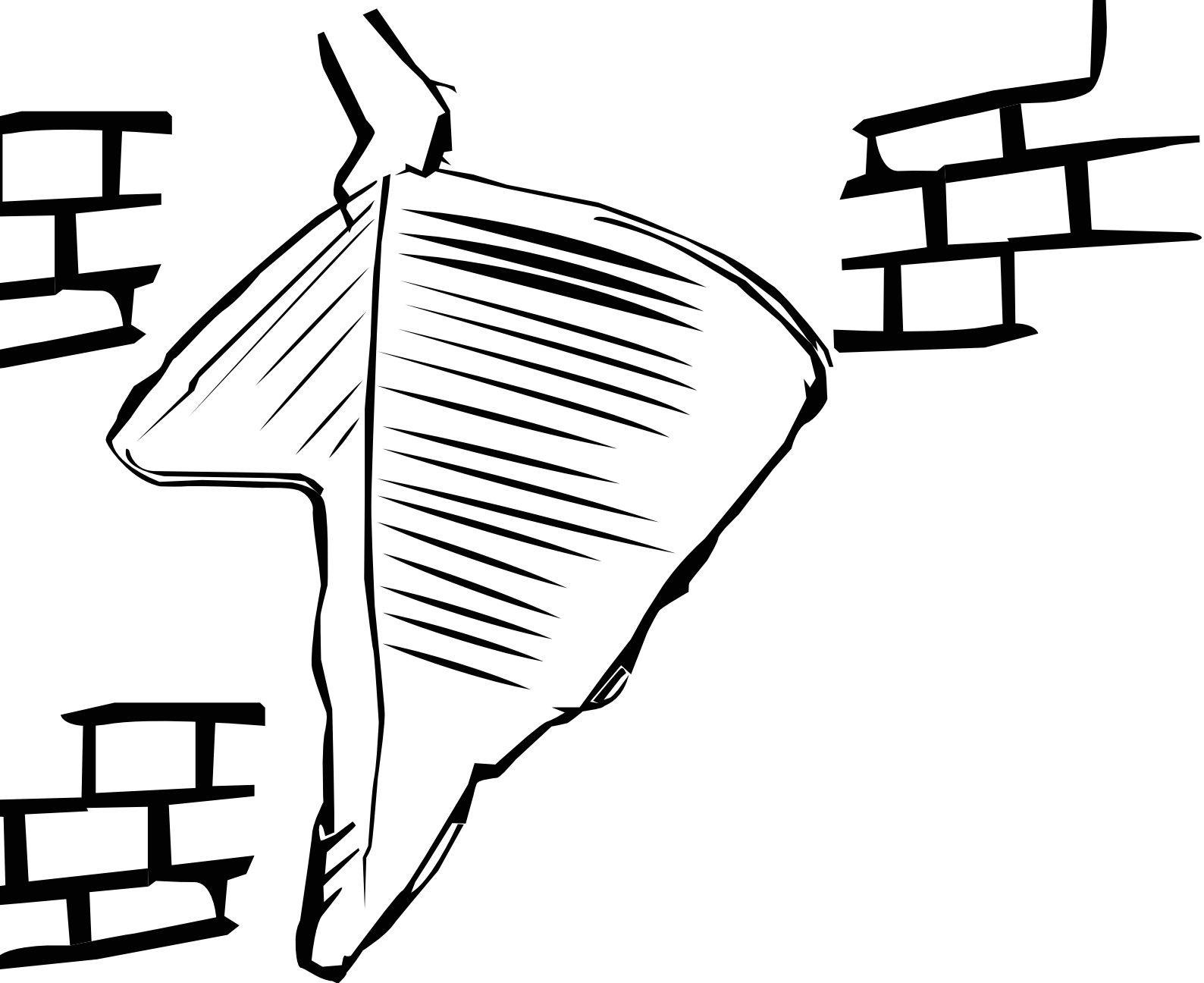




MURALISMO COMO ILUSTRAÇÃO URBANA:

UMA REFLEXÃO SOBRE O AMBIENTE VISUAL
CONTEMPORÂNEO DA CIDADE LATINO-AMERICANA.





UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO EM ARTES

ERIKA ANDREA CRISTANCHO TORRES

MURALISMO COMO ILUSTRAÇÃO URBANA:

Uma reflexão sobre o ambiente visual contemporâneo
da cidade latino-americana.

BELEM / PA
2020

ERIKA ANDREA CRISTANCHO TORRES

MURALISMO COMO ILUSTRAÇÃO URBANA:

**Uma reflexão sobre o ambiente visual contemporâneo
da cidade latino-americana.**

Dissertação apresentada ao programa de
Pós-Graduação em Artes da Universidade
Federal do Pará como requisito parcial para
a obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientador: Prof. Dr.
José Afonso Medeiros Souza

Linha de pesquisa:
História, Crítica e Educação em Artes

**BELÉM / PA
2020**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Biblioteca do Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPa

T693m Torres, Erika Andrea Cristancho.

Muralismo como ilustração urbana: uma reflexão sobre o ambiente visual contemporâneo da cidade Latino-Americana / Erika Andrea Cristancho Torres. – 2020.

Orientador: Prof. Dr. José Afonso Medeiros Souza.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências das Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2020.

1. Artes gráficas. 2. Comunicação visual. I. Souza, José Afonso Medeiros, *orient.* II. Título.

CDD 23. ed. - 760



**INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ.**

Aos doze (12) dias do mês de novembro do ano de dois mil e vinte (2020), às dezesseis (16) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se remotamente sob a presidência do orientador professor doutor José Afonso Medeiros Souza, conforme o disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento do Programa de Pós-Graduação em Artes, para presenciar a defesa oral de Dissertação de Erika Andrea Cristancho Torres, intitulada: **MURALISMO COMO ILUSTRAÇÃO URBANA: Uma reflexão sobre o ambiente visual contemporâneo da cidade latino-americana**, perante a Banca Examinadora composta pelos professores doutores José Afonso Medeiros Souza (UFPA-Presidente); Rosangela Marques de Britto (UFPA, Examinadora interno); Daniely Meireles do Rosário (UFPA, Examinadora externa ao programa). Dando início aos trabalhos, o professor doutor Afonso Medeiros, passou a palavra à mestranda, que apresentou a Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela mestranda, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com conceito EXCELENTE e indicação de publicação da dissertação em sua íntegra, após os ajustes pertinentes. A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela mestranda, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, o professor doutor José Afonso Medeiros Souza agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada pelos membros da Banca e pela mestranda. Belém-Pa, 12 de Novembro de 2020.

**Prof. Dr. JOSE AFONSO MEDEIROS
SOUZA**

**Prof.^a Dr.^a ROSANGELA MARQUES DE
BRITTO**

**Prof.^a Dr.^a DANIELY MEIRELES DO
ROSÁRIO**

ERIKA ANDREA CRISTANCHO TORRES

Banca Examinadora:

Prof. Dr. José Afonso Medeiros Souza
(Orientador – PPGARTES/UFGA)

Profa. Dra. Rosângela Marques de Brito
(Membro Interno – – PPGARTES/UFGA)

Profa. Dra. Daniely Meireles do Rosário
(Externo ao Programa)

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001.

À Mary, que pacientemente e amorosamente me ensinou a acreditar em mim mesma. Que, daquela tarde em Cartagena de Índias, diante de um juiz, ao mar e à vida, juramos abraçar-nos em toda loucura que nos atravessava a mente.

Esta família que nós forjamos sobre um fogo lento, com rum, com histórias, com contos. A esta família moldada contra o vento. Aquela que cresceu numa tarde calorosa de domingo enquanto andávamos de mãos dadas na Praça da República, enquanto pequenos olhos azuis nos observavam de uma caixa cheia de miados, pelos e garras.

A esta família composta por ela, por mim, nossa gatinha chamada Amarela, nosso amor às artes e o enorme desejo de olhar o mundo.

A esta família feita de pão e mel.

AGRADECIMENTOS

Como sempre ao espírito criador rodeado por deusas e deuses. Quem me permitiu ter esta experiência que, mais do que acadêmica, foi uma enorme experiência de vida. A Maria agora a Guadalupe, que um dia tomou forma com a perícia de um bom pintor no ayate de Juan Diego, ampliando a virtude de sua graça divina. Para minha mãe e meu pai, para minha irmã, meu irmão e para a Aurora, minha sobrinha que nasceu enquanto eu assistia a uma aula no PPGARTES. Aqueles que eu acredito e sinto, que estavam orgulhosos de tudo isso que eu vivi, bem isso é o que eles me fizeram sentir. Eu os carrego sempre em minha alma. Independentemente da ordem dos fatores, pois todos eles são igualmente importantes. À OEA, à UFPA e a quem quer que tenha sido a força motriz por trás da minha seleção, por esta difícil, mas bela experiência. Sempre uma bênção para sua caminhada. Para o mestre que, sem saber, tornou-se parte de minha admiração. Aquele que desde a cátedra acadêmica me mostrou que a sabedoria só pode ser alcançada com humildade e dedicação. Ao mestre Afonso Medeiros sempre agradeço por você e seus conhecimentos, o que me inspirou da liberdade de deixar ser. Às professoras Claudia Leão e Maria dos Remédios que me apresentaram a maravilhosa e inesquecível Ilha do Combú. Sem saber ou talvez soubessem, elas deram aos meus olhos e ao meu coração uma das melhores experiências. À professora Rosângela, que adoçou as tardes na sala de aula, não só com chocolates, biscoitos e café, este último me lembrou meu país, mas também com perguntas interessantes. Nunca se sabe como se pode aliviar a carga emocional das pessoas que se encontra, às vezes apenas um chocolate é suficiente. Devo mencionar Anita, Ale e Cata, as “*chicas superpoderosas*” que, sem me conhecerem, tiveram a coragem e a paciência de me guiar quando cheguei em Belém. Eu as carrego em meu coração. A toda a turma de mestrado, colegas e professorxs, que contribuíram direta ou indiretamente para tornar isto possível. Acima de tudo, à professora Daniely, que pouco conhecia, mas cuja enorme contribuição para esta pesquisa eu agradeço. A Belém, a cidade que me recebeu de mãos abertas, a todas e cada uma das pessoas que lá encontrei. Quem estava lá para me ensinar a acreditar que podemos sempre começar do zero e deixar ir com o coração cheio. Para o Brasil, um território cheio de calidez.

----- Sempre grata. Axé. -----

“Yo, que he visto bastantes ciudades, puedo dar fe de eso. Y si esto puede ser motivo de alabanza, podemos bien felicitar a algunos de nuestros decoradores, ya sean de los que colaboran con los industriales, o bien aquellos que trabajan con los arquitectos, o simplemente a los que, por plazas, parques o avenidas, nos muestran sus monumentales creaciones”.

(TORRES, 1944, p. 792)

RESUMO

Esta pesquisa explora e apresenta uma reflexão sobre o muralismo como ilustração urbana em algumas cidades latino-americanas, a partir de um espaço contemporâneo e através de uma metodologia qualitativa de tipo exploratório. Para isso, é necessário relacionar as tipologias do muralismo urbano e da ilustração gráfica, para depois postular elementos de comunicação que servirão de ponto de partida para uma leitura iconográfica das imagens ilustrativas, começando por uma revisão historiográfica – Tendências artísticas, Ilustração, Muralismo –, para finalmente analisar os valores simbólicos das imagens coletadas dos murais feitos em alguns países que compõem a América Latina. Ao longo desta pesquisa procuro estabelecer um diálogo com minha trajetória como designer gráfica e ilustradora, e autores teóricos como Martinez Moro, Dondis A. Dondis, Umberto Eco, Afonso Medeiros, Lucia Santaella, Garcia Canclini e Pierre Bourdieu (entre outros), que a respeito da ilustração gráfica a consideram como categoria, como sintaxe da imagem, como identidade cultural e os aspectos sociais que lhe dão sustento para entender os valores iconográficos e semiológicos. Combinando-as com reflexões que me permitissem postular, do meu ponto de vista, a compreensão da ilustração gráfica como parte importante do discurso artístico e da comunicação visual, demonstra-se que quando ela é desarticulada do acompanhamento textual que teve na construção editorial, torna-se uma linguagem visual inerente, tanto estética quanto epistemologicamente, e pode ser observada através do novo muralismo urbano que, por sua vez, se torna ilustrativo do ambiente visual contemporâneo da cidade latino-americana.

Palavras-Chave:

Muralismo urbano, ilustração gráfica, cidade contemporânea, América Latina.

RESUMEN

Esta investigación explora y reflexiona en el muralismo como ilustración urbana en ciudades latinoamericanas desde un espacio contemporáneo, todo a través de una metodología cualitativa de tipo exploratoria. Para ello es necesario relacionar las tipologías muralismo urbano e ilustración gráfica, para después postular elementos de comunicación que servirán como punto de partida en una lectura iconográfica de imágenes ilustrativas, donde se empezara haciendo una revisión historiográfica – Tendencias artísticas, Ilustración, Muralismo–, para finalmente analizar valores simbólicos de imágenes recolectadas de murales realizados en los países que conforman Latinoamérica. A lo largo de esta investigación busco establecer un diálogo con mi andar como diseñadora e ilustradora gráfica y autores teóricos como Martinez Moro, Dondis A. Dondis, Umberto Eco, Afonso Medeiros, Lucia Santaella, Garcia Canclini e Pierre Bourdieu entre otros, que incluyan en sus posturas a la ilustración: como categoría, como sintaxis de la imagen, la identidad cultural y los aspectos sociales entre otros para comprender los valores iconográficos y semiológicos. Combinándolos con reflexiones que me permitieran postular desde mi punto de vista, la comprensión de la ilustración gráfica como una parte importante del discurso artístico, de la comunicación visual puesto que al desarticularse del acompañamiento textual que tenía en la construcción editorial, se convierte en un lenguaje visual inherente, tanto estético como epistemológico, que puede observarse a través del nuevo muralismo urbano que se hace ilustrativo en el ámbito urbano que hace parte del ambiente visual contemporáneo de la ciudad latino americana.

Palabras Clave:

Muralismo urbano, ilustración gráfica, ciudad contemporánea, América Latina.

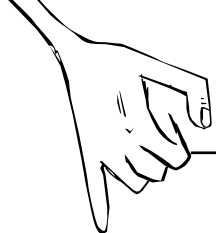
LISTA DE FIGURAS

- Fig. 1 Adesivos - cartaz de Shepard Fairey 05
- Fig. 2 Ilustrações do diário expedicionário de Cristóvão Colombo 07
- Fig. 3 Bogotá Distrito Graffiti 22
- Fig. 4 Tipologias Graffiti e Muralismo Urbano: Um olhar estético 30
- Fig. 5 Quadro comparando duas tipologias: A partir da percepção comportamental-cognitiva social dos transeuntes no que gera a intervenção nas cidades de uma ou de outra. 31
- Fig. 6 Buenos Aires: a chamada cidade da fúria 38
- Fig. 7 Elementos de comunicação visual que utilizam a ilustração como meio de transmissão 41
- Fig. 8 Frase simples e quaisquer, usando as categorias gramaticais 43
- Fig. 9 Transformando uma linguagem gramatical em uma linguagem visual 44
- Fig. 10 As categorias gramaticais, um signo que se torna um ícone 45
- Fig. 11 A linguagem Visual-narrativa da ilustração gráfica 50
- Fig. 12 Primeira leitura 52
- Fig. 13 Mural Tlaxcalteca em Oaxaca 54
- Fig. 14 Mural em Tijuana México 56
- Fig. 15 Diagrama: Ismos limítrofes do modernismo eurocêntrico 62
- Fig. 16 Diagrama: Século XX -XXI Expressões Euro-Americanas de Fusão 64
- Fig. 17 Diagrama: Ano 1930 do Eurocêntrico para o americano 66
- Fig. 18 Diagrama: Linguagem contemporânea 1970 até à data 67
- Fig. 19 Diagrama: Paralelismos na Ilustração Gráfica da América Latina e Europa no século XX 71
- Fig. 20 Possíveis inícios do conceito da Calavera Garbancera 79
- Fig. 21 Calavera Garbancera eternizada de CATRINA por Diego Rivera 81
- Fig. 22 Friso de Nuestros Dioses 85
- Fig. 23 Duas contemporaneidades pintando o mesmo motivo 86
- Fig. 24 Mural La paz es nuestra 87
- Fig. 25 En el Arsenal 88

Fig. 26	Catequese	90
Fig. 27	Criança Morta	92
Fig. 28	Confluências	94
Fig. 29	Um mural, caminhando no Chile	97
Fig. 30	Argentina: O retorno de Quinquela	101
Fig. 31	Bolívia: Terceiro encontro de Muralismo Latino-americano	103
Fig. 32	Brasil: Etnias	105
Fig. 33	Chile: Arte Urbana nas Alturas	107
Fig. 34	Colômbia: Rio da Vida	109
Fig. 35	Costa Rica: História de Liberia	111
Fig. 36	Cuba: Undergraff	113
Fig. 37	Equador: Manifesto Galeria de Arte Urbana em Carchi	115
Fig. 38	El Salvador: Biblioteca e Mercado	117
Fig. 39	Guatemala: Remodelação da Plaza	119
Fig. 40	Honduras: O Mural Mais Largo	121
Fig. 41	México: Icarus	125
Fig. 42	México: Torre de Veracruz	127
Fig. 43	México: Cultura e Sociedade que renasce	129
Fig. 44	Nicarágua: A cidade do Muralismo	131
Fig. 45	Panamá: Mural 500	133
Fig. 46	Paraguai: Posadas- Misiones	135
Fig. 47	Peru: Heróis da Batalha de San Juan	137
Fig. 48	Porto Rico: Mosaico Pintado	139
Fig. 49	República Dominicana: Muralizando RD	141
Fig. 50	Uruguai: Ruas em Montevideu	143
Fig. 51	Venezuela: Guerrilha Comunicacional	145
Fig. 52	Alguns dos eventos que apoiam o muralismo urbano	152
Fig. 53	Bogotá Graffiti Tour: Indígena de Nariño	155
Fig. 54	Bogotá Graffiti Tour: Memorias de mis putas tristes	156
Fig. 55	Bogotá Graffiti tour: Macondo	157
Fig. 56	Censura Mural ¿Quién dio la Orden?	159
Fig. 57	Mural Digital: ¿Quién dio la Orden?	161

SUMÁRIO

OLHO PELA JANELA.....	01
I. ES ILUSTRADORES GRÁFICXS.....	11
1.1 Muralismo e ilustração: da estética à epistemologia.....	13
1.2 Cidade: Estética Visual.....	19
1.2.1 América Latina: Sinônimo de nação continental.....	24
1.3 Tipologias Graffiti – Muralismo Urbano.....	29
II. AMÉRICA LATINA, UMA CONTEMPORANEIDADE.....	37
2.1. O visual-narrativo.....	40
2.2 O que está diante dos meus olhos: Os ismos da história.....	58
2.3 O que foi feito do Muralismo Latino-Americano no século XX.....	76
III. O MURALISMO COMO LINGUAGEM URBANA.....	97
3.1 Nem todas as linguagens usam palavras.....	100
3.2 Em todas as comunicações, é utilizada uma linguagem.....	149
3.3 A Bacatá que ilustra o meu próprio andar.....	153
UM PASSO LÁ FORA PARA CONCLUIR.....	163
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	167



OLHO PELA JANELA

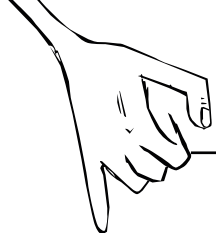
Olho pela janela e observo uma transeunte urbana andando pelas ruas de alguma cidade latino-americana. Vejo-a enquanto caminha e relaciono sua caminhada com o meu próprio andar por alguns espaços nesta América. A partir de minhas memórias, vejo como olha à sua volta e percebo que ela admira as grandes construções entre o barroco e o moderno, essas construções um tanto herdadas da Europa colonizadora. Impressionantes igrejas cheias de histórias de sincretismo que talvez eu já tenha visto até então, mas só as percebi mais adiante no meu caminhar. De repente, olhei para cima e notei uma grande parede cheia de cor e forma. Parei para observá-la? Parei para admirá-la? O que percebi naquele momento? Gerou admiração ou talvez rejeição? Alguma ideia surgiu na minha mente depois daquele encontro.

Continuo a olhar para a minha lembrança, para o meu andar por aquelas ruas e percebo estes outros e outras transeuntes e pergunto-me que lugares desta América Latina eles e elas viram e como a viram? Como a percebem? Como a sentem? Seriam talvez aquelas construções barrocas e neoclássicas que conformam em suas mentes uma concepção de América Latina? Permanece em suas mentes a ideia de que a América Latina são essas grandes praças barrocas com cores espanholas ou portuguesas, nas quais seus governos estão centrados e se tornam turistas, e onde se pode ver também esculturas dos colonos, militantes de uma história que nos massacrrou? Ou talvez simplesmente viver uma América Latina através de seu povo e sua tradição oral percebida em torno dessas mesmas praças. É fácil discernir essa tradição através da oralidade? Vem à minha mente a cidade de São Paulo e sua Bienal Internacional inaugurada em 1951, toda sua influência no discurso artístico nos países do Cone Sul e por sua vez Diego Rivera, Siqueiros e Orozco com seu muralismo mexicano do século XX. Percebo que seu discurso ideológico alcançou muito mais pessoas na luta da revolução mexicana, até mais do que a própria tradição oral, e então me pergunto: **Qual é a contribuição da ilustração gráfica como uma linguagem visual inerente à cidade latino-americana e que se expressa através do novo muralismo urbano na contemporaneidade?** Talvez tudo isso transmita uma memória que está se tentando resgatar!

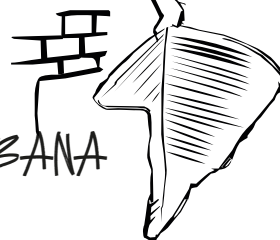
A cena anterior, que começo narrando como “olho pela janela”, é a que me faz lembrar o momento em que a vida me permitiu ter uma aproximação com outras culturas. Além daquelas que respirei todos os dias naquele mundo multicultural que é Bogotá, a maior metrópole da Colômbia, onde muitos de nós que lá vivemos (mesmo antes de entender o que era migrar de cidade em cidade), encontramos nela um espaço para ressurgir e começar a assumir que uma capital sempre dará melhores possibilidades socioeconômicas para aqueles interioranos como nós. Lembro que esta “janela para as culturas” se abriu para mim em 2013, quando eu tinha acabado de terminar meus estudos de design e viajei para a Cidade do México. Lembro que eu comecei a ter esta “sensação urbanística” que se parecia muito com o centro histórico da minha cidade, e nos bairros mais afastados observei uma quantidade considerável de arranhões ou esboços nas paredes — que no Brasil é chamado de pichação¹ —, o que até então eu sabia era uma forma de expressão gráfica, mas que ainda não tinha percebido que o México, além de Bogotá, tinha como um “problema” da cidade. Digo “problema” porque foi assim que o defini naquela época, e após seguir explorando a Cidade do México percebi, a partir da minha perspectiva de ilustradora e com os olhos de uma designer gráfica, que aquelas enormes paredes mostravam ilustrações lindamente concebidas e executadas. Uso o verbo “executar” porque percebi que tinham uma carga intrínseca de informação, que me chamavam a atenção e me incitavam a estar diante daqueles murais para definir qual era a mensagem que queriam me transmitir: então eu descobri que ali havia uma diferença monumental entre um “gráfico livre” ou “liberdade gráfica” que parece mais uma necessidade de auto exaltação, e a “liberdade gráfica” que parece mais uma necessidade de expressão e/ou rebelião ou até mesmo de comunicação.

Assim, com o primeiro exemplo de “gráfico livre” ou “liberdade gráfica” refiro-me ao movimento Graffiti que tem o seu nascimento ao lado do Hip-Hop e da contracultura do mesmo, especialmente nas ruas de Nova York e em algumas cidades europeias

1. Esta arte urbana teve origem num contexto social marcado pela agitação de uma grande parte da população de São Paulo. Os pichadores encontraram na pichação uma forma de expressar seu descontentamento com a crescente desigualdade social na cidade brasileira. Pode ser entendida como uma forma de quebrar os padrões estéticos das classes mais abastadas, procurando assim atrair a sua atenção. <https://www.kaosystem.com/graffitis/diccionario/pichacao>



MURALISMO COMO ILUSTRAÇÃO URBANA



por volta de 1960-1970 (COLLINS, 2019). Tem características gráficas como os esboços, assinaturas e formas livres, de preferência em espaços urbanos, mas embora este conceito possa ser levado a outras condições, conserva o seu caráter pessoal, como a expressão de se reafirmar perante o mundo através de declarações de amor, ameaças, desafios, emblemas (GARÍ, 1993, p. 24). Discursos que, vistos desde o início da contracultura, levaram a uma certa marginalização e rejeição. Alguns pintores de vanguarda nos 1970-1980 nos Estados Unidos (como Hugo Martinez) fundam a *United Graffiti Artists* (UGA) e passam a promover a ideia de mostrar os trabalhos em estúdios ou galerias, nas quais Jean-Michel Basquiat, David Wojnarowicz, Kenny Scharf, Richard Hambleton, Ernest Pignon-Ernest, entre outros (COLLINS, 2019), servirão de referência para os eventos que geram diferentes ações no ambiente urbano, gerando assim o que é percebido como *Street Art*.

Por isso, o segundo exemplo de “liberdade gráfica” que digo é mais uma necessidade de expressão e/ou rebeldia e até de comunicação. Refiro-me à *Street Art* que se consolida com uma força estética usando a formalidade da pintura e da gráfica. Portanto, o cartaz, os conteúdos políticos, socioculturais, a reflexão ou simplesmente a ironia e a crítica, levam a uma interação muito mais adaptada aos transeuntes das grandes cidades, gerando menos rejeição. Embora se deva esclarecer que, juntamente com o graffiti, estas são tipologias que não podem ser completamente separadas de um todo, a ação de separar estes movimentos é algo que poderia ser descartado pela sua própria natureza: Segundo a teoria dos campos² do sociólogo Pierre Bourdieu a partir de uma dimensão objetiva dentro dos fenômenos sociais chamados “construti-

2. O conceito de campo é parte de uma metáfora espacial que reconhece a fluidez do espaço social e o papel dos atores no campo. Embora esta proposta analítica reconheça que os campos contêm capital econômico como determinante estrutural, ela rejeita o reducionismo que considera que as práticas sociais dos atores são mecanicamente derivadas de suas posições sociais. (CHIHU, 1998, p. 181)

3. Por construtivismo quero dizer que existe, por um lado, uma gênese social dos esquemas de percepção, pensamento e ação que são constitutivos do que eu chamo de *Habitus*, e, por outro lado, as estruturas sociais, o que eu chamo de campos e grupos, e particularmente o que geralmente é chamado de classes sociais. (BOURDIEU, 1990, p. 149)

4. Estruturalismo no sentido do que é dado pela tradição Saussuriana e Lévi-straussiana. Por estruturalista ou estruturalista, quero dizer que eles existem, no próprio mundo social e não apenas em sistemas simbólicos. - linguagem, mito, etc. -, estruturas objetivas, independentes da consciência e da bondade dos agentes, capazes de orientar ou impedir suas práticas e representações. (BOURDIEU, 1990, p. 149)

vismo³ estruturalista”⁴, a partir dos diferentes campos — o econômico, o cultural, o social, o simbólico — de modo que, ao mesmo tempo, correspondem ao que ele chama de capitais para entender os comportamentos — hábitos, práticas, gostos — dos estilos de vida dentro das classes sociais, o que leva a um conhecimento da posição no espaço social. Os campos não são fixos, senão também transformados em campos de poder, de oposição e de luta, que podem ser variáveis assim como o poder simbólico⁵ (BOURDIEU, 1990) e que pode ter a *Street Art* e suas variáveis, como graffiti, pós-graffiti, neo-graffiti, arte na cidade, arte urbana, grafitetura ou **muralismo urbano** — terminologia que limitarei para o desenvolvimento desta investigação, como uma das categorias a se desenvolver, já que esta tipologia diferenciara o caráter monumental e ilustrativo das obras de arte mostradas na rua, encarando o graffiti como um conceito que inclui todos os outros e que ao nos referirmos à sua gênese, são mais relativos ao graffiti (que às vezes é dito como rabisco) de autorreconhecimento dentro desses poderes simbólicos.

Isso significa que o *Street Art* vem consolidando e alimentando todas essas fontes transgressivas, que mostram as posições críticas de um artista focado em: o social-político e/ou contra a hegemonia trazida por aqueles capitais que às vezes tentam traçar com uma linha as diferenças de classe social. Para exemplificar, trago uma referência dentro do mesmo sistema de capital, o designer e ilustrador americano Shepard Fairey, que se acredita ter vindo para consolidar a arte de rua no movimento urbano que se conhece hoje, por sua posição recorrente no graffiti dos anos 1980 e que veio para transmutá-lo com seu “Pense e crie, imprima e destrua” dos adesivos que colocou para circular no espaço urbano através da ilustração *Obey Giant*. Essa ilustração contém o conceito de “Obedecer”, alcançando um impacto no final da década de 90, e “*Hope*” com sua tradução mais direta “Esperança” em 2008 (Fig.1), com a qual se consolidou a sua postura crítica no âmbito político. Fairey não foi o primeiro artista a usar adesivos no ambiente urbano, mas foi aquele que lhes deu um significado peculiar devido à sua natureza ilustrativa.

5. O poder simbólico é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem Gnoseológica: o sentido imediato do mundo (e, em particular, do mundo social). (BOURDIEU, 1989, p. 9)

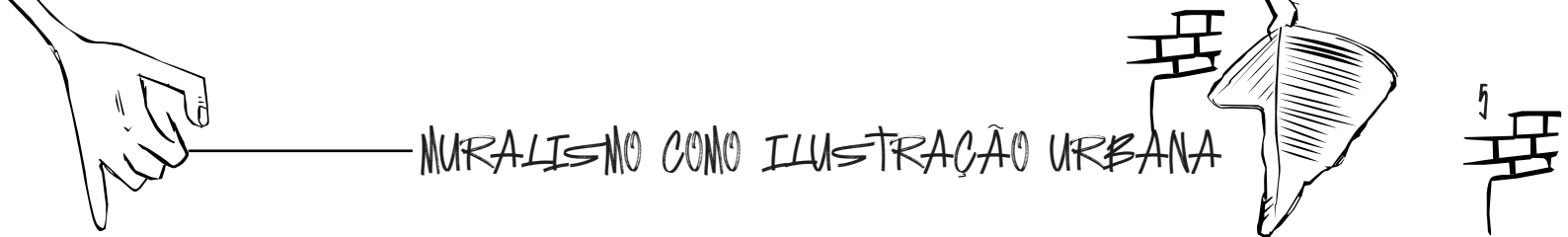


Fig.1 Adesivos - cartaz de Shepard Fairey



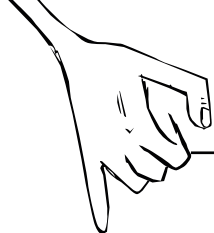
Fonte: OBEY realizada em 1980, e HOPE em 2008. (FAIREY, 2012)

Contudo, Fairey não era popular apenas por colar estes adesivos em locais urbanos, nem por simplificar o seu conteúdo de ilustração que, no começo, não era totalmente compreendido. No início, OBEY foi criada para gerar dúvidas no seu grupo social e no ambiente onde foi produzida, mas tamanha foi a resposta de curiosidade e incerteza diante desse rosto olhando para frente com essa expressão fria e calculista, que o evento deixou de se contrair e expandiu, gerando um fenômeno social provocador. Assim, através da ilustração anexa a um texto, Fairey encontrou fora do âmbito da publicidade a contracultura da expressão, que viria a consolidar-se com outros artistas urbanos.

A campanha *Obey* pode ser explicada como uma experiência em fenomenologia. A principal intenção da fenomenologia é despertar um sentimento de fascínio pelo entorno de um ambiente. A campanha *Obey* tenta estimular a curiosidade e levar as pessoas a questionar tanto a campanha como as suas relações com aqueles que as rodeiam. Como as pessoas não estão acostumadas a ver anúncios ou propaganda cujos motivos não são óbvios, os encontros frequentes e novos com a propaganda *Obey* provocam pensamentos e possíveis frustrações que, em qualquer caso, revitalizam a percepção e a atenção do espectador aos detalhes. (FAIREY, 1990)

Por isso me perguntei nesse momento: A ilustração pode gerar um fenômeno cultural ou é uma contribuição estética aos espaços urbanos? De qualquer maneira, não consegui encontrar uma forma que me desse um norte que não fosse “tão norte” e que se concentrasse mais no meu sul, esse sul da América que se sentia mais meu, então continuei a procurar através daquela janela que eu estava olhando.

Em qualquer caso, eu estava interessada no meu objeto de investigação, a ilustração gráfica no novo muralismo urbano, que foi reforçado após uma temporada que passei em Madri, Espanha, e ali percebi que havia uma diferença nas formas de expressão urbana. Tivemos influências, sim, mas em Bogotá e no México as cores, o simbolismo, e a forma me pareceram tão indígena, tão nossa; embora tivesse um pouco daquela essência europeia, ainda assim capturava algo muito próprio. Quando estive em Madrid visitei o *Museo de América* ou Museu da América, onde há muita arte pré-colombiana, objetos e coleções que se diferenciam pelas diferentes épocas das Américas, incluindo a religião, a sociedade, a realidade e uma que me causou o maior impacto: o “conhecimento da América”. Ali havia alguns fragmentos do diário de Cristóvão Colombo que descreviam parte da sua chegada e descoberta do que mais tarde se chamaria América e dos seres que tinha encontrado em tais terras, os que possuíam características muito diferentes das que ele esperava encontrar, relacionando-os assim com os mitos e fábulas do oriente na antiguidade, uma vez que essas expedições eram dirigidas à Ásia.



MURALISMO COMO ILUSTRAÇÃO URBANA



Fig.2 Ilustrações do diário expedicionário de Cristóvão Colombo



Fonte: Diário de Cristóvão Colombo (descrições feitas por Colombo em seu retorno de sua primeira viagem. 1493), fotografia própria feita no museu da América (sala 1. Conhecimento da América), Madri – Espanha 2016.

Nesta imagem, notam-se algumas ilustrações de uma visão inicial dos habitantes das Américas. Acho que se poderia analisá-las em profundidade e contar milhares de histórias como resultado disso, porém o fato é que os desenhistas dessas expedições capturaram certos ícones e códigos culturais interessantes para investigar. Estes códigos que de uma forma ou de outra começaram a moldar os habitantes das Américas, que podem estar longe da realidade, mas que dão espaço para a pergunta, tendo em conta que aqueles que registaram estes dados estavam face a face com os aborígenes: Como é que eles viram o homem aborígene das Américas para concebê-lo e moldá-lo desta forma? A que forma cultural eles queriam refletir nestas figuras ilustradas? Só há espaço para interpretações.

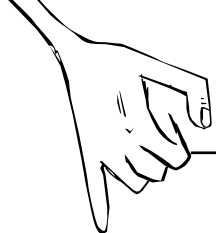
Com relação ao anteriormente exposto, questionando o conceito ou um dos conceitos de cultura, Franz Boas (em controvérsia com Denys Cuche) afirmou que cada cultura é dotada de um estilo particular, que pode ser definido através da linguagem, crenças, costumes, arte, e ainda assim o espírito de cada cultura influencia no comportamento dos indivíduos (CUCHE, 1996, p. 45). Eu me perguntei, então: será que esse espírito imposto pelos seres mitológicos nos fez ver diferente desde o início da nossa história colonizadora, ou por causa dele fomos colocados como “seres inferiores”? São perguntas e possivelmente interpretações erradas, mas, então, eu encontrei neste museu (Museu da América em Madri) uma dúvida que até hoje eu tenho impregnada na minha cabeça: Quais são esses códigos ou costumes que nos fazem latino-americanos? Por isso eu contemplei a cidade latina dentro do meu objeto de estudo.

De amplios y sinuosos ríos, montañas y forestas misteriosas surge América Latina, continente de ciudades gigantes y pequeños pueblos – mezcla del indígena, de los siglos pasados, con el día de hoy, picaflores y supersónicos ... El vuelo del ultraligero a brillar bajo el sol arriba del mar.^{5.1}
- (VISSENBACH, 1990, p. 41)

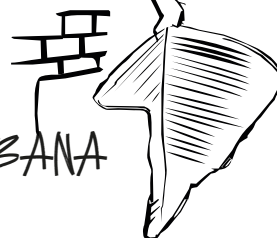
Com todas essas incógnitas na minha cabeça e me perguntando sobre o fato de o Memorial da América Latina estar sediado na cidade de São Paulo (Brasil), o que no início foi outra inquietude dentro de mim, do por que o memorial estar no Brasil, um assunto que só entendi com o tempo. Percebi que não existe uma linguagem idiomática que nos separasse ou talvez de certa forma até exista, mas pelo contrário, todos estes códigos culturais de costumes poderiam ter uma resposta numa linguagem visual, porque fazem parte de um passado colonial em comum.

Colônia que surgiu no século XV por países europeus na atual área geográfica do Centro, Sul e uma área definida da América do Norte Em outras palavras, o concei-

5.1. De rios largos e sinuosos, montanhas e florestas misteriosas emerge a América Latina, um continente de cidades gigantes e pequenas povoações - uma mistura dos indígenas, dos séculos passados, com os beija-flores de hoje e os supersônicos ... O vôo do ultraleve para brilhar sob o sol acima do mar.



MURALISMO COMO ILUSTRAÇÃO URBANA



to latino veio a consolidar-se em 1850 numa era pós-colonial e de independência dos países, onde até os habitantes franceses da América Central e do Sul vislumbraram certas características semelhantes entre os países, comparando-as com costumes de países anglo-saxões da América do Norte e seus avanços tecnológicos e geopolíticos, mais centrados na Grã-Bretanha com os países que tinham tido outros tipos de influências culturais. Em geral, postularam o termo “raça” padronizado para o século XIX e por sua vez “raça superior e inferior”, criando uma espécie de guerra de “raças”: a “raça anglo-saxônica” e a “raça latina” (QUIJADA, 2010, p. 604): Os anglo-saxões herdando uma cultura e língua inglesa e os latinos herdando uma cultura e língua românicas e latinas.

O termo Latino América ou América Latina atualmente veio a ser reformado pela mesma sociedade e pela atual CEPAL (Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe, criada em 1948) e pelo Conselho Econômico ECOSOC das Nações Unidas a partir da consolidação de blocos sub-regionais com objetivos de construção conjunta de cooperação e diálogo permanente, que continuam se estabelecendo como países latino-americanos com objetivos coletivos similares em instituições colaborativas como o MERCOSUL⁶, CARICOM⁷, ALBA⁸, OEA⁹, reunindo países como: Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, Costa Rica, Cuba, República Dominicana, Equador, El Salvador, Guatemala, Honduras, México, Nicarágua, Panamá, Paraguai, Peru, Porto Rico, Uruguai, Venezuela e Haiti.

Mas continuei questionando, além de todas as questões políticas, todo esse simbolismo como um todo, como países latinos, que temos escrito em nossa memória. Surgiu a necessidade de entender como a ilustração gráfica é uma contribuição visual para aquelas cidades latino-americanas que até hoje a janela aberta para o mundo tinha me permitido ver. Foi quando (em dezembro de 2017) aconteceu minha inscrição para o mestrado no Programa de Parceria de Educação e Treinamento Brasil PAEC

6. O Mercado Comum do Sul

7. A Comunidade do Caribe

8. Aliança Bolivariana para os Povos da Nossa América

9. Organização dos Estados Americanos

(Bolsa OEA-GCUB) obtendo um resultado positivo, razão pela qual o Brasil e a Universidade Federal do Pará através da aliança OEA, do grupo COIMBRA de universidades brasileiras e a CAPES, me permitiram conduzir esta pesquisa.

O principal objetivo desta pesquisa é **a reflexão sobre como a ilustração gráfica se manifesta através do muralismo, dentro de uma perspectiva urbana contemporânea na cidade latino-americana**. Para isso, é necessário relacionar as tipologias de muralismo e ilustração gráfica, levando em conta teorias da comunicação e iconográficas que fazem da ilustração uma conjunção epistemológica e estética. Ao mesmo tempo, a iconografia do muralismo latino-americano do século XX e suas possibilidades de fusão com o conceito de ilustração gráfica será revista para ressurgir no atual ambiente visual contemporâneo. Finalmente se pode analisar valores simbólicos no muralismo como ilustração urbana que está exposta na cidade contemporânea da América Latina. A ilustração gráfica torna-se, assim, uma linguagem visual inerente, tanto estética quanto epistemológica, que pode ser observada através do muralismo urbano exposto no ambiente visual da cidade latino-americana contemporânea, tornando-se uma força importante no discurso artístico contemporâneo. Esta é a principal hipótese deste estudo.

O acima comentado será desenvolvido em torno desta investigação através de uma metodologia qualitativa que me permitirá compreender o tecido social num aspecto urbano e refletir sobre o ilustrativo no muralismo contemporâneo por meio de um método exploratório, que me permitirá argumentar meus objetos de estudo envolvendo um levantamento bibliográfico de fontes digitais e físicas. Tais procedimentos se baseiam nas técnicas e métodos de pesquisa social de Carlos Gil (GIL, 2008). O método seguirá as seguintes etapas:

1. A questão inicial como uma exploração de conceitos.
2. A construção de um modelo de análise.
3. Coleta de dados visuais e análise da imagem.

I. ES ILUSTRADORES GRÁFICXS¹⁰

... o universo simbólico não é apenas um gravador; a sua realidade é também a sua autonomia e do mundo da arte (entre outros), a sua particularidade fundamental é criar o que não está lá, mas quer ser, quer estar. Ao fazê-lo, provoca quebras no status quo do conhecimento paradigmático [...] há uma luta permanente entre o que existe historicamente e o que é considerado moderno hoje (ZÁTONYI, 2007, p. 17)

Es ilustradores gráficxs – assim mesmo, sem erros ortográficos –, são criaturas sem gênero que buscam seu lugar no mundo da arte livre e sem condições, educados para fazer parte da comunicação visual do mercado negro da publicidade, da imprensa, da moda, do mundo editorial. Passam suas carreiras profissionais aprendendo técnicas analógicas e digitais para satisfazer as necessidades específicas de comunicação de um cliente, procurando entre seus conhecimentos mais íntimos de designer a linguagem artística que o desarticula e o desencapsule da tediosa profissão que tem sido regida pelas legislações mercantis. Es ilustradores gráficxs são criaturas sem gênero que encontraram sua linguagem artística nas ruas desta América Latina pluricultural, que não se limitam a expressar seus conhecimentos de comunicação e não os limita às necessidades específicas, mas buscam a virtude do artista que através das artes plásticas expressam seus sentimentos, sua rebelião, sua anarquia, sua identidade. Es ilustradores gráficxs são criaturas sem gênero que conhecem a semiótica, a história, a cultura inspiradora, um apocalíptico (como diria Umberto Eco) de umas culturas não promovidas pelos meios de comunicação de massa, umas culturas que podem respirar visualmente ao caminhar.

Es de Os e As¹⁰, Ilustradores os quais vou apresentar com meus olhos codificados para interpretar mensagens, com o conhecimento que o mundo editorial exige para traduzir textos em imagens, com a capacidade que nos é dada a partir da gráfica conceitual e da estética cognitiva. E gráficxs com x que nos rotula como sem gênero, porque neste mundo plural não podemos nos encaixar como de um ou de outro; a diversidade é tão expressiva que alguns fazem de seus corpos, seus traços ou poesia

10. Em Espanhol Les ilustradores gráficxs que remplaza los ó las (ellas o ellos) e em o português Os ou As (eles ou elas) E gráficxs com x que nos rotula como sem gênero.



o gênero espiritual que os torna simplesmente seres. E alguns outros que fazem da ilustração um mundo artístico de transmissão de conhecimento não só nas páginas de livros, revistas, cartazes ou meios publicitários etc., mas também nos expandimos para transmitir as nossas ideias, informações ou conhecimentos nas grandes paredes e muros que as cidades nos dão como telas.

É assim que vou começar procurando entre tantas emoções a forma de mostrar esta América Latina que sinto tão minha através dos seus muros. Aqueles muros que mais do que nos dividir, nos unem com uma estética que parece estar se formando muito alinhada com nossas raízes em comum. Porque foi o nosso próprio indigenismo, a nossa própria mestiçagem que deu origem a esse realismo mágico que descreve literal e visualmente o meu próprio andar na América Latina, com essa necessidade de ler cada imagem na rua que me detém o pensamento. Es ilustradores gráficxs são criaturas sem gênero que tornaram isso possível através de suas pinturas urbanas que se tornam ilustrativas, que geram conhecimento e cultura... que buscam em suas pinturas as identidades e os questionamentos dos transeuntes para saber por que tal coisa é pintada em tal lugar. Alguns tentam ser curandeiros através dos murais, outros procuram promover a educação ou a leitura através das suas pinturas, alguns continuam a escrutinar uma necessidade social. Mas, sobretudo, fazer ilustrações de grande formato que instigam as cidades a se tornarem algo mágico e místico com tendências de galerias a céu aberto.

Es ilustradores gráficxs são criaturas sem gênero que andam pelas ruas das cidades latino-americanas em busca de um muro vazio para transmitir seus sentimentos, ou que simplesmente os exploram como eu mesma o faço para entender suas mensagens que são gritadas nestes grandes murais que foram erguidos como uma forma de ilustração urbana.

1.1 Muralismo e ilustração: da estética à epistemologia

Nós proclamamos que toda manifestação estética alheia ou contrária ao sentimento popular é burguesa e deve desaparecer porque contribui para perverter o gosto da nossa raça, já quase completamente pervertida nas cidades. Proclamamos que, como nosso momento social de transição entre a aniquilação de uma ordem envelhecida e o estabelecimento de uma nova ordem, os criadores de beleza devem lutar para que seu trabalho apresente um aspecto claro de propaganda ideológica para o bem do povo, fazendo da arte, que hoje é uma manifestação de masturbação individualista, um propósito de beleza para todos, de educação e de combate. (SIQUEIROS et al., 1924, p. 2)

Começo enunciando um fragmento do *Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores* publicado na Cidade do México em 1924, porque permite articular o postulado em torno desta investigação, já que é evidente que nos últimos anos têm havido uma exposição considerável de cor e forma nas paredes urbanas. Será ela uma extensão da autonomia da arte? Ou isto é uma expressão livre exclusiva das sociedades de hoje? Ou será que, talvez, seja devido à necessidade de se conectar com esse desejo intrínseco de deixar uma marca no mundo, como fizeram os primeiros habitantes das cavernas? Ou, talvez, tenha nascido do desejo expresso no manifesto dos trabalhadores técnicos e pintores do México: ir contra toda estética alheia que deprime a cultura popular indígena dos povos americanos, ou outros cânones da cultura latina (indigenismo, mestiçagem, camponeses). São questões com as quais se poderia justificar as marcas de expressão popular que existem nas paredes das cidades latinas, que ainda não pude definir, mas o que pode-se começar por afirmar é que a concepção do muralismo como na Escola Mexicana com uma intenção puramente gráfica, está mudando a visão estética das cidades como eram conhecidas em meados do século XX.

Consequentemente, para entender o muralismo como uma tipologia, podemos entendê-lo como um termo ou gênero que tem um caráter historiográfico, mas que não se contrapõe ao graffiti que, como se afirma na introdução, são expressões que não podem ser completamente separadas (já que partem da mesma natureza) e que



não é mais que parte de uma metáfora espacial na qual se reconhece a fluidez do espaço social e o papel dos atores dentro dos campos (CHIHU, 1998, p. 181) que, neste caso, é o urbano na atual contemporaneidade – questões que abordarei no decorrer desta investigação a partir do espaço social e da flutuação com a cidade. Mesmo a pintura mural sendo derivada do latim *Murus*, aludindo, por um lado, às paredes externas na arquitetura, mas também relacionando-a com o nascimento da escola mexicana (como afirmado no parágrafo anterior), a qual tinha a necessidade monumental de fazer da pintura mural uma arte mais pública. O muralismo mexicano também garantia essa necessidade de que não ser colecionável e, assim, ser apropriado pelas elites, a exemplo de outros tipos de expressões pictóricas que também tinham uma posição no tecido social.

Aquelas expressões pictóricas – que se tornaram não só uma técnica mas também uma filosofia social – encontraram nos gráficos uma certa forma icônica de se expressarem, de se libertarem das formas impostas pela constituição da cidade a partir da colonização ocidental e que condenou a extinção de heranças culturais. Era uma forma de necessidade expressiva por volta de 1921¹¹ no México, que se encontrava novamente com a religião e a magia dos povos originais, aqueles que podiam ser vistos na cidade pré-colombiana de Teotihuacan¹² como, por exemplo: a cidade pintada que narrava e contava histórias através de suas pinturas, sinais gráficos expostos como denúncia social – coisas que o conceito de ilustração gráfica hoje pode definir como um meio de comunicação visual.

Tendo em vista o contexto anterior, refere-se a uma relação que diz respeito tanto ao muralismo mexicano do século XX – que é uma filosofia, já que sua transcendência se baseia em uma arte pública, monumental e política que aborda a representação

11. O movimento muralista mexicano teve origem em 1921 - 1950 (SIQUEIROS, 1979).

12. Teotihuacan — lugar onde nasceram os deuses ou cidade dos deuses, ou lugar daqueles que têm os deuses — com suas monumentais pirâmides do sol e da lua, seu caminho dos mortos e seu templo de Quetzalcoatl é um claro exemplo do grande desenvolvimento que a civilização mesoamericana alcançou. (GENIS, 2015, p. 81)

cultural atendendo a aspectos étnicos, míticos, políticos e históricos (JAIMES, 2012, p. 15) –, quanto à ilustração gráfica hoje conhecida, que nasceu com a necessidade de captar pensamentos filosóficos do Século das Luzes e da enciclopédia do século XVIII. Ao captar imagens acompanhadas de textos nos novos manuscritos que em breve iriam para a impressão se poderia multiplicar o conhecimento dessa obra, que é onde, então, se torna parte fundamental na transmissão do conhecimento e, portanto, da cultura. Mas devemos ter em mente que ela vem evoluindo como uma categoria. Portanto, pode-se dizer que a ilustração gráfica é aquele fenômeno que é criado a partir de uma necessidade, que transmuta para uma necessidade de expressão e que é plasmado numa linguagem visual para transmitir, para dar luz, para revelar um conhecimento; é uma linguagem pictórica que reforça e afirma a ideia de conhecimento através do visual, do expressivo, do artístico, do interpretativo e até mesmo do cognitivo.

De fato, se voltarmos ao homem da caverna quando por alguma necessidade possivelmente a “transmissão de conhecimento”, ou para “capturar as memórias vividas” nas ações naturais do homem daquela época que foram enquadradas na caça e a sobrevivência, podemos observar como sem essa intenção de uma forma ou de outra, eles imortalizaram suas experiências através das paredes de seu habitat. Esses muros que possivelmente não só os protegiam dos grandes animais e do tempo inclemente, mas também possivelmente narravam e contavam histórias. Talvez tenha sido o início desconhecido do homem usando os muros, além da função de proteção, como uma enorme tela de transmissão. Portanto, é provável que esta necessidade artística-comunicativa tenha uma data de origem desconhecida ao homem moderno, uma vez que o mais antigo está localizado nas cavernas de Altamira, na Espanha, mesmo havendo registros de hominídeos mais antigos do que aqueles localizados nessa região do planeta (TALAVERA, 2003). Talvez, exatamente como começaram a fazer na cidade pintada de Teotihuacan, no México, como já expressei anteriormente.

As origens da ilustração, antes da invenção da “escrita”, remontam à pintura rupestre em Chauvet, Lascaux e Altamira, quando os artistas paleolíticos usavam carvão e ocre para ilustrar o que viam ao seu redor (c.30.000-10.000 AC). Estes desenhos a carvão em bruto, mas vivos, sobreviveram por causa de sua remota existência. (COLLINS, 2008, p. 2)



Sob esta hipótese podemos começar a construir a força epistemológica do que é a imagem como ilustração gráfica da cultura e da identidade humana para a construção da memória e a retenção do conhecimento nela, ou seja, ela pode até ser mais contundente do que mensagens textuais. Mas a ilustração não é apenas um acompanhamento visual e vigoroso que acompanha um texto ou dá luz a um conceito. A ilustração gráfica consolidou-se ao longo do tempo como uma arte visual, cumprindo a sua função artística de gerar sentimentos que podem ir desde o repulsivo até ao exaltado belo. Deixou de ser um elemento ornamental e decorativo para se tornar uma linguagem expressiva inerente, sendo coerente com um pensamento aristotélico: “O objetivo da arte não é apresentar a aparência externa das coisas, mas o seu significado interno, uma vez que é ele, e não a aparência e o detalhe externos, a verdadeira realidade”. (Aristóteles apud GORDON, 1967)

Daí que artistas como Goya, Picasso e Dalí se interessaram pelas técnicas de impressão artística. Pode-se, então, falar de uma ampliação do gênero ilustrativo para uma representação artística, que está ao mesmo nível do pictórico nas exposições em museus e até mesmo em coleções particulares. É, então, que a ilustração gráfica pode começar a mover-se não só pelas técnicas mas também pelas tendências artísticas, abraçando linguagens de vanguarda sem perder o seu caráter interpretativo, combinado com a função de transmissão inerente à ilustração (ANA RUBIO, 1995, p. 1); uma razão de ser da sua natureza estética. A fim de dar uma articulação às categorias, é necessário postulá-las na identidade latino-americana. Essa identidade cultural que foi transgredida, reconstruída e até reinventada a partir das colônias e que tem tinturas de indígenas, afros e brancos (livres ou escravizados), se eleva, para o modernismo, como código genético oculto de cada um dos processos de sincretismo presentes na cultura e que vêm sendo realizados há anos. Mas, também, desde o século XX, os artistas começam a conceitualizar em suas obras, distanciando-se um pouco de todo aquele aprendizado acadêmico que foi influenciado pelas elites espanholas, portuguesas e francesas, desenvolvendo técnicas, temas e estilos para dar vida à nova arte do povo, das massas, da vida latina como pode ser conhecida até hoje em dia. Leve-se em conta, ainda, que tudo isto tem uma concepção mais am-



pla desde 1980, quando a América Latina foi incluída nesta característica decolonial (BALLESTRIN, 2013).

Portanto, deve-se levar em conta que, para falar do ambiente no qual a ilustração é aplicada como estética visual dentro desta pesquisa, ela também tem um caráter epistemológico e de transmissão de conhecimento através de gráficos. Em outras palavras:

a ilustração gráfica que é esta imagem resultante de um conteúdo narrativo intrínseco ou não, vem denotar a presença de uma necessidade de fundo, um propósito ou uma intenção do ser humano na sua atividade geradora de imagem, relacionada principalmente com a transmissão de sentido, informação e conhecimento em um amplo sentido (MORO, 2004, p. 12).

Então, é possível criar imagens ilustradas por diversos meios como o desenho, a gravura e a pintura e o propósito funcional não deve mudar sua base primária que é ilustrar um significado, uma informação, uma ideia para transmitir conhecimento.

O que se pretende dizer com a afirmação anterior nada mais é do que situarmos a existência da linguagem visual como uma forma de comunicação não só universal, mas também *pluri-versal*. Desde a antiguidade, a imagem manifesta estruturas e formas de pensamento humano. Mas, como sabemos, a imagem também traz uma série de códigos e/ou tendências que são moldados em torno de uma estética. Estética que por sua vez veicula conceitos e, neste caso, tal realidade se materializa nas ruas entre os sentidos das pessoas que transitam. Logo, essa estética, ao encontrar-se tão diretamente relacionada com as pessoas no dia - a - dia, também se torna epistemologia e encontra-se alinhada com a educação e a cultura.

Mesmo assim, a ilustração gráfica, além de ser articulada ao conceito estético e epistemológico, tem a capacidade de materializar os imaginários e lapidá-los de tal forma que possam ser fundidos com as formas da arte pictórica e do urbanismo. Na escola Bauhaus, quando falaram de *Good Design*, demonstravam uma estética limpa

e funcional para a adaptação das construções urbanas, que estavam claramente ligadas ao bem-estar daqueles que habitavam tais cidades onde tal visão foi implementada, mas também apelaram a respeito das formas básicas, o triângulo, o quadrado e o círculo, junto com as cores primárias, a fim de criar linguagens modernas a partir da posição do essencial, do básico e do elementar (LUPTON; MILLER, 1991). A ilustração gráfica tem estas características visuais de simplificar a forma a tal ponto que é facilmente digerível por qualquer observador, por isso um dos postulados teóricos que tem apostado nisso acredita que:

O território ideal e natural para a ilustração pode, portanto, ser encontrado nos vários processos de codificação das imagens, quer sejam expressas por linhas de intersecção de buril cruzadas ou pelas leis da óptica fotográfica, que permitem fixar as formas icônicas de forma estável e inalterável. (MORO, 2004, p. 78).

Nos últimos anos do século XX, as práticas ilustrativas tiveram um incremento, rompendo com os suportes anteriores que estavam claramente ligados ao editorial e ao comercial por meio das técnicas de impressão e estampagem da imagem em série e, talvez por isso, a década de 90 seja conhecida como a era da imagem. Esses movimentos, como discutidos na introdução desta pesquisa, deram origem a novas concepções visuais urbanas nas grandes cidades, uma vez que, se compararmos de alguma forma o já antecessor muralismo latino-americano com essa emergência da arte urbana e/ou muralismo urbano, podemos considerar que no primeiro, a estética era constituída por pintores, acadêmicos e suas obras monumentais tinham uma conotação com os espaços. A arte urbana é muito mais livre; de certa forma evoca a anarquia urbana e sociocultural e está ainda mais de acordo com o manifesto que se consolidou na época do muralismo mexicano. Embora ainda tenha a característica da conotação com o espaço social e até político, pode-se começar a falar de um Muralismo contemporâneo como uma forma de ilustração urbana nos seguintes termos: Muralismo: levando em conta toda aquela relação de arte pública, monumental e política do muralismo mexicano e latino-americano do século XX. Mas, também, acrescentando a força epistemológica e estética da ilustração gráfica como uma categoria e não como uma técnica, mas como um meio de comunicação num espaço urbano.

1.2 Cidade: Estética Visual

Neste ponto no qual os conceitos se fundiram como foco de transmissão de conhecimento, informação ou ideias através de gráficos pictóricos monumentais com fundo político, social e cultural, coloquei-me no ambiente visual urbano latino-americano que é do interesse desta investigação. Assim, se expõe a cidade latino-americana tendo em conta que este é o território de pesquisa de uma contemporaneidade que partirá de um conceito que está evoluindo desde a segunda metade do século XX, qual seja, o de “cidade latina” – tema sobre qual sequer se falava antes da metade do século passado. A diferenciação entre os sistemas imperial e colonial nas Américas, que é chamada de cidade-república, e a mudança sociocultural após a segunda metade do século XX foi o que promoveu o conceito de capital latino-americana, onde houve a implementação do planejamento urbano, meios de transporte, serviços públicos essenciais e tudo o que está envolvido na modernidade capitalista de hoje (JAJAMOVICH; CORTÉS; LÓPEZ, 2016, p. 1).

Cidades que evoluíram em paralelo entre capitalismo e modernidade, transformando-se ao longo do tempo em grandes cidades e que, ao caminhar por elas, pode-se perceber as construções frias que servem à produção do capital ou que são ideais para a indústria, os mercados, os grandes centros comerciais, as imponentes estradas que separam e condicionam todas as habitações ou construções comerciais à sua volta. Espaços que podem ser percebidos e parecem respirar em algumas áreas e em outras mais marginais, aglomerados que são para deixar emergir a face “moderna” das áreas metropolitanas. Os elementos visuais não parecem diferenciar entre concreto, aço ou ferro, grandes placas de vidro e algumas fibras de materiais derivados, e em torno de espaços periféricos, com ou sem estrutura urbana, complementam os centros históricos repletos de esculturas do passado, igrejas e ruas coloniais.

Na medida em que o neoliberalismo concentra a distribuição de renda e riqueza, direciona as políticas urbanas para o capital privado e reduz o estado de bem-estar a uma estratégia de direcionamento dos gastos para os mais pobres dos pobres, é inevitável que a desigualdade social se agrave, imposta, além disso, no caso da América Latina, às cidades já muito injustas.

(BRAND, 2009, p. 9)



Portanto, posso perceber em meu andar que, diante destas mudanças e evoluções, formas iconográficas e reflexivas de expressão de uma realidade social começaram a surgir entre as grandes paredes de edifícios monumentais e que fundem estas descrições para criar uma estética marcante e colorida que se compara metaforicamente aos grandes teares indígenas de nossos antecessores, mostrando entre formas geométricas expressivas e cores vibrantes típicas dos povos nativos, uma verdadeira cidade nascida da mestiçagem e do sincretismo desta cultura híbrida latino-americana,

As culturas que são fronteira onde todas as artes são desenvolvidas em relação a outras artes: o artesanato migra do campo para a cidade; os filmes, os vídeos e as canções narram eventos de um povo que são trocados com outros. Assim, as culturas perdem a relação exclusiva com o seu território, mas ganham mais em comunicação e conhecimento. (CANCLINI, 1989, p. 325–326)

Vale ressaltar que antes das colônias, na história do território agora chamado América, surgiu uma estética sem fronteiras que tinha um forte conteúdo cosmogônico. Ou seja, através dos seus sistemas linguísticos ou pictográficos, procuravam a razão ancestral e expunham-na nas suas roupas, nos instrumentos com formas de todo o tipo de natureza (animais, plantas, formas humanas) e nas cores que apreciavam nos seus desdobramentos espirituais. Essas fusões sempre entre o homem e o poder da terra, narravam as suas formas de ver e sentir a vida. Diferente da visão da estética na modernidade (1850), eram bens estéticos que tinham um valor sagrado e invencível (ACHA, 1993). Portanto, para eles era mais do que uma estética, era um meio de adoração, tinha um poder mágico. Na minha opinião, um dos muitos resultados negativos deixados pelas colônias foi a folclorização de seus meios de culto, perdendo assim a conexão exclusiva de cada cultura.

Estudos de arte e estética pré-colombiana mostram como as formas visuais desses povos deram muito mais informações do que simples amostras da necessidade



de beleza. Este tema está muito relacionado com a ilustração gráfica. Portanto, já que o legado indígena conhecido hoje como indigenismo é uma das formas mais expressas na memória latino-americana, abrangendo desde o ponto extremo do México até o ponto mais ao sul desta América, este é um dos filtros que tentarei observar no muralismo urbano, denotando como essas estéticas não têm uma linguagem de colonizador que nos divide, mas, ao contrário, tentarei mostrar como são estéticas com uma linguagem estritamente visual que os 20 países desta América Latina podem entender.

Esta afirmação pode ser corroborada andando por algumas das ruas das grandes cidades latino-americanas em murais de caráter político-social, reafirmando a ideia de monumental. Na esfera pública, não podemos nos distanciar do social que ilustra e ilumina de forma urbana essas estéticas de caráter indigenista (como pode ser visto na fig. 3) e que geram um valor simbólico, estético ou cultural que desperta o interesse em analisar os conhecimentos anteriores aqui captados. Com isto, procura-se dizer que os murais feitos por meio de ilustração gráfica podem iluminar um conhecimento e evocar significados de compreensão sutil e que, ao mesmo tempo, vão gerar um valor estético que desperta o interesse e o prazer a um nível territorial mais aberto, competindo com tendências contraculturais de valores e tendências sociais opostas às estabelecidas até mesmo na Europa atual.

Fazendo uma pausa, tenho que dizer que a fig. 3 é uma das muitas fotografias geradas no âmbito do festival *Bogotá Distrito graffiti*, que foi criado em 2011 e do qual podem participar tanto artistas nacionais como estrangeiros. A artista deste mural — Ledania — é conhecida como a mulher ilustradora neomuralista em Bogotá, que teve uma grande participação na cena local e atualmente em um espaço latino-americano. Pode-se ver um grande mural localizado na Cr. 10 com a rua 22 no coração do centro comercial e histórico da cidade, onde há uma considerável quantidade de movimento nacional e internacional. A figura realista e colorida evoca uma relação com os vitrais, talvez convidando-nos a ver através da cor ou a formar um vitral de luz acolhendo os indígenas das raízes, que podem ser associados com a base triangular da figura,



onde aparecem algumas das flores nacionais, como a orquídea. Os braços das mulheres que se abraçam formando também um triângulo, neste caso invertido, podem talvez nos remeter ao ícone simbólico do movimento feminista.

Fig. 3 Bogotá Distrito Graffiti



Fonte: Fotografia de ©Juan Santacruz / Idartes. Disponível em <http://www.idartes.gov.co/es/galeria-idartes/bogota-distrito-graffiti>

As interpretações podem saltar aos olhos. O que é certo é que ao ver este mural, podem ser geradas emoções e proximidade a um passado indígena que quer se manter presente como contraste com aqueles cinzas cúbicos da cidade, gerando mudanças nos valores originais na visualidade das cidades, ressignificando o espaço escolhido pelo artista e energizando não apenas o aspecto, mas os atributos espaciais que geram tal estética visual, abordando de forma dialética a construção fluida e transformadora que sempre existirá na memória cultural individual e coletiva. Como já foi comentado, o indígena é uma dessas memórias que estão sempre sendo exibidas na estética latino-americana, claramente não exibida com fidelidade à imagem, mas como uma nova produção simbólica que re-territorializa a forma de expressão dos



artistas urbanos que buscam em suas raízes formas de expressão para as novas mudanças que se globalizam e cruzam a identidade:

As buscas mais radicais sobre o que significa entrar e sair da modernidade são aquelas que assumem as tensões entre desterritorialização e reterritorialização. Com isto me refiro a dois processos: a perda da realização “natural” da cultura dos territórios geográficos e sociais e, ao mesmo tempo, certas deslocalizações territoriais parciais e relativas das antigas e novas produções simbólicas. (CANCLINI, 1989, p. 288)

É evidente que, entre tantas paletas de cinza matizadas, além dos outdoors e da explosão publicitária que envolve todo esse mercantilismo que a questão do capitalismo traz, as exposições das grandes ilustrações são visíveis e inescapáveis para leituras estéticas das cidades. É como se o muralismo latino-americano estivesse ganhando seu espaço com a força contracultural trazida pelo anarquismo do graffiti: é uma postura individual/coletiva que os artistas e ilustradores estão depositando com um caráter artístico especial levando em conta a composição e a virtude, trazendo imersa a nova vanguarda como uma linguagem construtiva da ideologia latino-americana. Ou seja, é um convite a pensar e reinventar-se, criando consciência através da virtude da linguagem universal que é a imagem, gerando o que a psicologia Gestalt¹³ chama de pensamento visual, para que a mente consiga representar do real e material ao inexistente e ideal (MORO, 2004, p. 17). Assim, a ilustração gráfica apresenta novamente não só uma concepção estética, mas também epistemológica.

Não só o indigenismo faz parte das formas exploradas das nossas memórias e da nossa própria identidade como latino-americanos. E claro que é uma das nossas memórias mais ancestrais que partilhamos nesta hibridização cultural e raízes latino-americanas, mas nestas mudanças e evoluções haverá outros focos de identidade que poderíamos continuar a compartilhar hoje. Portanto, autores como Juan Acha

13. A Gestalt é uma corrente psicológica, surgida na Alemanha no início do século XX, e cujos expoentes mais reconhecidos têm sido os teóricos Max Wertheimer, Wolfgang Köhler, Kurt Koffka e Kurt Lewin que, num laboratório de psicologia experimental, demonstraram que o cérebro humano organiza os elementos percebidos sob a forma de configurações (gestalts) ou totalidades; fazendo da melhor forma possível, recorrendo a certos princípios. O percebido deixa de ser um conjunto de manchas ou sons sem ligação e torna-se um todo coerente: ou seja, objetos, pessoas, cenas, palavras, sentenças.



dizem que o estilo ou tendência estética importada e praticada se limitou a uma modernização da letra e não do espírito. Deixar-se subjugar pela letra e não pelo espírito, constitui precisamente a característica principal das mentalidades colonizadas (ACHA, 1981, p. 64) Hoje, essas mudanças estão mais do que encarnadas na memória e identidade latino-americana. Na verdade, é isso que muitos artistas urbanos buscam na forma de protesto social, de cultura e de ilustração nas paredes das grandes cidades, procurando destacar a estética que, embora como formas mistas de cultura, são típicas das formas socioculturais latinas no mundo contemporâneo.

Assim, para refletir sobre isso, resta reafirmar que a ilustração gráfica é uma das formas de expressão humana e evoluiu desde o desenho junto ao grafismo com uma fusão filosófica do pensamento (desde o século das luzes). E a partir deste ponto podemos evidenciar como ele está dentro do discurso artístico, muito além de ser uma forma de linguagem visual, é uma consonância articulada com o resto das artes plásticas, portanto, historicamente tem evoluído com elas. Então, para entender como a identidade se manifesta com a estética latino-americana, a próxima etapa será dedicada às tipologias que ilustram uma cultura, investigando mais especificamente nos gráficos urbanos que foram recortados como muralismo urbano.

1.2.1 América Latina: Sinônimo de nação continental

Y no hay belleza como esta belleza de América extendida en sus infiernos en sus cerros de piedra y poderío y en sus ríos atávicos y eternos (NERUDA, 1960).

A América Latina, sinônimo de uma nação continental que se funde em sua cultura, tem se levantado de um passado mesquinho de diferenças, massacres ou guerras descolonizantes. Através de suas elevadas construções modernistas que surgiram a partir do século XX, a cidade crioula será diferente da cidade contemporânea onde os ambientes que, além de uma construção urbanística, criam cidades com pensamentos misturados e trazem mudanças sociais e culturais capturadas nos elementos cinza, cristalino e metálico utilizados para as novas formas de perceber a cidade, tal

como postula Romero: “baluartes da cultura cosmopolita ou, se quiser, multinacional”. (ROMERO, 2011, p. 371).

Noções que começaram a se desenvolver com a ideia de transformação socio-cultural das comunidades rurais, que ao migrarem para as grandes capitais estavam construindo o que hoje são conhecidas como grandes metrópoles latinas: Cidade do México, São Paulo, Buenos Aires, Rio de Janeiro (PRADILLA et al., 2017), criando uma possível consonância de “vazio” de identidade que implica migrar como uma opção econômica e não como uma transmutação cultural. O que levou à primeira migração do campo para as cidades, para se aglomerar em bairros ou favelas formando esta tendência desorientada da cidade em busca de adaptabilidade e sacrifício (entre outras coisas) de sua própria cultura rural e costumes tradicionais, o que resulta como uma parte da atual cultura popular (GORELIK, 2006). Isso demonstra uma das grandes dicotomias em relação a outras grandes cidades do mundo, criando assim uma construção conceitual própria como cidade latina, combinada entre a “cidade-república” das construções barrocas e modernistas com as coloridas da cultura popular, hoje folclorizadas.

Embora seja complexo definir as grandes cidades como se fossem apenas uma (já que algumas têm conexões e semelhanças), cada uma tem sua própria tendência e é possível aproximá-las de suas gêneses: a construção da cidade latino-americana tem em comum o que trouxe consigo, a diversificação e o desconhecimento do outro e, talvez, o esquecimento. Adrian Gorelik diz:

Falamos de “cidade latino-americana”, por um lado, quando nos referimos de maneira geral às grandes metrópoles aos seus problemas permanentes: pobreza e marginalidade, fragmentação e violência, encorticiamento dos centros históricos, urbanização descontrolada do campo, desequilíbrios regionais. E, de outro lado, nos últimos anos desenvolveu-se uma importante quantidade de estudos (históricos, sociológicos, antropológicos, urbanísticos) sobre cidades particulares da América Latina, que vêm demonstrando a impossibilidade ou, pelo menos, a esterilidade das comparações. e das generalizações (GORELIK, 2005, p. 114)



Mesmo assim, a cultura urbana da cidade na América Latina é enquadrada por construções centrais de monumentos históricos e memoriais, que lembram aquele passado em que se poderia falar de uma união entre as cidades das Américas, uma união de passado colonial e independência que deixou um grande legado de homenagens e edifícios com tinturas da cidade concebidos com uma visão europeia: palácios republicanos, igrejas neogóticas e barrocas, praças históricas onde se realizaram julgamentos de escravos ou hereges contra a coroa e algum monumento central dos libertadores. Espaços de memória, que fazem parte da construção da identidade dos latino-americanos que atualmente estão misturados com os elevados edifícios em torno desses chamados “centros históricos”, Canclini se questionou:

Que pretendem dizer os monumentos dentro da simbologia urbana contemporânea? Em processos revolucionários com ampla participação popular, os ritos multitudinários e as construções monumentais expressam o impulso histórico de movimentos de massa. São parte da disputa por uma nova cultura visual em meio à obstinada persistência de signos da velha ordem, tal como aconteceu com o primeiro muralismo pós-revolucionário mexicano, com a arte gráfica russa dos anos 20 e cubana dos anos 60. Mas quando o novo movimento se torna sistema, os projetos de transformação seguem mais a rota do planejamento burocrático que a da mobilização participativa. Quando a organização social se estabiliza, a ritualidade se esclerosa (CANCLINI, 1989, p. 271).

Com toda a certeza, as grandes metrópoles trazem consigo uma cultura urbana onde a identidade se reflete menos nos seus espaços urbanos e se torna algo muito mais íntimo, ou seja, entra num círculo mais próximo (família, amigos, colegas) do que como uma esfera pública enquanto tal. Mas Canclini menciona como certos movimentos como o muralismo revolucionário mexicano poderiam ter uma disputa visual como uma nova cultura sobre as ordens herdadas de todas essas etapas passadas na história das Américas. Disputas que parecem ter tomado uma força importante novamente nos últimos 20 anos em várias cidades do centro e do sul, tanto que em cidades como México ou Bogotá o termo Muralismo Urbano começou a ser aceito para definir conceitualmente o que o grande graffiti representa (com ilustrações realistas ou não) para colocar uma ideia muito mais elaborada e com o objetivo de alcançar a visão de muito mais pessoas.

Em algumas outras cidades do mundo, o grafismo começou a abrir campo como meio de expressão e rebelião social com um potencial iminente de comunicação. As novas gerações não só estão percebendo traços de expressão pessoal nas paredes, mas a cor e a forma estão subindo nas grandes cidades, de tal forma que é difícil se mover sem perceber uma expressão monumental deste tipo. Mas o que eles transmitem? O que significam as posturas nestes desenhos bem concebidos e bem planejados? Quem tem o orgulho não só de se expressar com gráficos textuais ou formais que às vezes não podem ser compreendidas, mas, pelo contrário, de gritar ao mundo com mensagens precisas e às vezes até técnicas sublimes como algo tão monumental?

A experiência estética não só renova as interpretações das necessidades à luz do que percebemos do mundo; intervém simultaneamente na articulação cognitiva das expectativas normativas e transforma a forma como estes elementos se referem uns aos outros (VERGARA, 2011, p. 100)

Tais experiências estéticas e tais interpretações do mundo, nos transformam e reinventam na forma como percebemos o mundo e a cidade latino-americana contemporânea, que nada mais é do que a diversificação estética nas manifestações formais e informais para interpretar o comportamento dos espaços, neste caso o muralismo urbano. Autores que já foram mencionados anteriormente, como Adrian Gorelik, afirmaram várias vezes que, o espaço público da cidade latino-americana é um meio fértil para criar e aumentar a cultura, já que da mesma colônia foi concedido com a ideia de restituição das dicotomias rurais/urbanas para incentivar os homens social, cultural e politicamente modernos. Mas então a modernidade deve ser tomada como o ethos cultural que, desde sua origem nos séculos XV e XVI, coloca a cidade como objeto de investigação, pela sua natureza processual de materiais e representações culturais (GORELIK, 2003). A cidade latino-americana teve então uma primeira influência em tempos e representações que, como se sabe, têm sido impostas, têm sido como uma expansão da necessidade ocidental de fazer a integração social com o ideal dos projetos urbanísticos característicos do pensamento eurocêntrico. Gostando ou não, são influências constitutivas da memória das cidades latinas.

Segundo Gorelik, certamente a América terá uma leitura do moderno na modernização, que é a implementação futura do que inspirou o discurso ocidentalista, portanto:



A América é assim caracterizada como um território particularmente fértil para os conflitos modernos: porque se na Europa os conflitos de valores são gerados e densificados ao longo do tempo, em relação mais ou menos direta com os estímulos que produzem os processos de transformação material, muitas vezes percebemos na história americana que a valorização e as questões conceituais aparecem no mesmo momento, ou mesmo antes dos processos que os geraram em seus lugares de origem. (GORELIK, 2006, p. 15)

Da mesma forma, se poderiam referir ao momento em que tivemos consciência disso através dos processos de transformação material em artes, artesanato e até mesmo design ou na ilustração aqui postulada ao lado do muralismo, a partir da estética pré-colombiana. Mas para não estender a um momento que pode ser tardio, se traz este relato para levar em conta a compreensão da estética da atual cidade latino-americana.

Note-se, então, como desde o nascimento das cidades chamadas metrópoles, o urbanismo tem enfrentado mudanças extremamente improváveis para outros tempos. Mudanças que vêm com novas tecnologias em edifícios de caráter “inteligente” com performances da inteligência artificial com luzes, movimentos, formas e até cores que como habitantes das Américas foram consolidadas nos anos 80 na chamada era da imagem na América do Norte, por exemplo, como efeito do lugar ativo que ocupava no desenvolvimento continental. Portanto, as cidades ainda conservam a hegemonia cultural com combinações, tanto que em alguns espaços as sentimos europeias e em outros completamente modernistas e norte-americanas. Mas qual é essa forma de senti-la mais própria no meio de grandes placas publicitárias ou formas e cores arquitetônicas que às vezes nem sequer entendemos e que têm se misturado entre as paredes cinzas e as avenidas principais? Uma aproximação disto é o que tem sido abordado em algumas das linhas escritas nesta pesquisa: o caráter raiz de alguns artistas que querem escrutinar um passado, possivelmente uma identidade ancestral, procurando nas formas e nas cores uma conexão quase espiritual do que significa ser um cidadão de uma América Latina, limitando o próprio sentimento relacionado ou a função de denúncia que o grafite tem como à sua gênese.

1.3 Tipologias Graffiti – Muralismo Urbano

Mais precisamente, como tem sido destacando, há um movimento monumental que começa há cerca de 20 anos (sem ter uma data exata) e começa a concentrar-se em enormes paredes lisas como telas, que normalmente estão em frente de grandes avenidas ou praças. Ou seja, elas têm uma importante visibilidade para os transeuntes que estão a pé ou em movimento nos seus carros (dependendo do caso) e é inevitável percebê-los visualmente. Além disso, existem certas diferenças categóricas que o aproximam da necessidade comunicativa com elementos tipográficos, icônicos e cromáticos tendo em si a função de denúncia que o graffiti tem no seu início, mas submetendo-se a uma elaboração artística que o coloca diante do grande conceito de arte de rua, materializando desta forma uma mensagem final, que não é escolhida ao acaso ou rapidamente como uma assinatura na parede pode ter. Em vez disso o encapsulam na categoria de muralismo urbano ou contemporâneo como outros o chamaram.

O muralismo mexicano contemporâneo coincide com as expressões artísticas que surgiram nas cidades dos Estados Unidos e da Europa para formar uma corrente global que engloba múltiplas técnicas e nomenclaturas, tais como graffiti, arte de rua, arte urbana e outras expressões. No México também têm o fundo artístico-cultural do muralismo [...] Não é preciso competir com outras expressões artísticas para afirmar o seu valor e significado. É em si mesmo e define uma época, que é a do nosso presente. (ARTE HOY @ GALERÍA; FERNÁNDEZ, 2014, p. 5)

Esta é uma categoria que poderia-se expandir para a América Latina, já que, como se sabe, o muralismo latino-americano tem seu nascimento etimológico no revolucionário México que vai se explorar, sabendo que também teve presença em outros países. De alguma forma, pode-se relacioná-lo com o que vem acontecendo de forma semelhante com o Muralismo urbano que se torna contemporâneo, que aqui abordo sob a tipologia que se torna não só monumental, mas também da proporção na superfície composicional, ou seja: esta interação que pode ter entre figura no plano do muro e o fundo que são trabalhados com uma síntese importante. Em seguida, vai se relacionar visualmente a tipologia do graffiti com a tipologia do muralismo urbano que é do nosso interesse, para começar a encontrar de forma estética algumas diferenças entre elas.



Fig. 4 Tipologias Graffiti e Muralismo Urbano: Um olhar estético

GRAFITI		MURALISMO URBANO	
Bombas			Ilustrativo: Com uma expressão mais estética
Tags			
Wall of Fame			Ilustrativo : Possui postura narrativa
Carachters			

Fonte: Criação própria com imagens da autora para exemplificar visualmente



Da figura anterior, define-se que a estética demarcada entre as duas tipologias pode até estar relacionada na forma técnica de realização. Pode ser percebido como o graffiti (como uma consolidação global que trata da subcategoria ou tipologia do muralismo para não os separar etimologicamente do todo) é feito por meio de sprays, estêncil, pintados com velocidade, espontaneidade e às vezes anonimato, porque estão relacionados com pinturas noturnas, não autorizadas e talvez anárquicas. Por outro lado, o muralismo, além de fazer uso destas técnicas no processo criativo, utilizará pincéis grossos e tintas de outras denominações para alcançar o propósito de suas obras e tem a característica de pinturas diurnas e noturnas e autorizadas, com a ajuda de suportes de grandes estruturas metálicas (como andaimes) para alcançar as grandes dimensões da pintura urbana, que adere à certa liberdade que às vezes até tem a projeção anterior à pintura e que alguns chamaram de grafite com legalidade. Portanto, é necessário exemplificar as tipologias de graffiti e muralismo urbano no âmbito social, ou seja, urbano, para ver a possível distinção entre eles com respeito aos transeuntes, e para isso tomo como referência a fase de *etnografía del graffiti* (REYES; DAZA, 2012) levantada em um estudo realizado em Bogotá. Assim:

Fig. 5 Quadro comparando duas tipologias: A partir da percepção comportamental-cognitiva social dos transeuntes no que gera a intervenção nas cidades de uma ou de outra.

TIPOLOGIA CRITÉRIOS SOCIAIS	GRAFITI	MURALISMO URBANO (STREET ART)
EMOÇÃO	Às vezes isso leva à rejeição, às vezes ao questionamento.	Fascinação ou pelo menos atração.
OBSERVAÇÃO	Às vezes é nula.	Faz querer observar.
RECORDAÇÃO	Não há convite para lembrar.	Há uma grande chance de lembrar.
TRANSCENDÊNCIA	Há tendências para que seja substituída. Isto é, indo contra a ideia original, de modo que ela é fugaz e às vezes apagada imediatamente.	Há uma tendência para que dure mais tempo. A ideia original é preservada, e é mais difícil para isto ser transformado ou apagado.
NÍVEIS CRIATIVOS	Básico, sutil ou muito pessoal.	Maior. Com possíveis conhecimentos em Artes, Design, Ilustração.



DÍÁLOGO E COMPORTAMENTO VERBAL	Os diálogos verbais que existem são geralmente negativos por parte dos cidadãos.	Os diálogos verbais que existem são geralmente positivos por parte dos cidadãos.
INTERESSE DE DIVULGAÇÃO NA MÍDIA	Nenhum interesse relevante.	Há popularidade nos meios de comunicação social, no boca a boca mesmo, em várias cidades há rotas turísticas.
CONTROLO SOCIAL OU VIGILÂNCIA	Está diretamente relacionada à marginalidade, portanto, a anarquia está presente e há um alto nível de controle de vigilância.	Está relacionada à marginalidade devido a seu agrupamento tipológico com graffiti. Mas em alguns casos tem aprovação espacial e geográfica, antes da captura da pintura.

Fonte: Criação própria com base no estudo acima mencionado e citado

A partir desta exposição, pode-se então ver que, embora etimologicamente podem ter algumas semelhanças como, por exemplo, a forma como o artista pode tomar o espaço urbano e sua gênese que é a denúncia social ou de expressão pessoal, o muralismo urbano, por sua característica monumental, tende a ter maior colaboração coletiva e/ou grupal na visualização prévia da pintura e pós-realização na parede. Assim, há algumas forças receptivas em relação aos transeuntes que são típicas das cidades, considerando que têm um alto nível estético e que alguns deles nos convidam a pensar e refletir sobre certos temas ali expressos. Portanto, em algumas cidades este tipo de pinturas murais que são consideradas aqui como Muralismo Urbano se tornaram uma consolidação vital e importante no desenvolvimento estético de certos bairros periféricos, tomando-as como desenvolvimento da visibilidade de certas comunidades e, além disso, também estão sendo aceitas até mesmo pela prefeitura e pelos governos locais das cidades. Na verdade, eles fazem parte da estética que hoje conjuga as cidades e isso pode ser evidenciado em capítulos posteriores, nos quais proponho uma viagem visual por 20 cidades dos países da América Latina.

Tendo em conta o anteriormente exposto, devemos considerar que as pinturas ou obras podem tornar-se variáveis em termos da sua permanência nos espaços urbanos, provavelmente devido à sua gênese que traz a apropriação do espaço público e que tem o Graffiti como um grande abarcador destas tipologias. Mas, além disso,



esses espaços geográficos urbanos públicos ou os edifícios que de certa forma são privados e com visibilidade pública, estão consolidando “telas fixas” para a realização dessas posições artísticas, com apoio, às vezes, dos proprietários e reiterado por entidades governamentais.

Retomando o nosso foco principal que é a ilustração e o muralismo, valeria então a pena dizer que cada objeto simboliza, portanto, que cada espaço dado ou intervenido tem um caráter estético. Mais precisamente Hans Gadamer afirma que se pode dizer com razão que uma obra de arte não agrada de forma “puramente estética” da mesma forma que uma flor ou, talvez, um ornamento... (GADAMER, 1996, p. 6). Ou no caso do urbano e da rua, o que se entende como arquitetura das cidades que pode ser colocado em paralelo com a beleza intrínseca da natureza orgânica. Poderia dizer que a natureza urbana, composta por variáveis materiais (cimento, metais, vidros, etc.) conjuga uma estética em si que não é metafórica, mas diretamente mostrável. Daí Gadamer relacioná-la com a questão hermenêutica que nos interessa em relação à ilustração gráfica.

Em outras palavras, a hermenêutica no sentido da comunicação vem para definir a dupla natureza estética e epistemológica da ilustração gráfica que tem a função de explicar e transmitir, tendo essa tradução de uma linguagem para outra: de uma linguagem verbal para uma linguagem visual para que não haja mal-entendidos e para que seja uma mensagem direta e facilmente interpretada. Para que isso aconteça, a imagem (que neste caso é a ilustração gráfica num muro) deve fazer parte de um contexto para que o auto entendimento tenha um objetivo. Não é a mesma coisa ler-se com um conhecimento histórico prévio de uma cidade ou de um país, e a leitura de um estrangeiro que pode não ter uma aproximação ou noções do que um país viveu. Além disso, temos de ter em conta que o latino-americanismo é construído com uma estética híbrida e, assim, pode ter um amplo entendimento se for visto a partir de um conhecimento externo. Canclini afirma que as hibridações que expõe ao longo do seu texto fazem concluir que todas as culturas são culturas de fronteira (CANCLINI, 1989, p. 325). Portanto, se poderia postular que a estética latino-americana também é de



fronteira, entendendo que as hegemonias estéticas existem em nossos objetos, nas imagens, nos atos, de consequência, nas cidades modernas.

Em relação ao anterior, Juan Acha assinala que se os nossos antepassados, ou seja, as culturas pré-colombianas, tivessem tido tempo de se desenvolver como um sistema de linguagem de expressão, as artes pictóricas não seriam o meio, mas sim os têxteis, a metalurgia e a cerâmica (conhecidos como *guild crafts*¹⁴). É por isso que tivemos um sincretismo antropológico precoce. Portanto, o que nos deveria importar são os cruzamentos culturais e não os raciais, mais ainda porque o pensamento latino-americano não quebra os critérios morfológicos e não quer entender que os descendentes europeus têm mais cruzamentos culturais do que os raciais (ACHA, 1993). Pensando, então, nestas estéticas culturais que são submetidas aos têxteis, à cerâmica, às formas culturais pré-colombianas ou ao termo *raizal*¹⁵ e pensando, por sua vez, numa igualdade plural do continente, alguns artistas tomaram estas posições como um meio estético e têm vindo evidenciá-las de uma forma urbana popular: as formas e as cores, algumas com tonalidades muito mais andinas, outras mais astecas e talvez outras muito mais afro-latinas¹⁶. Alguns artistas procuram imprimir nestas estéticas uma posição cultural nas capitais que estão tão ligadas a essas fronteiras culturais como Garcia Canclini as chama, ou à estética cultural como Juan Acha as define.

Concluindo esta seção, vale mencionar que a cidade latino-americana teve um crescimento diferente em cada país: alguns foram tomando impulso de outros como um protótipo e outros nasceram de si mesmos, como no caso da Colômbia. Bogotá foi consolidada desde a independência como a capital e teve um crescimento, desde então, diferente de Medellín (outra cidade importante na Colômbia), que teve maiores aplicações metropolitanas do que a capital, porém os assentamentos híbridos foram muito maiores em Bogotá. Menciono isto como parte da minha observação e do meu andar, já que é a cidade onde mais tenho podido desenvolver o meu trabalho artístico

14. Artesanato da guilda.

15. Em espanhol a palavra *raizal* é usada para descrever o que é da raiz ou pertencente à raiz, no começo ou na origem.

16. Ou seja, qualquer país de afro-descendência.



LES ILLUSTRADORES GRÁFICOS



e pessoal. Da mesma forma deve ter acontecido em cada um dos países que compõem este continente cultural e plural e o qual também posso observar. Gostaria de mencionar que São Paulo, no Brasil, é de interesse como estudo numa futura investigação que partirá desta, sobretudo porque é a cidade que tomou a bandeira latino-americana desde o momento em que o Memorial da América Latina foi construído. Tendo em conta que é uma das maiores metrópoles das Américas, vou tentar focar-me nos artistas locais e naqueles que têm uma relação com as posições artísticas através da ilustração gráfica capturada no muralismo urbano da cidade latina.

Em síntese, se é verdade que cada cidade teve um desenvolvimento independente, a cidade latina em geral se aproxima de um passado colonial, passando por uma cidade republicana que começou a crescer incluindo os bairros periféricos, o que implica uma necessidade de inclusão de certas capitais sociais e uma postura estética até similar: um centro histórico que nos lembra uma colônia, uma elevação de edifícios ao redor com arquiteturas mais modernistas, centros urbanos com bairros periféricos e um crescimento com projeção urbanística entre rodovias, pontes e construções típicas da nova metrópole.



II. AMÉRICA LATINA, UMA CONTEMPORANEIDADE

Caminhando devagar em alguma cidade latino-americana – digo “devagar” porque fazia um frio que me fez parar os ossos. Meus olhos saltaram de encanto – e realmente é necessário vê-lo com seus próprios olhos – quando me deparei com aquela majestosa construção neogótica localizada na Avenida de Mayo, no coração da cidade, o Palácio Barolo, construído em 1923 como uma alegoria à Divina Comédia de Dante Alighieri. A planta do edifício construída com base na proporção áurea (ou o número de ouro como muitos a chamam), faz-nos sentir a imensa e única relação com o tempo que, neste caso, eu não saberia se me colocaria no ano 1300, data da escrita daquela história, ou no meu próprio tempo, lembrando o próprio Dante – não sei se no meio desta planta áurea sou um quadrângulo ou um cubo colocando os meus pensamentos desta maneira. As outras partes do edifício são divisões baseadas em três partes: o céu, o purgatório e o inferno bem literal dentro deste lugar, que se encontra passando das trevas dos círculos do inferno para a luz quente que às vezes os bons tempos trazem e que podemos chamar de céu. Estas sensações me lembram mais uma vez do uso visual que foi feito na colônia para ilustrar a forma pecaminosa pela qual seríamos queimados se não seguíssemos as ordens da coroa ou, pelo contrário, se nossos povos nativos, que foram os que sofreram tais torturas, não as seguissem.

Neste ponto do meu andar, a minha mente estava cheia de dúvidas, pois agora eu não só tinha conhecimento da sensação europeia dentro de algumas cidades latinas, mas eu queria entender essa linha talvez sutil que nos separa historicamente. Estou aqui desde a minha contemporaneidade, porque não é difícil pensar numa contemporaneidade quando deixo um espaço arquitetônico a que agora chamamos histórico, como o Palácio Baloro, e me encontro com uma enorme massa de pessoas vestidas à minha semelhança e digo a mim mesma: — Claro! Estou no século XXI, ano 2019, como qualquer filme de ficção científica que senti viajar para o passado naquele lugar. Vejo pessoas que carregam em suas mãos cartazes e outdoors artesanais com denúncias sociais, que se referiam à situação de fome e exclusão que



o país atravessava, talvez outros contra a atual política de Macri Macri¹⁷ que cortou programas sociais e aumentou a pobreza. Eu fiquei ali lendo não só as suas palavras, mas também as imagens capturadas nos seus grandes banners e cartazes (ver fig.6).

Fig. 6 Buenos Aires: a chamada cidade da fúria



Fonte: Fotografia própria. Julho de 2019.

Nesta imagem podemos ver um cartaz com o retrato de um homem que podemos deduzir desaparecido pelos textos que o acompanham. O que se torna significativo aqui, é aquele ícone do mapa da América Central e do Sul que representa conscientemente uma América Latina vermelha. Recordando aquele cartaz cubano de revolução, onde o uso da tinta preta e vermelha fazia oposição à cor azul tão historicamente representada pelos burgueses ou pela monarquia dependendo do tempo, cor vermelha que não só representa o sangue do povo, do popular, mas também simboliza um espaço político no qual posso concordar em me inserir. O texto do lado inferior deixa-me um pouco meditativa “*Izquierda Latinoamericana*”. Gostaria que houvesse um bloco maior de tais proporções para combater as desigualdades atuais. Em suma, esta imagem é adequada para mostrar a relatividade destes tempos contras-

17. Mauricio Macri, Presidente da Argentina 2015-2019.

tantes que descrevo: por um lado, algumas construções que são as que iniciaram as grandes cidades e, por outro lado, a desigualdade que talvez sempre existiu.

Acontece que vejo meu próprio país naquele lugar, suas indiferenças, o Chile e seu despertar, o Brasil e sua nova política social, eu poderia mencionar mais alguns espaços geográficos, mas será isso nossa contemporaneidade? Protesto social? O descontentamento desafiador que mais uma vez parece nos unir como países, como seres de pensamento anacrônico situados numa realidade atual iminente. Estas recentes linguagens multinacionais parecem remeter-me de novo para Dante — talvez por causa da impregnação deixada pela visita a lugares históricos — e como o seu relato poderia dizer, cada pessoa define-se para sempre num único instante da sua vida, ou seja, naquele instante em que se encontra para sempre. O contemporâneo então é paradoxal, pois há uma relação próxima com o tempo, mas para compreendê-lo deve-se tomar uma distância, possivelmente da mesma forma que podemos ver e ler os grandes murais que encontramos hoje caminhando na rua: de perto nos dá uma leitura, mas se nos afastamos fisicamente para vê-lo em sua totalidade e também nos afastamos historicamente para compreendê-lo em uma sociedade, encontramos a antilogia da imagem que pode dar duas leituras: a nossa desde o momento em que a vemos e a do artista que a moldou em seu momento.

O paradoxo é pensar que a contemporaneidade mantém o olhar fixo no momento presente para perceber, como Giorgio Agamben lhe chama, as luzes do seu próprio tempo, mas também as trevas: “Contemporâneo é precisamente aquele que sabe ver esta escuridão, que é capaz de escrever escrevendo a caneta na escuridão do presente” (AGAMBEN, 2009, p. 3), uma escuridão que, como podemos ver, os países latino-americanos compartilham a partir daquelas alianças inesperadas entre o que foi e o que é hoje ou, melhor ainda, entre o arcaico e o novo para nós. Ou seja, a nossa linguagem contemporânea pode estar na transformação do tempo presente, sempre e diretamente relacionada com outros tempos.

Referindo-se ao pensamento de Agamben, a luz e a escuridão estão coagindo as ações presentes com pigmentos da história. E a América Latina vista como uma cidade no mundo contemporâneo deve ser entendida com aquela camada mista e fina



do passado nas ruas. Nas construções e até na música que se transforma como algo visual das praças centrais, na literatura como algo muito pontual que é este edifício do Palácio Barolo que historicamente viu florescer o protesto social em frente à sua fachada, narrando continuamente aquela necessidade presente que vivemos como latinos e que com a linguagem das palavras temos expressado com grande insatisfação. Mas esta não é a única linguagem que estamos usando: agora, como tenho reiterado, o ambiente visual contemporâneo da cidade latino-americana é pintado com formas e cores com significado que vai do social ao cultural, que precisa ser entendido como uma linguagem visual inerente às palavras com as quais estamos acostumados a nos expressar. Uma linguagem que nos dá a luz do presente do possível passado cheio de sombras e que tenta captar uma história que pode ser lida nas paredes da cidade, mas que não deve ser vista apenas a partir do que chamamos de novo, por isso procura-se compreendê-la a partir do que é passado, mas que continua a marcar um presente.

2.1.O visual-narrativo

A produção e a criação estética da cultura mestiça fornece insumos valiosos para que o povo se reconheça em sua identidade, consolide sua memória e contribua com sua inteligência sensível para não se perder no meio das permanentes e prementes perguntas sobre quem somos nós latino-americanos nesta transição milenar, qual é nosso lugar no mundo e como continuaremos a enfrentar a vertiginosa globalização, que está sendo acelerada a cada dia pela telemática, cibernética e tecnologia da informação.

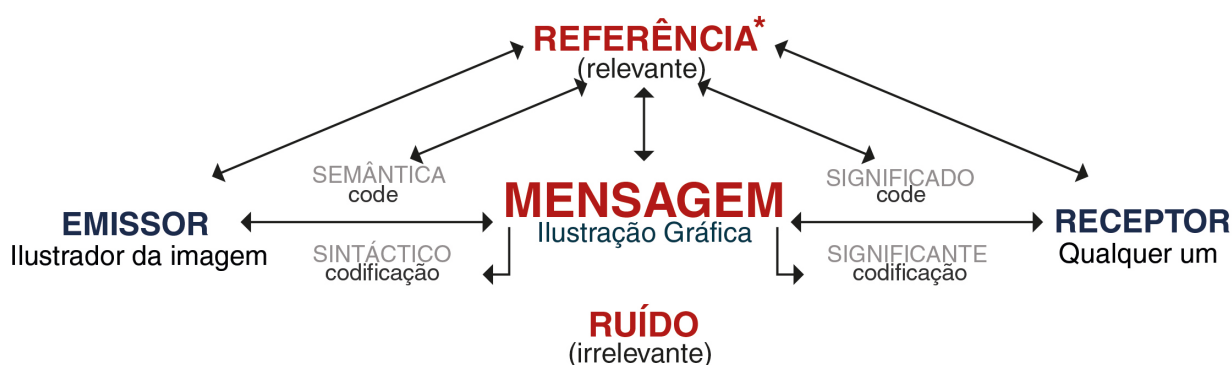
(DE LA FUENTE, 2013, p. 1)

Observe-se como através de cada segmento desta pesquisa, a ilustração gráfica tem sido falada como um elemento de comunicação visual que transmite ideias, conceitos e informações desde a epistemológica até a estética, por vezes entrelaçada com a pintura, com o retrato ou com algumas tendências visuais que aderem perfeitamente à sua natureza dupla que tem como finalidade uma dada função. Mas como qualquer imagem, ela deve ter algumas qualidades taxonômicas para ser lida e interpretada, em comparação com a iconologia que tem alguns parâmetros de signos e significados para as obras pictóricas. Então deve ser compreendido o que se transforma iconograficamente ou significativamente dentro da ilustração gráfica que está

ligada à sua semiótica, tendo em conta que ela parte de um pensamento real que é um conhecimento e informação prévia, para ser criada e reproduzida com uma única função que, como foi reiterado, é a transmissão.

O contexto começa com a implementação semântica ou o significado individual – que são a linha, a forma, a cor, a textura, a proporção, a simetria, os acentos, o meio que o remetente utiliza –, emergem de uma linguagem gramatical (sintática) ou de conhecimentos prévios como verbos, pronomes, etc., para torná-la um ícone semiológico que é a mensagem visual. Para isso precisa de relacioná-los em uma estrutura da comunicação, que é utilizada em linguagem verbal e gramatical para exemplificar a função e a transformação que ela adquire quando se torna uma mensagem puramente visual. Tendo em conta como pode ser percebido no gráfico seguinte (fig. 7), o emissor desse contexto ou informação anterior o torna o codificador de uma imagem. Tal imagem codificada numa mensagem será a ilustração resultante e, neste caso, o receptor será qualquer transeunte que visualize essa ilustração transmutada num mural, com uma quantidade indeterminada de técnicas pictóricas-visuais dentro do âmbito urbano.

Fig. 7 Elementos de comunicação visual que utilizam a ilustração como meio de transmissão



* Informação e Conhecimento

Fonte: Criação própria com base no modelo de (SHANNON; WEAVER, 1985)

Mas como se sabe se uma obra pode se tornar ilustrativa se for feita com técnicas pictóricas? O que se torna então ilustrativo? Para isso devemos começar a perceber a conotação icônica, a partir das categorias gramaticais, ou seja, tem um



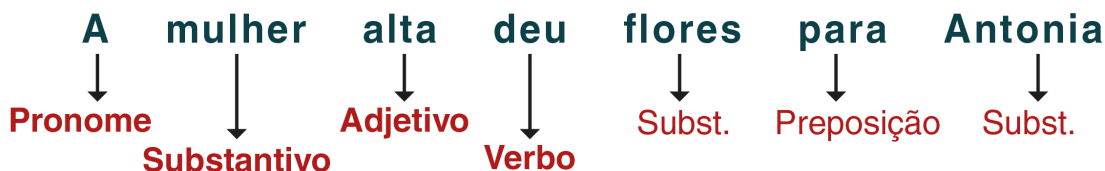
contexto que a articula pela sua sintaxe como imagem final, que terá alguns sinais gráficos pelos quais poderá ser interpretada como linguagem expressiva intrínseca. Detenho-me neste ponto do caminho porque, como foi dito na primeira parte desta pesquisa, nós os ilustradores gráficxs como criaturas sem gênero, estamos neste conflito de poder definir a ilustração gráfica fora do contexto escuro e denso que é o mercado editorial; como ela está sempre relacionada e ligada como acompanhamento a um texto, ou seja, é comum acreditar que a ilustração gráfica só pode estar dentro de um meio impresso e que está relacionada a essa imagem que acompanha um texto. Para isso, é necessário que seja postulada como uma linguagem que não precisa de palavras para ser entendida no muralismo urbano. Portanto, é trazido como uma forma de apoio Umberto Eco que diz: “uma palavra é um signo, mas um signo não tem necessariamente de ser uma palavra, pode ser uma linha num desenho, uma nota num concerto, uma sombra numa fotografia” (ECO, 1994, p. 129–130).

Portanto, devemos partir da palavra e sua sintaxe que é a parte da gramática, trazendo-a como uma relação com o contexto anterior da ilustração, a fim de entender este desprendimento da imagem e da palavra. A sintaxe que organiza uma ordem nas palavras de tal forma que um fim seja apropriado e compreendido como algo estruturalmente lógico, ou seja, que a forma deve seguir a função. Na verdade, a linguagem tornou possível descrever a realidade — imitá-la, refleti-la, torná-la semelhante —, através dos sistemas de signos que são as palavras. Esses signos têm algumas características que permitem classificá-los em grupos conhecidos como “categorias gramaticais” para lidar com o correto funcionamento da linguagem, que, como já foi dito, para poder comunicar ou emitir coerentemente, necessita de uma estrutura que se refira a essa realidade.

Por exemplo, se há um grupo social que quer transmitir seu conhecimento, o faz através da linguagem escrita: o sintagma torna-se um eixo para realizar as frases das informações que seriam expressas. Naturalmente, estas são noções amplas de linguística que não serão tratadas em profundidade, apenas as levanto para exemplificar a base fundamental para a transmissão do conhecimento — a letra, a palavra, o signo verbal. Em seguida, é dado como exemplo uma frase simples (fig. 8), que é enunciativa e afirmativa usando as categorias gramaticais, que são aquelas frases que normal-

mente nós, eles, elas, como ilustradores gráficxs nos encontramos no campo editorial para codificar visualmente.

Fig. 8 Frase simples e quaisquer, usando as categorias gramaticais.



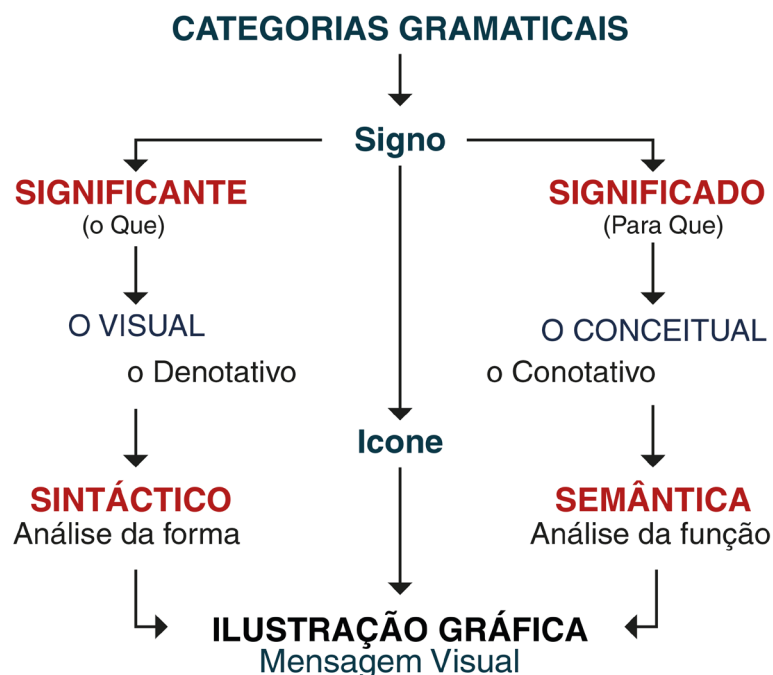
Fonte: Realização própria.

Ao mesmo tempo, e reiterando que tanto na linguagem escrita como na linguagem visual a forma deve seguir a função, aqui é onde a sintaxe está relacionada com a imagem. Segundo Dondis, a sintaxe da imagem é uma abordagem atraente e rigorosa do tema que explora aqueles princípios e regras da linguagem das imagens que afetam diretamente a semântica, a retórica e a comunicação visual (DONDIS, 2000). Este último é o contexto (onde a ilustração gráfica foi categorizada) que deve ser emitido através de expressões gráficas e sinais que têm um significante (que são as próprias palavras) e um significado que é a imagem criada a partir da frase ou do elemento visual, que será exposto como a imagem final no Muralismo contemporâneo que, por sua vez, se tornará evidente através de toda esta exploração. Mais uma vez Umberto Eco é trazido para este diálogo, que define amplamente o signo como um indício, um traço visível ou impressão, um gesto ou coisa semelhante que manifesta-comunica-expressa um elemento distintivo, um símbolo, uma entidade figurativa, qualquer entidade gráfica, ponto, linha, reta, objetos abstratos e/ou qualquer procedimento visual que reproduza objetos concretos (como o desenho de um animal) para comunicar o objeto ou o conceito correspondente (ECO, 1994, p. 12–13).

Finalmente, para poder separar esta ilustração dos textos e começar a entendê-la num ambiente urbano exposto no muralismo, ela deve estar relacionada à sua gênese que leva à criação de frases linguísticas e textuais anteriores à pintura que, por sua vez, definirão o contexto da ilustração, que será o que dará o sentido a partir do signo que são as categorias gramaticais como ícone simbólico que as substituiria na linguagem visual. Ou seja, se partirmos de uma frase comum feita com uma sintaxe

de categorias gramaticais – que será a ideia, a informação ou o conhecimento prévio da pintura nas ruas –, cada uma dessas palavras será um signo. São sinais que serão codificados visualmente em ícones que irão denotar e conotar em um resultado gráfico, como uma mensagem visual final (fig. 9).

Fig. 9 Transformando uma linguagem gramatical em uma linguagem visual



Fonte: Criação própria, baseada em teorias de comunicação de vários autores, tais como Humberto Eco, Weaver e Shannon.

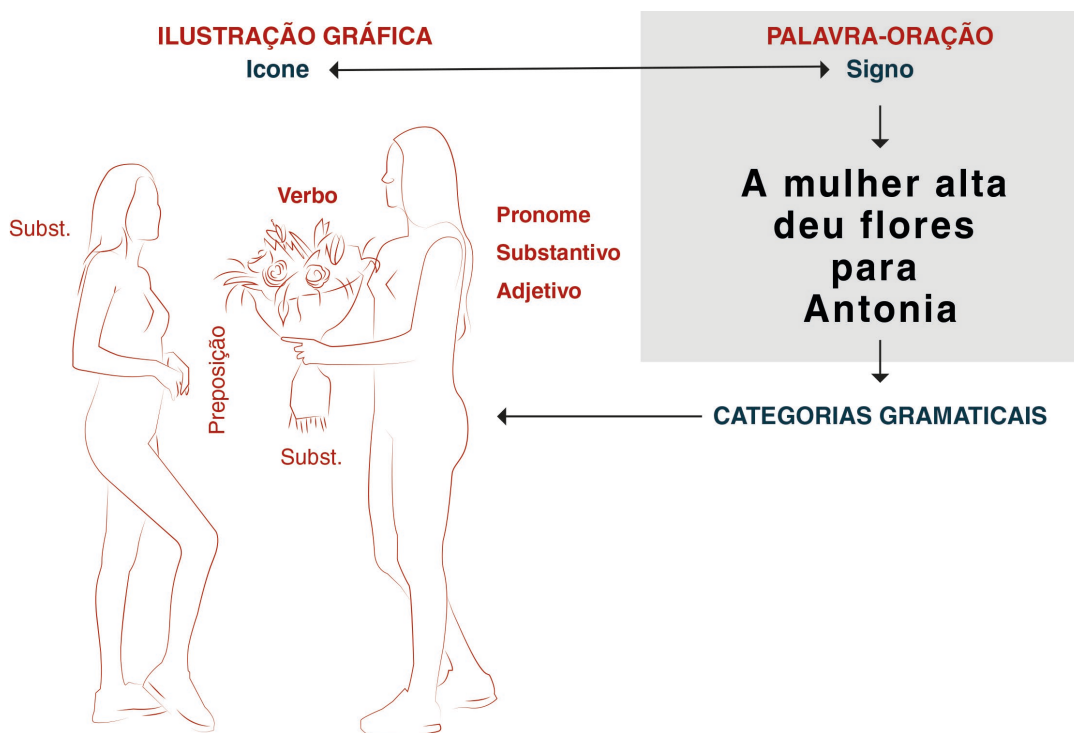
Certamente pode-se começar a deduzir que a ilustração gráfica se torna simbólica como resultado de uma frase, construída a partir de regras gramaticais para fazer a ordem lógica de uma frase e cada uma terá uma função. Portanto, um deles, como pode ser percebido no gráfico, será transformado no significante que se torna a forma (o ponto, o plano, a cor), ou seja, a estética dentro da natureza da ilustração que será fundamental para comunicar. E a outra terá a função de conotar o conceito, ou seja, a função semântica da carga informativa que ilustrará o conceito textual. Então o que antes era um sinal através das palavras ou categorias gramaticais é agora icônico através da imagem. Umberto Eco chamou o ícone como:

um signo que tem uma conexão física com o objeto que indica, como no caso de um dedo apontando para um objeto, [...] e

até pronomes demonstrativos como /este/ e nomes próprios e comuns, [...] é um signo que se refere ao seu objeto em virtude de uma semelhança, de suas propriedades intrínsecas, que de alguma forma corresponderão às propriedades do objeto (ECO, 1994, p. 57).

Há um tratado semiótico, que Eco postulou abordando os temas do emissor e do receptor, que analisa os códigos determinados em atos semióticos cotidianos como: escrever este tipo de frases simples que descrevem uma ação e que vão desde a manipulação textual como um código, até a manipulação estética que produzem formas (codificadas, hipercodificadas, hipocodificadas) e, de fato, o que a mesma estética poderia produzir sem prever o código de um texto como os julgamentos factuais (ECO, 2000). Em resumo, tudo o que é trazido à discussão é para dar forma à definição de ilustração gráfica como um processo de meio de comunicação visual, dado que, como um processo criativo prévio ao muralismo, nos servirá para entender de onde parte a criação de ideias e conceitos que serão expostos no mural final. A imagem seguinte exemplifica a forma gráfica na qual um signo, que é a palavra, é transformado em ícone de uma forma visual.

Fig. 10 As categorias gramaticais, um signo que se torna um ícone.



Fonte: Criação própria.



Embora valha a pena mencionar que os conceitos a serem transmitidos são muito mais complexos do que uma simples frase, neste caso é implementada a frase anterior para abordar de forma simples o trabalho de ilustração gráfica como uma linguagem visual, tendo claro que o que vem a simbolizar é o signo linguístico ou as categorias gramaticais, pois todos os grupos de palavras que criam uma linguagem escrita ou verbal são chamados e, conseqüentemente, a linguagem visual emite alguns códigos que também significarão no processo de comunicação. Especificamente sobre isto, Donis Dondis fala de uma alfabetização visual e dos sistemas de símbolos que fazem dela uma linguagem e na qual, em outros tempos, eram as percepções do objeto nos parâmetros da mentalidade que se baseava na imagem. Portanto, ela a considera sob a perspectiva da alfabetização verbal e do que se espera dela, que é leitura e escrita, e propõe como, a partir da separação do visual da arte e do ofício, o talento para desenhar na comunicação visual foi deixado à intuição e ao azar (DONDIS, 2000, p. 21–22). Esta é uma questão de suma importância para esta pesquisa, pois como tem sido reiterado, a ilustração que deriva da voz para ilustrar ou para doar cultura é fundamental para as expressões contemporâneas que, neste caso, estão sendo potencializadas nas grandes cidades. Deixando estes esclarecimentos e definições sobre a mesa, pode-se continuar com uma das grandes definições que servirão para sustentar tais qualidades taxonômicas no caso da imagem que foi assim abordada por Afonso Medeiros:

As relações entre imagem e palavra (escrita/impressa) elencadas até este momento (desde a invenção da escrita) podem ser definidas em uma só expressão: *imagiverbografia*. Aqui, “*imagi*” (do latim *imaginis*) tem o sentido de imagem, representação plástica; “*verbo*” (do latim *verbum*), o de palavra, vocábulo, logos; e “*grafia*” (do grego *graphês*) no sentido de escrita, transcrição, meio de representação da(s) linguagem(s) através de signos visuais. *Imagiverbografia* quer expresar o modo de interação visual (grafia) entre imagem (*imagi*) e palavra (*verbo*), não importando qual o processo (manual, impresso, digital) ou a classificação sónica. Esse termo especifica a intra e a intersignificação gráfica imagem-palavra, diferenciando-a de outros tipos de relações onde o verbal e o visual aliam-se na construção do sentido - como a relação palavra-gesto, por exemplo. (MEDEIROS, 2008, p. 220)

Esta afirmação contempla então que a imagem polissêmica (que é a ilustração classificada por Medeiros como “*Imagiverbografia extrínseca*”) cobrirá a dupla natureza: de epistemologia da informação, ideia ou conceito e da estética que o emissor da mensagem visual encontra de acordo com a sua expressão. Neste caso específico, a ilustração gráfica tem uma carga informativa intrínseca, que também vem do contexto ou da palavra (as categorias gramaticais e a construção de frases) e está completamente isolada de qualquer existência de um sistema de sinais linguísticos, para ser transformada num sistema de sinais visuais inerentemente expostos, que só pode existir como imagem gnosiológica através deles: os sinais gráficos, os sinais icônicos, a figura retórica, os sensogramas, os ideogramas, os pictogramas. Tudo isto é expresso através de composições comunicacionais precisas que finalmente terão um estilo gráfico (estética), para ter uma leitura narrativa visual pelo receptor da imagem que se torna ilustrativa (epistemológica).

Na medida em que neste ponto parece que os conceitos estão entrelaçados, é justamente porque a ilustração gráfica foi construída como aquela imagem que dialoga diretamente com o texto ou vice-versa, dentro dos diversos meios editoriais, cartazes, outdoors ou as variantes da publicidade, seja impressa ou digital. E é, em parte assim mesmo, tendo em conta que a ilustração nasce com o enciclopedismo e flutua com tudo o que está relacionado com as palavras-textos. É por isso que para que a imagem chamada ilustração gráfica seja completamente compreendida em relação aos textos, é preciso entender que existe um contexto. Em outras palavras, não podemos pretender criar uma ilustração sem um evento prévio à realização dessa imagem, seja ele histórico, científico, comercial ou poético, entre muitos outros. Para isso, antes da imagem ser criada, o ilustrador deve escrever o conceito a ser ilustrado, a fim de trazer este sistema de sinais linguísticos para o que se tornará icônico dentro da imagem criada. Assim, o processo criativo do ilustrador está intimamente ligado à escrita, por isso começa com uma codificação gráfica possivelmente icônica.

Então, a imagem ilustrada, tendo uma característica anterior do texto (contextual) que está muito ligada à narrativa e, portanto, à compreensão de uma mensagem visual, precisa ser vista enquanto tal. Então, para ler uma imagem deste tipo deve-se



levar em conta a mesma forma de ler uma história em quadrinhos ou um livro com imagens, e não simplesmente às imagens cênicas e sequenciais, mas à imagem global. Lucia Santaella diz:

As imagens são recebidas mais rapidamente do que os textos, elas possuem um maior valor de atenção, e sua informação permanece durante mais tempo no cérebro. Somos mais capazes de memorizar descrições de objetos a partir de imagens do que a partir de palavras (SANTAELLA, 2012, p. 104)

Expondo em seguida:

A relação entre a imagem e seu contexto verbal é íntima e variada. A imagem pode ilustrar um texto verbal, ou o texto pode esclarecer a imagem na forma de um comentário. Em ambos os casos, a imagem parece não ser suficiente sem o texto, fato que levou alguns autores a questionarem a autonomia da imagem. Esse questionamento baseia-se na abertura interpretativa que é própria da imagem. Portanto, ela precisaria ser modificada, especificada, enfim, explicada por uma mensagem verbal. (SANTAELLA, 2012, p. 105)

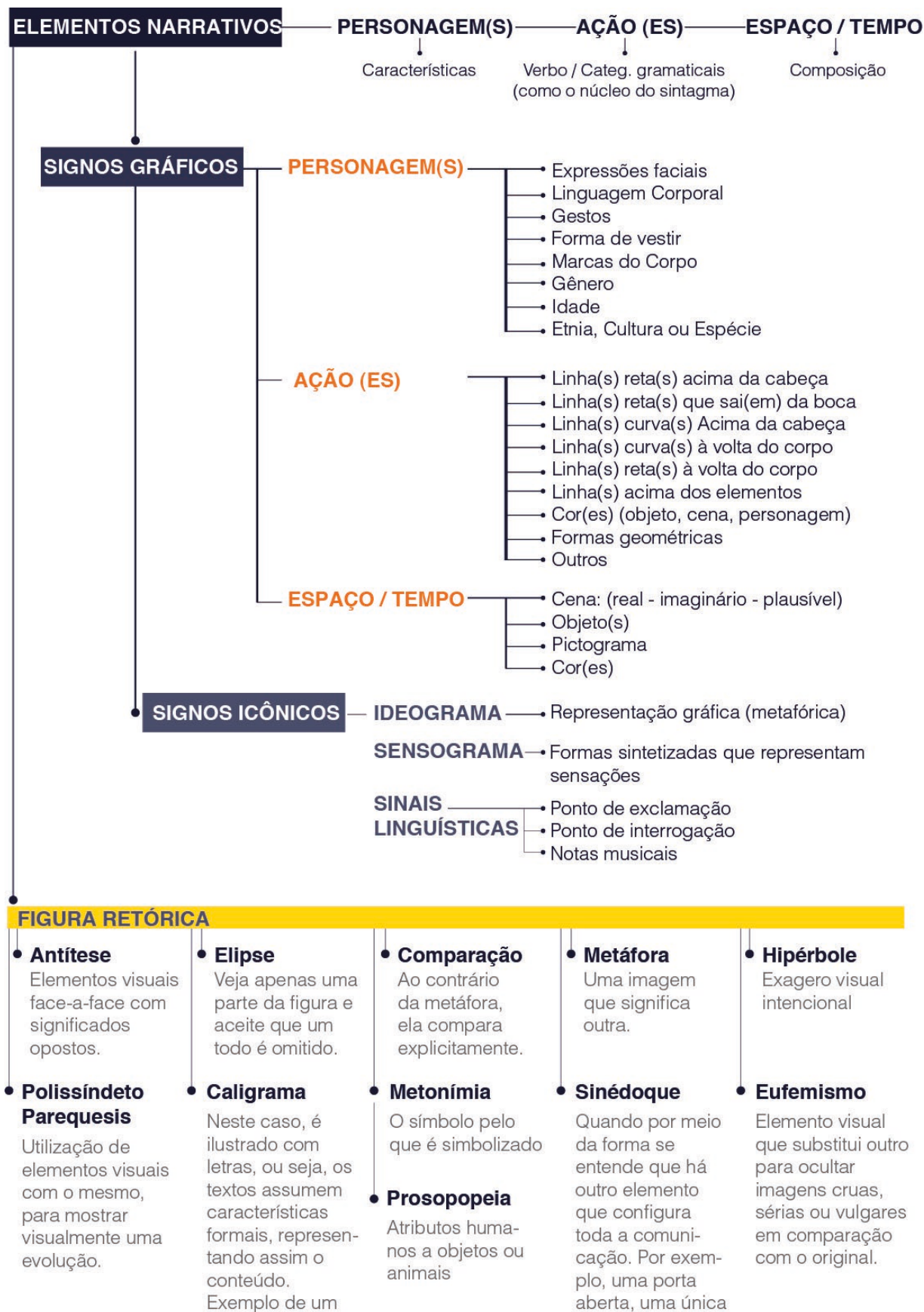
Seguramente isso significa que toda imagem precisa de um contexto para ser entendida, não apenas a ilustração gráfica, mas cada postulado da imagem. Porém, ao contrário, existem livros no mercado (que são a gênese da ilustração em todo o seu conceito) tanto para crianças quanto para jovens e adultos que têm uma narrativa com zero contribuição textual além do título do livro que pode se tornar o “contexto”. Estes livros são construídos apenas com imagem e à semelhança dos quadrinhos ou narrativas quadrinizadas que fazem uso de onomatopeias para se expressarem, têm uma quantidade de signos gráficos e elementos narrativos a serem compreendidos, tanto que as mesmas páginas inteiras se tornam uma história inerente que precede a seguinte. São conhecidos como “álbum sem palavras” e têm a capacidade de contar uma história através dos sistemas simbólicos que têm a ilustração gráfica como suporte “O álbum é uma narração de imagens sequenciais fixas e impressas ancoradas na estrutura do livro, cuja unidade é a página, a ilustração é primordial e o texto pode ser subjacente” (BOSCH, 2015, p. 7). E por serem subjacentes, os textos podem ser completamente inexistentes porque a imagem assume o topo da hierarquia expressiva e comunicativa.

Emma Bosch realizou um estudo no qual tentou definir quantas palavras um álbum pode ter sem palavras, entendendo todo o corpo de um livro, suas características editoriais como o título e outras que dão muita informação ao leitor, e detectou que existem tipologias entre as quais estão: sem palavras, falso sem palavras, quase sem palavras, onde as formas interpretativas da imagem são evidentes.

Todos os elementos que compõem um Álbum Sem Palavras podem ser lidos como signos que participam da transmissão da narrativa. Neste sentido, nós os analisamos e exemplificamos. Assim podemos dizer que as narrativas gráficas podem ser lidas. O fato de um leitor interpretar as imagens de acordo com seu histórico e explicar a história “em suas próprias palavras” não é sinônimo de inventar sua própria versão. (BOSCH, 2015, p. 445).

Este tipo de leitura não precisa de palavras para ser compreendida e, por isso, pode-se afirmar que a ilustração como imagem inerente é capaz de expressar uma quantidade de informação por si só, respeitando o seu anterior contexto de elaboração. Portanto, para poder interpretar as imagens que acabam sendo ilustrativas (um interesse fundamental desta pesquisa), vai se utilizar parte deste estudo para propor um instrumento de possível leitura da ilustração gráfica (fig. 11) como aquela linguagem narrativa visual que não precisa de palavras, mas que tem pelo menos o nome da obra e às vezes alguma palavra integrada para reforçar ou garantir que a ideia chegue ao destinatário. Pode ser um instrumento útil para compreender a leitura dos concursos de ilustração gráfica que têm um contexto temático variado e desafiam o ilustrador a dar uma sintaxe à imagem, por vezes universal e, neste caso, a utilizá-la para ler as pinturas postuladas no muralismo urbano. Este é um instrumento que vai se utilizar ao longo desta investigação para proceder à leitura do muralismo que se expõe como forma de ilustração urbana.

Fig. 11 A linguagem Visual-narrativa da ilustração gráfica.



Fonte: Realização própria baseada no estudo do álbum *Sem Palavra* (BOSCH, 2015).

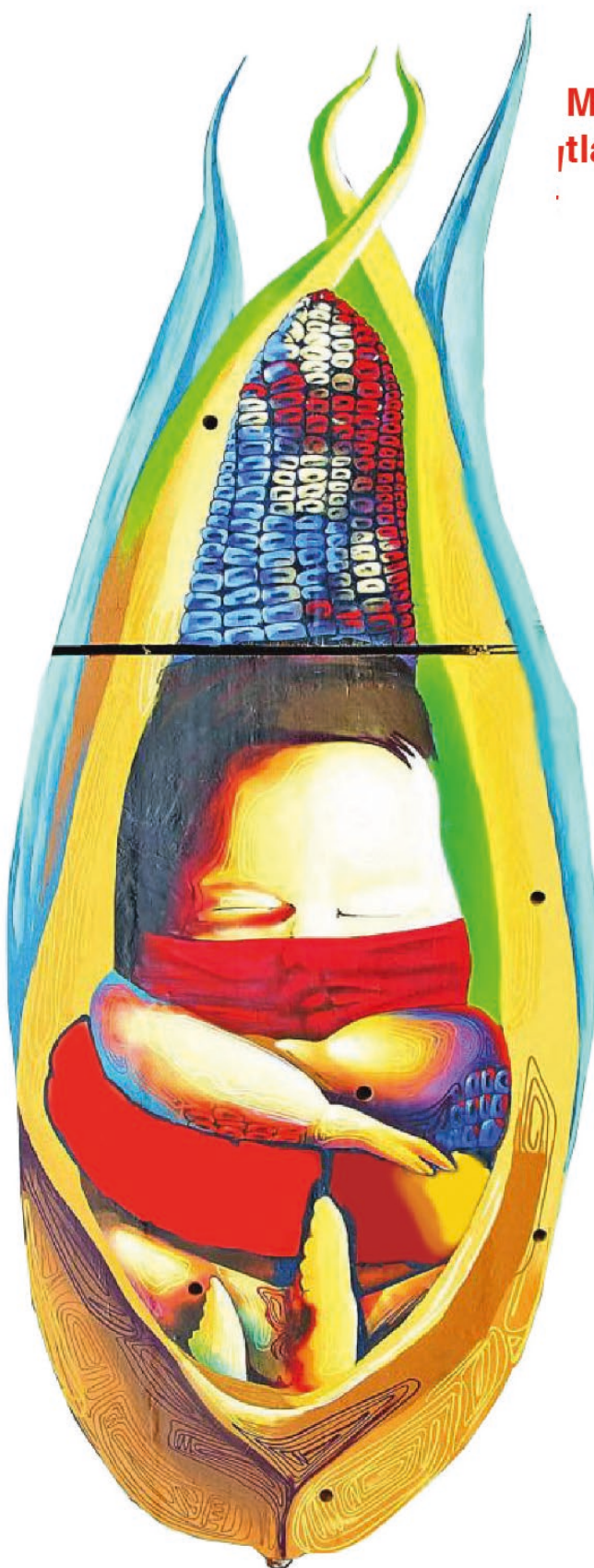
Certamente, cada elemento gráfico ou icônico está aí por causa de uma intenção do autor, pois, tanto no graffiti como no muralismo onde ambos têm uma fronteira tipológica fina, o que eles procuram é expressar e transmitir uma ideia específica. Portanto, do gráfico anterior podemos definir que também o uso da figura retórica sintetiza muito mais as mensagens que se tenta expor e são parte fundamental da persuasão na comunicação e nos argumentos da imagem. Desta forma, o emissor (neste caso, o ilustrador) terá que refletir concretamente a ideia, a informação ou conceito inicial e se apoiará nestes elementos de comunicação para consegui-lo e expô-lo da mesma forma que devem ser entendidos. No instrumento de leitura, elementos da linguagem visual-narrativa são discriminados para a ilustração gráfica e são necessários para observar a partir da imagem total a ser compreendida, talvez da mesma forma que se leem vírgulas, pontos ou signos linguísticos. Por exemplo, numa ilustração que contém uma personagem dentro de uma composição e que está um pouco elevada do chão, com todos os seus membros rígidos estendidos completamente e algumas linhas na cabeça, a única coisa que poderia conotar isso além de uma conjugação com o que acontece ao seu redor é uma admiração pelo personagem ou o espanto de algo. Se continuarmos a observar que na cena há outro personagem no qual caiu uma maçã em sua cabeça, podemos discernir que a sua admiração se deveu a tal ato, e pouco a pouco mais aspectos são acrescentados a essa imagem total para compreendê-la como um todo quase naturalmente, embora muitas vezes não percebamos que lemos esses aspectos mínimos.

É claro que a ilustração é um meio elementar de comunicação, mas quando extraída de certos meios também faz parte da linguagem artística expressiva. Isto pode ser porque as novas gerações nascidas na era da imagem sabem ler tais sinais gráficos sem ter um manual, torna-se quase natural, talvez porque estão em constante crescimento e contato com expressões ilustrativas. Martínez diz:

“O território ideal e natural para a ilustração encontra-se, portanto, nos diferentes processos de codificação mediática da imagem, quer estes sejam expressos por entrelaçados de linhas de queimadura ou pelas leis da óptica fotográfica, que permitem fixar as formas icônicas de forma estável e inalterável” (MORO, 2004, p. 78)

Neste caso podemos fixar essas formas icônicas usando estêncil, latas de tinta e pincéis grossos que vão capturar as já vistas grandes intervenções das paredes urbanas. Aqui uma primeira leitura de um mural.

Fig. 12 Primeira leitura



Mural tlaxcalteca em Oaxaca

SINTÁTICO

Elementos Narrativos

- Um personagem de bebê (irrealista e figurativo).
- Uma espiga de milho.
- Grãos de Milho.

Sinais Gráficos

- Personagem adormecido.
- Sua boca está coberta por um véu, que parece se estender como um lenço, a única peça de roupa.
- Ele está numa posição fetal.
- Sua cor de cabelo é marrom, portanto nos dá uma indicação de ser mestiço.
- É uma cena imaginária, mas plausível.
- As cores do milho tão diferentes dão uma leitura de ser milho centro-americano, como é típico dos agricultores nativos deste espaço geográfico.
- A cor se funde com o personagem, então deduzimos que, além de seu corpo e postura formal, ele é parte do milho e da espiga.

Sinais Icônicos

- Ideograma

Figura Retórica

- Hipérbole para exagerar a intenção
- Metáfora para dar o significado oposto ao útero da mãe ou para transformar o útero da mãe em uma espiga de milho.
- A imagem original usa caligrafia que forma o lenço no pescoço com palavras. (ver imagem original)



A radiografia anterior mostra então uma primeira abordagem a partir do formal na qual se pode perceber como, ao utilizar o instrumento de leitura de imagens (fig. 11), descrevemos elementos sintáticos como formas, figuras, cor ou signos visuais que mostram o que a pintura pode significar. Então, digamos que estamos diante deste enorme mural lá em Oaxaca (México), sobre o qual já temos aquelas primeiras leituras formais. Talvez, se o mural captar a atenção do transeunte possa passar pela cabeça deste algo assim: “a imagem se refere à ideia ou conceito de fazer parte do milho, de nascer dele ou de entender que os habitantes destas terras desde o seu nascimento são importantes para o consumo do milho”. Portanto, se também lançarmos uma análise da função semântica que coloque num possível contexto a imagem, ela cruza na nossa cabeça (“filhos do milho”) e é aqui que a nossa imagem se torna ilustrativa, mesmo que não conheçamos a lenda maia¹⁸ ou nunca tenhamos ouvido a frase. A imagem deixa-nos uma mensagem que talvez queiramos investigar para saber mais sobre a intenção cultural ou social que existe... ou talvez não. Para ser mais preciso, vai se relacionar uma fotografia da imagem original (fig.13).

18. “Os homens eram feitos de quatro cores diferentes de milho; vermelho, preto, amarelo e branco, como as cores da raça humana”(ARELLANO, 1987)

Fig. 13 Mural Tlaxcalteca em Oaxaca



MURAL TLAXCALTECA EN OAXACA

Somos de Maíz

Nas margens do rio Atoyac, cerca de 50 artistas se reuniram para pintar este e outros murais sob a construção de um sistema integrado de transporte público da cidade, tentando propor e provocar a sociedade com suas obras que têm raízes de identidade cultural. As pinturas urbanas foram feitas para o primeiro festival de Artes Urbanas da organização social Frente Popular 14 da cidade.

Artista: Beny Franck Salvador
Tamanho: Uma parte dos 250 m2
Localização: Calle Ribera del Atoyac
Oaxaca -México
ano: 2017

Agora, se você olhar para o mural original, é muito notável que ele tem a frase “*Somos de Maíz*” (Somos de Milho) que passa por ele na forma de um caligrama e cobre parte do corpo ou pescoço da criança. Isso não só nos dá muito mais base do que a imagem sem o uso de palavras, mas também conota o casaco que o ser de milho nos dá desde o nascimento – o fato de termos a boca coberta assim também nos leva a pensar em anarquia. Então, a ilustração gráfica pode ser acompanhada ou não de texto, lembrando que para transmitir mensagens é necessário utilizar sistemas de símbolos gráficos, icônicos ou linguísticos. Mesmo assim, o fato de utilizar os signos que são as palavras não tira a força comunicativa, ao contrário, concentra-se em uma linguagem talvez menos global e mais estacionária onde tal mensagem é emitida, o ideal será sempre dar sintaxe a um contexto a partir dos gráficos.

Daí que a ilustração nos convida a refletir, querendo nos iluminar, como na filosofia da era das luzes. Agora, no caso de a ilustração gráfica aparecer numa plataforma diferente do livro ou do impresso, ou no caso de as palavras não existirem, convidamos primeiro a ler a imagem e depois a investigar o seu contexto, pois sempre haverá um contexto anterior que queremos transmitir. Retomando aqui um postulado quando se fala do que se torna icônico, por exemplo, são as categorias gramaticais, faz-se referência ao sistema de signos que são as palavras anteriores que um artista coloca como conceito. Neste caso, se a imagem do primeiro exemplo não tivesse tido o uso de palavras, na minha opinião eu teria colocado “os filhos do milho” como uma frase gramatical, para dar uma ideia através da sintaxe da imagem resultante.

Portanto, voltamos a esta ênfase, pois a ilustração gráfica deve ser sempre simplificada e de fácil compreensão, e sempre terá um contexto anterior à sua criação que a torne uma imagem inerente das palavras, mesmo que por vezes sejam usadas poucas palavras no interior para reforçar a ideia. Demonstra-se, assim, que mesmo no campo editorial que tem a ilustração como um elemento que reforça o texto, algumas imagens que são chamadas de “ilustrativas” tornam-se apenas decorativas. Por não serem feitas com uma carga informativa intrínseca e que se transforma em sinais gráficos ou icônicos, utilizam a figura retórica necessária como meio de comunicação meramente visual. Portanto, a informação depositada no sistema de sinais linguísticos com os quais estamos acostumados a ler continuará a prevalecer. Para explicitar isto, se traz outro exemplo que não tem uso de palavras.

Fig. 14 Mural em Tijuana México



SINTÁTICO

Elementos Narrativos

- A personagem "com idade avançada" — Figurativo — .
- Um coiote.
- Um pavão
- Um veado ou cervo
- Uma onça-pintada (Jaguar)
- Fogo

Sinais Gráficos

- O personagem está sentado em frente dos animais.
- Este personagem está narrando uma história.
- Os seus gestos como braços abertos denotam a grandeza de sua história.
- A noite e as estrelas como um cenário real.
- O veado olha para o velho, prestando atenção à sua história.
- O pássaro e o coiote olham para o fogo.
- A onça-pintada caminha em direção à cena com nobreza e sutileza.
- As cores se tornam realistas na cena, exceto na onça-pintada que parece ser uma projeção da cor das asas do pássaro real.

Sinais Icônicos

- Nenhum

Figura Retórica

- Prosopopeia, vendo como os animais têm atributos humanos.
- Similar ou semelhante à expressão da realidade.

SEMÂNTICA

Contexto

É possível que a imagem se refira à ideia ou conceito dos encontros dos xamãs no deserto, à crença de que o *Nahual* da Mesoamérica é como bruxas e pode ser transformado em animais ou elementos da natureza. Se fosse assim, que hierarquia teria cada um dos animais e quem eles se tornariam?

Possível ideia preliminar escrita numa frase

— As tradições mesoamericanas dos xamãs —.

Em resumo, a imagem chamada ilustração deve ser lida e interpretada da forma como é concebida: os elementos narrativos devem ser levados em conta, depois os signos gráficos em cada um deles tendo aproximações que cada um poderia expressar (sabendo que existem alguns signos gráficos universais como as linhas na cabeça ou saindo da boca, por exemplo) e uma relação com a figura retórica. Nessa ordem, o contexto é a referência determinante da informação ou conhecimento que é transmitido por meio de uma mensagem visual. Agora vamos simplesmente referir-nos ao autor, ao lugar e ao título:

Autor:	Libre, Kafy e Skof
Local:	Tijuana -México
Título do Mural:	Junta Nahual

Isto é, se repararmos neste último exemplo (fig.14), o autor é investigado, após fazer uma leitura visual uma vez que não existe um contexto mínimo que torne a imagem puramente interpretativa, para então prestar atenção ao título da obra como referência contextual; daí pode-se concluir que a interpretação sintática e a possibilidade semântica ou de significado (relacionada dentro da imagem) está muito próxima da recepção que se tem ao visualizar uma obra como esta. A mensagem que poderia definir, então, este mural urbano está relacionada com os mitos e tradições ancestrais da região. Em síntese, nós ilustradores que somos comunicadores visuais procuramos romper com estes paradigmas e alguns deixaram de ser facilitadores de ofícios ilustrativos no campo editorial e procuraram transmitir suas mensagens graficamente codificadas nas paredes das cidades (como mostrarei no capítulo final desta pesquisa), mas esta seção tem sido capaz de explorar como parte da expressão artística que narra eventos, identidades ou culturas através da arte urbana que está exposta em nossa contemporaneidade.

Para continuar com a compreensão destas novas amostras de arte contemporânea (como o muralismo urbano), é trazida uma visão histórica de algumas das tendências artísticas que fizeram parte da nossa linguagem estética na América Latina que, como sabemos, tem uma herança das colônias e mais tarde cresceu em paralelo com



as escolas eurocêntricas. Dessa forma, poder ter um panorama de como tem sido as linguagens urbanas expostas, por exemplo, no cartaz que é importante no âmbito gráfico da cidade e que foi parte essencial, primeiro, como a busca de tendências e, mais tarde, como a quebra dessas mesmas tendências, encontrando uma possível linguagem mais própria.

2.2 O que está diante dos meus olhos: Os ismos da história

Nuestro norte es el sur. No debe haber norte, para nosotros, sino por oposición a nuestro sur... Esta rectificación era necesaria y, por esto, ahora sabemos dónde estamos. (TORRES, 1944, p. 213)

Pode-se começar por tentar entender o que aconteceu graficamente e em paralelo na América Latina e na Europa através de uma comparação estética. Em relação ao tema que nos preocupa, convém esclarecer que a ilustração antes de ser reconhecida como uma unidade funcional das artes plásticas foi catalogada como uma profissão dentro das artes gráficas, mas estes são conceitos que evoluíram e a ilustração já não é apenas uma decoração, mas um elemento comunicativo importante dentro das variáveis das artes visuais, como foi mencionado anteriormente. Além disso, deve-se acrescentar que a ilustração também se tornou um motor social do mercantilismo e de figuras políticas dadas à pós-industrialização, ou seja, foi capitalizada de alguma forma, tornando-se uma função ligada à área da publicidade em seus primórdios (HERNÁNDEZ et al., 2003).

Embora não sejam temas que se relacionem diretamente conosco, não é supérfluo mencioná-los. Nesta investigação vamos nos concentrar na sua força de comunicação e na sua força epistemológica e estética, mas com aquele enraizamento na identidade cultural latino-americana que está sendo transmitida através da estética que se fundem entre países e se moldam nas grandes muralhas urbanas que vai se explorar. Assim, para isso, temos de começar a delinear o que foi essa influência que veio da ocidentalização da Europa para os artistas latino-americanos e que mudou e se manteve de modo a compreender, a grosso modo, como todas essas tendências foram desarticuladas no discurso visual de alguns expoentes de nossa contemporaneidade.

Até agora tem sido considerada uma parcela secundária de arte: a ilustração. Elevar à categoria de conceito o que é considerado no máximo como um sub-gênero dentro da prática artística, será para muitos um disparate imprudente, ou pelo menos, e essa é também a nossa esperança, uma proposta carregada de controvérsia. (MORO, 2004, p. 8)

Podemos começar a falar a partir daquela ruptura cultural que existiu nas colônias hispano-portuguesas-francesas, aquela ruptura que está diretamente relacionada pelos sincretismos religiosos e influenciada pelas coroas católicas que vieram para o território geográfico hoje conhecido como América para ressignificar simbologias, rituais e ícones que intrinsecamente fizeram uma identidade indígena das Américas (BEAUFILS et al., 2005). Essas identidades de povos nativos, desde o extremo norte do México com os astecas, até o extremo sul da Patagônia com os tehuelches, passando por um Brasil da Amazônia e uma região andina dos incas, já tinham suas formas cosmo-visionárias dos territórios que habitavam e, evidentemente, tinham sua codificação visual encarnada em suas formas de linguagem primeva, no que hoje chamaríamos de arte pré-colombiana. Isso aparentemente permaneceu imerso em uma cápsula que foi evitada por muitos anos (enquanto no período colonial) foram estabelecidas e misturadas nas Américas com todo o seu conhecimento do novo mundo. É aqui que vai se começar a abordar nosso tema de influência, pois é a partir dessa ruptura cultural que a identidade latino-americana começa a ser codificada em tradições, fórmulas e ícones mistos para chegar a uma arte pré-colombiana e pós-colonial coagida num século XX que estava sendo acoplada (SONG, 2001), mas com a necessidade de olhar para esse pano de fundo de coesão da identidade cultural.

...uma concepção que para os mesoamericanos era religiosa; para nós é intelectual. Em ambos os casos, é uma visão não-humana do espaço e do mundo. O pensamento moderno sustenta que o homem não é mais o centro do universo, nem a medida de todas as coisas. Na arte pré-colombiana e moderna, por outro lado, a figura humana está sujeita à geometria do espaço não-humano. No primeiro caso, o cosmos é um reflexo do homem; no segundo, o homem como símbolo do cosmos. (PAZ et al., 2002, p. 274)

A partir dessas coesões da identidade e dos padrões culturais que existiam na América e dessa hibridização que existiu na cultura desde a colônia, pode-se dizer



que todo o desenvolvimento europeu incidiu diretamente em algumas mudanças na América Latina, pelo menos no modo de entender a arte. Assim, pode-se começar por relacionar a Europa com as guerras e os conflitos sociais que atravessavam o início do século XX, com a nova invenção tecnológica que era a câmera fotográfica e como tudo isso os fez reinventar o discurso artístico a que estavam acostumados. A partir disso, artistas como Matisse, Toulouse Lautrec e Cézanne, entre outros, criaram a vanguarda modernista reconfigurada para enfrentar o uso da imagem fotográfica. A linha como signo gráfico tem uma importância vital, a cor, a decomposição, a perspectiva, são os protagonistas desta nova arte que foi muito mais agressiva e transgressiva. Pois eles têm manifestações iconográficas e simbióticas com uma imagem que poderia ser definida como mais orgânica. Pode-se dizer que de uma forma quase paralela e a partir de certos eventos na América pós-colonial tais coesões culturais na arte começam a ser dissociadas (BARRIENDOS, 2013), um tema que abordarei ao longo deste capítulo.

Portanto, articulando o nosso tema central que é a ilustração desta época na arte da Europa do século XX, é preciso dizer que aqui vamos cobrir claramente a sua natureza estética: aquela que não se quer limitar a representar um papel meramente decorativo, anedótico ou passivo na sociedade contemporânea ou como atividade secundária e imitação luxuosa de tempos passados, mas que, sentindo-se agente por direito próprio, tenta fluir (MORO, 2004, p. 172). Talvez por este motivo, alguns artistas que procuraram se destacar da corte acadêmica para ter mais liberdade criativa ou até maior autonomia em sua arte, são alguns que exploraram esta força da ilustração, refletindo sobre essa linguagem visual-plástica como meio de representação e transmissão. A partir disso se pode entender que para os então novos artistas de vanguarda, realçar a cor, a forma, o simbolismo, o significado e a abstração é o que vem dar nessa ruptura e nessa diferença em relação aos clássicos acadêmicos (CASAS, 2003, p. 33). Em outras palavras, a linguagem é normalmente transformada e reinventada. Vale a pena mencionar que parte dessa autonomia da arte está representada, talvez de forma vital, na escola BAUHAUS, que teve lugar na Alemanha anos antes do início da Segunda Guerra Mundial e onde essa união entre artistas e artesãos, desenhistas, designers, arquitetos e artistas visuais tornou-se evidente (como uma continuação

das Vikhutevas soviéticas), defendendo a integração da criação com a sociedade, quebrando até certo ponto o modelo de grêmio que a arte clássica mantinha, claramente não terminando completamente essa instituição (LÓPEZ, 2007, p. 121).

Mas para entender então as vanguardas que possivelmente influenciaram a estética latino-americana, devemos falar sobre aquelas ilhas que alimentam as vanguardas, aquelas ilhas transformadas em “ismos” como modelos de pensamento que não devem ser separados das mudanças evolutivas, por assim dizer, de todos os processos socioculturais que a Europa atravessava, modelos de mercantilismo e industrialização, entre guerras e mudanças políticas. Os artistas procuravam a necessidade de liberdade, por isso se moviam entre uma corrente ou outra, sem esquecer que estas ilhas são influentes umas com as outras (CASAS, 2003, p. 35). Sob essa transformação, o artista mais reconhecido, Picasso, começou com rupturas do padrão artístico, chegando a tocar em temas políticos. Vale ressaltar que em alguns de seus trabalhos há uma intenção ilustrativa, além de sua postura expressiva.

Em seguida, apresenta-se em ordem cronológica os nomes dos “ismos” que foram feitos em movimentos pictóricos para ter uma melhor concepção do que cada um significa (fig.15), sem aprofundar neles de forma precisa, mas mostrando uma característica ilustrativa a partir dos textos com que são escritos, demonstrando de certa forma que a ilustração gráfica pode ser suportada por forma e cor para transmitir informações precisas sobre um determinado assunto. Assim, através desta cronologia ilustrada poderemos ter em conta em que ano cada tendência foi estabelecida, para ter informação de cada uma delas pelo menos visualmente e de como diferem ou são semelhantes, além das possíveis influências. Desta forma poderá ser levada em conta na investigação, uma vez que no capítulo final será necessário ter conhecimento destes movimentos para apontar se são fontes de inspiração ou se são tendências que mesmo na contemporaneidade se mantêm no muralismo urbano.

Fig. 15 Diagrama: Ismos limitrofes do modernismo eurocêntrico

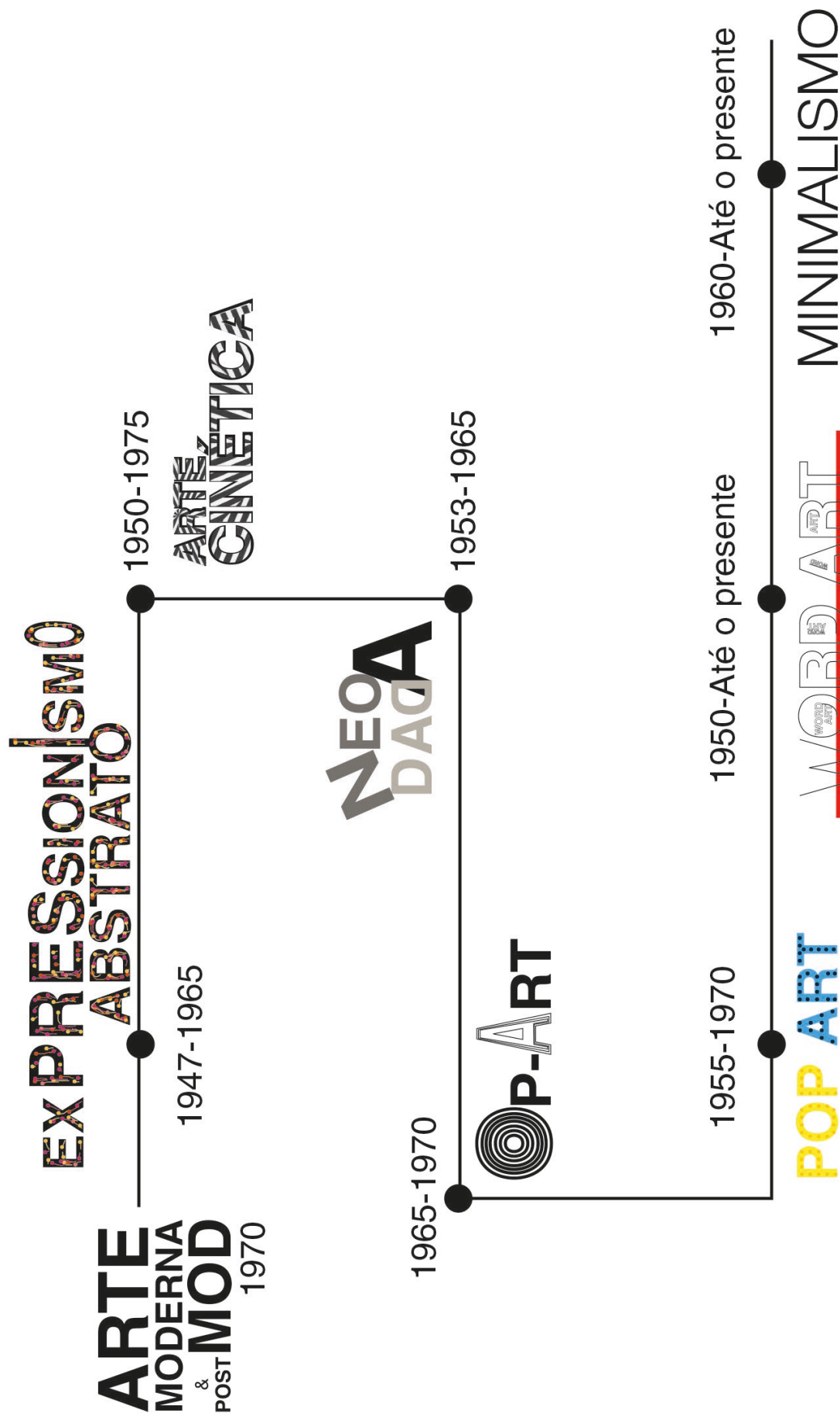


Fonte: Elaboração própria usando ilustração através de tipografia e cor com dados coletados da Enciclopédia de Educação Artística em <http://www.visual-arts-cork.com/site/timeline.htm#twentieth>

Relembrando esta cronologia com linguagem pictórica na Europa, é possível definir nas artes que com o uso mais livre de traços e de cores, os artistas constroem de uma forma muito mais crítica uma linguagem poética. Ou seja, se pararmos na pintura Fauvista de Matisse, é evidente que a sua observação não exalta pragmaticamente uma postura clássica se não transformar a cor em poesia, porque vemos como as tendências se agarram a esta ideia provocadora da cor, do formal e do expressivo, deixando de lado aquelas pinturas renascentistas escuras e realistas que marcaram a escola europeia, para dar mais valor à iluminação do sentimento do artista – certos elementos considerados sagrados como perspectivas são quebrados e as linguagens libertárias são construídas.

Num salto abrupto, essas tendências vêm até aos Estados Unidos da América que, como o resto das Américas, tem uma forte influência eurocêntrica, mas que, por sua vez, também teve uma contribuição nestas novas tendências do início do século. Surge, então, um expressionismo abstrato e nas Américas começa um discurso pictórico que desarma o costume que surgiu nas tendências dos séculos passados. É aqui que alguns artistas começam a mostrar a sua arte com tons políticos, e não com diretrizes da linguagem pictórica clássica, tendo em conta uma estrutura formal para além de uma mensagem espiritual para lhe chamar de alguma maneira (CASAS, 2003, p. 36). Então, as posições mais euro-americanas fazem essa fusão nas tendências com formas mais soltas, muito mais abstratas e talvez mais indiretas per se procurando essa ruptura acadêmica para focalizá-la na expressão e, de certa forma, “buscar a oposição ao que é costume na Europa”. Da mesma forma, a cronologia ilustrada a seguir permite-nos perceber como as expressões foram fundidas à medida que os séculos XX e XXI passaram (fig.16), criando novas linguagens como *Word art*, *Pop art* ou *Op-art*, tão influentes nas novas plataformas virtuais e até mesmo expostas no cartaz como ismo ou muralismo da nossa linguagem contemporânea que se expõe na cultura urbana. É trazido este assunto apenas para esclarecer as linguagens pictóricas, que, como foi comentado no início deste capítulo, são necessárias para compreender outros tempos, a fim de nos situarmos no nosso próprio tempo ou nos tempos atuais.

Fig. 16 Diagrama: Século XX -XXI Expressões Euro-Americanas de Fusão



Fonte: Elaboração própria usando ilustração através de tipografia e cor com dados coletados da Enciclopédia de Educação Artística em <http://www.visual-arts-cork.com/site/timeline.htm#twentieth>

Em meados do século XX, as tonalidades da linguagem pictórica contemporânea estavam ganhando força na necessidade de se expressar através da forma e da cor. Portanto, o pictórico teve fusões de gráficos e ao mesmo tempo o desenho mostrou força de natureza filosófica e estética; já não era um processo unicamente do plástico – já era uma das formas de expressão nas novas tendências gráficas. Fazemos uma parada nessa cronologia já que, se é evidente uma desarticulação da linguagem pictórica que talvez até agora tenha influências evolutivas da escola europeia, devemos refletir um momento da história sociocultural entre a Europa e as Américas que data da década de 1930, talvez quando houve maior deslocamento e assentamento de refugiados migrantes, trazendo consigo um legado de tal modernização para certas regiões das Américas. Por exemplo, como nos Estados Unidos – onde uma clara influência pode ser percebida –, mas também em alguns países da América do Sul como Brasil e Argentina. Essas migrações enquadraram não somente mudanças demográficas, como também pictóricas.

Foi decidido separar e enfatizar esta parte da época, pois é nesta (na década de 1930) que tal ruptura, tanto na sócio-política como na pictórica, se tornou mais uma expressão gráfica (como se pode perceber na fig.16). Começa-se, então, a mostrar mais daquela linguagem que foi preservada e reinventada junto com outras até hoje. Por exemplo: na imagem Realismo Americano (fig.17) pode-se ver como aquelas linguagens que foram quebradas na década de 1930 ainda hoje estão tão presentes. O retrato aqui trazido como exemplo com o nome *American Gothic* tem sido uma obra bastante controversa desde que foi viralizada na forma de meme¹⁹, talvez como muitas outras obras que se tornaram uma tendência no presente virtual. Mas esta obra particular tem a maior quantidade de modificações na história, talvez mais do que a Mona Lisa. É relacionada com um meme, em primeiro lugar, porque teve intervenções anônimas e, em segundo lugar, porque cumpre uma característica de mimese e transferência de informação cultural que como os genes ou o origem de algo que precisa de um veículo para se replicar e multiplicar como a linguagem virtual contem-

19. Meme: O neologismo “memes” foi criado por Dawkins devido à sua semelhança fonética com o termo “genes” (introduzido em 1909 por Wilhelm Johansen para designar as unidades mínimas de transmissão da herança biológica) e, por outro lado, para apontar a semelhança da sua raiz com a memória e a mimese. (CORTÉS, [s.d.])

porânea pode fazer. Mas não só é relacionada com a linguagem do “meme” atual, por sua forma de multiplicar-se e transmitir-se (matéria que torna a obra muito popular), mas também pela forma cultural que se transmite nela. É como se a identidade da pintura tivesse sido encapsulada nesta imagem regionalista americanizada e, ao nos referirmos às muitas versões que existem do retrato, ele continua a preservar sua linguagem, mas com uma transformação pictórica e gráfica através da situação atual daqueles que querem reinterpretá-la. Caso contrário, não pode ser relacionado com o Realismo Social de 1937 (fig.17) porque, se é bem conhecido, estas são expressões que ainda hoje são usadas, não são ressignificadas como *American Gothic* já que são realidades muito mais profundas na memória e atuais na história da América Latina, como vai ser relatado em uma seção posterior.

Fig. 17 Diagrama: Ano 1930 do Eurocêntrico para o americano

REALISMOS
1930

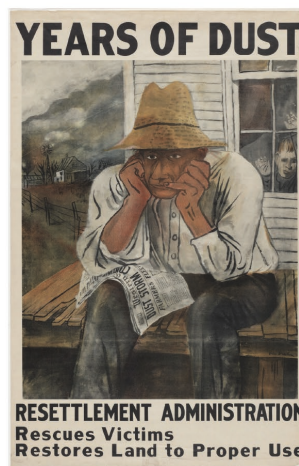
1930- Até o presente



American Gothic (1930)

**REGIONALISMO
AMERICANO**

1930- 1945



Years of Dust (1937)

**REALISMO
SOCIAL**

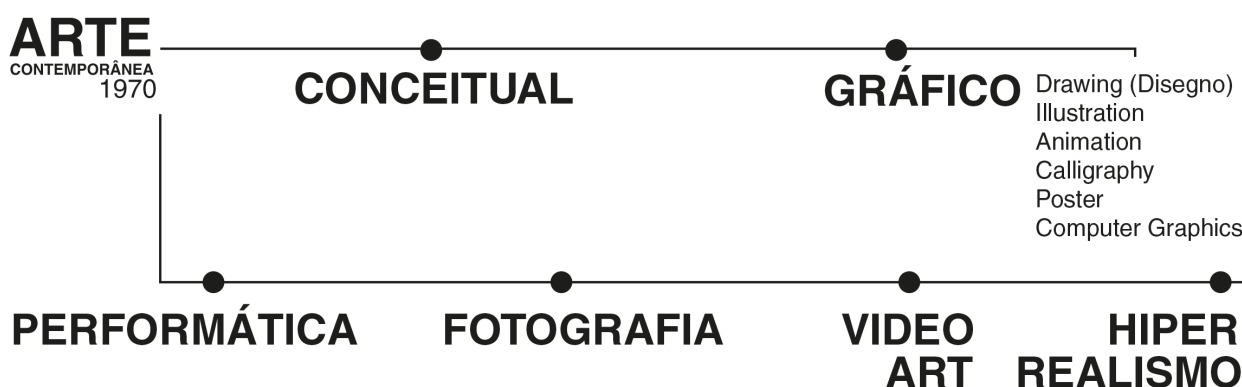
Fonte: Elaboração própria com dados obtidos a partir da Enciclopédia de Educação Artística. American Gothic: Ano: 1930, Autor: Grant Wood, 74 cm x 62 cm, Art Institute of Chicago Building. Years of Dust: Ano: 1937, Autor: Ben Shahn, Franklin D. Roosevelt Library. Disponível em <http://www.visual-arts-cork.com/site/timeline.htm#twentieth>

Voltando à ideia anterior de mostrar a influência pictórica sobre estes gráficos, a tabela de realismos (fig.17) refere-se ou relaciona-se com o fato de que na América existe uma grande e segunda influência de imigrantes europeus – segunda, porque

devemos ter em conta que a primeira foi na época das colônias ou colonização. O artista norte, central e sul-americano começa a narrar histórias visuais enraizadas em temas políticos, sociais e culturais a partir da perspectiva de suas próprias experiências, utilizando de certa forma a escola eurocêntrica (tão difícil de desarmar até hoje), retomando o uso mais correto do realismo, da cor, da forma conjugada na composição. É aqui que posso mencionar artistas como Rivera, Siqueiros, Portinari, Do Amaral e Berni, entre outros, que mais tarde compreenderiam a importância destes realismos sociais que, mais do que mostrar uma realidade social, gritariam para denunciar certas rupturas sociais que estas novas colônias europeias trouxeram consigo, e que nas Américas começaram a ser escritas para as gerações contemporâneas do século XXI. Por estas razões é importante fazer este enquadramento cronológico observado até agora.

Para continuar com os movimentos artísticos contemporâneos, é preciso também salientar – e para encerrar a ideia aberta no parágrafo anterior – que neste percurso cronológico pode-se defender que a ilustração gráfica tem vindo a abrir um importante caminho nas artes visuais graças a essa autonomia das artes, uma vez que ao fundir ou utilizar as características de cada movimento pictórico, enriqueceu-se na sua natureza comunicativa, transmitindo conhecimento, deixando de ser um simples desenho e elevando a sua função de transmitir ideias (PINCAY, 2012). Finalizando esta ideia, apresenta-se, sob a forma de cronologia, as tendências que acompanharam os movimentos pictóricos.

Fig. 18 Diagrama: Linguagem contemporânea 1970 até à data



Fonte: Elaboração própria com dados obtidos a partir da Enciclopédia de Educação Artística em <http://www.visual-arts-cork.com/site/timeline.htm#twentieth>



Da mesma forma, pode-se dizer que a ilustração gráfica como imagem não é apenas uma linguagem narrativa, mas também uma componente estética e gnosiológica que encontrou o seu caminho na relação entre ciência, arte e tecnologia. Por tecnologias entendo o uso da imagem em movimento ou animação, cinematografia, arte digital atual, aplicações móveis e, portanto, no celular, no computador e nas projeções digitais como o *mapping*. Em suma, uma série de meios para reproduzir a imagem e que, como reitero, não importando o quanto é reproduzido, nunca deve perder seu caráter ilustrativo.

Nesta última faceta cronológica que está em vigor nos dias de hoje do século XXI, nota-se que ao destacar a postura de um artista, ideias podem ser trazidas à luz através de novos meios que variam entre o tangível e o virtual, de modo que o pictórico se torna retórico e a estética se transforma em poesia cinética, projeções, performativa e trazendo a linguagem fotográfica ao nível da exaltação: foi isto que levou à finalidade de mostrar um sentido de cultura cada vez mais profundo no indivíduo através da linguagem artística. Assim, como foi dito anteriormente, desde meados do século passado os gráficos têm sido postulados como parte da linguagem artística e o uso de tipografias, de formas e de cores puras usadas em seu estado manual e digital, ganharam tal reconhecimento na história das artes.

Podemos discernir a partir desta linha do tempo que as artes foram reinventadas em parte devido a mudanças socioculturais (algo que obrigou as mobilizações de massa) e que, por sua vez, levou os artistas locais a pensar na conservação e/ou exaltação das suas próprias experiências, tradições e imaginários, uma vez que cada grande migração trouxe consigo o sincretismo²⁰ em todas as suas formas. E, por outro lado, a reinvenção das artes pela industrialização e pelos avanços tecnológicos. Porém, é evidente que nas Américas há uma grande influência da escola europeia,

20. O conceito de sincretismo é muito controverso no âmbito das ciências sociais. As diferentes posições vão desde aquelas que sustentam que o sincretismo foi – e ainda é – um instrumento de resistência passando pela ideia de que é expressão de controle da religião dominante sobre povos dominados, sobretudo indígenas e afros, até chegar à posição que reconhece esse fenômeno como um dado positivo de construção religiosa. (SANCHEZ, 2011, p. 69)

mas não só no norte esta linguagem é transmutada para torná-la mais própria; há também aqueles que virão para impulsionar as tendências na América Central e do Sul, sempre com todas essas mudanças e influências dos períodos clássicos que a arte pictórica carrega consigo.

Ao empregar o método estruturalista no processo evolutivo das transformações artístico-visuais dos últimos 100 anos, teremos de especificar - como primeira medida - quatro conjuntos de transformações fundamentais: 1) os abstracionismos; 2) os realismos objetuais; 3) os realismos não-objetivos; 4) a supressão dos meios sensíveis (conceitualismos). Bem, ao raciocinar as oposições internas e externas de cada um destes quatro conjuntos, notamos que a sua mecânica tem um princípio nas mudanças comunicacionais que a tecnologia produz na nossa realidade visual-sensorial quotidiana. Estas mudanças afetam o fenômeno sociocultural das artes visuais, alterando a sua distribuição e consumo. Assim, as mudanças influenciam os sistemas de produção modificando as operações manuais, as visual-sensoriais e as teóricas; modificações que são as mesmas que são especificadas nos quatro conjuntos mencionados. (ACHA, 1981, p. 31)

É por estas e outras razões apontadas por Acha que nos países hispânicos, portugueses e franceses da América Latina no início do século XX as artes flutuam junto com as norte-americanas de tons europeizados e alguns artistas se articulam contra essa postura expressando inconformismo com o corte acadêmico de caráter burguês que envolvia a pintura em cavalete, encaixando em projeção e exibindo em museu. Os movimentos regionalistas e de realismo social vão nascer na parte latino-americana, dando origem a um dos movimentos mais importantes nesta parte do mundo que é o muralismo como expressão de revolução, de memória e de luta social e que teve como início uma revolução que vai ter uma continuidade no nosso espaço contemporâneo.

Então, a ilustração gráfica é como um meio de expressão, uma forma de ícone que, através do pictórico, faz com que o desenho e as gravuras comuniquem e exemplifiquem. Foi desenvolvida tanto como linguagem quanto como meio estético, operando através de figuras simbólicas que constroem imaginários do coletivo para o individual. São também arquétipos aderentes construídos sobre mitos de culturas que foram globalizados, e através destas tendências visuais que vão do geral ao ele-



mentar, combinando em algum ponto que se torna quase imperceptível separar ou desligar os gêneros artísticos que flutuam com a ilustração, ou vice-versa. Por isso, até hoje, a ilustração é mais do que uma arte, é um processo das artes produzidas e valorizadas após o aparecimento de linguagens como a escrita. Concluindo (como já foi dito), o que se transforma em ícone na ilustração são as categorias gramaticais, ou seja, substantivos, pronomes, adjetivos, verbos. É também o que nos dizem as leis da Gestalt, pelas quais os códigos capturados na imagem são como sistemas ativos de um pensamento visual.

A forma como percebemos lança as bases para a forma como pensamos (Isomorfismo). A primeira coisa que nos é apresentada é a percepção e o desafio é interpretar essa percepção (recriá-la, dar-lhe uma forma coerente). Assim como um computador recebe pulsos elétricos como sinais digitais e os decodifica em cálculos, imagens ou sons, nosso cérebro recebe estímulos e os converte em configurações que servem para interpretar o mundo. (LEONE, 2011, p. 2)

Como consequência e a fim de articular os movimentos artísticos e pictóricos observados e documentados com a proposta de que a ilustração gráfica tem um lugar no discurso, faço um paralelismo (fig.19) dos usos da ilustração gráfica no decorrer do século XX em aplicações editoriais (livro, capa ou cartaz), a fim de identificar coesões nas tendências pictóricas da imagem entre a América Latina – que é a que pontualmente diz respeito a esta pesquisa – e a Europa. Desta forma, pode-se relacionar com os movimentos mencionados e que possivelmente são utilizados na ilustração gráfica do século XXI contemporâneo, que está sendo executada através do muralismo urbano nas cidades latinas.

Fig. 19 Diagrama: Paralelismos na Ilustração Gráfica da América Latina e Europa no século XX



REFLEXÕES

As tendências desta época foram o barroco, um pouco de mitologia e histórias bíblicas, a figura foi muito focada nas tendências europeias típicas desse estilo.

As tendências deste período foram as dos pré-rafaelitas, com influências da pintura flamenga e italiana, a rejeição do Academismo e começaram a mostrar ideias mais livres.



REFLEXÕES

Impressionismo, art deco e cor tomando o centro do palco, mostrando um realismo no cartaz feito por gravura e impressão pad.

A tendência deste período foi Art Nouveau, começou a combinar tipografia e imagem, vários artistas pictóricos contribuíram para o design de cartazes.

1920
1940

AMÉRICA LATINA



Cartaz o retorno,
de Raúl Caballero, México
EM: http://www.astraph.com/udl/biblioteca/antologias/dise%C3%B1o_cartel.pdf

EUROPA



Cartaz de L'Atlantique
A. M. Cassandre, França.
EM: <https://www.cassandre.fr/>

REFLEXÕES

As tendências desta era em toda a América Central e do Sul exploraram novas tecnologias e técnicas como offset, corte de madeira, serigrafia, formas negativas e ilustração político-social que estavam sendo exploradas. O estridentismo surge como uma força estética na chamada "escola popular".

A Art Nouveau foi transformada em estilos futuristas-cubistas com tons mais suaves e mais focados nas tecnologias atuais, a tendência na Bauhaus é marcada.

1940
19501ra parte
do século XX

AMÉRICA LATINA



Associação dos Fabricantes de
Macarrão Chile, Biblioteca Nal.
EM: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-340767.html>

EUROPA



Paul Colin, França

EM: <http://www.dieselpunks.org/profiles/blogs/the-art-of-paul-colin>

REFLEXÕES

Em alguns países da América Latina, havia uma forte tendência a projetar cartazes americanos no estilo trazido pela tendência Pin-Up, ilustrando realisticamente o que a própria fotografia conseguiu, mas com um toque de perfeição do cotidiano, uma tendência de Realismo com cores predecessoras da arte popular.

A Europa através da guerra e os retornos do pós-guerra para usar o ícone, o expressionismo, a geometria, eram símbolos da devastação da guerra e sem serem figurativos eram mensagens precisas e poderosas.

1950
1960^A

AMÉRICA LATINA



Cartaz Equipe técnica da COR,
Cuba

EM: <http://www.rebelion.org/noticia.php?id=96461>

EUROPA



Publicidade Madrid,
Espanha

EM: <https://vau.es/la-publicidad-en-espana-desde-el-ano-1900-a-1979/>

REFLEXÕES

Realismo mágico, um termo cunhado pela literatura, segue uma linha muito mais indígena em vários países da América Latina, deixando essa figura regional norte-americana um pouco de lado, embora tenha sido mantida da mesma forma na publicidade e nos cartazes.

A figura publicitária utilizada nos Estados Unidos é limitada. À figura feminina dos pin-ups, com um toque de realismo social e humor gráfico.

1960
1980^A

AMÉRICA LATINA



Publicidade.

Grandes mostras da revista Source
EM: <https://historialunapark.com/ii-archivo/3-decada-1953-1962/29-1961/1961-publicidad-de-coca-cola-fuente-revista-grandes-espectacu/>

EUROPA



Prljavo Kazalište, cobrir
do álbum, Croácia

EM: <https://ideakreativa.net/el-nuevo-libro-de-taschen-explora-la-historia-del-diseno-grafico>

REFLEXÕES

A vanguarda ainda está presente: figurativismo, regionalismo, mas também está começando a ser influenciada pela arte pop americana e pela reprodução da serigrafia. A ilustração nas grandes marcas era uma tendência notável.

Neste curso, a arte pop nasceu em paralelo com a América do Norte, sintetizando surrealismo e realismo, expandindo o neodadaísmo junto com a colagem.

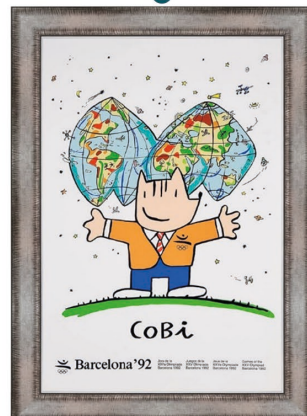
1980
2000

AMÉRICA LATINA



Publicação O Melhor Design Gráfico da A. Latina e Caribe
EM: <http://flaviowild.com.br/portfolio-item/1995-publicacao-C-C%A7a%CC%83o-el-mejor-diseno>

EUROPA



Jogos Olímpicos de Barcelona
Javier Mariscal
EM: <https://www.moldurashergon.es/blog/144/los-anos-80-la-epoca-dorada-del-diseno-grafico>

REFLEXÕES

Aqui houve uma grande mudança, pelo menos no modo de ilustrar: de técnicas manuais para uma técnica mais computadorizada e mesclada. A estética é mais geométrica, a cor mais vibrante, os detalhes são abstraídos e a tendência é mais pós-modernista.

A vanguarda busca a imagem que está mudando fortemente nos anos 80, a era digital está surgindo e o conceito “*o que você projeta ou trabalha*” ... É preciso muita popularidade no movimento agora pós-punk.

Fonte: Elaboração própria com dados obtidos de cada autor descrito no diagrama

Para concluir esta seção em geral, e como pode ser visto na tabela acima (fig.19), a ilustração gráfica aplicada em um ambiente editorial teve uma influência tardia no início do século XX, e a partir de meados do século XX começou a dar passos gigantescos na forma de fazer a imagem ter muito mais contribuições próprias, combinando e apropriando-se de algumas tendências. Obviamente, estamos falando de forma geral em termos de América Latina, já que certamente cada país teve avanços diferenciados em relação a outros e muito mais influência do que outros. No Chile, sugere-se uma conotação mais norte-americana-europeia, enquanto países caribenhos (como Cuba) tiveram a necessidade de escrutinar as suas próprias formas de expressão.

Por esta razão, podemos indagar que os processos de construção visual na América Latina têm tido influências profundas em toda a construção da linguagem

pictórica artística. Movimentos, técnicas e forma da linha e história da Europa que, em si mesma, teve influência de outros países, mas que chega transformada para a América sob a cosmovisão eurocêntrica. Contudo, no período pós-colonial, se começou a combinar, a variar e a tornar-se mais apropriado em alguns países que tiveram revoluções sócio-políticas, como o México, Cuba, Venezuela e até o Brasil, onde se estabeleceu a necessidade de dar poder ao indivíduo. A partir disso, se começou a construir uma forma de pensamento mais decolonial, muito mais alinhada com o que hoje seria o pensamento latino-americano, com as formas dadas aos costumes populares camponeses e indígenas da classe trabalhadora, e deixando essas formas de *modus vivendi* norte-americanos, que no final influenciaram o auge capitalista e o movimento pop.

De forma que na primeira metade do século XX na América há uma forte influência da *art deco*²¹, da tipografia e da fotogravura que era comum entre os países latinos. A mudança na construção visual veio na segunda metade do século. Nos anos 80 toda a América teve um impacto na cultura (música, cinema, televisão etc.) com a comunicação de massa chegando a todos os lugares e fazendo uma revolução na imagem e no design que foi imposta a todas as retinas através de grandes movimentos que já existiam na América do Norte, revolução esta que foi reforçada entre 1990 e 2000 com a imagem digital. A partir daquele momento, os movimentos pictóricos têm sido exponencialmente muito variados.

Assim, a partir desta mini-retrospectiva da história da ilustração, gostaria de articular os segmentos que já estão refletidos neste texto com o muralismo do século XX, tendo como eixo a imagem figurativa que é a ilustração, como ícone, símbolo e linguagem de comunicação, considerando que em alguns países a forma de ilustrar, desenhar e/ou pintar mudou graças às revoluções populares. Assim, com o objetivo de mostrar alguns artistas que iniciaram esta ruptura entre a academia eurocêntrica e

21. Este estilo é típico das artes decorativas e foi desenvolvido durante o período entre as guerras, entre 1920 e 1939, na Europa e América. Atingiu seu esplendor máximo na Exposição Internacional de Artes Decorativas em Paris, em 1925. Como estilo, procurou a decoração acima da funcionalidade, e o nome vem a ser o apócrifo das Artes Decorativas. Disponível em https://www.ecured.cu/Art_D%C3%A9co



a norte-americana, construtores de uma poética visual através das paredes para reafirmar sua própria cultura e usar a ilustração com sua força epistemológica e estética, de modo a fortalecer o discurso plástico com identidade latino-americana (RAMOS, 2010, p. 49).

2.3 O que foi feito do Muralismo Latino-Americano no século XX

A ilustração gráfica na América Latina teve a influência do discurso artístico dos movimentos vanguardistas nascidos na Europa e, portanto, na América do Norte, na primeira metade do século XX. Entretanto, se se postula a questão a partir da territorialidade americana, os povos originais já tinham a sua própria estética e que foi sendo hibridizada com essas outras influências e, além disso, têm vindo a reaparecer em várias linguagens artísticas. É preciso levar em conta, então, que as artes visuais foram popularizadas nesta parte do mundo através da impressão e da multiplicação da obra gráfica, como no caso do nascimento da *Pop Art* e dos usos icônicos que Andy Warhol deu para isso. A partir daí, alguns artistas visuais usaram isso como modo de propagação e de suas obras, relacionando-a, talvez, à ideia de uma “morte da arte” tal como era conhecida com a aparência da arte moderna, mas levando em conta que é um registro histórico, já que é possível que este tipo de prática já tenha tido um espaço anterior na América Latina.

Portanto, a arte visual da América Central e do Sul no século XX já começava a explorar novamente suas raízes indígenas. Com os ecos das guerras que vinham do norte, em todo o cone central e sul a única coisa que a sustentava era sua tradição ancestral através de revoluções, de sincretismos culturais²² e, assim, a América Latina começava a se consolidar como algo devidamente autossustentável. Quando é falado o termo América Latina é dizer um código de costumes culturais que constrói uma “latino-americanidade”.

22. Sincretismo cultural: Processo de interação entre culturas através do qual elas assimilam as características mais significativas umas das outras. Culturas que se misturam, dando origem a novas manifestações culturais. (ESPINOSA; GILYAM, 2012, p. 4)

A América Latina do latino-americanismo é um território desigual, colonizado e desarticulado que precisa de uma consciência por parte do sujeito que o habita ou pensa sobre ele. É preciso que este sujeito - cidadão, artista, teórico ou crítico - não aspire ou espere outras essências além daquela que ele próprio possui: complexidade, diversidade, pobreza, riqueza e um longo etc. Assim, para construir a América Latina como um conceito, é necessário olhar para o subcontinente com preocupações latino-americanas, e estas repousam sobre a realidade da sociedade. (GRATEROL, 2014, p. 177)

A latino-americanidade foi construída como uma memória coletiva, ou seja, o que estamos vivendo, fazendo e existindo aqui em nossa contemporaneidade. A América Latina é a livre escolha de ser e de se livrar do que nos tem sido imposto. É, talvez, um pensamento utópico que busca uma reintegração continental levando em conta as necessidades de cada país a partir de uma observação sociocultural – o que é a base do nosso próprio progresso. É eliminar as fronteiras e a ideia da língua que separa: foi desmantelada desde que etimologicamente tanto o português, como o francês e o espanhol fazem parte de uma corrente de línguas latinas românicas e, portanto, como já mencionei na introdução desta pesquisa, pode-se dizer o latino hispano falante e o latino português falante.

A latino-americanidade é trazer o pensamento epistêmico, político e ético decolonial de Walter Mignolo, tomando consciência de que não existem universos abstratos trazendo à consciência as verdades entre parênteses, reconhecendo que existem outras verdades mas que todas e cada uma das verdades estão entre parênteses, referindo-se assim à pluri-versalidade e não a uma universalidade (MIGNOLO, 2012). Então a latino-americanidade é constituída como uma “verdade” plural que mantém uma complexidade de códigos culturais²³, diversos, que mantém um histórico como um passado colonial, que terminou em uma mestiçagem dentro de uma longa et cetera de possibilidades, portanto:

23. Os códigos culturais podem ser entendidos como os diferentes sistemas de códigos (oral, gestual, auditivo, visual, tátil, olfativo, gustativo, extra-sensorial e útil), que demarcam um indivíduo para se enquadrar numa sociedade. Ou seja, os possíveis significados que as pessoas inconscientemente atribuem às coisas. (RAPAILLE, 2007)



É preciso esclarecer que o que caracteriza a América Latina não é a mestiçagem em si, pois esta é uma característica comum a todos os povos e culturas do mundo, onde não há nada de puro. O que é característico é a nossa peculiar mestiçagem, que por um lado é um cruzamento de realidades muito distantes ou discrepantes, e por outro lado é a sobreposição forçada da “cultura ocidental”; mas de tal forma que esta soberania europeia é fictícia, enganadora: tal como o culto aos ídolos pré-colombianos escondido sob os altares católicos, há muitas coisas inomináveis que se escondem por detrás do vestuário europeu. (CHUMBITA, 1987)

Deixando estes esclarecimentos voláteis sobre a mesa, pode-se dizer que a originalidade da arte visual latino-americana pode ser baseada nestas muitas características. Já no início do século XX os expoentes latino-americanos se destacavam na arte como um evento, ou seja, o impressionismo figurava como precursor da arte moderna, mas nessa altura os artistas já tinham começado a considerar alguns paradigmas primitivos, políticos e sociológicos que afligiam e ainda afligem a América Latina de hoje. Neste ponto, a mexicanidade, que é um sentimento de pertença à cultura mexicana, aparece com os três grandes da revolução mexicana e o desejo plástico de capturar as origens étnicas indígenas do povo (BAYÓN, 1980, p. 15). Mas a própria identidade que quebrou um pouco o europeísmo não se deu só a partir da revolução mexicana nesta parte do mundo. No Brasil, com Cândido Portinari, e na Argentina, com Antonio Berni, também configuraram esse período de valorização do nativo na arte e da crítica da posição social no chamado muralismo latino-americano.

Sem dúvida, a arte visual vem se desenvolvendo desde o século XX com características da cultura popular. Cultura popular que com a influência da escola Bauhaus (onde a estética da “forma segue a função”) encontrou satisfação na ilustração gráfica que estava sendo cada vez mais utilizada no campo artístico. A publicidade como figura midiática, em suma, estava se tornando uma das unidades funcionais do plástico. Para reforçar esta ideia, cabe mencionar José Guadalupe Posada, gravador e ilustrador mexicano do início do século XX, que através de suas linhas e traços simples criou personagens da cultura popular mexicana com uma crítica social, que pode ser expandida para o resto do continente a partir da história da *Calavera Garbancera*

(mais tarde chamada *Catrina* pelo muralista Diego Rivera), e que tem sua base nas histórias de milhares de latinos que buscam a vida exaltada dos europeus e a vida moderna dos norte-americanos, não importando quanto sacrifício tenham que fazer para mostrar uma vida que não têm, e assim ficam nos ossos. Nesta ilustração resumida e destacada em linhas (fig.20) pode-se ver como comunicam (com uma estética sutil) a realidade iminente de um país em determinado período de transgressão sociocultural (NATIONAL GEOGRAPHIC, 2018).

Fig. 20 Possíveis inícios do conceito da *Calavera Garbancera*



Fonte: Calavera Oaxaqueña, Zincografia. -w40 x h50 cm- (POSADA, 1900)

A figura 20 é uma ilustração que ilumina uma época no México que pode ser percebido como o personagem central exaltado e ampliado em toda a composição e empunhando uma espada. Isto pode nos revelar um ponto histórico dentro da revolução mexicana que ocorreu entre 1876-1910: o personagem que possivelmente fez parte do exército zapatista por seu chapéu e roupa icônica, que por sua vez é uma



crítica ao status social que a influência francesa e europeia deu ao México na colônia. Os mexicanos queriam estar vestidos com roupas da mesma elegância e poder social que os franceses que se estabeleceram nas agora grandes e principais cidades, mas não tinham capacidade econômica para fazê-lo, por isso preferiram vestir-se e deixar de comer para entrar na insígnia da “alta” sociedade. Desta forma, Posada começou a ilustrar sob a forma de caveiras este sacrifício socioeconômico de uma cultura que queria se apropriar de outra, então magra, mas bem vestida. Os personagens desta zincografia estão como que em um ambiente de massa revolucionário ou talvez seja uma alegoria festiva à vitória posterior, rodeada de caveiras que sem dúvida nos remetem à grande quantidade de mortes durante a revolução, mas que também poderia nos remeter à morte através da imposição cultural que o colonialismo deixou.

Esta gravura de Posada, mais tarde enquadrada no mural “*Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*” de Diego Rivera (fig.21), sublinha o discurso dominante da busca do ideal popular nas artes no México e aqui começa não só um discurso acadêmico, mas também permeia o início da expressão muralista na América Latina. Estas formas de gravura começaram a ser dirigidas a partir do editorial e dos jornais de opinião político-social, depois que em 1937 um grupo de artistas se uniu fazendo o que é chamado de oficina gráfica popular onde através do cartaz, panfletos, folhetos e todo tipo de impressão com uma abordagem de propaganda, se torna em favor do discurso estético da ilustração. Mas enquanto no México, no início do século, as gravuras e desenhos com identidade estavam se tornando fortes, em países influentes do Cone Sul, como Argentina, Brasil, Colômbia, Peru, no seu próprio ritmo e em datas semelhantes, estão criando escolas gráficas com essas mesmas características.

Fig. 21 *Calavera Garbancera* eternizada de *CATRINA* por Diego Rivera



Artista: Diego Rivera
Tamanho: 4.17m x 15.67m
Localização: Museo Mural Diego Rivera,
México, D. F., México

Fonte: Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central. Mural. (RIVERA, 1948)



Acredita-se que Diego Rivera era um seguidor de Posada, e ao seguir sua obra icônica das *Garbanceras* com esta postura social crítica e ao mesmo tempo humorística da cultura mexicana, ele quis capturar e dar um espaço dentro deste mural intitulado *Sonho de uma Tarde de Domingo* na avenida central que nos coloca em um contexto histórico entre os tempos: se lido da esquerda para a direita evoca a colônia, o porfiriato²⁴, as lutas camponesas, as lutas populares e finalmente a revolução. No meio, a *Calavera Garbancera* chamado neste mural como *Catrina*, com um vestido muito mais orientado para esta crítica de diferença social, acompanhada pela versão criança de Diego Rivera que se refere ao momento possível em que esta última obra foi feita, mas com uma projeção para o passado que leva a esse sonho, tal como ele o nomeia. O sonho é – na minha opinião e como no mural se pode perceber –, reunir numa praça aqueles encontros festivos, agradáveis e familiares (que podem ser simbolizados pelos balões, pelos doces tradicionais e pelos mariachis²⁵ dentro da cúpula ao fundo) que são tão icônicos dentro da cultura mexicana e onde há todo tipo de gente, de estatutos, os governantes e o povo, os indígenas e seus colonos. Parece uma ode à vindicação dos tempos antes e depois das guerras, necessária para fundamentar uma necessidade de se colocar no mundo.

Essa obra pode ser lida em cada seção de períodos e entre períodos – uma questão que não será abordada – mas gostaria de destacar um ato final que vai impulsionar a ideia que eu estou procurando através desta pesquisa. E esse é o fato de colocar Frida atrás dele na sua visão de uma criança com uma de suas mãos colocada no ombro dele, em forma de proteção e/ou apoio. Tendo em conta quem Diego era para Frida Kahlo (tanto em sua vida pessoal como artística), nesse gesto e nessa posição parece que o próprio Rivera reconheceu que foi ela quem deu aquele foco central ao seu trabalho, porque ela era o ícone tradicionalista que ele procurava, capacitando-a com esta posição simbólica como a mulher que reivindica a cultura mexi-

24. Período da história mexicana em que Porfirio Díaz (1830-1915) foi presidente do país

25. *Mariachi* é um gênero de música mexicana. Por extensão, os músicos dedicados a este gênero também são conhecidos como mariachi.



cana. Devemos ver também a outra mão da Frida que carrega o símbolo sino-coreano do Taoísmo e que evoca tudo o que se refere ao trabalho, as duas forças opostas que complementam tudo o que existe no universo. Novamente, Rivera mostra não só sua admiração pelo trabalho de Posada, mas também por Frida, colocando em suas mãos a expressão do equilíbrio universal, se o estendermos nos termos que procura-se enfatizar nestas linhas de texto, como uma pluriversalidade.

Este mural não só nos traz um momento histórico e importante do muralismo mexicano, como também ilustra a forma de verdades diferenciais de toda a América que passaram por momentos similares e que sendo um sonho que se gostaria de levar a um espaço mais continental, também é evidente como a partir de linguagens gráficas uma cultura pode se expandir pelo mundo, porque até hoje a *Catrina*, onde quer que seja colocada, faz parte do ícone mais importante da tradição e cultura mexicana, exaltando a força epistemológica que a imagem tem através do tempo e das épocas. Hoje em dia, a *Catrina* é a personagem mais utilizada na celebração do Dia dos Mortos. Em suma, Posada deixou como ilustrador uma força que pode ser dada ao gráfico para enquadrar a memória histórica ou cultural dos países como uma força da sua própria identidade.

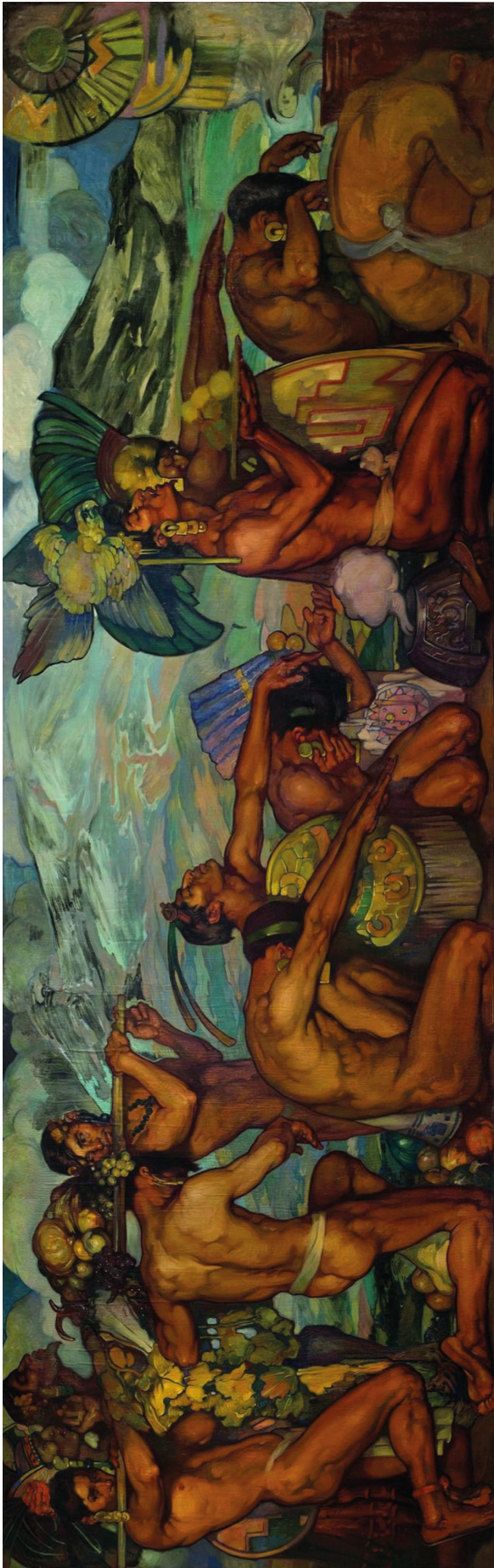
Com esta reflexão se poderia dizer que, para trazer uma visão semelhante de alguns países latino-americanos a partir de elementos da arte tradicional e/ou acadêmica, devemos fundir ilustração e design gráfico em um único termo, já que não há vida para um sem o outro e não há razão para o *Good Design* (ou boa forma) sem desmontar o que era arte em particular: o ponto, a linha, o plano e a forma vêm para sintetizar elementos do plástico (DEVALLE, 2008, p. 219). Isto foi feito para alcançar uma compreensão da ilustração dentro da linguagem artística e integrá-la em uma unidade maior. Para isso é necessário focalizar a ideia de imagem como iluminação de conceitos em autores que, com suas gravuras, desenhos ou pinturas, colocam o ponto de partida do que hoje podemos chamar de gênero “realismo mágico”, chamado assim em meados do século XX, para a literatura escrita a partir de aspectos latino-americanos e que hoje pode-se aplicar à imagem da ilustração com identidade latino-americana.



uma temática com características realistas mas com elementos irrealistas que têm a ver com a memória latino-americana, a busca de identidade e sensibilidade. -Um espaço particular, mínimo, onde se desenvolvem todas as ações que possuem uma atmosfera de intimidade onde as figuras que dão vida à história se desdobram. -Caracteres um pouco “loucos”, com uma visão quase onírica da vida e que planejam e realizam viagens no tempo e no espaço sem se moverem do lugar. Trance afirma que lhes permite viver eventos intensos e resolver conflitos que carregam desde a infância. São seres que estão sempre na vanguarda dos acontecimentos políticos e sociais do seu tempo. -O tempo é visto neste quadro como cíclico ou parece distorcido, de modo que o presente pode se repetir ou ser semelhante ao passado. Quanto aos cenários, geralmente estão relacionados com a realidade latino-americana, de modo que a pobreza e a marginalização social aparecem. (PEREZ; GARDEY, 2008)

Mais precisamente, podemos focar os muros da América Latina no século XX, considerando um olhar um pouco retrospectivo sobre o que estava acontecendo neste continente desde o início do século passado, sem esquecer que vários países estavam passando por crises políticas e até mesmo revolucionárias. É o caso do pioneiro muralista mexicano Saturino Herrán e sua representação do sincretismo cultural através de sua obra “*El Friso de Nuestros Dioses*”, que retoma a figura indígena para contar histórias que aconteceram nas colônias americanas e combina duas tradições religiosas através dos objetos colocados na obra.

Fig. 22 *Friso de Nuestros Dioses*



— Parte do mural original, que nunca foi terminado.
(Localizado na extremidade direita, onde o olhar de todos os personagens aqui mostrados é dirigido)

Artista: Herrán Saturino
Tamanho: 176 x 532 cm
Localização: México

Fonte: Nuestros Dioses, 1918, Mural 176 x 532 cm. (HERRÁN, 1918)

O *Friso de Nuestros Dioses* foi feito quase na sua totalidade (uma vez que o seu autor morreu antes de terminá-lo) para a entrada do teatro nacional em Aguascalientes. O mural é uma continuação de uma série de murais (como *La Ofrenda*) enquadrando temas mexicanos com representações de personagens e espaços locais, tal como Rivera pintou em tempos de revolução destacando o que ele entendia como crioulo (indígenas, deuses ou ídolos astecas, Cristo e igreja), seguido por este Mural (fig.22) que é trazido à tona por causa da posição pré-hispânica que ele tem. Ou seja, ao ver este trabalho que parece uma alegoria ao cruzamento das Américas e talvez ao sincretismo, ele pode ser percebido como uma série de personagens masculinos que tinham o poder hierárquico nas culturas pré-colombianas; eles levam frutos e ofertas pelo que estavam vivendo como transformação no tempo moldado ali. Este trabalho me lembra um mural que vi andando em uma das principais ruas da cidade de Bogotá, pintado desde 2013, e que é preservado quase intacto até hoje “*la paz es nuestra*” (fig.23); este se assemelha iconologicamente ao mural de Saturnino (o mural feito no âmbito do processo de paz na Colômbia contra uma das mais antigas guerrilhas da América Latina) e ilustra uma posição histórica onde todos nós, incluindo eu mesma, marchamos para que o governo assinasse um acordo de cessar-fogo que estava em conflito armado há mais de 50 anos, especialmente em nossos campos e comunidades indígenas.

Fig. 23 Duas contemporaneidades pintando o mesmo motivo



Fonte: Realização própria com dados recolhidos em cada imagem

Na postura deste Mural (fig.24) do artista urbano Guache, aparece um rosto indígena com formas e marcas de uma estética indígena reconhecida desde tempos imemoriais, oferecendo à cidade duas aves brancas como gesto de reconciliação, talvez uma alegoria à paz que desde a colônia nós procuramos como uma forma de pensamento mais liberada como povos originais.

Fig. 24 Mural *La paz es nuestra*



Fonte: *La paz es nuestra*, Bogotá Avenida el dorado, Mural urbano. (GUACHE, 2013)

Em uma posição semelhante, há o caso do mural de Diego Rivera intitulado “No Arsenal” (fig.25) localizado na Cidade do México, no qual a composição feita por ilustrações do autor e narra a revolução proletária do povo em meio à luta armada. Por que pode-se falar de uma ilustração nesta obra de Rivera? Pode-se afirmar isto pelo fato de que é possível reconhecer o trabalho sem ser acompanhado pela história ou conhecimento prévio, ou seja, observando o trabalho sem conhecer uma história por trás dele. Então, qualquer espectador sem conhecimento de simbolismo pode definir

que o espaço de concentração de alguma batalha disputada é o México (pelo tipo de roupa das figuras do fundo da imagem) e, assim, também pode-se entender que a luta é da classe proletária pelas diversas figuras que são representadas: os trabalhadores, a esposa apoiando o marido, a criança com elementos vermelhos (cor também presente nos personagens que aparecem no fundo da imagem), o maquinista que aparece de um lado como fundo, mais a quantidade de ícones simbólicos usados na obra. Através desses elementos, pode-se fazer toda uma construção histórica e sociocultural. É interessante ver como se podem fazer construções narrativas que destacam o contexto social pelo qual passam as nações, ou seja, onde o artista é também um ator participativo na construção da memória cultural através do uso de uma estética e de um sentimento próprio para expô-la em uma imagem que se torna ilustrativa.

Fig. 25 En el Arsenal



Fonte: 1928. Mural, 433 x 400 cm. (RIVERA, 1928)



Este tipo de expressão foi criado a partir da Escola Nacionalista de Vasconcelos²⁶, gerando interesse em explorar esse indigenismo, aquela forma que por si só mostra de onde vem, aquela expressão que rompe com o academicismo, que rompe com a tradição intelectual da pintura de cavalete. Sob a influência de conceitos socialistas de ruptura com a propriedade privada, o trabalho de expressão pública é incentivado com suas próprias tintas, de reconhecimento não europeu para gerar uma ligação mais profunda com a identidade de um país. Estas manifestações com características iconográficas que transcendem ao momento atual das artes na história da América Latina, são a essência da escola muralista mexicana que não tinha uma característica pontual em termos de linguagem artística, mas tinha uma grande intenção de fazer arte para o povo (SULLIVAN, 1996, p. 22).

Nessa mesma linha vão Siqueiros e José Clemente Orozco – membros dos três grandes do México. Mas não só no México, este movimento assumiu uma importância vital em outros países. Algo semelhante aconteceu não com um eco tão grande, mas onde a pintura mural começa a romper com a arte da elite e é tomada como modelo de inspiração para explorar este realismo social das Américas e para construir uma consequência histórica de reafirmar a arte latino-americana.

Pela primeira vez, a arte de nossos países foi abordada como um todo e com um espírito latino-americano que nada mais é do que uma das faces de nossa consciência do Terceiro Mundo; uma consciência ansiosa por reconhecer sua identidade cultural através da busca conjunta de soluções para os problemas artísticos e sensíveis que são comuns a nós. (ACHA, 1981, p. 55)

No início do século XX, Brasil e Argentina estavam passando por uma reinvenção artística que começou, como no México, por definir o termo “brasilidade” (RIDENTI, 2009, p. 211) e “argentinidade” como termos de identidade nacionalista, matéria que atende ao termo utilizado para esta abrangência artística da latino-americanidade, também voltada para o nacionalismo em busca de identidade que começa a ser ex-

26. Em 1920, o antigo secretário da educação pública é reintegrado. [...] Com Vasconcelos se inicia um plano de “salvação e regeneração do México através da cultura”. [...] Vasconcelos, como Goethe, postulava que a fase estética era a fase superior da humanidade, mas era necessário criar “uma estética bárbara” que superasse a decadência, afirmando o vigor do Novo Mundo. (SULLIVAN, 1996, p. 22)

plorada e destacada (ou ligada) nas artes visuais e, portanto, nos gráficos que querem ilustrar ou transmitir seus próprios conhecimentos. Um relato disso pode ser claramente discernido no manifesto antropofágico de Oswald Andrade: “Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade” (ANDRADE, 1928, p. 2). Essa citação um tanto irônica pode ser parafraseada dizendo que antes da chegada dos colonizadores, cada esquina geográfica das Américas já era uma configuração de costumes, de ritos, de pontos de referência. Assim pode-se visualizar através da obra de Cândido Portinari no Brasil, uma arte progressista com universos voltados para a forma cultural do homem trabalhador, da realidade social, de forma crítica. Portinari molda aspectos sociais da época colonial em outros países da América Latina, bem como no Brasil, explorando o indigenismo, o afro-descendente, o mestiço, toda essa realidade racial através da ilustração em sua pintura mural “*Catequese*”.

Fig. 26 Catequese



Fonte: Catequese, Pintura Mural, 1941.(PORTINARI, 1941)

Neste mural de Portinari, pode-se apreciar o uso de pinceladas simples mostrando uma família em uma forma de escravidão na época colonial, que podem ser

discernidas por duas razões iconográficas. A primeira sendo as três embarcações que podem ter vindo de navios europeus. A segunda são os catequistas franciscanos de crianças que, por sua vez, parecem estar guiando esses trabalhadores que estão concentrados no trabalho, vasos de barro da arte pré-colombiana ou afro e objetos ao redor dão razão ao lugar e a um momento histórico aproximado, não só no Brasil, mas podem ter mais elementos com características inter-latinas. Trata-se de pintura mural com sentido histórico, socialista, reintegrando contextos políticos e talvez marginais, afrescos que eram feitos com grandes técnicas de cavalete e que podiam e podem ser apreciados por muito mais pessoas – não era um espaço neutro de hierarquias.

A pintura atual procura o muro. O seu espírito é sempre um espírito de classe em luta. Estou com os que acham que não há arte neutra. Mesmo sem nenhuma intenção do pintor, o quadro indica sempre um sentido social. (FABRIS, 2005, p. 86)

Afrescos ou pinturas murais em tempos passados e presentes, que refletem em grande formato o espírito das classes sociais que sempre lutam, como diz a autora acima citada, que também parecem estar em vigor na forma como retratam uma realidade social que ilumina para o mundo a ideia do que a América Latina está vivendo até hoje. É um senso de verdade com tons de crueldade, mas é a realidade à qual as pessoas ainda estão sujeitas. Acredita-se que não se pode ser um artista de elite no meio de tanta desigualdade, e essa foi uma das razões para os pintores muralistas que ilustraram através de suas pinturas de grande formato o que estavam vivendo ao seu redor e tinham a necessidade de se comunicar através de suas pinturas. Se isso aconteceu antes no Muralismo italiano, por que não poderia acontecer no novo Muralismo que estava sendo baseado na arte latino-americana do século XX? É, em parte, uma obra de criação de ordem social.

Voltando à ideia da realidade dos povos, Portinari nos mostra neste mural chamado “*Criança morta*” (fig.27), uma das realidades tristes, mas iminentes que, como códigos sociais, compartilhamos com os povos latinos. Pode-se ver uma família aparentemente feminina (ou podem ser duas famílias), magras, com suas roupas gastas

(talvez por causa do espaço desértico ao seu redor) e o pote de barro. Enfim, características de grupos sociais que se referem a uma época ou talvez uma região do Brasil, com uma característica dramática ao lamentarem sua perda. Passaram-se mais de 50 anos e é uma cena que temos presente socialmente, por isso a relaciono neste texto, já que faz parte de um dos muitos códigos ou motivos que os artistas têm repetido e retomado como denúncia. Vimos isso desde o início com Posada no México; com um Rivera a idealizar uma equidade partilhada numa praça pública; com um Portinari dando uma ovação de pé ao sincretismo cultural. Também é possível associar a esse primeiro muralismo a revolução como critério social e, finalmente, um legado de desigualdade. Todos estes temas nos fazem compreender o modo como o muralismo tem evoluído e continua a denunciar nos espaços públicos.

Fig. 27 Criança Morta



Fonte: Cândido Portinari - Rio de Janeiro- 180x190 cm - (PORTINARI, 1944)

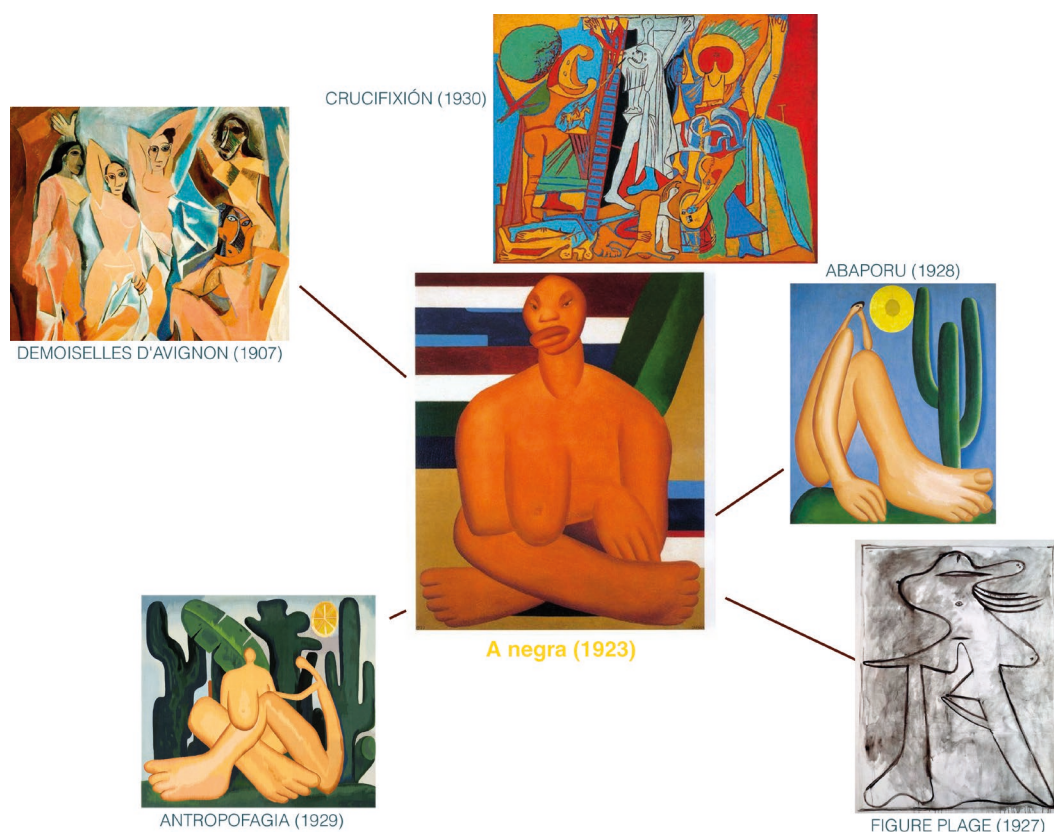
Talvez existam obras de arte mural mais representativas de Portinari, mas as aqui apresentados são trazidas à luz pelo poder iconográfico e ilustrativo destas obras, bem como “*Jangadas do Nordeste*” ou “*Festa de São João*”, com as quais ele participou do pavilhão brasileiro na Feira Mundial de Nova Iorque em 1940, simultaneamente com a exposição de mais de trinta obras na *Latin American Exhibition on Fine and Applied Art* (SERVIDDIO, 2011, p. 9). Obras que devido ao seu caráter iconográfico foram apreciadas nos Estados Unidos, onde junto com Diego Rivera (embora Rivera fosse mais transgressivo), a arte latino-americana assumiu uma força de conhecimento cultural e icônico através da imagem do povo latino que estes artistas começaram a exhibir. Em comparação, Portinari teve um pouco mais de acolhimento nas diferentes instituições artísticas dos Estados Unidos, já que o realismo nacionalista do artista tinha mais afinidade com as entidades governamentais da política cultural americana, que estavam a construir uma identidade continental americana ideal na sua pintura onde retratava uma diversidade étnica da parte sul das Américas (SERVIDDIO, 2011, p. 10).

Estas posições sociais, aplicadas na poética das artes visuais do século XX na América Latina, não foram apenas ilustradas em grandes painéis, mas também os artistas de cavalete, escultores, artistas gráficos levaram uma visão real do mundo que atravessava política e culturalmente, iconograficamente significando uma etapa funcional para a construção da identidade. Sem buscar agora classificações em tendências, os artistas não tinham medo de se mover entre um ou outro movimento, a ordem acadêmica sempre mais presente com um caráter social e, portanto, considerando uma linguagem visual menos hermética.

Pode ser que, por esta razão, Tarsila do Amaral tenha dado uma volta ao já limitado conceito vanguardista de Antropofagia, descolonizando e decodificando a forma acadêmica do europeísmo, focalizando suas composições nos problemas e na vida social da cultura brasileira, apresentando composições com uma linguagem pictórica modernista: a forma cubista, a cor pura, uma estética geométrica (mas arredondada), planos e sobreposições harmônicas que criaram códigos visuais de biodiversidade e identidade típicos das facetas modernistas (LUCERO, 2015). O fato de ter destacado a nudez natural, levando a obra iconograficamente a uma postura indigenista. Sem

uma intenção estritamente regionalista, contribuiu para essa construção da identidade latino-americana que outros contemporâneos já estavam construindo e começando a reafirmar esse discurso estético de diferença em relação ao que havia sido herdado do europeu. Ressalve-se que não devemos demonizar a escola europeia, uma vez que existe uma forte influência das tendências europeias em cada um dos artistas muralistas que mencionei até agora nesta seção. Finalmente, na figura abaixo podemos fazer um esboço do que se poderia chamar de confluência entre artistas para exemplificar a forma como os artistas tomam, consciente ou inconscientemente, inspirações de outros contemporâneos para si mesmos, caso também da influência europeia sobre os artistas latino-americanos.

Fig. 28 Confluências



Fonte: Confluências entre Tarsila do Amaral 1923-1928 e Pablo Picasso 1927
retirada de (VIDAL, 2011, p. 14)

o sentido de um movimento de atribuição, designação e inspiração que vai do presente para o passado. É o pintor que escolhe os seus precursores e diz - consciente ou inconscientemente - qual o precursor que deseja ser. Tarsila [...] confluência é a de um jogo de múltiplas interações de uma obra com as obras que são contemporâneas a ela. (VIDAL, 2011, p. 14)

Da mesma forma, Teodoro Núñez Ureta, do lado andino da América Latina, inspirado pelo movimento dos três grandes do México no início do século, decidiu ilustrar através da pintura mural a sociedade peruana numa obra cheia de estilo renascentista e indígena através da figura e forma de personagens populares *chacarreros*²⁷, seu povo da região de Arequipa. Ele era um artista multifacetado, mas se dedicava à sua convicção de pintar para a multidão, de fácil entendimento para as pessoas. O figurativismo era mais expressivo para seu povo naquela época, mas ele também pensava que toda essa influência abstrata contemporânea do século XX que estava acontecendo na Europa e nos Estados Unidos lhe parecia ser de elite, de pessoas com conhecimento em outras áreas, algo muito semelhante aos muralistas mexicanos e brasileiros e outras grandes influências latino-americanas (MACO, 2014, p. 92). “O artista plástico ou literal tem uma obrigação muito grande, ele deve afirmar e contribuir para a afirmação de um país” (Teodoro Núñez Ureta, maio de 1988, min. 7. 39 em MARTÍNEZ, 2012).

Assim como todos esses e outros expoentes de alguns países da América Latina, se poderia continuar a demonstrar como o muralismo é usado no século XX como uma corrente que iniciou a postura da identidade latino-americana. Ou seja, o discurso nas artes visuais do século XX começou com a desarticulação da doutrinação da escola acadêmica europeia e norte-americana, através da ilustração das raízes dos povos latino-americanos, seu povo, suas experiências, a forma figurativa do indígena, sua própria paisagem, a classe social e trabalhadora, a arte de uma região para uma grande região. Uma linguagem pictórica cheia de experiências e conceitos que só quem se vê refletido nela pelo seu modo de vida poderia chegar a percebê-la com a alma que cada artista capta. A ilustração, enquanto não for uma técnica, é um meio, um meio que cruza ismos e ideologias, que vai da forma iconográfica à simbólica, da estética à epistemológica e que está cada vez mais relacionada com a ciência, a cultura e como unidade funcional da linguagem plástica (MORO, 2002).

27. Os camponeses tradicionais do Peru.

III. O MURALISMO COMO LINGUAGEM URBANA

Embora não tanto quanto eu gostaria, seguia caminhando nesta vasta América e cada vez mais tive a oportunidade de cheirar e perceber cores. Desta vez, encontro-me numa cidade de tamanho médio chamada Concepción, entre os Andes e o Oceano Pacífico, na parte central do Chile. Seu povo, semelhante a outras regiões, expunha seu mal-estar ou posições sociais sobre os muros, e enquanto caminhava encontrei grandes muros com mensagens de luta, clamando por justiça e verdade, junto com outros símbolos de resistência. Como eu havia visto em outras cidades, expressaram seus povos indígenas que com suas próprias mãos cultivam a terra, exaltando sua fauna ou flora como gritos de existência (fig.29). Pode-se ver um Araucano ou *Mapuche* (como são conhecidos os habitantes ameríndios do Chile e da Argentina) coletando pinhões (uma semente das árvores de climas frios); ao seu lado, uma *Amo-nite* (que são aqueles moluscos que existiam nos mares), o vulcão *Callaqui* que se encontra naquela região do Chile, um fóssil de dinossauro pertencente àquela parte do mundo em outras épocas e, finalmente, os Andes, tudo simbolizando um território. Naquele momento, eu estava começando a entender que estava seguindo o caminho que eu queria encontrar quando comecei esta pesquisa, numa construção cultural que produz sentido de identidade, observando como cada rua tinha um mural que me ilustrava e comunicava com mensagens que poderiam ser ligadas a uma recuperação da nossa memória como latino-americanos.

Fig. 29 Um mural, caminhando no Chile



Fonte: Foto da autora. Chile 2019. Mural, Universidade de Concepción.



Também percebi com o meu próprio andar como essas expressões visuais começam a fazer parte da estética visual das cidades de hoje, quase como se fossem uma réplica uma da outra, não importando em que espaço geográfico eu estivesse, elas se tornaram familiares para mim. Embora seja evidente que a obra capturada nos muros dura pouco tempo, já que fazem parte do espaço público, começaram a ganhar espaço para os artistas gráficos e visuais captarem suas ideias e mensagens através do que se torna uma ordem estética. Assim, retomando a plataforma de uma cidade contemporânea com características semelhantes, vamos dar uma olhada nos artistas que deixaram de ilustrar graficamente em álbuns, livros, web e plataformas editoriais para explorar as ruas de suas cidades e potencializar a cultura latino-americana através de suas pinturas monumentais que se tornam ilustrativas em um ambiente urbano.

A ilustração gráfica é, neste contexto, outro artifício das artes visuais para despertar estados emocionais que procuram participar e transcender os logos, esta intenção de grande parte da estética romântica associada especificamente ao conceito do sublime. (MORO, 2016, p. 28)

Pela afirmação anterior, refere-se a alguns artistas que anteriormente procuravam explorar suas linhas ou estilos gráficos em linhas publicitárias ou em capas de livros e páginas internas. Aqueles que quebraram seus limites para expor suas ideias, conhecimentos e informações, capturando-os nas paredes não só de suas próprias cidades, mas também colaborando a nível continental – como diz Martinez Moro, “transcendendo ao logos” –, o que pode nos dar uma orientação ordenadora do mundo que dita e limita a necessidade expressiva. Pintores, gráficos e ilustradores que tentam colocar a arte ao serviço e ao alcance de todos, levando seus conhecimentos de atelier às ruas, objetivos que obtêm propondo um estilo próprio com sujeitos sociais com intervenções próprias dos códigos do movimento. Mas também é preciso mostrar que a união da estética na pintura e a força epistemológica da ilustração gráfica conseguiram comunicar os seus ideais através de paredes que suportam muito mais do que uma pintura muito pessoal como os tags ou graffiti-bombas que outros artistas fornecem para a cidade.

Ao contrário do que se possa pensar da afirmação anterior, não se pretende desmentir o trabalho dos grafiteiros com ou sem conhecimento das artes plásticas que expressam suas ideias ou necessidades através de assinaturas ou outros elementos gráficos. Ao contrário, a única coisa que procura-se é delimitar e recortar o processo visual da tipologia muralismo urbano, enfatizando de forma pessoal minha compreensão das pinturas urbanas mais livres (conhecidas globalmente como graffiti), que fazem parte da denúncia social que emerge da indiferença a que as pessoas têm sido submetidas. Tornando isto mais claro, pode-se também ressaltar que o interesse desta investigação é refletir sobre como a ilustração gráfica se manifesta através do muralismo que está reemergindo nas ruas. Portanto, para alcançar esta necessidade específica, são trazidos os murais urbanos que considero mais importantes de cada país latino-americano, tentando encontrar uma relação característica de cada uma das pinturas urbanas, seja estética ou epistemológica. Com isto, quero entender se transmitem os mesmos temas (ou temas semelhantes) ou se cada um está trilhando seu próprio caminho. Assim, aderindo às etapas do método exploratório que esta investigação tem seguido:

1. Vai se recolher uma amostra de dados visuais, neste caso um mural por país com os seguintes critérios:
 - a. Quando seja o maior feito por um único artista.
 - b. Quando seja o mais largo ou o mais alto.
 - c. Quando tiver recebido um prêmio ou reconhecimento internacional.
 - d. Quando seja realizado pela intervenção de mais artistas.
 - e. Ou que preencha todos os critérios anteriores
2. Analisar as imagens com o instrumento de leitura postulado (fig.11)

Para que finalmente me conduzam a um entendimento globalizado com caráter reflexivo do que, como um eco, pode estar acontecendo na América Latina e que talvez seja o ponto de partida para novas pesquisas.

3.1 Nem todas as linguagens usam palavras.

Antes de continuarmos, é preciso enfatizar que o muralismo urbano como conceito está sendo discutido por alguns críticos de arte. Por exemplo, Avelina Lesper considera que “Para escolas e curadores o graffiti é arte, e pelo que vejo com esta cidade vandalizada e pintada, vivemos cercados de arte, assim como nos museus estamos cercados de lixo” (LÉSPER, 2010). Em contrapartida, o Sergio Garcia, dono de galeria, afirma que “O mercado de arte está afetando seriamente a chamada arte urbana. Do meu ponto de vista, é no espaço público e não em galerias, museus, feiras ou casas de leilões. Mas hoje em dia muitos destes agentes estão interessados nesta terminologia para seu próprio lucro” (DIAZ, 2018). Com isto, só pode-se dizer que os movimentos artísticos raramente são reconhecidos no ato, mas, depois, se fala muito sobre eles.

Assumindo Mural-ismo como a monumental exposição das ideias transformadas pelas convicções de artistas, designers, ilustradores ou autodidatas que se manifestam de forma pública, para convidar coletivamente os transeuntes a submergirem em suas formas e cores para colaborar e fazer parte delas. Superando a função fechada e encapsulada dos espaços expositivos, questionando o *statu quo* e ultrapassando os limites aceitos pelos regentes do espaço artístico, os artistas buscam provocar prazer estético livre e aberto através de fatos que se reproduzem na cidade contemporânea como um eco sedutor, muitas vezes conseguindo apropriar-se de lugares esquecidos, marginalizados, deteriorados ou simplesmente invadindo os espaços impensados, como os privados. Desta forma, a ideia do muralismo em meio urbano está sendo retomada como uma linguagem sem palavras que engloba os ideais socioculturais dos habitantes de 20 cidades latino-americanas contemporâneas.



ARGENTINA

O retorno de Quinquela

O mural é uma homenagem ao pintor de Buenos Aires *Quinquela*. Nele pode-se ver algumas das suas obras mais famosas que refletem a vida no porto da cidade, o bairro de *La Boca* e as pessoas ao seu redor. Esse mural foi parte de um plano para recuperar o bairro e ganhou a categoria mais alta de murais pintados por um único artista.

Artista: Alfredo Segatori
 Tamanho: 2.000 m2
 Localização: Barracas
 ano: 2013 até hoje



Fig. 30 Argentina: O retorno de Quinquela

À beira do bairro de Barracas, em Buenos Aires, junto ao riacho que corre do Rio da Prata, e como parte do plano de recuperação e valorização do Caminho de Sirga na Bacia, *Matanza-Riachuelo*, fica o mural de 2.000 metros que ilustra a obra do pintor argentino Benito Quinquela. No lado esquerdo do muro representado em forma de fusão de quatro de suas obras, os barcos coloridos e cenas alegóricas ao bairro da Boca de há muito tempo atrás, são os que costumavam representar o artista, ao porto onde chegaram trabalhadores, pescadores e foi o espaço onde as famílias genovesas se estabeleceram. Acontece que a própria estética colorida deste bairro, seus latões com os quais se constroem as casas surgem daquela que o artista Quinquela imortalizou em seu trabalho.

No mural, além desta estética, destaca a importância dos trabalhadores deste espaço na cidade, das fábricas e indústrias ao fundo, dos pescadores ao redor dos barcos e também o retrato que mostra uma alegoria à obra de Benito Quinquela, ressaltando a necessidade de mostrar os autores locais. Observando o mural à direita, há uma sereia com um instrumento marinho na boca como se o fizesse soar, e debaixo dela crianças numa linha consecutiva que leva à leitura de um enorme parafuso com a insígnia “retorno de Quinquela”, pode-se acreditar que este ser mitológico no meio dos navios e pessoas com roupas mais contemporâneas, pode simbolizar o crescimento do bairro e as transformações industriais e laborais do mesmo. Finalmente podemos nos concentrar nos retratos de personagens (segundo o autor, mais de 70) que parecem importantes para a construção sociocultural do bairro, mas estão sempre interagindo com elementos gráficos que nos levam a significar o trabalho desta população.



BOLÍVIA

Tercer Encuentro de Muralismo Latinoamericano

O encontro de muralistas é gerado a cada dois anos, o 2018 foi parte de um programa "Paz, Capital Ibero-Americana das Culturas 2018", foi nomeado "Raíces Latinoamericanas" e apelou a artistas acadêmicos e de rua. O mural inclui personagens como "t'antawawas" que é um pão para o dia dos mortos, instrumentos musicais andinos, animais sagrados para os indígenas etc.

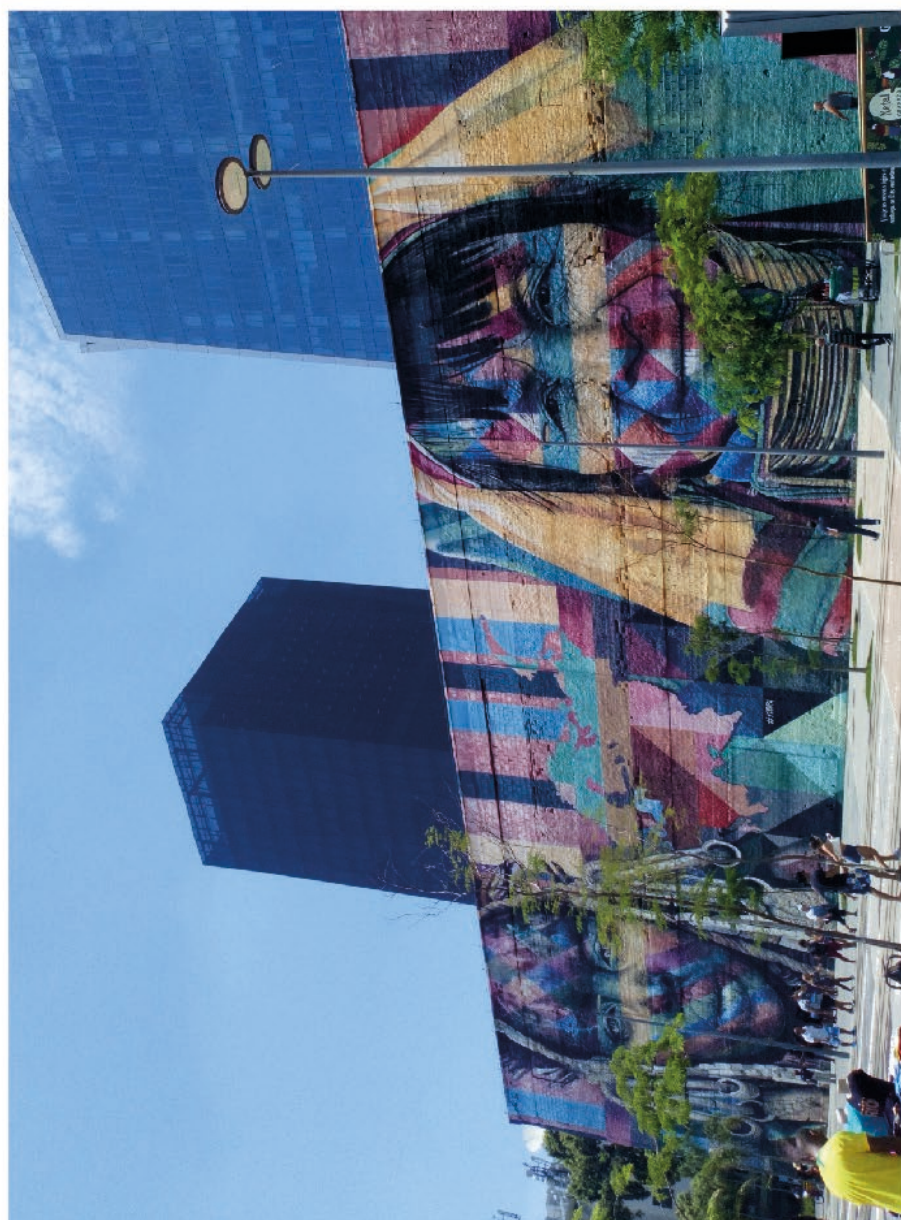
Artista: 150 muralistas
Tamanho: 2.500 m2
ano: 2018 até hoje
Localização: Espacio Interactivo Memoria y Futuro Pipiripi



Fig. 31 Bolívia: Terceiro encontro de Muralismo Latino-americano

Um dos lugares que interveio no caso deste encontro foi o *Espacio Interactivo Memoria y Futuro Pipiripi*, um espaço de diálogo intercultural na cidade de La Paz onde se promove o conhecimento científico, o desenvolvimento da criatividade e se interage com os cidadãos em relação ao natural, ao social e ao cultural. Se observarmos uma das partes do mural exposto, podemos ver três instrumentos musicais que fazem referência ao *Charango* (um tipo de instrumento de cordas nativo dos povos andinos) – podemos perceber que é tal instrumento pelas 10 cordas que tem no pescoço, além das formas dos tecidos andinos que são moldados dentro dele. Também pode-se ver animais nos *Charangos*, que são chamados de *Quirquincho* (mamíferos do altiplano, mais conhecidos como tatus). O tatu no centro é mostrado em forma esquelética aludindo à mortalidade destes animais, já que suas conchas são usadas para fazer este instrumento como na tradição de seus ancestrais. Na Bolívia há até um ditado popular que diz “Quirquincho que dorme é acordado convertido em um chovalho”. Desta forma, podemos ver ilustrados seus costumes na dança, na música e no folclore. O escrito acima (*Flora Charanguito*) refere-se à uma cantora-compositora de folclore, sintetizando, assim, esta composição do mural.

Na outra parte do mural, da esquerda para a direita, pode-se ver uma amostra da fauna local que está relacionada com os animais que são sagrados para os indígenas bolivianos (como os grilos e o puma), bem como personagens *paceños* como a mulher conhecida como *Chola*. A identidade deste personagem é traduzida em uma herança mestiça, pois na época colonial proibiram o uso de suas roupas representativas e, com o tempo, ela foi transformada: as longas tranças no cabelo, o chapéu *borsalino*, a *pollera* – que é o cobertor que cobre os ombros da mulher e tem formas muito características desta área –, bem como sua saia. E finalmente pode-se ver um *t´antawawa*” que é o pão que tem uma forma humana e é típico do festival do Dia dos Mortos, além de sinais gráficos como objetos e comidas da região.



BRASIL

Etnias-Todos somos uno

O mural foi realizado para os jogos olímpicos dentro do projeto de recuperação da zona portuária de rio, o artista põe à disposição 5 faces indígenas, que falam de unidade que é reconhecida com os mapas ao lado de cada um deles, este mural em particular faz uso da ilustração por sinais gráficos. Os grupos étnicos aqui capturados são: Mulsi da Etiópia, Chukchis da Sibéria, Karen da Tailândia, Hulis da Nova Guiné e Tapajós do Brasil.

Artista: Eduardo Kobra

Tamanho: 3.000 m2

Localização: Boulevard Olímpico-R.J

ano: 2016 até hoje



Fig. 32 Brasil: Etnias

O muro Etnias mostra a união, a diversidade e costumes dos 5 continentes ao redor do mundo. Sem dúvida mostra o mundo a partir dos grupos étnicos ou dos povos nativos de tais espaços geográficos. O mural faz parte do Boulevard Olímpico, uma área revitalizada em 2016 para receber os Jogos Olímpicos daquele ano e que agora compartilha outras grandes amostras murais, um assunto que torna o espaço uma atração turística para moradores locais e estrangeiros. A primeira face, correspondente ao povo *Mursi* da Etiópia (África), para além do enquadramento por acessórios decorativos típicos de uma hierarquia da etnia, expressa as suas características físicas, muito relevantes para os habitantes destas zonas. Cada um dos rostos, além de terem sinais gráficos como vestuário, acessórios artesanais e pintura corporal que fazem parte dos elementos narrativos da obra, localizando-nos geográfica e culturalmente num determinado espaço, são também acompanhados pelo mapa geográfico que acentua tal pertencimento.

Nos rostos seguintes, um pertence ao povo *Kayin* ou *Karen* da Tailândia, representado por uma mulher (*Padaung*) que, desde os 5 anos de idade, usam anéis de brinco no pescoço e decoram a cabeça com tecidos coloridos. Na outra ponta está o rosto (*Papua*) de um homem velho da Nova Guiné conhecido como *Hulis*. Seu rosto pintado com barro colorido, ostentando penas e flores coloridas na cabeça e um acessório de madeira perfurando seu nariz, ilustram as tradições dos homens daquela etnia. O rosto seguinte é de um *Chucoto* (o *Chukchi* da Sibéria) com olhos característicos de povos orientais, destaca-se entre os outros rostos por causa das suas roupas na cabeça que me fazem lembrar de um lugar muito frio no mundo. Finalmente, e numa posição exaltante de centro, um indígena (*Tapajós*) representado como criança, não sei se é porque quer simbolizar um crescimento do nosso povo americano ou se pela representação da resistência que os povos indígenas têm quando continuam tendo nascimentos sem nenhum tipo de mestiçagem. Como nas outras representações, seus sinais gráficos nos colocam em uma cultura. Note-se que houve uma escolha de povos originários para representar cada região do mundo e não signos turísticos, comuns em representações dos continentes.



CHILE Arte urbana nas alturas

O mural foi apoiado por uma aliança pública e privada tornando-se uma das atrações do parque que está localizado a cerca de 87 km da capital chilena. O mural através da ilustração conta a história entre um avô e sua neta estando no meio da cidade e a vida cheia de fauna e flora da reserva nacional do rio Ciprés.

Artista: P. Carrera - M.Chacoff
Tamanho: 4.600 m²
Localização: Parque Koke
ano: 2018 até hoje

Fig. 33 Chile: Arte Urbana nas Alturas

O mural está adaptado ao espaço, assim como os murais de Orozco no México. Neste caso, o mural está circundando os nove silos (dos seis que se podem ver na fotografia) como se fosse uma alegoria sobre o armazenamento de sementes para o futuro. Nele aparece um ser elementar, nascido da montanha, como se a majestade dos Andes tivesse sua própria essência, criando vida e água em suas mãos. Vê-se também alguns campos cheios de cor e vida que dirigem o olhar para um imponente Puma que habita parte da reserva natural e que cobre a área onde o mural está exposto. No centro, como se fosse uma alegoria dos tempos, uma criança olhando para uma paisagem natural cheia de fauna (como um papagaio *trichahue*) e de flora, em frente a um velho a cavalo vestindo as roupas de um homem – *Huaso*, como são chamados os camponeses que vivem no centro e sul do Chile – que visualmente se torna muito semelhante aos gaúchos do Rio da Plata na Argentina ou no Brasil, roupas que atualmente são usadas para representar as danças tradicionais conhecidas como *Cueca*.

Em seguida, com um aspecto imponente, um *Yagán*, canino domesticado que vem da terra do fogo, que é como tem sido chamada a parte mais meridional da América. Finalmente, os últimos silos mostram um casal de idosos com roupas mais contemporâneas em um espaço urbano, rosas, beija-flores e barcos representando uma comunidade pesqueira que, como é conhecido no Chile, tem tido um crescimento econômico. Na minha opinião até este momento de caminhada e de observação, os artistas urbanos que estão sendo exibidos em forma de muros monumentais, gritam as experiências de seus povos, das tradições com as quais tiveram contato talvez desde a infância em cada um de seus países, e dão forma à uma homenagem a essas estéticas oriundas dos povos, dos animais e dos espaços mais originais, ilustrando visualmente uma memória coletiva que os coloca em um território que parece compartilhar uma linguagem intercultural latinoamericana.



COLÔMBIA

El Río de la Vida

Este bairro, localizado em torno de uma encosta do rio Chingaza, geralmente inundado durante o inverno, é uma comunidade intimamente ligada a este tipo de ecossistema no meio de Bogotá cheio de edifícios e vida metropolitana. A iniciativa começou com um projeto para "desmarginalizar" certos setores da cidade e dar-lhes visibilidade, e oferecer serviços públicos e melhoria ambiental.

Artista: Ink Crew - Franco Col. e comunidade.

Tamanho: 30.000 fachadas

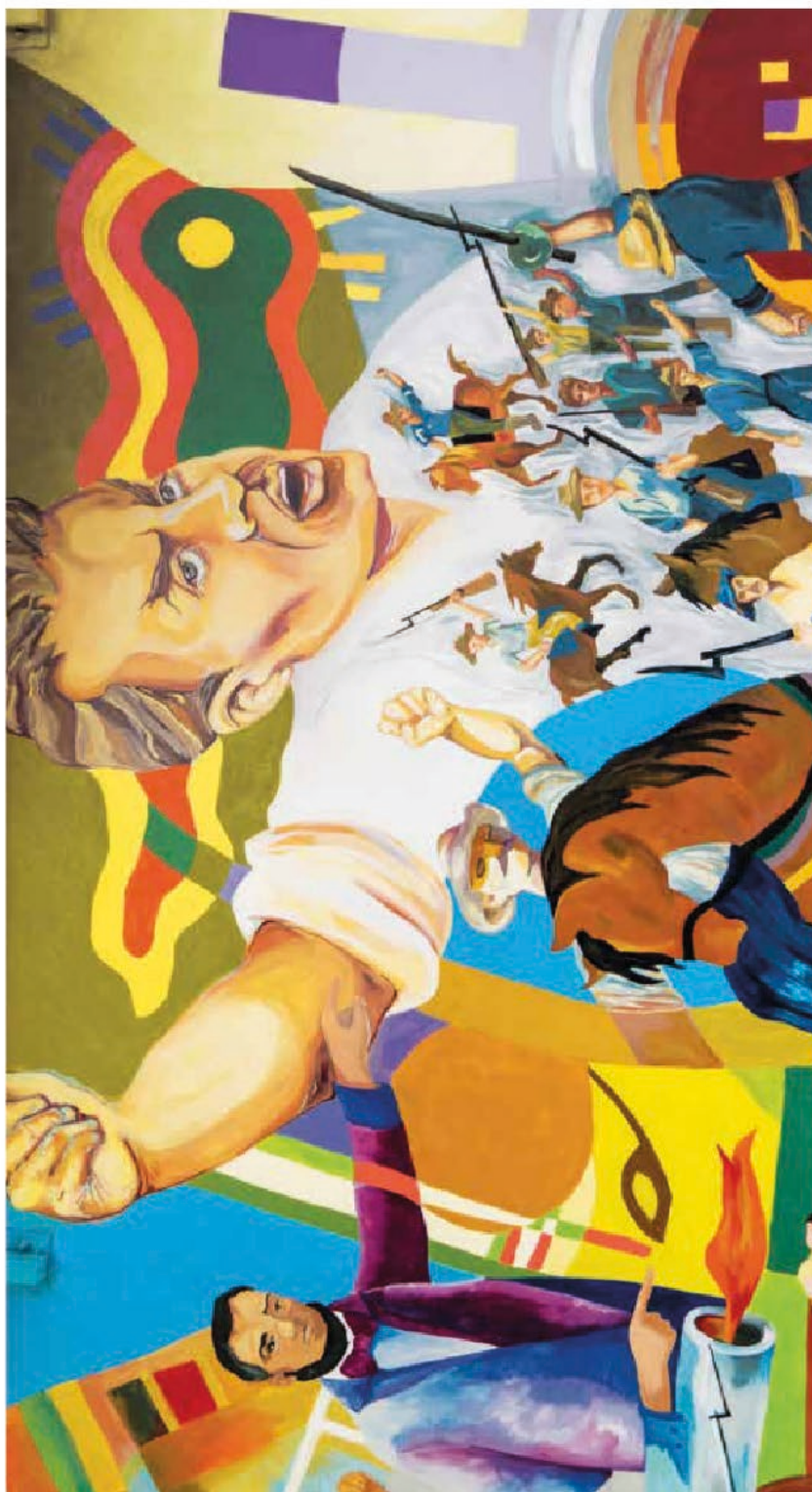
Localização: Rafael Uribe Uribe
ano: 2017 até hoje



Fig. 34 Colômbia: Rio da Vida

O bairro *los puentes*, localizado ao sul da cidade de Bogotá entre a montanha e o rio *Chingaza* (um espaço urbano quase rural), é um bairro construído pelos habitantes que se apropriaram dele durante anos de uma forma não convencional e que atualmente é a moradia de um número considerável de cidadãos. Essas apropriações não contemplavam que, entre a montanha e a água do rio, causariam o colapso de algumas casas que estão muito próximas da montanha, ou inundariam as outras que estão muito próximas do rio na estação das chuvas e crescentes. Estas e outras necessidades permitiram um plano liderado pela prefeitura para tornar visíveis estes bairros periféricos.

O trabalho mais evidente que decidi mostrar nesta investigação faz parte de 250 fachadas – as outras milhares de fachadas são combinadas com outras ilustrações referentes à vida comunitária deste bairro. Este fragmento do macro mural mostra uma pintura que representa uma mulher de pele morena, talvez referindo-se à quantidade de habitantes multirregionais da Colômbia neste espaço zonal de Bogotá. Com um olhar e uma expressão um pouco desolada no rosto e seus braços como gesto de proteção para as pernas, evidenciam essa expectativa que talvez muitos dos moradores dessa localidade sofram a cada enchente. A cena num cenário plausível narra os acontecimentos de uma comunidade que vive através das inclemências naturais das inundações, mas que sempre floresce destas forças indesejáveis, como essa mulher na canoa observando a sua comunidade entre o renascimento da vida dada pela água e a resistência dos seus habitantes e casas. Os artistas contam e mostram ao resto da cidade as necessidades sociais dessas populações em forma de metáfora e usando a hipérbole como narrativa.



COSTA RICA

Historia de Liberia

Este mural feito pela comunidade e dirigido por um artista plástico, narra a história da cidade, narra os costumes, as tradições e personagens importantes, teve algumas mudanças incluindo símbolos patrióticos, e retirando elementos bélicos do mesmo.

Artista: Olga c. Calvo e outros
Tamanho: 80 m2
Localização: PQ. Héctor Zúñiga Rovira
ano: 2014 em 2016 teve uma pinta (tag) em um dos personagens, hoje este já resparado.



Fig. 35 Costa Rica: História de Liberia

Este mural particular, que foi feito com um valor histórico no marco experiencial de *Guanastequidad*, é uma festa para celebrar o conjunto de características únicas que compõem *Guanasteco*, a cidade onde o mural está exposto. Nele está exposto a identidade, a idiossincrasia, as manifestações naturais de sua cultura como a música, a dança e a literatura – isso é precisamente o que representa a pintura no mural. Em uma parte é percebida como repetitiva a figura dos touros e a criação de gado; aparentemente é um ícone muito importante para a memória desta comunidade. Se eu me referir a um contexto anterior posso entender que neste lugar existe um espetáculo chamado “*Montadera*” de touros, que consiste em não se deixar cair do animal. Eles possuem personagens lendários, por assim dizer, que morreram neste tipo de eventos e que podem ser representados aqui. Portanto, como eu estava dizendo, se a mensagem se torna um pouco complexa de entender apenas com a imagem, devemos nos referir aos contextos anteriores para entender a ilustração.

Além disso, nota-se períodos históricos, pré-colombianos, coloniais e até republicanos. Alguns personagens importantes para a história e possivelmente lugares emblemáticos e a música representada em sinais gráficos junto à fauna local constituem, a meu ver, um mural com um recorte muito acadêmico e com tanta riqueza iconográfica que eu teria de procurar uma quantidade considerável de referências para poder fazer uma historiografia deste mural. Mas basta-me dizer que em comparação com os outros murais, este tem uma estética que pode ser aferida no limiar do fauvismo.



CUBA

Nome não aplicável

Em Cuba há uma postura muito tímida mesmo com muralismo, trago-a à relação por ser parte dos países, já que até mesmo suas pinturas estão mais ligadas à gênese do graffiti social, que pode ser de pouca durabilidade e outras novas pinturas cima.



Fig. 36 Cuba: Undergraff

Como é conhecida, Cuba tem tido importantes contribuições na arte do cartaz latino-americano que faz parte da construção estética das cidades. Hoje pode ser difícil encontrar uma postura muralista de grande escala, quero dizer, no sentido de que é significativa ou repetitiva, mas há uma que está muito mais ligada ao sentido social do graffiti: tags, bombas, personagens ou pichação. Entretanto, por mais que se relacione com a gênese do graffiti mantém a necessidade de expor os seus personagens icônicos como Che Guevara, José Martí, Maximo Gomez e Raul Castro, entre outros, juntamente com frases que vão desde o literário ao prosaico que mantêm viva a revolução cubana, logos ou slogans e finalmente bandeiras. Como disse em uma das seções desta investigação, o graffiti se torna mais uma necessidade de auto exaltação ou reconhecimento em um território que, mesmo não separando-o completamente do muralismo, é mais pessoal.

Estas expressões para Cuba são tão importantes como a arte do cartaz, mas devo também esclarecer que nesse país o muralismo como conceito (em oposição ao graffiti) que defendo nesta investigação não encontra eco como nas outras amostras dos países e deve ser feito um estudo específico no território cubano. O que se sabe mais abertamente é que em Cuba o que está acontecendo é uma aceitação do graffiti promovido pelas autoridades, por exemplo, em algumas cidades como usabilidade da arte comunitária chamada *Undergraff*²⁸, que busca ser acreditada como arte e adquirir valor patrimonial através de festivais, exposições e eventos, tal como possivelmente encontra-se o eco do muralismo urbano em outras cidades da América Latina.

28. Undergraff mantém um estilo muito particular de graffiti que mistura desenho, colagem, dripping, estêncil e tinta spray com iconografias de cultura popular e mensagens publicitárias como seus primeiros expoentes fizeram. Mas a nossa principal intenção é gerar um produto contemporâneo cheio de poesia visual urbana no estilo cubano. Disponível em : <http://www.ahs.cu/undergraff-no-contamina-pero-contagia/>



EQUADOR

Manifiesto Galería de Arte Urbano en Carchi

O mural foi pintado no âmbito do IV Festival do Graffiti, por artistas nacionais e internacionais, e quis destacar o trabalho de camponeses que incansavelmente fazem seu trabalho no campo, o festival foi usado para ler o manifesto da galeria de arte urbana na área, que fala sobre o espaço de cultura e memória da cidade.

Artista: 15 artistas
Tamanho: 925 m2
Localização: San Gabriel
ano: 2018 até hoje





Fig. 37 Equador: Manifesto Galeria de Arte Urbana em Carchi

É interessante ver como cada pintura tem um significado por debaixo dela, ou seja, quanto mais se anda nesta rota dos 20 países, as pinturas urbanas, além de ilustrarem a identidade cultural de cada lugar, são elaboradas sob festivais que servem para situar a arte urbana como parte da cidade. Neste caso, quando o conjunto de murais é terminado e entregue em 1º de maio de 2018 em ato público comemorativo do Dia do Trabalho (o que não é comum), é feita uma leitura de caráter expressivo sobre a construção da galeria de arte urbana desta cidade.

O mural mostra através da pomba uma cidade, talvez uma cidade de inclusão ou talvez uma cidade abrigada pela paz, pois sabe-se que as pombas habitam as cidades, mas são também um ícone que sempre foi usado para se referir à paz. Além de ser uma evidência de uma construção urbana, está junto a um espaço natural e a uma personificação de uma mulher idosa caminhando possivelmente neste campo natural. Novamente, como em outro mural que já tinha observado, aparecerá uma pessoa segurando um broto de árvore, uma semente ou o simples ato de semear o futuro com um gesto meditativo e de respeito pela planta. No mural há outros personagens que nos remetem a uma diversidade, como por exemplo, a águia harpia natural do Hemisfério Ocidental, sendo a maior de sua espécie; com um de seus olhos nos observa de frente como qualquer ave carnívora que olha sua presa, mas também com a necessidade de querer observação. Do outro lado de seu rosto, a forma mais representativa de retratar a morte, a extinção da espécie, certamente querendo mostrar que este tipo de animal está em enorme risco de desaparecer.



EL SALVADOR

Biblioteca e Mercado

O mural conta a história do mercado, o lugar onde se realiza o intercâmbio comunitário. Mostra a cultura tradicional, destacando os trajes típicos, alguns jogos tradicionais e a fauna e flora da região. Este mural foi apoiado por artistas internacionais e nacionais e pelo programa alimentar das Nações Unidas FAO.

Artista: Conec-Arte e art. internal.
 Tamanho: +1.000 m²
 Localização: Mercado Cuscatlán
 ano: 2017 até hoje



Fig. 38 El Salvador: Biblioteca e Mercado

O mercado de Cuscatlán é um espaço de comércio de todos os tipos (do típico ao eletrônico) e está localizado ao lado da primeira biblioteca municipal da cidade que desde sua inauguração procurou atrair o olhar do desenvolvimento social. Após sua abertura, foi pintado o trabalho colaborativo entre artistas nacionais e estrangeiros, destacando a tradição e identidade da cidade, em parte sob esse slogan do “tempo”.

Em seguida, aparece uma personificação com um típico traje salvadorenho representando um legado de ancestrais e, ao mesmo tempo, as cores azul e branca da bandeira nacional, com uma postura de orgulho e poder. No centro, um vulcão que poderia ser o *Guazapa*, sendo o mais próximo da região. O que se torna importante destacar aqui é que no vulcão há um semicírculo mostrando o processo de crescimento do milho, como eu já havia mencionado uma das seções desta pesquisa – nas Américas, há mitos e histórias sobre nós sermos os filhos do milho. E se você continuar detalhando este espaço do quadro as duas mãos apontando para o chão num gesto meditativo me fazem acreditar novamente na conservação da terra, mas se você os vê juntos (Milho-Vulcão-Mão), o uso de uma das leis da Gestalt aparece e é a figura de frente e fundo que, além de ser o que é, formam juntos outra leitura possível. Tudo isso me leva a pensar que este processo cíclico do milho forma uma aura como as que são colocadas nos santos ou na virgem – o vulcão se tornaria um cobertor e as mãos símbolo da adoração.

Seguindo esta representação, vemos o cacto como parte da diversidade biológica, o Jaguar que habita do centro para o sul do continente (símbolo e expressão do poder dos nossos povos pré-hispânicos) e o felino que controla o dia e a noite. E, finalmente, vê-se uma mulher (*Izalqueña*); uma mulher indígena que usa uma *Güipil* – que é aquela blusa colorida, trajes de civilizações antigas – entrando na biblioteca como símbolo de conhecimento, convidando a conhecer a história, o passado e possivelmente as raízes, representadas pela vegetação ao seu redor.



GUATEMALA

Remodelação da praça

O mural fazia parte de um projeto de reforma da Plaza *España*, coordenado pelo município, seja para convidar ou para transitar por esses espaços novos e remodelados.

A Guatemala tem um festival de murais em várias áreas que em 2018 teve participação internacional, o tema buscou destacar os "animais mestres" buscando criar uma consciência ambiental.

Artista: Rodas e municipalidade
Tamanho: 12 x 20 mts
Localização: Zona 9 (Plaza España)
ano: 2013 até hoje



Fig. 39 Guatemala: Remodelação da Plaza

Este mural é parte de uma revitalização numa praça que historicamente tem sido um espaço de monumentos espanhóis, como o monumento linguístico a Miguel de Cervantes e ao Rei Carlos V, entre outras coisas como doações do governo espanhol – motivos pelos quais é chamada de Plaza España. Mostra um casal “heteronormativo” que, dado que os sinais gráficos de masculino e feminino, além do ato de andar abraçados, me dá esta leitura parental. Os artistas parecem querer ilustrar um ideal idílico em meio a árvores que contrasta com a ausência destas na praça propriamente dita, cheia de monumentos. Ou seja, uma cena urbana comum que – note-se – não faz referência às tradições e ao passado guatemalteco. Não poderia dizer muito mais do que aquilo que a imagem gera: neste caso, vai um pouco mais para a estética do que para a possibilidade epistemológica nela contida. Posso então ver uma pintura que me faz sentir nostálgica de cenários realistas com um toque de expressionismo figurativo.



HONDURAS

O mais longo em Honduras

Os muralistas enfatizam ícones muito típicos da vida da ilha, ela procura tornar-se um ponto turístico e visível do espaço que intervém.

Artista: 6 Muralistas
 Tamanho: 325 m2
 Localização: playa de West Bay
 ano: 2019



Fig. 40 Honduras: O Mural Mais Largo

Este mural em Honduras foi desenvolvido na entrada de uma praia, um lugar que pode ser visitado tanto por locais como por estrangeiros, mostrando elementos gráficos de tipo mitológico ou referentes à vida marinha. O que se pode deduzir é que eles querem criar consciência das formas de vida na região. Então, se pode ver em um plano as sementes, uma iguana, a vida marinha e um mergulhador, talvez querendo simbolizar a ideia de que todos esses ecossistemas coexistem neste espaço; também pode ser sobre o problema que existe no Caribe com os manguezais ameaçados pela agricultura terrestre, e este nadador pode assumir, então, o papel de observador, o que nos leva a pensar num equilíbrio entre espécies. Aparece também num dos painéis da parede um ser mitológico que me remete um pouco para a Medusa, figura mitológica que transformava em pedra quem a olhou cara a cara. Posso assumir esta relação pela cor utilizada pelo artista nesta representação, embora, ao invés de cobras, esta apresente braços de polvo. Mas também parece que o artista usou ícones da escrita *Maya* em torno de um círculo que envolve a forma feminina. Então, eu posso descartar a ideia de medusa e começar a pensar na mitologia Maia (que também faz parte desta zona central da América), relacionando-a com uma figura zoomórfica sem encontrar uma informação pontual com a qual eu possa referi-la – muito provavelmente, cada símbolo dentro de sua escrita significava algo mais específico.



MÉXICO

O muralismo urbano no México é tão multifacetado que é difícil escolher qual é o maior ou o mais importante. Três dos melhores são retirados do ranking de 2019 dos melhores murais da Cidade do México.

Fonte: <http://www.aecinteresnikazki.com/icarus-mural-in-mexico-city/>

<http://nuevearteurbano.com/the-x-familia-paints-in-tlateloco-with-the-transmuta/>

<https://www.facebook.com/Seherone/photos/a.10160848937830531/10160848938270531/?type=1&theater>

<https://www.allcitycanvas.com/los-mejores-murales-mexico>



'ICARUS'

Artista: Aec Interesni Kazki

Tamanho: ---

Localização: Av. Insurgentes
ano: 2017 até hoje





Fig. 41 México: *Icarus*

Na Avenida Insurgentes, foi pintada uma considerável quantidade de pinturas murais. Essa avenida é uma das mais importantes da metrópole que é a Cidade do México e está catalogada como uma das mais extensas do mundo; é um caminho que, enquanto se percorre, pode ser visto de bairros periféricos a grandes centros empresariais, e é lá que se encontra o mito do Ícaro, que, como se sabe, foi o mesmo que amarrou as penas das suas asas com cera para escapar da ilha do rei Minos.

A posição do autor vista aqui, é a possível cena em que Icaro sobe tão alto em seu vôo que o sol queima parte de suas asas e o faz despencar no mar. Se eu pensar assim posso supor que ele fez uso da metáfora. Então se vê um homem moderno, vestido com os trajes com que normalmente trabalham os comandantes executivos. Seus braços, com os quais ele executa suas possíveis tarefas, são as asas deste Ícaro. Temos ao seu lado um portfólio com documentos com parágrafos ilegíveis de texto, e finalmente a máscara que é o seu rosto mais humano a cair com uma expressão sorridente mas não honesta, revelando o seu verdadeiro eu que é aparentemente uma cabeça robótica, que pode ser ligada ou desligada como desejado pelo elemento pendurado atrás do seu ouvido estéreo robótico.

Na minha opinião, o autor ilustra um espécime dentro do sistema capitalista, regulado pelos aspectos que esse modelo do mundo atual traz, como fazer as pessoas acreditarem que são felizes e plenas, fazendo-as elevar seus ideais, poder de compra ou ego tão alto quando sempre haverá um poder superior que queimará suas asas para fazê-las cair no mar infinito do competitivo. Tudo isto é possível como seres autômatos de pensamento induzidos e criados pelo poder da ordem. Também é possível que isto seja uma crítica à queda da direita do governo mexicano naquela época.

'TORRE DE VERACRUZ'

Artista: x Família

Tamanho: ---

Localização: Reforma 704
ano: 2018 até hoje



Fig. 42 México: Torre de Veracruz

Na área de Tlatelolco há uma amostra histórica de monumentos escritos por um passado de sangue, guerras, colônias e, na história recente (1968), uma repressão política que promoveu um massacre de trabalhadores e estudantes que protestavam. Depois, em 1985, viria o terremoto, sendo esta uma zona que historicamente sofreu mudanças de reinvenção, de renascimento, de compreensão de suas raízes, de seus espaços políticos, enfim. Parece então que é precisamente isto que este mural mostra de um dos edifícios que fizeram parte do plano de modernização da área.

O edifício da esquerda mostra dois braços nascidos junto a raízes que vêm do chão, denotando que as duas mãos nascem da mesma raiz, uma delas está usando uma luva branca que pode representar a repressão de 1986 nas mãos da polícia e dos militares que, como é conhecido, têm esse elemento em suas roupas. Não posso garantir isso, mas tendo em conta o contexto do espaço onde está exposto, é isso que a minha razão me leva a pensar. Além disso, a segunda mão aparece por trás da primeira, expressando esse gesto em “V” conhecido por ser um gesto de vitória. Os elementos verdes que parecem tochas caindo sob a lua podem se referir às marchas de tocha que foram relevantes na América quando em 27 de janeiro de 1953, à meia-noite do aniversário de José Martí, foi comemorado em Cuba e que coincidiu com a perseguição e tirania contra os estudantes naquele país.

O outro edifício amarelo, mostra um coração na base rodeado por uma *Quetzalcóatl*, que é a serpente de penas, a divindade mitológica do povo mesoamericano. Esta divindade vem a representar a vida, a luz e a fertilidade, terminando na sua ponta com mãos como raízes de árvores que protegem uma gema e iluminam como forma de contraste com o outro edifício. Pode-se imaginar que essa forma espiral representa o DNA dos mexicanos, sua história de raízes e seu novo começo, iluminados e protegidos por suas crenças mais focadas em seus ancestrais.

México: A cultura e a sociedade renascem

Artista: Seher One
Tamanho: ---
Localização: Contraloría cd mx
ano: 2018 até hoje

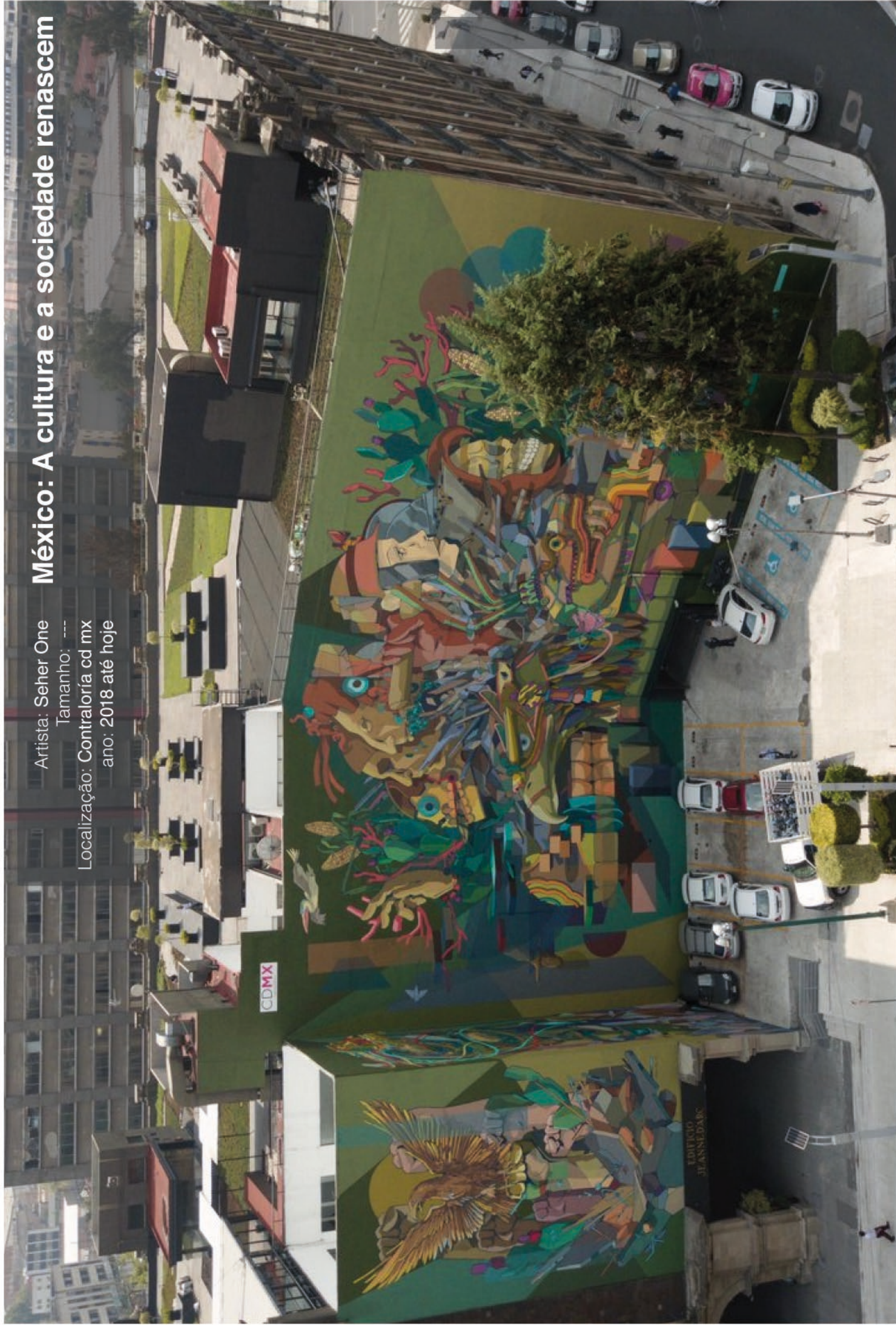




Fig. 43 México: Cultura e Sociedade que renasce

Este mural foi feito no escritório da Controladoria da Cidade do México, onde se comemora a tragédia de 19-S quando em 2017 o México sofreu um dos terremotos mais graves da sua história. O mundo inteiro pôde ver como a união, fé e a boa vontade do seu povo se elevou e se reconstruiu como um povo forte que se mantém fiel às suas crenças e tradições. Era precisamente isto que o autor deste enorme mural queria captar, entre geometrias e formas orgânicas, destacando a vida e a morte.

Na entrada do edifício aparecem alguns braços renascidos dos escombros com a mesma iconografia que foi usada nos braços erguidos de Cuba, ou seja, como símbolo de luta. Sobre um deles está a águia dourada usada nos símbolos patrióticos do país como mensagem de união patriótica naquela eventual tragédia. Esta primeira abordagem mostra que quase todas as formas geométricas deste mural são despojos da destruição, o que me leva a um passeio pelos outros elementos que nascem destes despojos como formas mitológicas. Por exemplo, aqui surgirá a serpente de penas, a onça-pintada, o milho colorido, as flores nacionais, a *Catrina*, os abacates. Um mundo iconográfico que convida a refletir sobre cada um deles e o que percebo (sem fazer profundidade histórica em cada uma das representações) é que o autor, com cada um desses elementos, reivindica uma cidade por meio de suas deidades mais ancestrais, convidando-nos a sentirmo-nos parte de uma construção a partir de uma cultura mesoamericana. Relata duas fases dos deuses pré-hispânicos e a vida como ela é percebida hoje, separando-a, mas, ao mesmo tempo, reunindo-a através daquele laço sagrado que os animais fazem na história do México. A águia central representando a soberania e o poder – novamente *Quetzalcohuātl*, que desta vez escrevo na língua nativa (*Nahua*), vem para fortalecer o novo nascimento e a fertilidade de seu povo.



NICARAGUA

La ciudad del Muralismo

A cidade do muralismo foi declarada assim em 2004 quando, até então a cidade ganha um recorde guinnes e desde então tem tentado manter as posições com pinturas indigenistas, flora e fauna, mitos e lendas da cidade. Em 2018, havia mais de 300 murais.

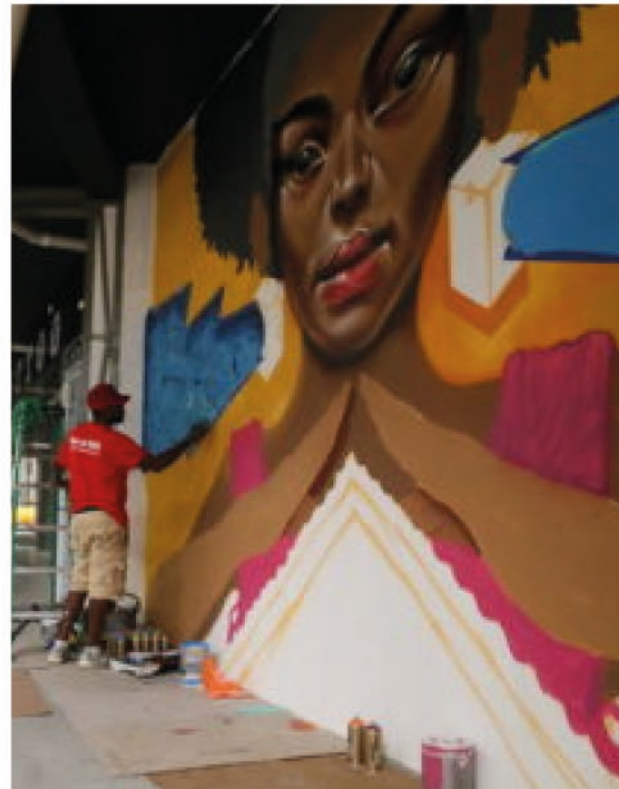
Artista: 1.600 Muralistas
 Tamanho: 2.000 mts
 Localização: Tiza
 ano: 2004 alguns até à data,
 outros remodelados



Fig. 44 Nicarágua: A cidade do Muralismo

Como forma de fortalecer a cidade por mais de duas décadas, a Nicarágua procura se tornar a cidade do muralismo, pintando 8 murais anualmente em seus primeiros anos. Mas hoje em dia foi reduzido para somente 2, uma vez que a manutenção dos murais existentes também merece dedicação e orçamentos de entidades públicas. Este projeto foi desenvolvido através da organização FUNARTE, que através de orçamentos nacionais e de outros países se concentra na arte infantil através da pintura muralista.

Por um lado, quis trazer para a mostra um processo de elaboração do muralismo urbano, onde aparecem artistas que através de painéis podem expor suas ideias, ligadas à cidade e à cultura nicaraguense. Na outra mostra, mesmo assinada pelo órgão governamental, o mural ilustra a fauna e flora regionais, e é evidente como o mural foi feito por várias pessoas, já que de um lado, por exemplo, os animais terão uma linha estética ou gráfica bastante infantil, muito orgânica e natural e, do outro lado, os personagens humanizados são mais reais. Os personagens entre humanos, totens e animais são mostrados numa forma de viver juntos, não há um sem o outro nesta representação. Também parece que existem postulações de divindades ou mitologias de crenças de seres elementares que cuidam da água. E finalmente, na extrema direita do muro, há a representação de um agricultor e de uma aldeia. O que pude perceber até agora é que a necessidade de capturar a cultura nas paredes está muito ligada às memórias ancestrais, às formas de vida que não são primitivas (mas tradicionais), herdadas pelos avós, camponeses, povos indígenas e à proteção ambiental. É como se as paredes fossem usadas para se reconhecerem no mundo, para se mostrarem como as pessoas que são e que têm, e como disse em algum momento da pesquisa, algo que herdamos dos habitantes das cavernas.



PANAMÁ

Mural 500

Mural 500 foi uma iniciativa que reuniu artistas nacionais e internacionais para celebrar os 500 anos de multiculturalidade no Panamá. A idéia é transformar os espaços que estão se recuperando da marginalidade e tornar visível a identidade panamenha.

Artista: Temym, Evade, Gustavo Polanco, M-Goz...

Tamanho: Various

Localização: Distrito de Panamá
ano: 2019

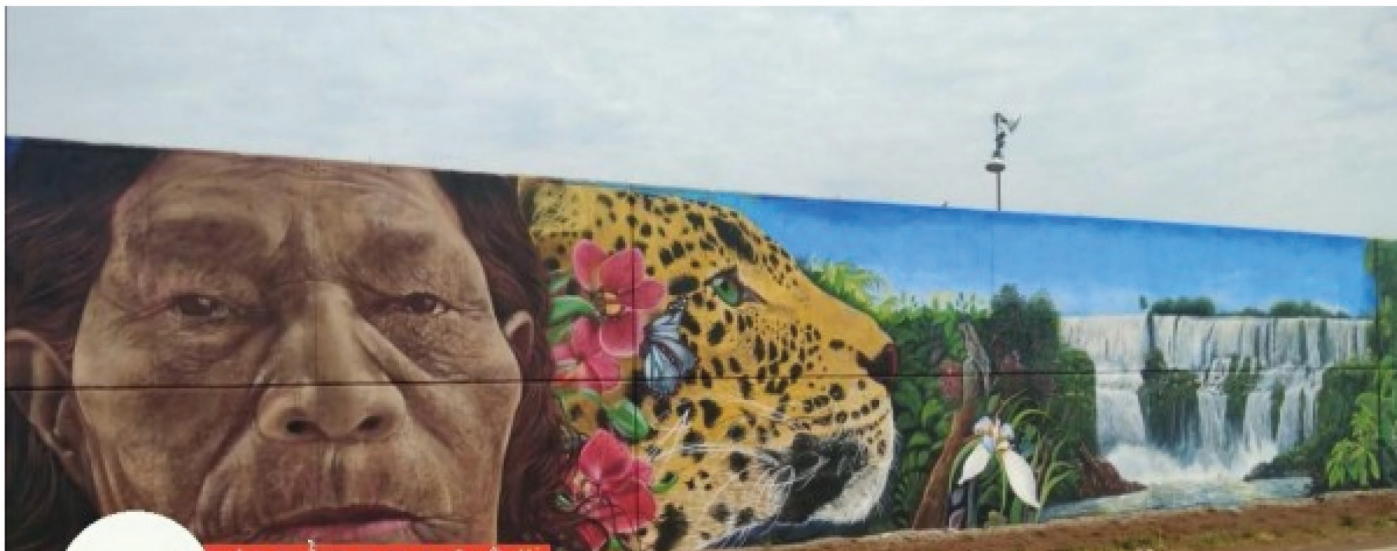


Fig. 45 Panamá: Mural 500

Mural 500 como uma analogia aos seus 500 anos de multiculturalismo, de não descoberta e de não emancipação. Panamá, como é conhecido, é um istmo no Caribe que esteve envolvido através dos tempos em influências políticas e culturais de vários países, e que há apenas 100 anos decidiu romper com essas influências para começar a construir suas memórias com base em seus povos indígenas, seus imigrantes e moradores locais. Este projeto honrou a sua história e convidou os 26 municípios a conceberem uma forma de se mostrarem num mural. O resultado é muito multifacetado e varia de poses animais a apresentações de dança e do folclore ilustrado.

As amostras que tirei neste caso mostram esse Panamá multicultural, onde no primeiro mural aparecerá duas crianças com gestos de bondade e felicidade, com roupas convencionais para um lugar quente, numa postura oposta, uma lendo e a outra com uma bola de futebol, juntamente com muitas formas orgânicas de cores que denotam sonhos surgindo dos personagens aqui retratados – o que me faz pensar na forma de crescimento de cada um. Calidonia, o bairro onde este mural foi feito, é um dos poucos bairros deteriorados da cidade e está localizado no centro. O mural seguinte também ilustra a Mãe Natureza como uma entidade protetora da terra, abrigo com seu olhar uma pequena casa rosa no meio da floresta, uma cena irreal mas plausível dentro da idiossincrasia até da América Latina. Conheço algumas lendas da tradição oral em alguns países na Colômbia, por exemplo, em que esta é conhecida como “*madre monte*”.

Nos murais restantes, uma exposição aberta de povos nativos como os *Emberá-Wounaan*, ilustrando as suas pinturas corporais ancestrais, roupas e acessórios, onde também é possível ver personagens populares e uma representação da comunidade afro, muito representativa dos atuais povos do Caribe.



PARAGUAI

Posadas - Misiones

Com a intenção de criar laços entre as culturas que unem Paraguai e Argentina, a história local é contada e a fronteira erguida a partir dos ícones aí incorporados. A iniciativa foi dada pela Entidade Binacional Yacyretá e convocou através do Movimento Internacional de Muralistas Italograssi mais de 55 muralistas pintarem uma obra tão monumental, que se desdobrou em 12 dias.

Artista: 55 Artistas
Tamanho: 149,59 m2
Localização: Misiones
ano: 2019

Fig. 46 Paraguai: Posadas- Misiones

O fascínio desta pintura mural, além do seu tamanho e da colaboração de tantos artistas nacionais e internacionais, e do fato de que vai ganhar o *Guinness World Records* 2020, é a forma como o processo criativo foi desenvolvido, pintando à mão livre e lápis de grafite a partir de linhas como sombras diretamente sobre a parede branca, conseguindo unidade na execução. Mas este muro também tem outra conotação: inicialmente foi rejeitado pela população porque o muro de 4.000 metros de comprimento e 5 de altura parecia enquadrar uma fronteira discriminatória entre Paraguai e Argentina, um assunto que transbordou no momento de unir mais localidades e torná-lo parte da paisagem urbana, como um símbolo da fronteira cultural que historicamente teve esta área.

O mural é composto por um grande número de painéis, os artistas fizeram-no com uma leitura da esquerda para a direita quase como em forma de cronologia, uma história regional onde incluem o povo *mbyá guaraníes* e suas tradições ancestrais. Uma parte do mural conta a evangelização e, finalmente, quase como o presente da região. Acredita-se que o rosto retratado é de um deus Guarani, devido à aproximação que ele tem com o Jaguar de um lado e o tucano do outro lado, além da caracterização dada à flora da selva, mostrando a majestade das Cataratas do Iguaçu. Mas também em outro dos painéis aparece um nascimento cercado por mãos e laços diferentes, e colorido pela bandeira da *Wiphala*, que representa a filosofia andina denotando a união dos povos nativos e até o nascimento dos mesmos.

Por outro lado, eles ilustram um mercado local com atividades convencionais: vendas, trocas, frutas e comidas regionais, onde se pode perceber a música e a dança folclórica que aparecem também em várias temporalidades deste mural. É uma imagem muito rica em iconografia, mas acima de tudo simboliza a união e a história que une dois espaços da multiculturalidade latina.



PERU

Heróis da Batalha de San Juan

O mural retrata parte da história de Lima. Foi feito com o apoio da prefeitura com a idéia de ter áreas para murais e evitar pinturas como graffiti ou pinchacao. Atualmente, um dos maiores festivais da América Latina está sendo realizado em Lima e se chama "Proyecto Mural de Lima".

Artista: Varios
Tamanho: 120 mts
Localização: San Juan de Miraflores
ano: 2015



Fig. 47 Peru: Heróis da Batalha de *San Juan*

Depois que os órgãos governamentais da cidade de Lima ordenaram a remoção e limpeza dos murais do centro histórico, um grupo de artistas assumiu este espaço para mostrar como gerar consciência da história da cidade, ressignificando os espaços com ilustrações muralistas. Neste caso, sob a técnica do spray em sua grande maioria, foi desenhado este mural de personagens militares com feitos próprios de seus exércitos, mostrando cenas de batalha e destacando algumas palavras ao longo do mural tais como “Coragem”, “Grandes heróis” e “pelos que lutam pelos por meu país”. Uma verdadeira alegoria urbana à força pública e às batalhas históricas.



PORTO RICO

Mosaico Pintado

O mosaico que é apresentado como um macromural é capturado em diferentes casas, é composto por 10 tons que procura derreter e entrelaçar a comunidade, o tema é todo costaneira, tem ícones dentro de pescadores, peixes e vida marinha. Estes projetos procuram integrar as comunidades marginais e dar-lhes visibilidade.

Artista: Samuel Gonzáles E comunidade
 Tamanho: Macro-Mural
 Localização: El Cerro Cabrera
 ano: 2018 até hoje

Tirado de: <https://gramho.com/explore-hashtag/Pintalto>
[@callejeandopr](http://www.callejeandopr.com/callejea/macro-mural-aguadillano-cerro-cabrera-aguadilla)
[@callejeandopr](http://www.callejeandopr.com/callejea/macro-mural-aguadillano-cerro-cabrera-aguadilla)

Fig. 48 Porto Rico: Mosaico Pintado

É muito convencional que as casas coloridas nos remetam às cidades ou vilas da costa do Caribe, mas também é comum que nos remetam às construções coloniais e desta vez o criador deste projeto quis dar uma janela diferente para o mundo das casas coloridas do Caribe. Há algumas casas de madeira de construção tradicional ou de latão de alumínio, num terreno montanhoso no qual tudo indica ser um bairro periférico. O uso das dez cores em forma de vitrais indica uma analogia da luz que entra na escuridão, se quisermos vê-lo assim. Este projeto foi feito com a intenção de tornar o lugar visível e realmente o fez. Pode-se ver algumas frases de músicas de salsa (muito populares nesta região), personagens e ícones que representam a vida dos pescadores.

Eu quis destacar um dos dez murais desse mosaico porque mostra uma mulher mais velha tecendo em suas pernas o símbolo nacional de Porto Rico, que por sua vez está dividido e misturado entre as figuras geométricas que compõem o mosaico. Isso pode conotar as mulheres que têm estado por trás da resistência e da invasão que Porto Rico tem sofrido historicamente, com idade avançada por causa da sabedoria e passividade que isso implica.



REPÚBLICA DOMINICANA

Muralizando RD

O projeto buscou que através do muralismo urbano e ilustração fossem incorporadas histórias e identidades para incentivar idiossincrasia nacional denominada como domicanidad. Assim eles começaram a embelezar as cidades por meio do valor artístico e cultural, hoje em dia algumas das amostras foram deterioradas pelo clima e procuram a restauração das mesmas.

Artista: Varios
Tamanho: 3.900 m2 +
Localização: 6 comunidades
ano: 2015 até hoje



Fig. 49 República Dominicana: *Muralizando RD*

Neste caso, a cidade que é apoiada por um projeto de muralização procura artistas, ilustradores e designers que queiram contribuir com um conceito ou ideia que tenha a ver com o que significa ser dominicano: idiossincrático, cultural ou como uma força de identidade. Os murais mostram desde músicos, atletas, escritores e personagens locais, até a representação do carnaval, de histórias de avós, de mitos, de lendas, de afrodescendentes, tudo relacionado com a dominicanidade.

A primeira mostra duas mulheres de costas uma em relação à outra; uma com características afro com suas cores de pele diferentes, que me levam a pensar em uma possível mestiçagem ou variedade dos mil tons que podem significar ser uma mulher negra. Sua pele tatuada ou com pintura corporal que me leva a pensar no natural e orgânico, para finalmente (como vi em outras pinturas murais) um gesto de proteção e cuidado que, neste caso, é possível que se refira a toda a flora já que, ao contrário, a outra personificação tem um gesto semelhante, mas neste caso tem um animal na mão, referindo-se à fauna. Isto também pode ser uma referência à grande quantidade de aves que migram para este espaço geográfico que é protegido por uma indígena (Taína) que migrou para as ilhas do Caribe a partir do rio Orinoco, tendo uma relação entre a ave e os povos Tainos.

A seguinte amostra, retirada do mural feito no bairro Vega (uma das 6 comunidades), apresenta uma pessoa preparando-se para o carnaval – uma verdadeira ode à carne e ao corpo. Ele apresenta (nas extremidades) duas máscaras humanizadas com expressões sorridentes, e no centro uma máscara do Diabo *Cojuelo*, herdada das festividades espanholas e que, ao contrário do que parece, sua expressão convida à brincadeira, à azáfama, à desordem, à alegria e à pantomima carnavalesca. Tal máscara é destacada pelo dedo apontando em sua direção porque sempre se vai ao carnaval com a alegria e o desejo de gozo, ideias que esta representação simboliza.



URUGUAI

Calles de Montevideo

Artista: José Gallino

Tamanho: A partir de 10 mts

Localização: varias cidades / 30 murais ou +
ano: 2013 até hoje

Este artista urbano se dedicou a ilustrar e pintar rostos de importantes personagens uruguaios em algumas das cidades. Ela é trazida à luz porque no Uruguai não há um mural único reconhecido como o maior ou mais alto ou algumas dessas classificações, em seguida, postular o grafiteiro à procura de uma única tendência e, assim, evidenciar o que é feito no Uruguai.

Tirado de:

<https://www.elobservador.com.uy/nota/los-ojos-de-paez-vilaro-miran-como-la-gente-recorre-las-calles-de-montevideo--201912012021>



Fig. 50 Uruguai: Ruas em Montevideu

Este caso, de um artista que tem mais trabalho nas ruas de diferentes cidades do Uruguai, propõe-se retratos de personagens cotidianos da cultura uruguaia. O artista é autodidata, mas seu trabalho se destaca pelo realismo com que faz suas representações baseadas em fotografias às quais ele acrescenta gestos ou sinais gráficos como elementos que o representam fielmente. Entre outros personagens, José Gallino retratou Eduardo Galeano, Carlos Paez, Alfredo Zitarrosa e Zorrilla, figuras que se destacam na história do país. Este Mural que escolhi para a mostra é o retrato do pintor e muralista Carlos Paez Vilaró e revela o rosto sereno do artista, que com um olhar profundo, olha para o espaço central da cidade de Montevideu (de onde é nativo), junto de seus pincéis que revelam o trabalho do personagem retratado. Esta é uma homenagem quase poética ao artista, que também foi autodidata e tem contribuído muito para a memória artística do país.



VENEZUELA

Grafitteo y Guerrilla comunicacional

Alguns dos murais representativos de Caracas têm sido uma tela de expressão de uma grande interculturalidade, também têm sido foco da atual condição política do país. Este artista diz que encontrou uma forma de ilustrar nas paredes uma vez que "não era carne para o mercado de arte, nem para o mundo editorial". Alguns coletivos estão procurando o despertar de uma consciência cidadã.

Artista: Kalaka
Tamanho: ----
Localização: Caracas
ano: 2018



Fig. 51 Venezuela: Guerrilha Comunicacional

O termo “guerrilha comunicacional” foi criado na Venezuela denotando que toda intervenção artística é um ato político, e ainda mais se nos colocarmos em uma cidade como Caracas, onde houve golpes de Estado, greves contra o governo e contra um número infinito de poderes hegemônicos. O plano de guerrilha comunicacional foi criado durante o governo de Hugo Chávez, no qual as comunicações da oposição foram contrariadas, numa cidade onde o povo se expressou abertamente com grafite e/ou arte de cartaz. Aparece esta ruptura com os muralistas transcendendo da propaganda à arte: o muralismo como ilustração urbana tem servido como veículo expressivo e comunicacional, longe das filiações a apenas uma das extremidades políticas.

O primeiro mural feito na área das Belas Artes serve como fachada do laboratório de teatro Ana Julia Rojas, localizado na Avenida México, o que pode explicar o porquê da estética mexicana que aparece em uma das roupas e a máscara de *Catrina* em uma das personagens expostas. O mural narra uma caravana cênica: o primeiro personagem, possivelmente um mágico ou um construtor de fantasias com um balde vazio nas mãos, lidera a caravana. O personagem que aparece atrás dele carrega algo nas costas como se fosse uma mochila, que pode ser usada como cenário de palco ou uma casa de pássaros que podem ir e voar livremente, duas posições muito relacionadas com o circo. Uma mulher que dança, uma máscara carnavalesca, uma pintora e um porta-voz do evento combinam a diversidade dos atores, como se representassem este laboratório teatral onde ele é exibido. O seguinte mural fala de uma migração e a vincula com diferentes grupos étnicos ou povos. Cada característica na roupa dos personagens pode nos indicar seu pertencimento; o retrato no centro se refere a uma pessoa que ajudou sua própria família quando eles retornaram do exílio na ditadura chilena de Pinochet. O que eu acredito é que essa postura multicultural exibida neste mural não é porque ele é de um lugar ou de outro. É por causa do fato de que todos os povos migraram junto com outros por causa de uma necessidade ou outra.

Ao olhar para o que está sendo exibido como muralismo nestes 20 países latino-americanos, nota-se que eles contam histórias, desenham seus lamentadores, seus heróis, seus povos indígenas, seus campos, suas faunas e suas floras através de suas paredes e devemos considerar que eles se tornam ilustrativos ao transmitirem histórias e ideias locais através de uma forma de revelação, de instrução através de uma cultura visual singular, como uma de suas definições expõe:

A voz a ilustrar deriva do latim *Illustrare*, este, do *lustrare*, [...] seu significado mais amplo é “instruir”, fornecer cultura a alguém, conhecimento ou informação sobre uma determinada coisa [...]; também dar ideia (uma ideia), descobrir, revelar; dar luz ao entendimento; difundir ciência ou conhecimento, instruir, civilizar. (MORO, 2004, p. 57–58)

Ilustrar-nos no conhecimento através de pinturas urbanas é uma possibilidade inclusiva de educação, dado que muito mais pessoas podem vir a conhecer algo apenas observando. Os três grandes do México, ao replicarem seus sentimentos para este norte que é nosso sul, internacionalizaram o chamado muralismo latino-americano do século XX, moldaram a vontade nacional expressando total liberdade para escolher como mostrar nas paredes os males, as crises políticas, a destruição e a ruína, bem como os valores humanos que ressurgiram após a revolução mexicana, mas inspirados num passado pré-colombiano. Tal como estes, os muralistas latino-americanos desenvolveram uma arte monumental de caráter público, com matizes inspiradas na tradição e nas culturas populares (ECURED, 2017).

Esta explosão do muralismo urbano que está ocorrendo em nossos dias, também me revela valores humanos, crises sócio-políticas e as formas como o folclore e a tradição são explorados localmente. Neles pode -se ver experiências, festas, mitos e até animais desconhecidos para mim. São convites à exploração e ao mergulho em temas que deixam de ser vontade nacional para serem explorados como uma vontade mais continental e que às vezes pode revelar fronteiras tão finas, que por vezes parece que os artistas de cada país estão fazendo coisas muito semelhantes.



Com isso pretende-se dizer que o muralismo, além de ser um ato de denúncia social, está intimamente ligado à transmissão de conhecimento e por isso pode se tornar uma forma de ilustração urbana que evidenciaria, através de uma escrita textual e com uma clareza artística, o momento histórico das cidades e, conseqüentemente, de um país. Pode-se ver então como nesta amostra retirada de 20 cidades, as pinturas murais têm uma estética cognitiva tal como Mario Perniola as define e que Juan Martínez Moro, na sua categorização de ilustração, as sintetiza desta forma:

Cada estética cognitiva abordará a questão a partir de perspectivas gnoseológicas muito diferentes: alguns enfatizarão a natureza intuitiva da arte (Benedetto Croce), enquanto outros se concentrarão na sua dimensão mais intencional (Edmund Husserl, Roman Ingarden e Nicolai Hartmann); ou são articuladas sobre a intensidade simbólica de qualquer representação da realidade (Ernst Cassirer), são orientadas para a abertura da hermenêutica do estar no mundo (Martin Heidegger, Hans Georg Gadamer), e até consideram a maldição niilista para a qual a cultura ocidental parece estar se dirigindo (Gianni Vattimo). (MORO, 2004, p. 31; PERNIOLA, 2008).

Estética que se transforma em manifestações de pensamento e que não existe por necessidade pessoal ou comercial, mas que nasce com a intenção de estar no mundo coletivamente. São tentativas de criar representações de uma realidade que serão sintetizadas no conceito que o muralista executará. Precisa da evolução da cidade para ser exposta, do tempo a ser executado, do planejamento anterior a ser transmitido, pois no final os transeuntes serão os receptores. Surge novamente uma arte funcional para as massas, como aconteceu no século passado com o Muralismo latino-americano. Assim, ao ver estas imagens de uma perspectiva gnosiológica, cada uma deve convidar à reflexão sobre o contexto antes da realização de cada pintura. Pode-se tomar (se desejar) esta exploração aqui proposta como ponto de partida ou instrumento de leitura ou, simplesmente, deleitar-se com estas monumentais exposições ao ar livre.

Por essa razão, se defende que é uma intenção de ser no mundo coletivamente, porque não permanece num pequeno grupo ou numa comunicação indivíduo com

indivíduo. Quando comecei a ver cuidadosamente cada mural, fui convidada a conhecer e a saber não só sobre o autor, mas também sobre o lugar, sobre as motivações expressivas etc. Uma das conclusões que posso começar a esboçar é que a partir da minha origem colombiana vejo refletido em cada um deles algo que sinto na raiz, que talvez eu já o tivesse dito em algum ponto da investigação, mas agora posso assegurar. Por exemplo, o mural de Eduardo Kobra de mais de 3.000 m², com 5 faces com características de povos originários de diferentes continentes e utilizando sinais gráficos de fácil identificação, aponta para a ideia de igualdade entre os povos e cria a necessidade de mergulhar em cada um deles pelo menos para saber quem são e, portanto, além de uma posição estética, convida à reflexão. Ou no caso da Bolívia que evidencia, para alguém que não conhece sua cultura e a partir de seus instrumentos musicais, uma crítica para a possível extinção de uma espécie animal. No caso da Colômbia e do mural *Rio de la Vida*, que expõe através da pintura o que vive uma região por estar localizada num espaço geográfico difícil, não se trata só de uma pintura sobre uma parede, mas, ao cobrir centenas de fachadas, me faz submergir como observadora e transeunte nessa crise social.

Finalmente, cada um dos murais que foram explorados aqui pode nos convidar a ir além da postura estética. Talvez alguns deles se tornem um pouco abstratos, mas para efeito desta pesquisa e com o filtro que tem sido utilizado na escolha de cada um deles, pode nos levar a posições ilustrativas de fácil identificação. No final das contas, não só deixam uma amostra muito rica de elementos gráficos que passam entre o figurativo, o expressionista e o realista, mas também deixam conhecimentos de uma posição cultural, política ou social em cada um deles.

3.2 Em todas as comunicações, é utilizada uma linguagem

Elementos ilustrativos e comunicacionais desses tipos fazem com que o muralismo urbano se transforme em uma ação artístico-social com características que vão desde o cultural até a própria identidade ou como José Vasconcelos expôs no México um sentimento de “vontade nacional” que se expandiu para uma obra continental na



América tal como o muralismo mexicano do século XX que vários expoentes contemporâneos tomam como referência em suas pinturas urbanas. Este é o caso de Eduardo Kobra, reconhecido em festivais no mundo e que tem pinturas murais em vários países da América Latina. Ou o venezuelano Kalaka, com pinturas alusivas à cultura mexicana em diferentes países da América. Ou os planos de ação social que alguns coletivos têm para recuperar os espaços da cidade com arte pública mais durável do que os graffiti do início e, assim, eu poderia me concentrar nas ações de pintura de cada um deles.

Ao avaliar outras considerações desta exploração e da amostra realizada em cada uma delas, cabe ressaltar que parece que os temas que os expositores do muralismo urbano na América Latina mais procuram destacar são:

Indigenismo	11 vezes
Fauna e Flora locais	6 vezes
Personagens locais	8 vezes
Camponês	4 vezes
Afro	4 vezes
Outros	5 vezes

Esta pequena quantificação é para ver que tipo de linguagem é expressa nas pinturas urbanas repetidamente nas amostras retiradas dos países que compõem a América Latina como entidade política e continental. Portanto, parece que (tal como no muralismo do século XX teve um forte tema de indigenismo) poderíamos começar a postular que numa amostra de 20 países, o tema do indigenismo foi abordado 11 vezes nos murais mais marcantes de cada país. Poderíamos dizer que 51% da região latino-americana fala do indigenismo como uma identidade própria e necessária para suas expressões culturais, seguido de uma amostragem de sua história através de seus personagens locais, nos quais podemos incluir escritores, artistas, mas também os personagens comuns evidenciados nos mercados, nas áreas mais populares. Em seguida, a criação da consciência ou conservação da fauna e da flora locais são bastante evidentes e tem sido aliada aos fatores naturais que têm os mitos e o imaginário

das zonas centro e sul da América. Além disso, como uma cultura híbrida, toda a América tem uma alta descendência afro. Portanto, os personagens locais também estão relacionados com os grupos étnicos (*raíza*). Assim, pode-se concluir que a estética e as narrativas latino-americanas estão olhando novamente para suas memórias ancestrais dos períodos históricos antes das colonizações ou com elas. Estão olhando novamente para os traços de uma linguagem com identidade própria que marca uma diferença dentro do artístico-visual.

Em outras posições pictóricas-visuais talvez os temas a serem pintados sejam muito mais abertos e as tendências estéticas estejam ligadas a outros da mesma vanguarda, mas no que diz respeito às pinturas urbanas que estão ocorrendo em nossa contemporaneidade, pelo menos no que pôde ser visto aqui, ainda há uma necessidade de exaltação cultural baseada numa identidade regional. Ao mesmo tempo, é possível comprovar que a estética perceptível entre várias pinturas tem ou poderia ter alguma semelhança. Por exemplo, Panamá, Nicarágua, República Dominicana e Costa Rica exaltaram seus personagens cercados de fauna e flora, muito focados em sua essência caribenha. Ou se olharmos para a zona andina, Chile, Equador e Bolívia têm elementos muito próximos um do outro. O ideal não é ver o muralismo como um bloco que se expressa com uma única tendência, mas sim compreender e explorar como estas culturas de fronteira são evidenciadas numa linguagem que pode ser chamada de visual regional latino-americana.

Consequentemente, pode-se notar que, para que o muralismo urbano seja o que é (uma pintura que leva tempo, planejamento, composição, etc.), tem sido possível a proliferação de artistas que se expressam através deste meio nos últimos anos difícil de precisar numa temporalidade específica, mas que poderá estar por volta de 2013-2015. Na minha opinião, isso tudo se deu graças aos festivais latino-americanos que destacam o movimento artístico de rua consolidado, incentivando a pluralidade de pensamento (alguns excluindo ações de partidos políticos) com o desejo de promover a interculturalidade e a inclusão entre povos ou regiões, preservando através desses festivais o trabalho mural como patrimônio cultural para sustentá-lo e eventualmente

restaurá-lo como uma obra. Tornando-se um “ator participativo”, o artista operacionaliza uma linguagem muralista (o que ocorre no mundo todo), mas conservando as identidades regionais, sendo este um foco de arte urbana que exprime vários sentidos. Se observamos os festivais que, por sua vez, conseguiram aglutinar os governos locais como apoio ou entidades privadas para respaldá-los, eles fazem evoluir conjuntamente a estética latino-americana que parece ressurgir nas ruas da cidade, e pode-se constatar que cada um desses festivais, trabalha com um eixo de identidade, cultura e sociedade da região.

Fig. 52 Alguns dos eventos que apoiam o muralismo urbano

NOME DO FESTIVAL	CARACTERÍSTICAS DO FESTIVAL
 ARTE CALLEJERO LATINOAMÉRICA	É uma plataforma de gravação e divulgação de graffiti, murais, stencil, cartazes e moldes de rua. Isso é feito através de websites, redes sociais e eventos culturais. Nasceu na Argentina e tem potencial em toda a América Latina, com o lema "arte e vandalismo" e os temas que tem tido desde sua fundação são: "Encontro e intercâmbio de padrões e cartazes" - "Graffiti latino-americano" - "Mulheres latino-americanas". - "Estêncil latino-americano" - "Conexão Argentina - Brasil - Colômbia". http://www.artecallejerolatinoamerica.com/que-es-acl/
	O Encontro Latino-americano do Muralismo da "Resistência" foi criado em 2016, onde artistas de vários países como Argentina, Chile, México, Colômbia e Bolívia se encontram. Mas agora convidaram mais participantes e tem como objetivo identificar a resistência social e política na região latino-americana. http://www.nuevodiarioweb.com.ar/noticias/2019/07/18/204533-encuentro-latinoamericano-de-muralismo-en-santiago
	Seu objetivo é tornar visível o papel da mulher no graffiti, dar um enfoque de gênero e estar consciente de que a artista urbana também é uma mulher. Há seis ilustradoras, desenhistas, artistas que participaram desta exposição para abordar diferentes questões como a negritude, as comunidades indígenas, a natureza e as críticas à indústria. E procura se posicionar internacionalmente com a ideia de empoderar as mulheres neste movimento. https://cartelurbano.com/eventos/agenda/mujeres-contra-el-muro

Fonte: Criação própria com dados coletados de cada uma das fontes na tabela

É evidente que há uma série de outros festivais em cada país. Mas estes três estão reunidos para exemplificar a natureza de cada um deles. Por exemplo, as *Mujeres*

contra el muro que empoderam as mulheres na esfera social e o graffiti que também tem abordagens neste subgênero chamado muralismo urbano. O *ACL* que divulga os eventos e exposições ao redor da região. E, finalmente, o *Encuentro de Muralismo* que tem seus temas diretamente relacionados com a identidade latino-americana. Mas também há circuitos turísticos nas cidades para conhecer a história por trás dos murais e seus autores, que servem para tornar públicos os eventos em torno do graffiti, tanto para os locais que não têm muito conhecimento do assunto, como para os visitantes nacionais ou estrangeiros que querem se envolver mais com esta exposição de arte na cidade. Uma delas é o *Bogotá Graffiti Tour* que vai se observar como uma exploração final desta pesquisa.

3.3 A Bacatá que ilustra o meu próprio andar

Uso a expressão “A Bacatá que ilustra o meu próprio andar” porque se eu me referisse à Santa Fé estaria reconhecendo o sincretismo imposto pela Coroa espanhola no período colonial, e em si mesmo estaria rejeitando o meu próprio corpo nesta caminhada. Bacatá, que na língua *Muisca* (dos *Chibchas* pré-hispânicos habitantes desta área geográfica) significa “terra de cultivo”, isto é, o território dos povos indígenas que ali viajavam para plantar, para construir casas de lama e palha que a terra dava – espaços sagrados do que antes foi esta cidade que parecia uma vasta savana. Grande savana que, ao ser invadida, foi renomeada como Santa Fé de Bogotá – “Santa Fé” referindo-se, claro, à religião da Coroa, e “Bogotá”, que era a forma de honrar a palavra de origem indígena (“Bacatá”), palavra que se acredita designou o libertador.

Bacatá ou Bogotá. A cidade que viu a traição de Bolívar, o sonhador da América continental; a cidade que sofreu o afundamento de seus *Chibchas caciques* através do sincretismo que, ainda hoje, são guardadas nas paredes da catedral mais importante da cidade: símbolos indígenas de deuses como o sol e a lua que nem mesmo as colonizações puderam apagar porque mesmo em suas colunas se percebe esses gráficos. Uma cidade cheia de desigualdades, mas que luta para emergir de suas muitas falácias. Bogotá, o distrito-capital desta Colômbia que assistiu ao ressurgi-



mento de um ideal decolonial, que não supera os conflitos de guerrilha, que ainda se mantém apesar da desigualdade. A cidade que continua a encontrar em suas paredes e muros o caminho para escrever seu descontentamento, a alegoria ao seu povo de origem, às suas tradições e que agora em toda sua abertura a essas novas posições estéticas, em uma parte hoje se chama “Distrito Grafite”²⁹, tornando-se uma galeria metropolitana ao ar livre.

Paredes e muros como telas em constante transformação, mas que têm conseguido ganhar um espaço através de políticas públicas como a “Bolsa de Arte Urbana da Cidade de Bogotá”³⁰. Este projeto procura promover a prática da arte urbana responsável, muralismo e graffiti, com a exigência de uma intervenção mínima de 200 m² que terá uma atividade acadêmica, apropriação social, um convidado internacional e um percurso artístico no currículo do artista de 5 murais de grande formato pintados na cidade. La Bacatá, que é o território onde localizo minha caminhada (reconhecendo minha essência indígena em meu DNA histórico), foi transformada em uma praça multicultural onde é permitido ser, às vezes sem limitações, um artista urbano que pinta ideais em suas paredes. Acredita-se que até 2017 havia mais de 8.000 artistas da expressão urbana que ocupavam espaços importantes na área histórica da cidade, em áreas periféricas e em avenidas importantes. Portanto, por toda Bogotá há enormes espaços de pintura mural.

A amostra é tão grande e de alta qualidade que em 2011 foi criada por Christian Petersen e Opek, dois artistas urbanos estrangeiros, o circuito *Bogotá Graffiti Tour*³¹. O percurso só é dado em espanhol uma vez ao mês, já que é realmente destinada a estrangeiros, e conta a história de cada mural a partir de um contexto sócio-político por entre as ruas do centro histórico (ou do seu entorno) de Bogotá, muitas vezes acompanhado por pessoas de todo o mundo. Por esta razão, decidi lançar um olhar exploratório desta turnê. Aqui estão alguns dos murais que se pode ver.

29. Bogotá distrito graffiti desde 2016, em <http://www.idartes.gov.co/es/areas-artisticas/artes-plasticas-y-visuales/distrito-grafiti>

30. Bolsa 2019 <https://convocatorias.scrd.gov.co/estimulos/public/convocatoria-pde.xhtml?c=ZD-JIZTc3MmltYzFkYi00ZGE1LThkODgtYTFhZmJkZWZhMzhk&v=OGMzOWM2MzMtZjlkYi00OG-JiLWE3MmUtMWI5NTIyNmM4N2Y4>

31. <http://bogotagraffiti.com/> O passeio começa na Praça los periodistas, gratuitamente todos os dias às 10h e às 14hrs.

Fig. 53 Bogotá Graffiti Tour: *Indígena de Nariño*

Bogotá
Carrera 3 con calle 12
2020

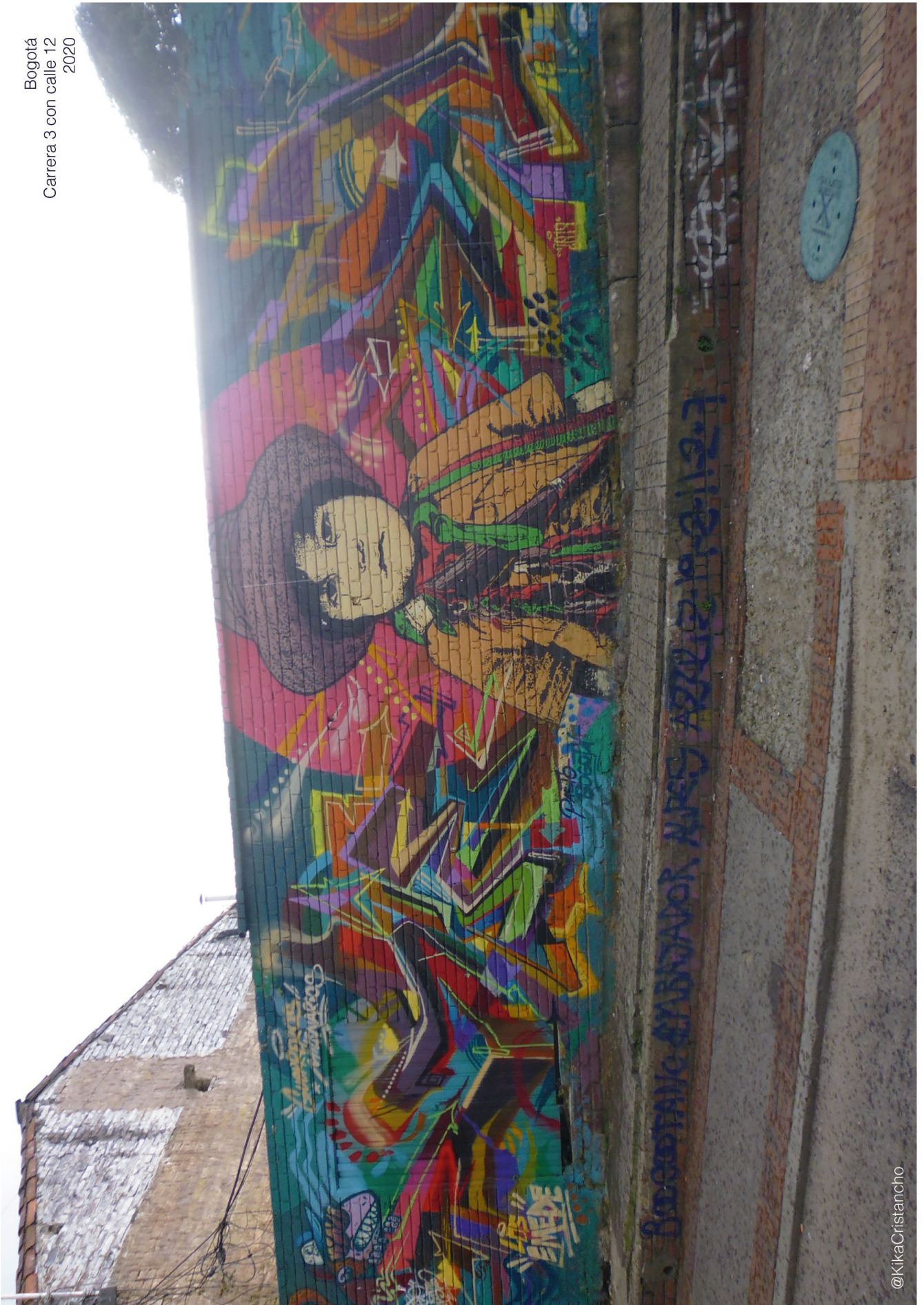


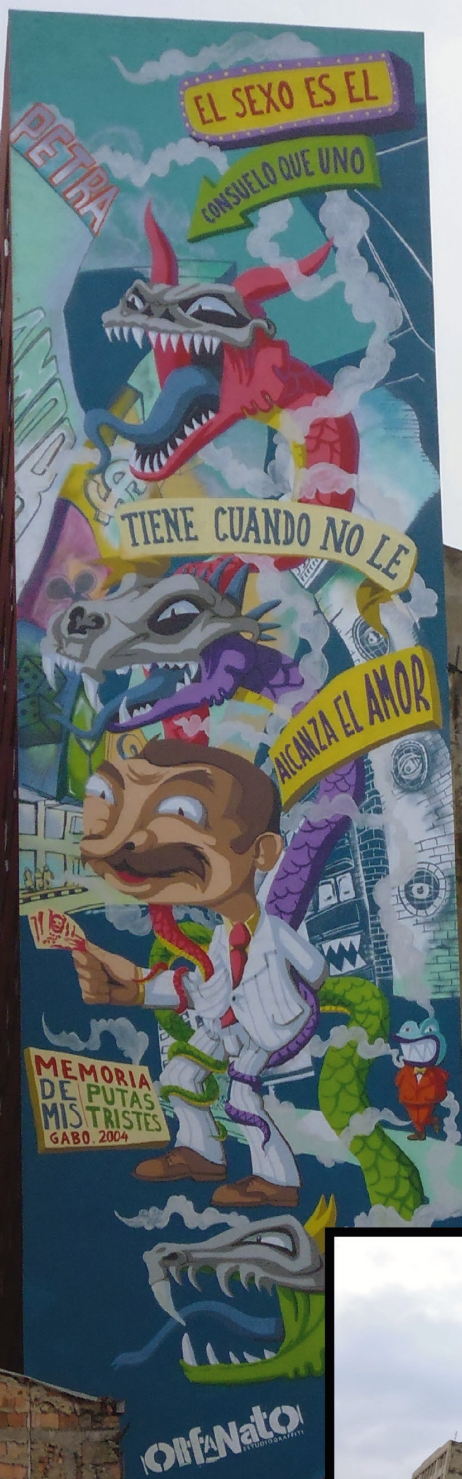
Fig. 54 Bogotá Graffiti Tour: *Memorias de mis putas tristes*

Bogotá
Avenida Jiménez
2020

ORFANATO

— Graffiti Atelier —

"Homenagem à *Memoria De Mis Putas Tristes* pelo escritor colombiano Gabriel Garcia Marquez"



@KikaCristancho

Fig. 55 Bogotá Graffiti tour: *Macondo*

Bogotá
Estação de San Victorino
2020

UMS
Coletivo

"*Macondo*, a população criada nos escritos de Gabo do realismo mágico"



san victorino

@KikaCristancho



Apresenta-se aqui, como exemplo, somente estas três amostras do passeio. Quando começamos, um guia antropólogo e um outro designer estavam dizendo às pessoas como o uso do estêncil tinha começado a variar por causa das grandes pinturas com pincel e tomando tendências artísticas (como em duas das imagens aqui trazidas) usando cor e geometria como base para suas pinturas, e também dizendo como o conceito ou tipologia do grafite estava relacionado apenas com as pinturas ilegais e que era comum os transeuntes pensarem nestas exposições como muralismo. Naquele momento eu poderia chegar à mesma conclusão: não existe uma sem a outra. Achei interessante como eles mostraram não só o artista, mas também o trabalho num contexto sócio-político. Percebi em alguns momentos do percurso que eles não evidenciam uma leitura do simbolismo e dos ícones expostos em alguns dos murais, e as pessoas se perguntavam o que eles poderiam significar. Não vou expor minhas leituras dos murais neste passeio, pois desta vez eu as trago como uma ilustração da turnê, destacando como a cidade é colocada a serviço de transeuntes (estrangeiros ou nativos) como uma forma cultural do que os artistas urbanos expõem nestes grandes muros da cidade. Mas posso afirmar que pude perceber em cada uma das pinturas urbanas neste percurso a céu aberto o mesmo que percebi tanto como identidade quanto como simbolismo na observação dos 20 países da América Latina.

É realmente um pouco romântico ver como o muralismo deste tamanho monumental tem sido aceito em Bogotá. Repito que é romântico porque historicamente, desde que estas expressões começaram a ser usadas na cidade, tem havido abusos policiais e comunitários, como é o caso de Diego Felipe Becerra que morreu nas mãos de uma patrulha policial em 2011. Diego foi um grafiteiro daqueles que fazem pinturas rápidas, aquelas mais relacionadas com a anarquia e a ilegalidade. Em uma noite – entre tantas que ele saiu para expor seu descontentamento como aqueles milhares de nós (colombianos) –, o policial simplesmente confundiu com um ato de vandalismo e acabou com sua vida. Este fato despertou a necessidade de uma maior rebelião urbana, já que por volta dessa época a pintura urbana, tanto de graffitis (tags, bombas, caracters. etc.) quanto o que está mais relacionado ao muralismo, cresceu exponencialmente. Mais uma vez, vemos como a pintura urbana está diretamente relacionada ao fato de querer moldar o mundo e a existência, desde a identidade até o social.

Tudo isso é discutido e debatido nesta turnê que termina com uma visita à *Casa Galería Bogotá Graffiti*, onde os mais de 200 artistas que colaboraram ao longo dos anos com as expressões de arte urbana da turnê podem expor. Na casa finalmente se fala sobre a importância da exposição urbana, como as paredes contam a história desta cidade e como todas estas ações estão relacionadas com a nossa realidade política e social³². Essa importância debatida naquela casa foi moldada como patrimônio da sociedade³³ por um mural feito em 2019 na Rua 80 e Carrera 30 em Bogotá, em frente a um batalhão militar. O mural ainda estava sendo pintado e, da noite para o dia, pouco depois de feita a pintura, ele foi descaracterizado e apagado em 18 de outubro de 2019 por membros do Exército Nacional da Colômbia. Foi uma ação de censura e violência simbólica desta instituição que restringe o direito à livre expressão na arte urbana. Esta é a imagem que iniciou esta ação e que hoje em dia está sendo abordada nos tribunais da nação:

Fig. 56 Censura Mural *¿Quién dio la Orden?*



Fonte: @AsociacionMinga, Bogotá outubro 2019

¿Quién dio la Orden?, é um mural ilustrativo que informa através de gráficos apenas alguns dos milhares de casos documentados, de um evento social tristemente desenvolvido no âmbito da guerrilha colombiana chamado: *Falsos Positivos*. Esse

32. Para dar uma olhada na Casa Galería Bogotá Graffiti <https://cartelurbano.com/noticias/un-nuevo-lugar-para-el-arte-urbano-bogota-graffiti-inaugura-su-casa-galeria>

33. Para ver a decisão do tribunal: <https://movimientodevictimas.org/mural-quien-dio-la-orden-ya-es-patrimonio-de-la-sociedad-movice/>

nome dado pelos jornalistas e pela sociedade civil acusa (através de investigações ativas desde 2008) membros do Exército colombiano que assassinaram milhares de jovens civis em execuções extrajudiciais, fazendo a sociedade colombiana acreditar que eles foram vítimas em combate, mas foram assassinatos que tiveram o propósito de apresentar resultados de brigadas em combate para acabar com a “guerrilha” e que fazia parte do programa de segurança democrática de um presidente. Acredita-se que o número pode chegar a mais de 10.000³⁴ casos. Trata-se realmente de números não específicos, e a questão é que tem sido muito complexo poder provar que assim tem sido, apesar de haver cerca de 2.000 casos em processo de acusação. A história por trás desta horrível realidade envolveu jovens de um bairro periférico da cidade de Bogotá, pessoas que realmente batalhavam para sobreviver, animadas por promessas de emprego, levados para uma área regional distante desta capital por mais de 700 kms sob a promessa de melhores condições econômicas. Os vestiram como guerrilheiros e os executaram – e mais não consigo dizer.

O mural (fig.56) abre-se então com a pergunta, quem deu a ordem? E ao lado da pergunta, em forma infográfica, uma cifra: 5763. Com um fundo amarelo e (acima dele) 5 retratos de homens em preto, dando este contraste que nos faz parar na rua, na construção de um edifício – o amarelo e o preto usados na sinalização como símbolo de atenção ou aviso. Os rostos dos homens aqui capturados de preto e com técnica estêncil, são:

1. Mario Montoya Uribe: Ex-Comandante Geral do Exército (2006-2008) [...]
2. Nicacio de Jesús Martínez: é o atual comandante do Exército Nacional [...]
3. Juan Carlos Barrera: Coronel (r) e ex-comandante da XIV Brigada entre novembro de 2007 e outubro de 2008 [...]
4. Adolfo León Hernández: Ex-comandante do Batalhão de Artilharia Nº 2 ‘La Popa’ entre 2007 e 2009 [...]
5. Marcos Evangelista: Comandante do Batalhão Atanasio Girardot da Quarta Brigada entre outubro de 2006 e abril de 2007, e atual comandante da Décima Terceira Brigada (PULZO, 2019)

34. O relatório afirma que, inicialmente, existem cerca de 2.100 processos judiciais envolvendo agentes do Estado, dos quais foram identificadas 2.248 vítimas diretas, o que marca um primeiro ponto de partida: não há 5.000 ou 10.000 mortes apresentadas ilegalmente como baixas em combate. Disponível em <https://www.elspectador.com/colombia2020/opinion/la-real-dimension-de-las-ejecuciones-extrajudiciales-en-colombia-columna-859056>

O mural, como foi dito, foi apagado em menos de 24 horas, mas o processo ilustrativo renasceu numa imagem digital muito mais pontual, com muito mais informação e que não demorou muito para se tornar viral. Esta ia ser a pintura final naquele mural:

Fig. 57 Mural Digital: *¿Quién dio la Orden?*



Fonte: @campanaporlaverdad disponível em

<https://movimientodevictimas.org/ejercitocensuramural/>

Talvez fosse isso que eles estavam tentando silenciar com a tinta branca como um ato de censura e violência contra a liberdade de expressão dos artistas. Se formos mais longe, não é apenas o fato de silenciar os artistas, mas também apagar a verdade transmitida neste mural para as vítimas, para a sociedade em geral, e revitimizar. Aparentemente, eles não contavam com o fato de que o graffiti, desde seu início ou gênese, é essa tipologia de muralismo que está lá à vista dos transeuntes, não dependendo de lugares privilegiados em espaços fechados ou de papéis esquecidos, e ainda mais quando se trata de uma imagem ilustrativa com informação real. Neste caso, foi trazida esta imagem como amostra final desta investigação, devido à força político-social do muralismo que, em última análise, vem da exposição urbana em que é realizada. Por exemplo, a partir desta exposição visual é criada uma fenomenologia na Colômbia replicando a imagem capturada no mural, utilizando desde a rede social



virtual até amostras impressas de banners colocados em países europeus e países latino-americanos, entre muitos outros onde alguns colombianos queriam replicar tal denúncia. Mais uma vez, é claro que a função ilustrativa da imagem não muda se ela for usada em pinturas, murais ou exposições digitais. A imagem epistemologicamente carregada tem a resistência por estar lá, e de poder vê-la novamente e observá-la do maior número de pontos de vista possível.

Finalmente, só dizer que o mural relacionado aqui também renasceu em outros murais, ou seja, foi replicado em vários espaços. Em fevereiro de 2020 foi interposta uma denúncia pública para que fosse removido até mesmo dos espaços virtuais, matéria que tem replicado cada vez mais a necessidade de repintá-lo. Parece que o sistema de governo ou as identidades têm medo das elites, pois sabem que os muros, estando num espaço público, servem para denunciar, para nos moldar no tempo, para nos situar na realidade ou nas realidades e que, sendo entidades de um território a que estamos expostos, serve para nos reinventar se necessário, para nos reconhecer quando é prudente. Há muitas incógnitas, mas o que é verdade e pode ser visto com este caso em Bogotá é que o muralismo urbano está se tornando o poder social de denúncia que traz um impacto social que pode ir mais longe do que a cidade onde ela está exposta. Desta forma, as paredes na América Latina tornam-se narrativas históricas e de identidade que nos fazem confrontar como artistas, ilustradores, artistas gráficos ou autodidatas para nos situarmos diante da nossa realidade, a fim de subirmos a andaimes que nos elevam a grandes alturas e, assim, conseguirmos preencher as paredes com um olhar ilustrado que pode ser apreciado de longe.



UM PASSO LÁ FORA PARA CONCLUIR

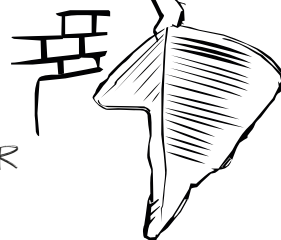
Olho pela janela. Abro-a. O ar entra com uma necessidade insaciável de me convidar para sair. Eu saio e respiro. Eu sei que sou uma criatura sem gênero. Sou uma ilustradorx ou eu sou uma artista gráficx? Agora, além de ver tudo como sinais gráficos, leio-os como se a cidade me contasse sua história através dos muros, a história da arte ou a história sociocultural do meu país. Qual é o meu território? Como saber onde pertença, se em cada imagem encontrei algo de mim. Como saber onde eu começo e onde eu termino, se por mais que eu procure a linha divisória, eu só percebo pessoas, artistas, poetas visuais que esboçam e desenham com a necessidade de criar histórias contadas através dos muros. Os muros que, em vez de nos dividir (como algumas mentes soberbas acreditam), nos unem e nos abrigam como no passado imemorial, quando construímos e pintamos com as mãos e os dedos com a tinta do urucum e a pedra esmagada. Assim nos erguemos como povo latino-americano, construindo ou reinventando nossa história que não é nova e não surgiu com os colonizadores, tal como nos contam os livros de história. É assim que acordamos hoje, dando um passo lá fora com o desejo de ilustrar em grandes murais que narram as nossas memórias indígenas ou animais mais ancestrais, criando espaços naturais que só nós conhecemos.

Foi um longo caminho que comecei a percorrer. Primeiro, acreditando que as minhas memórias como ilustradora me deram as ferramentas necessárias para compreender as imagens que observei no meu caminhar. Então compreendi que eu estava construindo e desenhando de acordo com as necessidades dos meus clientes editoriais, eu era uma criadora de ideais comerciais! Sim, eu era. Eu construí imagens desconstruindo ideais. Acho que foi daí que surgiu a minha necessidade de entender o design e a ilustração como algo mais do que apenas o que me deu sustento para viver. Comecei a viajar, andei por alguns lugares e sempre senti a necessidade de capturar no meu caderno o que estava sentindo na ocasião. Eu também escrevia às

vezes, mas o que melhor fluía era desenhar, mesmo que fossem esboços. A verdade é que minhas mãos tinham se tornado um pouco inflexíveis, por ter passado muito tempo desenhando digitalmente. Sempre encontrei uma maneira de reduzir meus sentimentos em elementos gráficos, claro! Eu sabia que estava ilustrando minhas emoções, mas por mais que eu lesse e pesquisasse, não conseguia encontrar muita informação que me definisse em meu andar, que é ilustrar. Eu fazia, mas conceitualmente eu não o compreendia.

Um dos meus passos fora para concluir, foi entender e me colocar na tarefa de entender a ilustração gráfica como uma entidade conceitual. Li, realmente li muito e vim a conceber a tipologia da ilustração gráfica como meio de comunicação visual e na qual estive imersa por muito tempo, executando-a como algo natural. Então percebi que se podia ilustrar de forma indefinida, com objetos, com pinturas, com desenhos, com roupas, e que todos esses elementos são signos que quando transformados graficamente em algo visual, a magia de ilustrar, instruir, dar conhecimento ou cultura era dada. Eu vi isso em tudo que observei, e diante dos meus olhos a cidade tinha a forma de páginas de livros: cada grafite, cada assinatura, cada pequeno elemento gráfico me dizia algo. Bastava levantar os olhos e deixar-me imergir num imenso mural que, cheio de formas, se assemelhava às páginas duplas dos contos ilustrados que eu estava acostumada a ver. Esses murais se sobressaem como um livro pop-up para mim, eu quase poderia tocá-lo porque é tão monumental que se destaca entre as pequenas construções, e é inevitável não percebê-lo. Nesse momento quis investigar as diferenças ou semelhanças que poderia ter com os graffiti convencionais encontrados no metrô, nos banheiros, nas paredes, e entendi que, embora coexistam, cada posição urbana terá uma definição e uma necessidade, assim como pontes, semáforos e postes de luz coexistem e fazem parte da cidade, mas cada um tendo uma função.

No meu próximo passo fora, vejo a funcionalidade do muralismo como ilustração, que pode ser entendida a partir de uma trajetória historiográfica da arte relacionada à semiologia: é claro que cada elemento significa. Mas o que é que isso significa e por quê? Isso só pode ser coberto com uma leitura narrativa de elementos visuais,



postulada na filosofia do muralismo do século XX, que me deu um ponto de partida para entender como os ismos podem ser reconfigurados e ressignificados numa tipologia contemporânea do muralismo como exposição urbana. Para concluir, pode-se começar a falar de muralismo quando ele se manifesta com um propósito de beleza (estética), de educação ou de informação (epistemologia) e que combate as ideologias (ação social), assim como foi sentido e expresso no manifesto dos muralistas mexicanos, precursores do muralismo latino-americano.

Com este andar pude explorar e analisar cada uma das posições dos artistas que, sozinhos ou em grupo, executam ideias e ideais para as massas, que rompem com estruturas convencionais e se elevam para pintar grandes e monumentais painéis, carregados de informações e/ou conhecimentos que querem deixar como herança para as cidades e seus transeuntes, mostrando como através da imagem que se torna epistemológica, ou seja, ilustrativa, podem ser capturadas histórias, eventos e identidades que servem para nos fornecer conhecimento. Assim, a mostra dos 20 países da América Latina torna-se como um livro de imagens que exibem algo de cada região, desde seus personagens locais até ditos populares capturados e traduzidos em gráficos e ícones visuais. Eu não poderia dizer o que está acontecendo em cada uma das cidades, mas pelo menos com este andar e olhar das amostras mais importantes de cada país, pode-se perceber uma grande necessidade de indigenismo, de voltar a conhecer nossas reais raízes ancestrais, como a adoração à terra e à nossa espécie. Embora seja verdade que cada país teve um desenvolvimento e um crescimento diferente, assim como as próprias cidades, parece que está acontecendo um evento replicativo em cada um deles, uma das razões para limitar o termo “ismo” na pintura mural, que se torna replicativa e ilustrativa na América Latina.

Assim, levando em conta que o objetivo principal do estudo foi refletir sobre como a ilustração gráfica se manifesta através do muralismo dentro de uma perspectiva urbana na cidade latino-americana, pode-se considerar que: sendo a ilustração gráfica um meio de comunicação de natureza dupla, juntamente com o caráter de denúncia social que o muralismo latino-americano tem tido historicamente, ela está ressurgindo como uma forma inclusiva de educação aproveitando os espaços públicos que são

tomados para as grandes pinturas murais carregadas de práticas epistêmicas. Esta é uma das contribuições mais importantes da ilustração gráfica para as cidades da América Latina. Desta forma, a ilustração pode se tornar uma linguagem visual inerente, tornando-se uma força importante no discurso artístico contemporâneo, que poderia ser analisada em pesquisas futuras do ponto de vista de artistas, designers, ilustradores ou autodidatas, que escolhem estes espaços para se exporem.

Dar este passo lá fora me fez entender como a imagem tem força para tomar forma na mente das pessoas, como ela pode ter um efeito fenomenológico e criar através dela narrativas facilmente digeríveis e compreensíveis para qualquer pessoa. Também me fez entender como a ilustração gráfica pode ser reinventada nas grandes telas que se tornam os muros para os artistas, levando o conhecimento de simplificar um ideal ou uma essência textual numa imagem. Estas são outras contribuições do uso comunicativo estético e epistemológico da ilustração expressa através do novo muralismo urbano, o que pode reforçar a hipótese lançada no início da pesquisa. Em uma opinião final, é como navegar na ilha de Combú em Belém do Pará e ver um mural com rosto indígena, pintado na frente de uma casa junto ao rio, e me encontrar lá na minha cidade Bogotá, no meio da chuva. Uma casa com a frente de sua fachada pintada com rosto indígena, me faz sentir como se estivesse vivendo no mesmo lugar. Ou seja, os muros nunca serão as fronteiras que o sistema quer implantar em nós. Os muros sempre serviram como uma tela que conta histórias pintadas e nos serve para nos reconhecermos como seres no mundo, não importa onde estejamos.

REFERÊNCIAS | BIBLIO | GRÁFICAS



ACHA, Juan. **Las culturas estéticas de América Latina**. 1ª ed. México: UNAM Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.

ACHA, Juan. **Arte y sociedad latinoamericana: el producto artístico y su estructura**. 1ª ed. México: Fondo de Cultura Económica FCE, 1981.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. (Trad.) Vinícius Nicastro Honesko. Santa Catarina: Argos, 2009.

AMIN, Samir. **El eurocentrismo: crítica de una ideología**. 1ª ed. México: Siglo veintiuno editores, 1989.

ANA R., Isabel. **La ilustración gráfica en los comienzos del s. xx: Teodoro Miciano**. Butlletí de la Reial Acadèmia catalana de Belles Arts de Sant Jordi, n. 9, 1995, p. 143–157.

ANDRADE, O. **Manifesto Antropófago**. São Paulo: Revista de Antropofagia, n.1, 1928.

ARELLANO, Jorge. **Los hijos del maíz: introducción a la literatura indígena de Mesoamérica. Mesoamérica**. Publicación del centro de investigaciones regionales, v. 13, 1987, p. 153-161.

ARTE HOY @ GALERÍA [et al.]. **Muralismo Mexicano Contemporáneo**. México D.F: Blogs, 2014. Disponible en: <<https://muralismomexicanocontemporaneo.com.mx/index.php>>

ARVIDE, Cynthia. **Muros Somos: los nuevos muralistas mexicanos**. México: La Cifra Editorial, 2017.

BALLESTRIN, Luciana. **América Latina e o giro decolonial**. Brasília: Revista Brasileira de Ciência Política, n. 11, 2013, p. 89–117.

BARRIENDOS, Joaquín. **La idea del arte latinoamericano: Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos**. 2013. 450f. Tese (Doutorado em história da arte) – Facultat de Geografia i Història, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2013.

BAYÓN, Damián Carlos. **América Latina en sus artes**. 8a. ed. México: Siglo veintiuno editores, 1994.

BEAUFILS, Thomas [et al.]. **El libro negro del colonialismo siglos XVI al XXI: del exterminio al arrepentimiento**. 1ª ed. Madrid: Esfera, 2005.

BOSCH, Emma. **Estudio del álbum sin palabras**. 2015. 493f. Tese (Doutorado em Comunicação, imagem e aprendizagem) – Facultat d'Educació, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2015.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. (Trad.) Fernando de Tomaz. Lisboa: Difusão editorial, 1989.

BOURDIEU, Pierre. **Coisas Ditas**. (Trad.) Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorim. 1ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense. v. 52, 1990.

BRAND, Peter. **La ciudad latinoamericana en el siglo XXI: globalización, neoliberalismo, planeación**. 1ª ed. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2009.

CANCLINI, Néstor G. **Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad**. México: Grijalbo, 1989.

CASAS, M. Carmen. **Influencias del arte latinoamericano del siglo XX en Europa y Estados Unidos**. Granada: Universidad de Granada, 2003.

CHIHU, A. Aquiles. **La teoría de los campos en Pierre Bordieu**. Polis 98, Anuario de Sociología, UAM Iztapalapa, México, n. January 1998, p. 179–198.

CHUMBITA, Hugo. **Latinoamericanidad: la apertura a lo imaginario**. Mendoza-Argentina: Alternativa Latinoamericana, n. 6, 1987.

COLLINS, Neil; COLLINS, Karina. **Illustration history, types, characteristics**. encyclopedia of art, 2019. Disponível em: <<http://www.visual-arts-cork.com/illustration.htm>>. Acesso em: 21/01/2019.

COLLINS, Neil. **History, development & collections of painting, sculpture, architecture in America**. encyclopedia of art. 2019. Disponível em: <<http://www.visual-arts-cork.com/history-of-art/american-art.htm>>. Acesso em: 30/04/2019.

CORTÉS, M. Jordi. **¿Qué son los memes? Introducción general a la teoría de memes**. [s.l.: s.n.]. Disponível em: <<https://sindominio.net/biblioweb/memetica/memes.html>>. Acesso em: 4/02/. 2020.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. (Trad.) Viviane Ribeiro. 1ª ed. São Paulo: Univerdidade do sagrado Coração, 1996.

DE LA FUENTE, José Alberto. **Reflexión sobre el arte latinoamericano. Aproximación testimonial**. Santiago de Chile: Polis Revista Latinoamericana, n. 34, 2013, p. 2–7.

DEVALLE, Verónica. **El diseño gráfico en la argentina**. Osorno: ALPHA, v. 2008, n. 27, 2008, p. 217–228.

DIAZ, Fernando. **Arte urbano, de la calle a la galería**. El Cultural online. Disponível em: <<https://elcultural.com/Arte-urbano-de-la-calle-a-la-galeria>>. Acesso em: 11/09/2019.

DONDIS, Donis. **La sintaxis de la imagen**. 14ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

ECO, Umberto. **Signo**. (Trad.) Francisco Serra Cantarell. 2ª ed. Colombia: Labor, 1994.

ECO, Umberto. **Tratado de Semiótica General**. (Trad.) Carlos Manzano. 5ª ed. Barcelona: Lumen, 2000.

ECURED. **Muralismo**. Disponível em: <<https://www.ecured.cu/Muralismo>>. Acesso em: 19/09/2019.



ESPINOSA, María Macarena; GILYAM, Mariana Giselle. **Sincretismo Cultural**. Argentina: Universidad Nacional de Cuyo, 2012. Disponível em: <https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/4640/trabajocatedra.pdf>. Acesso em: 5 /02/ 2020.

FABRIS, Annateresa. **Portinari e a arte social**. Estudos Ibero-Americanos, v. XXXI, n. 2, 2005, p. 79–102.

FAIREY, Shepard. **Shepard Fairey the art of transgression**. 2012. Disponível em: <<http://www.nomadcreatives.com/wp-content/uploads/2012/05/Fairey.pdf>>. Acesso em: 10/05/2019.

FAIREY, Shepard. **Propaganda / Manifesto**. 1990. Disponível em: <<https://obeygiant.com/propaganda/manifesto/>>. Acesso em: 10 /05/ 2019.

GADAMER, Hans Georg. **Estética y hermenéutica**. Revista de Filosofía, v. 12, 1996, p. 5–10.

GARÍ, Joan. **Signes sobre pedres: fonaments per a una teoria del grafiti**. 4ª ed. Valencia: Secretariat de Publicacions de la Universitat d'Alacant, 1993.

GENIS, María del Carmen. **Arte, signo y resignificación de la palabra en el movimiento indígena de América Latina. Del movimiento zapatista a la resistencia mapuche**. 2015. 459f. Tese (Doutorado em Arte) – Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada, Granada, 2015.

GIL, Antonio. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. 6ª ed. São Paulo: Editora Atlas, 2008.

GORELIK, Adrián. **Ciudad, modernidad, modernización**. Bogotá: Universitat Humanística, n. 56, 2003, p. 11–27.

GORELIK, Adrián. **A produção da “cidade latino-americana”**. (Trad.) Fernanda Arêas Peixoto. São Paulo: Tempo Social, v. 17, n. 1, 2005, p. 111–133.

GORELIK, Adrián. **Intelectuales y ciudad en América Latina**. Bernal: Prismas - Revista de Historia Intelectual, n. 10, 2006, p. 163–172.

GRATEROL, Dagmary. **Del americanismo al latinoamericanismo: artes visuales en la década del setenta**. Madrid: Semiosfera, v. 2, 2014.

GUACHE. **La Paz es Nuestra**. Website de autor. 2013. Disponível em: <<http://www.guache.co/la-paz-es-nuestra/>>. Acesso em: 7 /02/ 2020.

HERNÁNDEZ, Felipe [et al.]. **Libro Blanco de la Ilustración Gráfica en España**. Madrid: FADIP Federación de asociaciones de ilustradores profesionales, 2013.

HERRÁN, Saturnino. **Nuestros dioses**. 1918. Mural, 176 x 532 cm. Disponível em: <<http://auction.mortonsubastas.com/sp/asp/fullcatalogue.asp?salelot=688++++++80+&ref-no=++294653>>. Acesso em: 12 /04/ 2019

HISTÓRIA UNIVERSAL. **Ilustración I História Universal**. [19--] Disponível em: <<https://mihistoriauniversal.com/edad-contemporanea/ilustracion/>>. Acesso em: 5 /03/ 2019.

JAIMES, Héctor. **Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros**. 1ª ed. Madrid: Plaza y valdes editores, 2012.

JAJAMOVICH, Guillermo [et al.]. **Ciudad Latinoamericana: teorías, actores, conflictos**. Campinas (sp): Urbana: Rev. Eletrônica Cent. Interdiscip. Estud. Cid., v. 8, n. 3, 2016, p. 1–7.

LEONE, Guillermo. **Leyes de la Gestalt**. 2011. Argentina: [s.n.]. Disponível em: <www.gestalt-blog.blogspot.com1www.guillermoleone.com.ar>. Acesso em: 25 /03/ 2019.

LÉSPER, Avelina. **Cuadernos de Orozco**. 2010. Disponível em: <<https://www.avelinalesper.com/2010/05/cuadernos-de-orozco.html>>. Acesso em: 11 /09/2019.

LÓPEZ, Inmaculada. **Espacio y vanguardias artísticas**. Madrid: Arte, Individuo y Sociedad, v. 19, 2007, p. 117–133.

LUCERO, María Elena. **Relatos de la modernidad brasileña. Tarsila do Amaral y la apertura antropofágica como descolonización estética**. Rosario-Argentina: Historia y Memoria, 2015, p. 75–96.

LUPTON, Ellen; MILLER, Abbott. **El ABC de la Bauhaus La Bauhaus y la teoría del diseño**. México: Gustavo Gili, 1991.

MARTINEZ, Norma. - **Teodoro Núñez Ureta Primera Parte 2/4**. Produção Sucedió en el Perú de Norma Martínez. [s.l: s.n.]. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wbz8n3shkaA&ab_channel=TVPer%C3%BA>. Acesso em: 15/11/ 2019

MACO, Manuel. **Teodoro Núñez Ureta versus la crítica de Lima en 1943**. Santiago de Surco: Revista del Instituto de Investigaciones Museológicas de la Universidad Ricardo Palma, v. 11, 2014, p. 85–96.

MEDEIROS, Afonso. Veja no Espelho. In: SANTAELLA, L.; NÖTH, W. (orgs). **Palavra e imagem nas mídias: um estudo intercultural**. 1ª ed. Belém: EDUFPA. 2008, p. 205–245.

MIGNOLO, Walter. **Walter Mignolo Parte 1**. Produção de Bioecon Media. [s.l: s.n.]. 2012. Disponível em: <<https://vimeo.com/40524777>>. Acesso em: 5 /02/ 2020

MORO, Juan M. **La ilustración del libro a la luz de la teoría estética: el paradigma británico**. Peonza, v. 117, 2016, p. 23–31.

MORO, Juan M. **La ilustración como categoría. Una teoría unificada sobre arte y conocimiento**. 1ª ed. España: Ediciones Trea, 2004.

MORO, Juan M. **Ascenso y triunfo de la ilustración**. Santander (España): Sublime, revista de arte, pensamiento contemporáneo, v. 05, 2002, p. 36–41.

NATIONAL GEOGRAPHIC. **¿Cuál es el origen de “La Catrina”?** 2018. Disponível em: <<https://www.ngenespanol.com/travel/cual-es-el-origen-de-la-catrina/>>. Acesso em: 5 /04/2019.



NERUDA, Pablo. **Américas**. 1960. Disponível em: <<https://www.quilapayun.com/canciones/americas.php>>. Acesso em: 19 /08/ 2019

PAZ, Octavio; TAMAYO, Rufino [et al.]. **Traslaciones: España México: pintura y escultura, 1977-2002: Círculo de Bellas Artes, Madrid, julio-septiembre 2002: Palacio Postal, México, D.F., noviembre 2002-enero 2003**. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2002.

PEREZ, Julian; GARDEY, Ana. **Definición de realismo mágico - Qué es, Significado y Concepto**. 2008. Disponível em: <<https://definicion.de/realismo-magico/>>. Acesso em: 12 /04/ 2019.

PERNIOLA, Mario. **La estética del siglo veinte**. 2ª ed. Madrid: Machado libros, 2008.

PINCAY, Paco. **La ilustración gráfica ¿Es arte o solo una profesión?** El Telégrafo online. Disponível em: <<https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultu-ra/10/la-ilustracion-grafica-es-arte-o-solo-una-profesion>>. Acesso em: 8/05/. 2019.

PORTINARI, Candido. **Catequese**, 1941. Pintura Mural, 494 x 463 cm. Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/3767>>. Acesso em: 12 /04/ 2019

PORTINARI, Candido. **Criança Morta**. 1944. Pintura Mural, 180 x 190 cm. Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2735>>. Acesso em: 12 /04/ 2019.

POSADA, José Guadalupe. **La calavera oaxaqueña: José Guadalupe Posada**. Google Arts. 1900. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/la-calavera-oaxaqueña/DAHrgckiqN7RXA?hl=es-419>>. Acesso em: 5 /04/2019

PRADILLA, Emilio [et al.]. **Grandes Metrópolis de América Latina**. Xochimilco: Universidad Autónoma Metropolitana, v. 34, 2017.

QUIJADA, Mónica. **Sobre el origen y difusión del nombre “América Latina” (o una variación heterodoxa en torno al tema de la construcción social de la verdad)**. Madrid: Revista de Indias, v. 58, n. 214, 2010, p. 595–616.

RAMOS, Guillermina. **Apuntes para reescribir la historia del arte latinoamericano**. La plata – Argentina: LA PUERTA FBA, n. 03, 2010, p. 49–55.

RAPAILLE, Clotaire. **El código cultural**. 1ª ed. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2007.

REYES, Liliana; DAZA, Nathaly. **Grafitis políticos: Pintadas y participación política de los jóvenes**. Bogotá: Revista Iberoamericana de Psicología: Ciencia y Tecnología, v. 5, n. 1, 2012, p. 101–113.

RIDENTI, Marcelo. **Artistas de la revolución brasileña en los años sesenta**. Buenos Aires: Revista de historia intelectual, v. 13, 2009, p. 211–223.

RIVERA, Diego. **En el Arsenal**, 1928. Mural, 433 x 400 cm. Disponível em: <<http://totallyhistory.com/en-el-arsenal/>>. Acesso em: 12 /04/2019

RIVERA, Diego. **Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central**. 1948. Mural, 4.17 mts x 15.67 mts. Disponível em: <<https://www.lacamaradelarte.com/2018/10/alameda-central-rivera.html>>. Acesso em: 5 /04/ 2019

ROMERO, José Luis. **Latinoamérica: las ciudades y las ideas**. 3ª ed. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2011.

SANCHEZ, Wagner. **Sincretismo e migração. Notas a partir do pensamento de Afonso Maria Ligorio Soares**. São Paulo: Rever, v. 16, n. 1, 2011, p. 67–79.

SANTAELLA, Lúcia. **Leitura de imagens**. São Paulo: Melhoramentos, 2012.

SHANNON, Claude; WEAVER, Warren. **La teoría de la comunicación**. España: Editorial Herder, 1985, p. 1–17.

SERVIDDIO, Fabiana. **Los murales de Portinari**. Argentina: Cuadernos del CILHA, v. 12, n. 14, 2011, p. 121–150.

SIQUEIROS, Alfaro. **Como se pinta un mural**. 3ª ed. México: Taller Siqueiros de Cuernavaca, 1979.

SIQUEIROS, Alfaro [et al.]. **Manifiesto del sindicato de obreros técnicos, pintores y escultores**. México: [s.n.]. Disponível em: <<https://artemex.files.wordpress.com/2010/12/lectura-4-manifiesto-del-sindicato-de-pintores-y-escultores.pdf>>. Acesso em: 9 /04/ 2019.

SONG, Sang-kee. **La sombra precolombina en el ethos barroco en las obras de Carlos Fuentes, Octavio Paz y Rufino Tamayo**. Estados Unidos: Revista Iberoamericana, v. LXVII, 2001, p. 251–265.

SULLIVAN, Edward. **Arte latinoamericano del siglo XX**. 1ª ed. Madrid: Nerea, 1996.

TALAVERA, Escuela de Arte. **Historia de la Imagen Gráfica I**. In: CFGS de Gráfica Publicitaria. Toledo-España: Ciclo Formativo de Grado Superior de Gráfica Publicitaria, 2003, p. 1–22.

TORRES, Joaquín. **Universalismo constructivo**. Buenos Aires: Editorial Poseidon, 1944.

VERGARA, Fernando. **Weber y Habermas o los umbrales de la modernidad progresista: constitución, interpretación y comprensión**. Venezuela: Utopía y Praxis Latinoamericana, v. 16, n. 52, 2011, p. 81–104.

VIDAL, Edgard. **Trayectoria de una obra: “A negra” (1923) de Tarsila do Amaral**. Una revolución icónica. Francia: Artelogie, n. 1923, 2011, p. 1–19.

VISSENBACH, Vicente. **Integração das Artes**. São Paulo: Memorial de América Latina, 1990. Disponível em: <<http://www.memorial.org.br/>>. Acesso em: 21 /09/ 2020

ZÁTONYI, Marta. **Arte y creación: los caminos de la estética**. Buenos Aires: Capital intelectual, 2007.