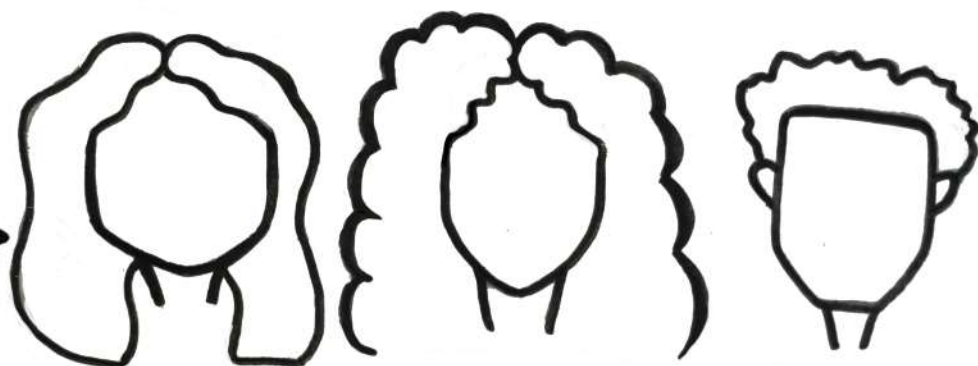


ROSTOS

Eu começo desenhando um círculo, mas você pode começar com outra forma geométrica, não precisa ser perfeito, mas se quiser pode usar algum molde.



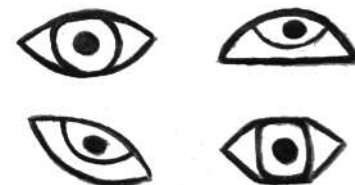
Depois traço dois riscos, um no meio no sentido vertical, e no sentido horizontal um pouco acima do meio, como uma cruz. A partir disso você pode ir modificando o formato do queixo, da cabeça, do cabelo... desenhe a lápis para poder modificar se quiser!



As sobrancelhas geralmente são grudadas e os olhos ficam na marcação horizontal.



SOBRANCELHA



OLHOS

A forma vai mudar a expressão do personagem, por exemplo: as boquinhas abertas parecem estar falando ou gritando.



BACA



NARIZ



ORELHA



PUNHO



Um pouco de sombra traz volume para o desenho.
Escolha um lado de onde vem a luz. No lado contrário da luz, será a sombra.

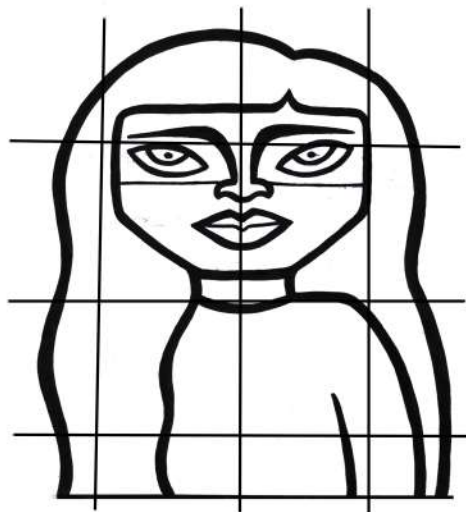


Nesse estilo, as cores são planas, sem muitas variações nos tons. Na parte da sombra você pode pintar com uma cor mais escura.



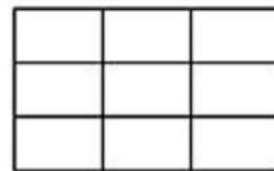
Tente mudar a luz de lado para treinar a sombra de outros ângulos.

Para passar o seu esboço para a parede, faça diversas linhas horizontais e verticais em cima dele, formando quadrados.



Mantenha o mesmo tamanho em cada quadrado. Você vai precisar medir a parede, e dividir com a mesma quantidade de linhas que usou no seu esboço.

Pode usar um giz para fazer a marcação das linhas. O importante é manter a proporção entre as partes do desenho, o que está pintado em um quadrado no esboço, deve estar no mesmo quadrado na parede.



Se quiser mais dicas para fazer seu mural, os zines do Coletivo Pintelute são uma ótima referência, eles estão no site pintelute.libertar.org

PARA
COLÓQUIA





Fotografia: Luiz Geara

Este Fanzine integra o Trabalho de Conclusão de Curso intitulado **"Muralismo chileno como inspiração política e poética: um olhar a partir da experiência de mulheres em coletivos artísticos"**, desenvolvido pela arte-educadora Nicolli Bremer dos Santos (Nico Santos), com orientação da Prof.^a Dra. Ana Elisa de Castro Freitas, junto ao curso de Licenciatura em Artes do Setor Litoral da Universidade Federal do Paraná (2023).

Desde 2017, Nico Santos utiliza o Muralismo Político como forma de expressão e de luta.

Foi realizado em colaboração com a arte-educadora Thalia Filgueiras (Lia Filgueiras).

Textos e Ilustrações: Nico Santos

Design e arte final: Lia Filgueiras

Revisão: Ana Elisa de Castro Freitas

Fonte principal da pesquisa:

ESPINOZA, Eduardo Castillo. Puño y Letra: Movimiento Social y Comunicación Gráfica en Chile. Chile: Ocho Libros Editores, 2016.

Contato:

 @muralismodasmina



CONCLUSÃO

Através da pesquisa realizada com a leitura do livro *Puño y Letra* (2016) e demais referências, constata-se que o muralismo político começa a ganhar o Chile na década de 1960, nas campanhas de Salvador Allende a presidência. Antes disto, havia a prática do mural social promovido por instituições de educação e estudantes a partir da década de 1930. Na década de 1940, cresce a influência do referencial mexicano, ressaltando o sentido coletivo das obras murais e a valorização da arte latino-americana. No âmbito acadêmico, o muralismo enfrentou batalhas contra aqueles que aceitavam apenas os referenciais europeus e ridicularizavam sua estética. Mesmo assim, alguns espaços educativos foram importantes, como a *Escuela Experimental de educación Artística* (Escola Experimental de educação Artística), muitos alunos integraram as brigadas posteriormente.

Na década de 1960, dois episódios marcaram o início do muralismo político: propagandistas dos partidos da esquerda reproduziram cartazes tipográficos nos muros, e artistas ligados a esquerda saíram dos ateliês para pintar murais nas ruas, ambos a favor da campanha de Salvador Allende para a presidência de 1964, a qual não venceu. A oposição também criou grupos de propaganda, gerando disputas por muros, que muitas vezes eram apagados e refeitos sucessivamente. Allende concorre novamente a presidência em 1970, representando a coligação de partidos da esquerda eleitoral chilena Unidade Popular (UP). Em 1969, com o início da campanha, criaram grupos organizados de propaganda de rua, chamados de Brigadas Muralistas; as principais foram a Brigada Ramona Parra (BRP), ligada ao partido comunista, e a Brigada Elmo Catalán (BEC), ligada ao partido socialista.

A pintura na rua era ilegal, e as brigadas enfrentaram a violência de grupos contrários e da polícia. Criaram um sistema para a produção dos murais que permitia que pessoas que não tinham experiências artísticas pudessem participar, realizando treinamentos e distribuindo funções como o traço das letras, a pintura do interior ou do fundo. Com isso, conseguiam reunir 100 pessoas e pintar um slogan de 120 metros em 3 minutos.

Com a vitória nas eleições de 1970, passaram a incorporar imagens além da escrita. Pintavam próximo aos setores populares, sempre buscando representar a população local e a classe trabalhadora. Com a UP no poder, algumas brigadas

realizaram exposições em espaços artísticos tradicionais, o muralismo foi validado como uma expressão cultural. Os murais agiam muito além da função propagandística, mesmo que fossem a forma de comunicação com as massas, também promoviam a arte popular, rompendo com a visão elitista ligada a arte.

Em 1973, um golpe militar instaurou a ditadura de Pinochet, houve uma anulação do mural no espaço público, os murais e seus registros foram destruídos, os muralistas foram perseguidos. Alguns artistas e brigadistas exilados em outros países difundiram as técnicas muralistas para denunciar a ditadura no Chile. O mural volta a ganhar espaço na luta contra a ditadura no final dos anos 1970, e início dos anos 1980. Essa fase foi marcada pelo afastamento dos membros originais das brigadas, e as novas referências, como o graffiti.

Próximo ao Plebiscito de 1988, algumas brigadas se tornaram coletivos culturais e integraram outras linguagens artísticas. Junto ao processo de abertura democrática, as brigadas se popularizaram de forma a surgir agrupações não vinculadas a partidos políticos, mas estreitamente relacionadas com demandas locais da população que confeccionavam murais junto aos coletivos. As temáticas retratadas nos murais se expandem, temas como os direitos humanos e das crianças, a defesa das minorias étnicas e povos ancestrais, questões de gênero, entre outras, que demonstram uma outra consciência política entre a população.

Na década de 1990, com a volta a democracia, algumas brigadas encerram suas atividades, mas a BRP, por exemplo, continua em atividade a mais de 50 anos, assim como diversas brigadas que mantêm a tradição visual muralista. O graffiti se popularizou, e Espinoza observa um distanciamento dele com as causas políticas, que pode ter ocorrido devido a desilusão dos jovens que antes participavam dos movimentos políticos em relação ao período da ditadura.

Para entender a complexidade do tema, foi necessário pesquisar sobre acontecimentos históricos e políticos do Chile. A arte tem envolvimento político quando se engaja em questões sociais, quando questiona e traz reflexões e interpretações da realidade, quando se relaciona com o espaço e as pessoas. Uma parede que é pintada de branco, apagada, é uma posição política. Política não é apenas o âmbito partidário, diz respeito a nossas ações, tudo é político, até mesmo não se posicionar.

Quando uma arte interfere na cidade, age como um disparador de debates, as mensagens transmitidas podem multiplicar-se entre as pessoas. Verifica-se a importância do registro fotográfico nas artes urbanas, visto que são efêmeras e estão sujeitas aos apagamentos. Além de registrar, é possível perpetuar as imagens através das redes sociais, ampliando o alcance da mensagem contida num mural. A fotografia se fez fundamental neste trabalho para compreender a história do muralismo político no Chile, e documentar as obras realizadas pela pesquisadora e coletivos de mulheres apresentadas no segundo capítulo.

A experiência política e artística gerada pelo muralismo político chileno teve um grande papel para a arte política chilena e latino-americana, criando uma identidade visual que representa as classes populares e uma técnica artística que pode ser reproduzida pela comunidade, perpetuada através de oficinas, sendo realizadas em coletivo. Sua visualidade é uma forma de arte revolucionária, uma ação direta que transmite as mensagens de luta da classe trabalhadora e popular.

No segundo capítulo, se apresenta a relação da pesquisadora com a temática a partir do relato de experiência. O primeiro contato com essa técnica foi realizado em uma oficina para a produção de um mural, ministrada pela artista Julia Maria, para a “Coletiva Gulabi Antifa” (PR), da qual a autora e Julia faziam parte. Julia aprendeu a técnica em uma oficina do “Coletivo Pintelute” (SC). Abordando brevemente a influência destes coletivos, que não tem ligações partidárias, as obras apresentadas foram realizadas por coletivos de mulheres com participação da pesquisadora. A primeira se trata da obra “Não somos propriedade, lutamos juntas por liberdade - Luana Vive!” (2017), traz uma crítica contra o feminicídio a partir de uma perda inestimável, o assassinato de Luana Medeiros, companheira de luta e amiga das membras da “Coletiva Gulabi Antifa”.

A segunda obra, “Educação e respeito para todos!” (2019), se encontra no “Corredor das Artes” na Universidade Federal do Paraná – Setor Litoral, e faz uma crítica aos diversos ataques e cortes de verbas que as universidades e a ciência sofreram ao longo dos anos de graduação da pesquisadora, trazendo também conceitos de diversidade étnica e de gênero, buscando lutar por uma universidade sem racismo, machismo e LGBTfobia.

A terceira obra “Voltamos! Lutando pela educação, contra o racismo, machismo e LGBTfobia” (2022), também localizada na Universidade Federal do

Paraná – Setor Litoral, foi realizada no evento educacional “CONANE caiçara”. Também trazendo os ideais de diversidade étnica e de gênero, em defesa da educação, na luta contra o racismo, o machismo e a LGBTfobia, aliando a temática do evento “voltamos”, em referência ao período de isolamento social vivenciado nos últimos anos.

Esses processos artísticos transformaram a vida a pesquisadora, que passou a utilizar esta técnica de pintura mural para se expressar e lutar pelas causas populares, buscando representar a população afro-brasileira e latino-americana, os povos tradicionais, a classe trabalhadora, e todos os que lutam por direitos para o povo. Como a autora deste trabalho não tinha conhecimento prático de desenho ou pintura antes da primeira oficina, destaca-se que é possível aprender a técnica de maneira rápida em oficinas coletivas.

A pesquisadora alia seus toques pessoais à referência de diferentes coletividades que se utilizam do muralismo político em suas obras, pintando narizes largos, sobrancelhas marcadas, características de povos que descendem de negros e indígenas, apresentando temas importantes das lutas populares, com cores fortes e planas, o contorno preto, com trabalho coletivo, incluindo símbolos e frases de luta utilizados pela iconografia da esquerda revolucionária.

No terceiro capítulo, a pesquisadora produziu um fanzine com a colaboração da artista Thalia Filgueiras, uma mídia alternativa independente, que visa transmitir um breve histórico do muralismo político, e traz exemplos imagéticos de como iniciar na prática muralista, expondo alguns conceitos para a construção de um personagem. Objetiva-se estimular a produção de arte muralista pela população.

Por fim, a autora acredita que a história do muralismo político necessita ser mais difundida, e por isso realizou uma análise bibliográfica do livro *Puño Y Letra* (Espinoza, 2016) a partir de uma tradução livre com auxílio de tradutores online, buscando também outras referências complementares ao longo do trabalho. Essa história que envolve arte e resistência, pode ser uma fonte de inspiração para diversos coletivos e artistas na luta pelas pautas populares e para a socialização da arte.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Yuri. **Fanzines: reflexões sobre cultura, memória e internet**. EDUNILA. Foz do Iguaçu, 2018. Disponível em: <https://portal.unila.edu.br/editora/livros/e-books/fanzines.pdf>. Acesso: 10/01/2023.

A VERDADE. **Victor Jara: Uma canção inacabada**. 25 set. 2013. Disponível em: <https://averdade.org.br/2013/09/victor-jara-cancao-inacabada/>. Acesso: 07/01/2023.

BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. Memoria Chilena. **Plebiscito de 1988**. Chile, 2021. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-92412.html>. Acesso: 02/12/2022.

BRUM, Maurício. **Há 40 anos, as urnas barravam o impeachment de Salvador Allende no Chile**. Rede Brasil Atual, 8 mar. 2013. Disponível em: <https://www.redebrasilatual.com.br/mundo/ha-40-anos-as-urnas-barravam-o-impeachment-de-salvador-allende-no-chile/>. Acesso: 06/01/2023.

CAMARGO, Isaac; VIEIRA, Camila. **A fotografia como registro do efêmero na arte urbana**. Trabalho apresentado no XIV Encontro dos Grupos de Pesquisa do Intercom, Foz do Iguaçu, 2014. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=h22SCgAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA131&dq=arte+urbana+e+fotografia&ots=98GuVZQQY8&sig=IGcrlZpRHa-QUG9L2pENu2GsldY#v=onepage&q=arte%20urbana%20e%20fotografia&f=false>. Acesso: 04/01/2023.

CAMPBELL, B. (org); VILELA, B. (org). **Arte e Política na América Latina**. 1. Ed. Espaço Experimental de Arte. Belo Horizonte, 2021. Disponível em: https://www.exa.art.br/wp-content/uploads/2021/11/Arte_politica_al_Ebook.pdf. Acesso: 21/12/2022.

DALMÁS, Carine. **Brigadas Muralistas e Cartazes de Propaganda da Experiência Chilena (1970-1973)**. Orientadora: Profª Drª Maria Helena Rolim Capelato. 191 f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-16072007-101006/publico/TESE_CARINE_DALMAS.pdf. Acesso: 10/10/2022.

ESPINOZA, Eduardo Castillo. **Puño Y Letra: Movimiento Social y Comunicación Gráfica en Chile**. 4. ed. Chile. Ocho libros, 2016.

FUENTES, Rodrigo. **El pintor de esperanzas: Organizaciones homenajean a Raúl Valdés a 30 años de su homicidio**. Diario Uchile – Radio Universidad de Chile. Santiago, Chile, 4 jul. 2019. Disponível em: <https://radio.uchile.cl/2019/07/04/el-pintor-de-esperanzas-organizaciones-homenajean-a-raul-valdes-a-30-anos-de-su-homicidio/>. Acesso: 20/12/2022.

GONZÁLEZ, Alejandro. **«Mono» González a 50 años de la Brigada Ramona Parra: «Pintamos por los muertos que nos gritan que debemos luchar»**. El Desconcierto.cl. Chile, 6 set. 2018. Entrevista concedida a Camilo Pinto. Disponível

em: <https://www.eldesconcierto.cl/tendencias/2018/09/06/mono-gonzalez-a-50-anos-de-la-brigada-ramona-parra-pintamos-por-los-muertos-que-nos-gritan-que-debemos-luchar.html>. Acesso: 25/11/2022.

INSTITUTO DE TEORIA E HISTÓRIA ANARQUISTA (ITHA). Xadrez Político [15]: **Muralismo como ferramenta de agitação**. 6, jul. 2022. 1 vídeo (1h, 7 min, 30 seg.). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=64Suff_HHqw&t=3401s. Acesso: 15/12/2022.

INSTITUTO LULA. **Militares derrubam Allende no Chile**. Memorial da Democracia, 2015 - 2017. Disponível em: <http://memorialdademocracia.com.br/card/militares-derrubam-allende-no-chile#>. Acesso: 20/12/2022.

KIRK, Alejandro. **El tarro y la brocha: La historia de la Brigada Ramona Parra**. El Desconcierto.cl. Chile, 19 out. 2018. Disponível em: <https://www.eldesconcierto.cl/opinion/2018/10/19/el-tarro-y-la-brocha-la-historia-de-la-brigada-ramona-parra.html>. Acesso: 12/11/2022.

KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007. Disponível em: https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=slXbspM_u4AC&oi=fnd&pg=PA17&dq=KOSSOY,+Boris.+Os+tempos+da+fotografia&ots=maU5pHdfG4&sig=2GC10Hg-OL2x5TViFJfso6QsSrs#v=onepage&q=o%20fato%20se%20dilu%20no%20instante&f=false. Acesso: 20/12/2022.

MEU DICIONÁRIO.ORG. **Lambe-lambes**. 2019 - 2023. Disponível em: <https://www.meudicionario.org/lambe-lambes>. Acesso: 10/01/2023.

ORELLANA, Fernando. **Chile, Breve Imaginería Política 1970 - 1973**. Chile. Jul, 2000 - 2014. Disponível em: <http://www.abacq.net/imagineria/>. Acesso em: 10/10/2022.

PINTELUTE. **Apresentação e princípios**. Florianópolis, 2021. Disponível em: Pintelute.libertar.org. Acesso: 03/01/2023.

SUARÉZ, Cecilia. **Raúl pintaba esperanzas y lo mataron**. Blog 1000 Historias. Chile, 7 jul. 2013. Disponível em: <http://1000-historias-borrador.blogspot.com/2013/07/raul-pintaba-esperanzas-y-lo-mataron.html>. Acesso: 02/12/2022.

TAMAYO, Juan Luiz. **Frente al muro:: Brigadas**. Derejo Comunicaciones. Valparaíso, Chile. 2015. 1 vídeo (56 min, 35 seg.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vi9s3w3rrVc>. Acesso: 20/12/2022.

VALLE, Lutiére; MOREIRA JUNIOR, Jasson. **O fanzine e a potência educativa no ensino das artes visuais**. Actas del I Seminario Internacional de Investigación En Arte y Cultura Visual. MIRANDA, Fernando. (org); VICCI, Gonzalo. (org); ARDANCHE, Melissa. (org). Uruguay, 2017. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/CulturaVisual_L1_030.pdf. Acesso: 03/01/2023.