



SEÇÃO: ARTIGOS E ENSAIOS

O social em questão. As revelações imagéticas do popular no entrelace da arte mural com a fotografia

The social in question. The popular imagery revelations in the intertwining of mural art with photography

Lo social en cuestión. Las revelaciones del imaginario popular en el entrelazamiento del arte mural con la fotografía

Roberta Traspadini¹

orcid.org/0000-0002-1089-9596
robertatraspadini@gmail.com

Recebido: 29 dez. 2023.

Aprovado: 02 abril 2024.

Publicado: 23 jul. 2024.

Resumo: Este artigo tem por objetivo provocar a discussão acerca do papel protagonista que exerceu e exerce o sujeito popular na América Latina e o Caribe, a partir da demarcação histórica da relação do popular com os processos revolucionários do continente, em especial o da Revolução Mexicana. Para tanto, será realizado um exercício de visualização de uma fotografia (anônima), uma arte mural (de Diego Rivera) e uma xilogravura (de Posada). Neste texto, afirma-se o popular como o universo dos sujeitos que, vinculados à superexploração a partir do trabalho formal ou informal, demarcam, tanto a condição do extrato social mais violentado do modo de produção capitalista (condição periférica em geral, e periférica urbana em particular), como as histórias de resistências, experiências cotidianas de sobrevivência, em meio à hegemonia do capital. Metodologicamente, o desenvolvimento será desdobrado a partir de uma pergunta geradora, fornecida pelo cubano Alejo Carpentier: *¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso?*

Palavras-chave: popular; América Latina; muralismo.

Abstract: This article aims to provoke discussion about the leading role played by popular subjects in Latin America and the Caribbean, based on the historical demarcation of the relationship between the popular and the revolutionary processes on the continent, especially the Mexican Revolution. To this end, an exercise will be carried out to visualize a photograph (anonymous), a mural art (by Diego Rivera) and a woodcut (by Posada). In this text, the popular is stated as the universe of subjects who, linked to super-exploitation through formal or informal work, demarcate, in the most violated social stratum of the capitalist mode of production (peripheral condition in general, and urban peripheral in particular), the stories of resistance, experiences, even amid the hegemony of capital. Methodologically, the development will be unfolded based on a generating question, provided by the Cuban Alejo Carpentier: But what is the history of America if not a chronicle of the real-wonderful?

Keywords: popular; Latin America; muralism

Resumen: Este artículo pretende provocar una discusión sobre el papel protagónico que juega y desempeña el sujeto popular en América Latina y el Caribe, a partir de la demarcación histórica de la relación entre los procesos populares y los revolucionarios en el continente, especialmente la Revolución Mexicana. Para ello se realizará un ejercicio de visualización de una fotografía (anónima), un arte mural (de Diego Rivera) y una xilografía (de Posada). En este texto, lo popular se plantea como el universo de sujetos que, vinculados a la superexplotación a través del trabajo formal o informal, demarcan, en el estrato social más vulnerado del modo de producción capitalista (condición periférica en general, y periférica urbana en general), en particular, las historias de resistencia, las experiencias, incluso en medio de la hegemonía del capital. Metodológicamente,



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

¹ Universidade Federal da Integração Latino-americana (UNILA), Foz do Iguaçu, PR, Brasil.

el desarrollo se desarrollará a partir de una pregunta generadora, aportada por el cubano Alejo Carpentier: ¿Pero qué es la historia de América sino una crónica de lo real-maravilloso?

Palabras claves: popular; América Latina; muralismo.

Introdução

¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso? Alejo Carpentier, El reino de este mundo. 1949.

Este artigo tem por objetivo provocar a discussão acerca do papel protagonista que exerceu e exerce o sujeito popular na América Latina e o Caribe, a partir da demarcação histórica da relação do popular com os processos revolucionários do continente, em especial o da Revolução Mexicana. Especificamente, pretende repensar o papel que cumpre a história oriunda destes contextos, com vistas a dialogar tanto com a história oficial esvaziadora de sentidos, como com a história a contrapelo, de esquerda, distanciadora de diversas experiências que, na sua concretude, dimensionam o teor das resistências no plano da filosofia da práxis presente em sua existência.

Ao longo do texto são trabalhadas três imagens em suas historicidades concretas. A imagem 1 compõe os arquivos fotográficos de Manuel Toussaint, mas não tem data nem autoria definidas, o que dificulta um estudo mais detido sobre a fotografia em seu contexto histórico. No entanto, a força da foto nos revela uma complexidade de elementos conectados entre a pessoa que fotografa, a imagem captada dos sujeitos fotografados e o que eles estão vendo/dialogando. A Imagem 2, é uma pintura mural de Diego Rivera, denominada *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*, produzida em 1947. Por fim, a Imagem 3, é uma xilogravura desenhada pelo artista mexicano José Luis Posada, em 1913, com o título *La Catrina*. Esta que se tornará, no século XX, um dos símbolos do México profundo – cujas raízes são indígenas e camponesas – subsumido pelo processo fetichista de modernidade insti-

tuído na lógica do México imaginário – esse do modelo de progresso ocidental – que tenta outorgar à invasão uma legitimidade sob o pretexto de progresso que, de fato, sempre se apresenta como farsa (BATALLA, 2019).

Destacamos que as três imagens trabalhadas não se apresentam, neste texto, como meras ilustrações. São, ao contrário, uma importante fonte histórica demarcada pelo papel político da estética das revoluções latino-americanas e caribenhas. Na verdade, na linha de Susan Sontag², as imagens reforçam as marcas indelévels das resistências ante às atrocidades, quando de guerras se trata. Nas palavras da autora (SONTAG, 2003, p. 36),

Fotos do sofrimento e do martírio de um povo são mais do que lembranças de morte, de derrota, de vitimização. Elas evocam o milagre da sobrevivência. Ter por objetivo a perpetuação das memórias significa, de forma inevitável, que se assumiu a tarefa de continuamente renovar e criar memórias — com a ajuda, sobretudo, da marca deixada por fotos exemplares. As pessoas querem ser capazes de visitar — e revigorar — suas memórias. Agora, muitos povos vitimados desejam um museu da memória, um templo para abrigar uma narrativa de seus sofrimentos que seja abrangente, organizada de forma cronológica e ilustrada.

Didaticamente, além da introdução, o presente texto está subdividido em cinco itens a saber: 1) A importância da memória e da história na perspectiva popular; Imagens reveladas em destempos; 2) a arte mural, a fotografia e o cotidiano de quem lê a pintura enquanto é retratado; 3) O significado de popular na obra de Jesus Martín-Barbero; 4) O moderno muralismo mexicano e a revolução mexicana, uma experiência de iconografia do e para o popular. Juntos, os itens compõem a unidade do diverso que será entrelaçada nas considerações finais. Reforçamos, de antemão, nosso entendimento do popular como o universo dos sujeitos que compõem a classe trabalhadora e que, vinculados à superexploração da força de trabalho em sua faceta mais violenta, demarcam, na condição periférica inerente ao produção capitalista tanto a vulnerabilidade e

² É curioso que Sontag não concorde com a construção da memória como um ato coletivo, para além dos processos individuais. Afinal, se de seres sociais se trata, estes, em sua comunhão com a natureza, produzem sempre um eu que é ao mesmo tempo um nós.

exclusão concretas, como as histórias de resistências, experiências cotidianas, mesmo em meio à hegemonia do capital. Camponeses, povos originários, povos quilombolas, sujeitos populares nos territórios periféricos urbanos, entre outros, compõem um universo diverso e plural de não proprietários dos meios de produção, e condicionados à uma violência ainda mais ultrajante que a da própria superexploração formal.

O popular, ontem e hoje, segue relegado a um distanciamento entre a história formal e as histórias reais/experenciadas, produzido pela esquerda e, ainda pior, subsumidos, estereotipados e apagados pela direita. A pergunta geradora principal que baliza a trilha investigativa deste trabalho, é referenciada pela epígrafe de Alejo Carpentier que abre esse artigo: *¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso?*

A importância da memória e da história na perspectiva popular

Em História e memória (1986) Le Goff, trata a memória como uma diversificada e plural fonte histórica a partir das construções societárias que tomam corpo em cada época e contexto. A memória entendida como vestígio concreto de identidades compartilhadas em um momento e espaço determinados que, com o tempo, tornam-se fontes vivas de algo que aconteceu e se mantém, ou não. Para Le Goff, é dessa conexão entre a memória e a história, em seus trânsitos contínuos entre o oral e o escrito, o falado e o silenciado, em diferentes tempos e espaços, que se demarca o papel científico que a profissão de historiador possui, frente às elaborações espontâneas, ora verdadeiras, ora falseadas, da consciência social.

A memória coletiva, por sua vez, materializada nos processos de construção de identidade, das angústias e das potências resultantes disto, encarna, para o autor, signos de poder, e ou, contrapoder. Logo, a memória é, além da conquista para o grupo que a produz e mantém, "um

instrumento e um objeto de poder" (LE GOFF, 1986, p. 476)

Ainda segundo este historiador, referência da escola dos Annales³, ao longo do processo histórico vivenciado por diferentes povos entre os séculos XV e XX, a memória coletiva se enriqueceu com os desvendamentos complexos da realidade, oriundos de fontes históricas para além da oralidade. E a escrita foi uma relevante ferramenta de reconfiguração do sentido de memória e da história por ela abrigada, entre tantas outras importantes construções sociais e humanas.

Portanto, a história como ofício, reformula, renova e referencia a memória. Isto é, segundo Le Goff, a função da história enquanto ciência, associada às demais humanidades no campo do específico conhecimento científico, é tentar uma aproximação o mais fidedigna possível a uma história que, mesmo quando materializada nos cotidianos trilhos do trem, busca as determinações de outros tempos, outros laços, muitos lastros.

A partir da construção da ciência ocidental e das disputas pela consciência, "a memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. Devemos trabalhar de forma a que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens" (LE GOFF, 1986, p.477)

Cabe destacar, no entanto, que apesar da dimensão de totalidade e de busca de diferentes processos históricos decorridos em determinados períodos, aparece pouco neste texto a dimensão dialética da história, ou se quisermos, da memória. Dimensão esta que não superpõe a força da história como ciência à história como experiência. Logo, não subestima o poder da história inerente à própria memória vivida, antes mesmo de tornar-se fonte científica ocidental. Apresenta-se uma substantiva desconfiança do autor com a memória como representação de outros poderes que não os oficiais. Uma espécie

³ Para uma aproximação à importância dessa escola constituída em 1929, ver: <https://www.historiadomundo.com.br/curiosidades/escola-dos-annales.htm>

de narrativa e construção histórica que dimensiona o progresso da escrita como evolução e a manutenção da oralidade como "selvagem".

Em muitos momentos Le Goff reitera, nesta obra, a tendência falseadora da memória, quando esta não está assentada por outros procedimentos metodológicos próprios de um que fazer científico. Nesse sentido, quanto mais oral uma sociedade, tanto maior a tendência à memória como engano.

Mas será mesmo que as memórias do nagenário sem nome de Memórias de minhas putas tristes (2005), de Gabriel Garcia Marques, são pequenos fragmentos isolados e solitários de uma vida que se entrelaça com tantas outras? Ou a memória do filósofo popular, o artesão Cipryano Algor, personagem de Saramago em A Caverna (2000), que ao olhar para o tempo da construção da modernidade que assola o artesão e o camponês está mais vinculada à ficção e ao romance do que à realidade? Inclusive esse é o mesmo tema que reitera Carlos Ginzburg acerca do papel que recobre na história oficial as memórias de um moleiro – Menocchio - do século XVI que ousa questionar o papel da religião. E em Conceição Evaristo, ao recordar, em Os olhos d'água (2016) os olhos ancestrais de sua mãe, como seus próprios olhos diante de uma vida cotidiana periférica, preta e feminina que relegava as mulher pretas à condição de ser menos no espetáculo da sociedade das coisas? E Carolina Maria de Jesus, em O quarto de despejo (2014) e Diário de Bitita (2007), remontaria aos tempos vividos apenas como uma imagem pouco consciente e solitária da fome e da condição miserável em que vivia na periferia de São Paulo, ou relataria, como historiadora e filósofa popular (sem título acadêmico mas com vivência consciente), um real vivido em toda sua conflitividade, contradição e totalidade?

Entendemos que a história popular, ancorada em uma diversidade de memórias fragmentadas pela vida cotidiana da exploração e da opressão, que, ainda quando aprisionada pela lógica do poder, encarna múltiplos contrapoderes. Tanto no que canta e silencia, como no que semeia e colhe, a história popular demarca a consciência

para além da ciência oficial e da história como ciência. É uma história que, vinda das ruas, reflete sobre suas experiências, sem deixar de reconhecer a situação em que vive, mesmo quando não tenha todos os elementos reflexivos possíveis de indagação acerca dos porquês sobre dito viver.

A história popular é anterior à história como campo científico e mantém-se após a constituição deste, logo, guarda germens que são mais complexos do que o entendimento ocidental sobre "civilização ou barbárie", ou a superioridade da escrita frente à oralidade. Pois, como reitera Raphael Samuel (1984), em *Historia popular y teoría socialista*, "*una historia del capitalismo desde el 'fondo hacia arriba' quizá nos daría muchas más pistas sobre las fuentes de su vitalidad continua de las que podrían proporcionarnos los debates en torno a la ley del valor, por necesarios e iluminadores que puedan ser éstos.*" (SAMUEL, 1984, p. 37/38). E continua,

A decir verdad es improbable que alguna vez seamos capaces de combatir efectivamente la ideología burguesa mientras no podamos ver cómo nace en nosotros mismos, mientras no exploremos las necesidades y deseos a los que satisface y todo el substrato de temores de los que se aprovecha. (SAMUEL, 1984, p. 38)

Ao retomar a dialogicidade entre a experiência e o conhecimento científico, o historiador Raphael Samuel não superpõe uma forma à outra, nem hierarquiza os tipos de compreensão sobre os fenômenos, dando à ciência um caráter superior na resolução das contradições. Reintegra os conhecimentos, coloca-os em pé de igualdade e conforma, na análise histórica, uma reconciliação – não sem críticas necessárias - entre a teoria marxista e a filosofia da práxis, ambas revolucionárias. No campo das disputas sobre o sentido da história, entre os historiadores, Raphael Samuel não está sozinho, dado que partilham de suas convicções Edward Thompson, Eric Hobsbawm, e a historiadora feminista Catherine Hall.

No prefácio da obra Teatros da Memória (2008), Samuel afirma que a arte da memória, como se cultiva atualmente, na história oral, guarda mais relação com a pintura e a poesia do que com o teatro épico, e da construção de Mnmosine

e de toda ciência da memória que surge daí. Nesse texto Samuel sustenta a memória não como mero armazenamento, banco de imagens do passado, mas sim, "dinâmica – lo que hunde sintomaticamente en el olvido es tan importante como lo que recuerda – y que se relaciona de manera dialéctica con el pensamiento histórico, en lugar de ser algo así como su otro negativo." (SAMUEL, 2008, p.12)

É essa a concepção de memória que nos interessa neste artigo: convocar, em uma primeira aproximação por vezes caótica, processos de vivências históricas coletivas, ainda quando narrados individualmente, a partir de fragmentos de memórias conformadores de uma montagem de quebra-cabeças com séculos de histórias. Processos de montagem estes repletos de reticências porque parte da memória tornou-se história, outra parte, vazio, desmoronamento, apagamento.⁴

Nesse ressignificar sobre a importância da memória para as histórias populares que compõem a História, a definição de Ivan Izquierdo (2018) é robusta para o que pretendemos desenvolver, pois reforça que, como seres de memórias fragmentadas, consolidamos uma mistura superposta, entreposta, ausente entre o que lembramos e o que vivemos. Portanto, falar de memória é sempre falar de um fragmento de algo vivenciado e minimamente guardado frente ao gigante processo realizado. Ou seja,

o conjunto de nossas memórias é semelhante àquelas cidades europeias ou asiáticas muito velhas às quais sucessivas construções ao longo de muitos séculos, muitas vezes umas acima das outras, conferem um caráter e uma aparência própria(...) Temos mais memórias extintas ou quase-extintas em nosso cérebro do que memórias inteiras e exatas. (IZQUIERDO, 2018, p.72)

Por isso, a memória coletiva tende a guardar mais movimentos vividos que a memória individual. Basta em uma comunidade trazer à luz um momento vivido e escutar de cada um dos presentes, como recuperar aquele momento. A riqueza de detalhes coletivos e a recondução a

outros tempos daquele momento recordado por cada pessoa a partir de outros elementos convocados por outros e outras, gera um caleidoscópio de imagens cujo centro depende do fragmento que ficou retido por cada um, uma.

Souza Martins (2008), ao ser perguntado em uma entrevista, se era possível reconstituir a história através da memória, responde o seguinte:

Sem dúvida é possível reconstruir a História através da memória. Mas, ela será outra História e exigirá um outro tipo de historiador, diferente daqueles que assim são considerados. A reconstrução histórica que incorpore os dados da memória implica em reformular a concepção de História, mediante a incorporação de outras temporalidades, diversas daquelas que marcam o tempo reconhecido da História. Mediante também a incorporação dos pequenos acontecimentos da vida cotidiana e das concepções de senso comum que mediatizam a inserção do homem comum nos processos históricos. Para concretizar esse programa é necessário que o historiador tenha boa formação em sociologia e antropologia, coisa que geralmente não acontece com muitos. A memória não é um substituto do documento escrito, mas é reveladora de realidades que não estão registradas nesse tipo de documento. Trabalhar com a memória como documento implica em repensar o que é a História. (MARTINS, 2008, p.127)

A história popular está emoldurada nessa colcha de retalhos composta pelos fragmentos de memórias produzidos em comunidade ao longo de séculos. Com o passar dos anos, o ser humano foi construindo movimentos estéticos, políticos e científicos sobre suas existências e as forma como as nominam. É interessante a volta à memória com a ajuda de um recurso, no método, como o da imagem mural e da fotografia sobre a imagem mural. Ambas, frutos da modernidade em sua fase contemporânea, podem nos ajudar, no tom da política e da tomada de partido na expressão estética, a captar muitos movimentos originados pelo, e desde o, popular.

⁴ Ver o tema do memoricídio vinculado à invasão colonial em Báez, A destruição cultural da América Latina.

Imagens reveladas em destempos: a arte mural, a fotografia e o cotidiano de

quem lê a pintura enquanto é retratado

Imagem 1 - Fotografia em movimento



Fonte: Torrijos, 2022.

O que nos revela esta fotografia na imagem 1? Quais as histórias vivenciadas ao vivo e a cores no cotidiano deste grupo, ainda que narradas em fotografia em branco e preto, por um anônimo, tempos depois? No momento em que a fotografia é tomada, o que veem esses homens, essas mulheres e essas crianças camponesas indígenas em seus tempos presentes, ao visualizarem seus ancestrais escravizados retratados nas imagens murais? E o que veem os/as que leem esse texto em outro tempo, contexto?

Para o fotógrafo espanhol Juan Manuel Navia, a fotografia é uma linguagem. E como tal o que interessa na fotografia é o que reverla da multiplicidade de sujeitos e contextos envolvidos na cena congelada. O que importa, nesta linguagem, é captar o que passa entre dois momentos e deter algo impossível: o tempo. Logo, o *"Fotógrafo no es quien hace fotos, es quien tiene algo que contar con ellas"*. (NAVIA, 2021. s/p)

Ao pensarmos sobre as representações pre-

sentes na fotografia (Imagem 1), vale a assertiva de Antonio Machado (1964, p. 662) quando diz: *"El ojo que ves no es ojo porque tú lo veas; es ojo porque te ve."*

A título de contextualização, as imagens murais presentes na fotografia acima compõem os dezesseis painéis sob o título geral *História del estado de Morelos, conquista y revolución*, produzidos entre 1929 e 1930, sob a encomenda do embaixador estadunidense no México, Dwight Morrow. E estão plasmadas no Palácio Cortés, construído pelo trabalho escravo indígena, formalmente denominado de encomenda, no século XVI, sob as ruínas de Cuauhnahuac que em nauátl significa próximo às árvores, ou junto ao bosque, centro político, científico e cultural do líder Montezuma II⁵ (LUJÁN & MCEWAM, 2009).

Sobre os escombros daquilo que foi destruído, um centro político asteca, se ergueu o palácio de Cortés, demarcando na arquitetura do continente, não somente a vitória do modo de produção es-

⁵ VER: LUJÁN, Leonardo López; MCEWAM, Colin (Coord.). *Moctezuma II. Tiempo y destino de un gobernante*. Ciudad de México: Instituto de Antropología e História, 2009.

cravista colonial, mas também a materialização de um objeto sem que sua aparência, séculos depois, revele a essência da violência estrutural. Quatrocentos anos depois, sob a égide do imperialismo, uma nova fase de produção estrutural de violência se constitui, com densas e importantes condicionantes da particularidade da constituição dos Estados Nações latino-americanos, ex-colônias de exploração, povoadas à base do sangue, do suor e das destruições culturais. Ademais, no caso específico da economia mexicana, o início do século XX demarcou uma era de Revoluções protagonizadas por diversos povos camponeses e indígenas daquele país. Estes, além de trazerem as marcas indelévels da exploração-opressão, apresentavam através da manutenção de outros modos de produção existentes – pré-colombianos – conectadas a seus pensamentos e linguagens, demarcavam outros mundos necessários e possíveis conformados pela luta contra o latifúndio, o monocultivo, a escravidão e/ou servidão.

A arte mural de Diego Rivera, que compõe a clássica formação do Moderno Muralismo Mexicano junto a nomes como Clemente Orozco, David Siqueiros, Aurora Reyes e Rina Lazo, revela a história do escravismo colonial mexicano (TRASPADINI, 2021). No quadrante específico da imagem mural que aparece na fotografia, Rivera pinta o trabalho escravo superexplorado da indústria canavieira estruturada no continente, a partir de uma ideia de progresso e modernidade. É exatamente esta imagem que a comunidade indígena camponesa está vendo e dialogando sobre. Ao ver seus antepassados, dialogam sobre o presente, sem perder de vista sua própria demarcação de historicidade. A memória coletiva vem à tona e revela o texto que precisa estar abaixo da imagem de Rivera: nossa imagem atual de um passado que insiste em fazer-se presente como memória e história.

Em pleno transcorrer do século XX, esta fotografia é tirada após o resultado exitoso da revolução mexicana e da consolidação da arte mural como processo político, pedagógico e formativo no México entre 1920 e 1970. Esta foto (Imagem 1) revela o que o sistema mercantil vela: o passado e o presente dos protagonistas camponeses indígenas, na história cotidiana do México profundo (BATALLA, 2019)⁶. Nela, podemos perceber o movimento e sua vivacidade, em plena imagem fotográfica estática. É a confirmação da história dos vencidos⁷ (LEÓN-PORTILLA, 2003).

Na imagem 1, temos a captação da imagem pelo fotógrafo, ou fotógrafa, de um momento e a eternização de duas fontes estéticas em um único retrato: a pintura mural e a fotografia. Mas o que têm em comum as duas imagens (o quadrante mural de Rivera e a fotografia tomada)? São retratos diversos e plurais dos povos originários do nosso continente, condicionados a uma particular história de exploração e opressão a partir de 1492. No entanto, um elemento chama especial atenção na fotografia (imagem 1): os rostos. No mural pintado entre 1929-1930, os rostos estão para baixo, ocultando, via dorso extenuado, seus registros históricos, as marcas próprias de uma identidade conformada pelos elementos étnicos, históricos e sociais indígenas e camponeses. Por outro lado, na mesma fotografia, os sujeitos que dialogam sobre a imagem pintada têm seus corpos erguidos, e os rostos mirando a imagem. No diálogo, tendem, quiçá, a retomar as histórias de seus antepassados ainda presentes em suas comunidades a partir da produção de memória coletiva.

Há uma imagem refletida no espelho das histórias como experiências, daqueles/daquelas que, em seu tempo histórico, veem/leem a história narrada na arte mural, política e engajada, a partir do que vivem, ou lembram dos tempos contados na oralidade de seus povos. A arte mural e a

⁶ Infelizmente, não se tem elementos documentais sobre essa fotografia, exceto o que foi difundido na divulgação da exposição *Detrás de los andamios*, 2022. Disponível em: <https://www.jornada.com.mx/noticia/2022/05/24/cultura/2018detras-de-los-andamios2019-re-vela-complejidades-de-un-movimiento-de-vanguardia-4605>. Acesso em: dez. 2023.

⁷ Este autor nos faz caminhar, assim como Bonfil Batalla, no entendimento das histórias não reveladas pela história oficial, sem as quais a história fica limitada a uma ideia de verdade falseadora. Em visões dos vencidos, León Portilla nos apresenta as vozes indígenas e camponesas que registram, desde seus cantos, desenhos, pinturas e relatos orais, como viram e viveram o processo de invasão colonial escravizador.

fotografia manifestas na imagem 1, contribuem para um entrelaçado de histórias narradas na primeira pessoa do plural (os que juntos veem a arte), recontadas e reencontradas a partir das lembranças conectadas no momento da visualização. É desse fragmento do pensar junto que a arte mural cumpre uma de suas funções estratégicas: a educação popular e a cultura popular como elementos constitutivos da história da arte mural (HIJAR, 2016; ESQUIVEL, 2010).

O significado de popular na obra de Jesus Martín-Barbero

Jesus Martín-Barbero⁸ escreve, na introdução de seu livro *Dos meios às mediações...*, que o objetivo da obra é:

mudar o lugar das perguntas, para tornar investigáveis os processos de constituição do massivo para além da chantagem culturalista que os converte inevitavelmente em processos de degradação cultural. E para isso, propõe investigá-los a partir das mediações e dos sujeitos, isto é, a partir das articulações entre as práticas de comunicação e os movimentos sociais. (MARTÍN-BARBERO, 1987, p. 17).

Martín-Barbero situa sua construção entre as pegadas invisíveis do popular e/ou visibilizadas em estereótipos pelos proprietários do poder em geral, e por parte da esquerda em particular, em cada época histórica, que enredam tramas históricas distintas entre a história oficial e a história plural e diversa real originada dos povos.

Ao longo da investigação rigorosa de Martín-Barbero, verificam-se a diversidade de fontes históricas e teóricas de estudos, a atenção categorial ao objetivo proposto e, principalmente, o exemplo metodológico-epistêmico do uso do materialismo histórico dialético como método e recorrido metodológico (o texto parte de perguntas que nos dão o sentido de reflexão do autor no momento da escrita). Via método, o autor faz um exercício de descobrimento (desfetichização), no sentido mais genérico desse verbo, o movimento de gestação de alguns conceitos básicos, isto é,

o duplo tecido de significados e referências de que são feitos (MARTÍN-BARBERO, 1987).

Esta obra, ainda que situada para dentro do debate crítico da comunicação como ciência e como práxis, produz um entroncamento dialógico, a partir da dialética, em todos os campos das ciências humanas e sociais, porque seu objeto os meios de comunicação ao longo dos séculos XVII, XIX e XX, e suas transições como mediações, exigem uma discussão científico-política, acerca do que entendemos como massivo e popular.

Entre seus autores referências estão Baudelaire, Benjamin, Le Goff, Thompson, Gramsci, Bakhtin, Eco, Ginszburg, Batalla e Canclini. Todos eles situados na trama da revanche histórica, da história a contrapelo, no sentido de voltar a fazer perguntas sobre o passado, tendo com eixo condutor o popular.

Há muitas provocações ao longo de toda a obra (em especial para nós do campo crítico marxista), da tendência à proximidade/afastamento entre o pensamento de direita e de esquerda, na política e na ciência, acerca do popular. Essa construção sobre a trama histórica das resistências, coloca no centro da crítica de Martín-Barbero a teoria que, aparentemente, alicerça-se fora do campo das diversidades das lutas sociais ao longo do espaço-tempo de construção do modo de produção capitalista.

Na reiteração do papel da cultura popular como revanche que passa por dentro do massivo, refazendo-o e refazendo-se, o estudo do popular expõe duas frentes: a teórica e a metodológica, em que as formações culturais subdividem-se em arcaicas, residuais e emergentes, explicitando o quanto o novo carrega do velho, refazendo-o no tempo presente. Na festa, no riso, no medo, no entusiasmo e no drama, ou seja, na "expressividade dos sentimentos em uma cultura que não pôde ser educada" (MARTÍN-BARBERO, 1987, p.162), o popular vai encenando, na tragicômica vida cotidiana de sua existência nos bairros, nas fábricas, nas ruas, sua forma-conteúdo de encarar

⁸ *Dos meios às mediações*. Comunicação, cultura e hegemonia. Editora UFRJ, 1987. Um livro dividido em três partes, contendo um total de nove capítulos e 529 notas de rodapé, com ricas indicações bibliográficas. Esta obra foi estudada pelo grupo de Pesquisa Saberes e Movimento: a luta por terra e trabalho na América Latina, no período de julho a novembro de 2023.

o mundo da exclusão e da estereotipação.

Martín-Barbero assenta as bases metodológicas, via dialética, quando reitera que o que constitui o verdadeiro movimento da trama é "a ida do desconhecimento ao reconhecimento da identidade. Com isto, abre-se o mapa noturno acerca do próprio sentido histórico das perguntas que fazemos, pois entrelaçam os lugares teóricos de entrada para os problemas e para a trama das ambiguidades políticas que envolvem e deslocam as saídas" (MARTÍN-BARBERO, 1987, p. 259). É a demarcação teórica sobre a lógica da diferença, das disputas sobre as verdades e dos protagonismos diversos dos sujeitos sociais que encarnam o popular, em meio à uma sociedade dos abismos, desigual.

É esse movimento complexo e diverso, conflitivo e autônomo no qual a moral se impõe. Nas ruas, no carnaval, nas festividades, o popular, via "retórica do excesso" contrapõe-se à vitória das violências múltiplas, da determinação econômica da lei do valor, e das múltiplas repressões.

Ao rever a história tendo o popular com centralidade, Martín-Barbero nos revela a importância do folhetim frente à literatura oficial, das festividades de rua frente ao teatro formal. Desde as imagens, até a fragmentação da escrita para a leitura individual e coletiva, com letras grandes, espaçadas e uma narrativa encarnada na vida cotidiana, o folhetim, no romance e no suspense, expõe as veias abertas de Galeano (2010) da imaginação popular em ambientes econômicos, políticos e culturais de transformação hegemônica, como os do século XIX na Europa. É o folhetim como testemunho histórico, como narrativa do conflito, da contradição entre os sujeitos que vivem ao mesmo tempo o mundo das luzes e o submundo do inferno. Trata-se do folhetim como o captador da travessia histórica entre a hegemonia e as novas formas de contra-hegemonia entrecruzadas.

Martín-Barbero reitera ainda que, tanto o positivismo - defensor do progresso individual e da liberdade mercantil cuja fraternidade é a do ter dinheiro -, como o marxismo - com uma ideia fechada de classe operária revolucionária

-, construíram uma base, política, epistêmica e científica que deixou à margem uma complexa trama de processos históricos que retroalimentam a revanche ao longo das lutas sociais em diversas partes do mundo, em especial onde está analisando: a Europa, e a América Latina, entre os séculos XV a XX. No marxismo, em especial, instituiu-se, como categoria e como práxis, a negação do popular. Este, ao não ser representado e manter-se reprimido, nos remete aos limites e insuficiências políticas de entendimento do modo de produção capitalista para além da produção de mercadoria, sem desconectar-se dela. Ou seja, na própria produção do objeto, constrói-se a negação do sujeito.

A cultura portanto é vista por dentro, entrecida à produção, e não separada da mesma. Conectando-se a Benjamin - a história da recepção -, Martín-Barbero sustenta que foi este autor que, em meio ao próprio apagamento sofrido por suas origens e ideias originais, produziu uma relação dialética fundante: "pensar a experiência da produção indissociável da experiência da percepção, como modo de alcançar "o que irrompe na história." (MARTÍN-BARBERO, 1987, p. 72)

De forma que a cultura de massas, gestada historicamente a partir de um caminho de construção de hegemonia mercantil (da propriedade privada), instituiu a vitória, via estados nacionais, do movimento de mudanças a partir da forma como as classes vivem o cotidiano de sua sobrevivência numa sociedade de classes. Esse processo de enculturação das classes populares, conformado por uma nova lógica de poder, gerou um

deslocamento da legitimidade burguesa de cima para dentro, isto é, a passagem dos dispositivos de submissão aos de consenso. Este salto contém uma pluralidade de movimentos entre os quais os de mais longo alcance serão a dissolução dos sistema tradicional das diferenças sociais, à constituição das massas em classes e o surgimento de uma nova cultura, de massas. (MARTÍN-BARBERO, 1987, p. 167).

Gestou-se portanto a mudança do significado da própria cultura. A ponto do termo massa tornar-se sinônimo de cultura popular. Essa

transição lenta, conflitiva e repleta de lutas, ao encobrir ou aprisionar (encarcerar) as diferenças foi estruturada em

uma sociabilidade que realiza a abstração da forma mercantil na materialidade tecnológica da fábrica e do formal, e uma mediação que encobre o conflito entre as classes produzindo sua resolução no imaginário, assegurando assim o consentimento ativo dos dominados. Essa mediação e esse consentimento, no entanto, só foram historicamente possíveis na medida em que a cultura de massa foi constituída acionando e deformando ao mesmo tempo sinais de identidade da antiga cultura popular e integrando ao mercado as novas demandas das massas. (MARTÍN-BARBERO, 1987, p. 169)

No entanto, é a parte final do livro dedicada à América Latina, que conforma as perguntas que nos interessam, uma vez que narra uma trama interessante entre o desconhecido universo popular indígena, camponês e quilombola e a mestiçagem envolvida nestas relações, após longos anos de tramas de dominação e resistência. Reitera a necessidade de recuperação da centralidade histórica dos povos em resistência como protagonistas do popular, portanto da história a contrapelo, a história popular. A história das culturas subalternas.

O processo histórico que configurou a mudança substantiva do que tínhamos para o que nos tornamos, não sem dor e sem revanche, foram invasões coloniais ocorridas no continente nos séculos XV a XIX. E, mesmo que as mediações, conflitivas e bélicas do capital europeu, instituísem por dentro a hegemonia escravista colonial,

acerca do sentido de trabalho e terra para os povos originários, estes, mantiveram à revelia da ordem hegemônica, suas raízes linguísticas, seus pensamentos próprios, seus modos de vida alternativos ao do capital, seus cantos e registros orais, pintados, materializados na memória coletiva una e diversa.

O universo indígena, camponês e afro-latino, conformador de uma isotopia social, – “esse popular que nos interpela a partir do massivo” (MARTÍN-BARBERO, 1987, p.308) que nos reserva experiências históricas de sobrevivência e superação à ordem, quando de popular se trata na América Latina e o Caribe. Sujeitos estes que, dominados pela produção da história, coexistem a partir de um original, resistente, pacífico/conflitivo movimento de luta pela sobrevivência.

Os populares do popular estão presentes tanto no campo como na cidade, às margens mas sob o controle do capital, e persistem mantendo sua memória coletiva, forjada em uma história das experiências concretas, com uma diversidade de registros orais, estéticos e linguísticos. Nessa produção/manutenção conflitiva, de hábitos comuns e coletivos gestaram-se diversas histórias de sobrevivência em contraposição à existência/exigência da acumulação de capital e seu órgão repressor, o Estado-nação.

O moderno muralismo mexicano e a revolução mexicana, uma experiência de iconografia do e para o popular.

Imagem 2 - Arte Mural



Fonte: Bolaño, 2020

Em 1947, Diego Rivera pinta a obra mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*, com as contribuições de Rina Lazo e Pedro Peñaloza.⁹ É uma obra cujos detalhes, em seus três quadrantes, nos remete a muitas histórias dentro dessa narrativa histórica militante e revolucionária, a arte mural. Mas, para além das grandes figuras representadas no tempo histórico da independência à revolução, chama a atenção a centralidade do popular, tanto nas

figuras representadas pelos sujeitos indígenas e camponeses, como na festa e na guerra efetivadas em espaços públicos, comuns, em meio à ofensiva da hegemonia da propriedade privada estadunidense no continente, no século XIX. Uma figura em especial chama muito a atenção por sua centralidade: A caveira Catrina. Em 1913, José Guadalupe Posada, publicou o desenho que se tornará um ícone da cultura popular de México, *La Catrina*.

Imagem 3 - Xilogravura



Fonte: Artchive, 2023

Essa xilogravura é a expressão simples-complexa do popular mexicano que habita o universo do desejo de ascensão social com a cotidianidade indígena representada no rosto e nos adereços das mulheres. Catrina é a encarnação da mescla existente entre o hegemônico e o contra-hegemônico, o passado vivo do corpo indígena e os sonhos implantados do mundo mercantil. É a vitória viva de muitas mortes anunciadas e a vivacidade da morte no tom do riso, do grotesco, da zombaria.

Na imagem mural de Diego Rivera, La Catrina é a ligação entre o passado indígena e a modernidade mercantil. É a vitória/derrota do dinheiro sob a aparência/essência do corpo cadavérico indígena. Catrina é esguia, elegante e cadáver,

uma morta-viva/viva-morta.

É dessa comunicação popular que Martín-Barbero (1987) sustenta a revanche do popular. A pintura mural é a vitória, na revolução mexicana, de uma racionalidade estética sobre o belo, assentada na dialética da história do México a partir de um posicionamento de classe – a trabalhadora – e de popular – os sujeitos políticos da classe indígenas e camponeses.

Do folhetim que dá passagem à pintura, às histórias de êxito da cadavérica mulher de classe Catrina, passando pelo Machete (jornal do partido mexicano presidido pelos muralistas e literatas), até ser materializado o mural de Rivera, a Catrina reascendeu o significado do dia de Mortos e da Santa Morte no México, em uma sociedade

⁹ SANGUINO, Julieta. *La Catrina reinterpretada por Diego Rivera: con colmillos y referencias a Quetzalcóatl*. Ciudad de México, 2021. Disponível em: <https://www.admagazine.com/cultura/la-catrina-por-diego-rivera-con-referencias-a-quetzalcoatl-20211101-9225-articulos>. Acesso em: 23 dez. 2023.

BOLAÑO, Emilia. *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*. Historia viva de México. Ciudad de México: INAH, 2020. Disponível em: <https://historia-arte.com/obras/sueno-de-una-tarde-dominical-en-la-alameda-central>. Acesso em: 24 dez. 2023.

concretamente católica, adoradora da Virgem de Guadalupe. Nos termos de Carlos Fuentes (1970, s/p)¹⁰:

el arte revolucionario exigia la polivalencia en que el arte como los destinos se trastocan y solo se reconocen en su opuesto. Un campesino sentado en la silla presidencial, un latifundista frente al pelotón de fusilamiento, una iglesia profanada por guerrilleros que llevaban la estampa guadalupana en su sombrero, el terrestre Pancho Villa en el aeroplano, las aéreas palomas cantando las noticias de la tierra ensanqrengada. Todo en la revolución es el otro para que todos se identifiquen (...) Pero una identidad revolucionaria solo lo es se descubre una particularidad para enseguida transformarse en una universalidad. Las verdaderas revoluciones se hacen en nombre de hombres concretos no en nombre de un hombre en abstracto o de una nación en particular.

É desse movimento dialético entre o ser do capital e o ser múltiplo e concreto da história que transita o popular e que deve, segundo Martín-Barbero (1987), habitar nossos questionamentos presentes sobre um passado de luta e instaura a revanche ontem e hoje. No âmbito da revolução, entre os meios, instaura-se a arte mural como mediação. A arte mural torna-se um livro de história escrita desde baixo, que deve ser acessado por uma sociedade que insiste na luta contra a fome, a propriedade privada, a falta de terra e de trabalho (o papel da imagem na formação da consciência). O muralismo aparece como meio para que a revolução teça, via educação popular/formal, uma mediação entre ler o mundo e pensar o mundo, pelos e pelas que vivem o mundo desde abaixo e à margem.

No objeto de estudo da arte política mural e as revoluções na América Latina e o Caribe, a obra de Martín-Barbero (1987) nos remete ao objetivo proposto: re-conhecer a história a partir do escavar a experiência do popular. O moderno muralismo mexicano e a fotografia engajada na América Latina e o Caribe após os processos revolucionários de 1910, convocam à revitalização de uma memória coletiva cuja história da experiência tarda a ser contada, e as lutas cotidianas a serem reconhecidas como fontes históricas

concretas, passam a ser vinculadas à totalidade da luta social. Mas, apesar desse descaro/descaso do campo crítico, a história e a cultura popular insistem em existir para além dos projetos oficiais de disputas.

O moderno muralismo mexicano apresenta-se como alternativa ao "apagamento da pluralidade de sinais nos relatos e nos gestos" (MARTÍN-BARBERO, 1987, p. 159), ao reivindicar uma estética popular e de classe. E entre os que pintam e os que veem o que foi pintado, habita um mundo dialógico e dialético de experiências e sentidos (ESQUIVEL, 2010; HIJAR, 2016).

No entroncamento entre o intelectual orgânico da classe, o popular não transborda a classe (como categoria) porque a integra. Só há transbordamento quando a categoria classe trabalhadora atrofia o entendimento de sua própria complexidade nas frações que a constituem e suas históricas experiências de existência.

Nesse sentido, os populares indígenas, camponeses e negros habitam a classe e conformam o quali/quanti da superexploração na América Latina e o Caribe como economias formalmente independentes e realmente dependentes do imperialismo estadunidense. Mas é seu apagamento pela própria fração da classe – os intelectuais (orgânicos?) – de suas histórias e seus protagonismos que fazem com que o popular insista em transbordar. E ao escapar das margens e acercar-se aos centros, o popular enche nossos olhos de territorialidade, espaço-tempo em que sua existência é produzida na vida cotidiana do nosso continente.

Esses "ninguêns" para o sistema mercantil, configuram nossos populares como construtores de um modo de produção que jamais serão permitidos usufruir, dada sua condenação a escravidão moderna: o trabalho assalariado "livre". Em 1973, Luis Fernando Veríssimo em sua crônica, repleta de ironia reveladora dos mecanismos de aprisionamento do pensar, ao tratar sobre o sujeito popular, define a forma-conteúdo de uma sociedade que relega a maioria à condição de

¹⁰ Ver: FUENTES, Carlos. *Arte y revolución en México*. Locução de Carlos Fuentes. Ciudad de México. Grabación realizada por Radio UNAM, 1970. Disponível em: <https://descargacultura.unam.mx/arte-y-revolucion-en-mexico-6227162> Acesso em: 24 dez. 2023.

nada, ao dizer (VERÍSSIMO, 1973, p. 12).

O popular não tem opinião sobre as coisas. Quando o rádio ou a televisão resolvem ouvir "a opinião de um popular" na rua, sempre se enganam. O popular nunca é o entrevistado, é o sujeito que está atrás do entrevistado, olhando para a câmara. O popular não merece nem os méritos nem a calhordice que a imprensa lhe atribui. Alguém que é "socorrido por populares", outro, menos feliz, que é linchado por populares....Engano. Onde há um bando de populares não há o popular. O popular não é a multidão. Sua única virtude é sua singularidade. E um certo ceticismo inconsciente diante da história e das coisas. Não é que o popular desmereça o Poder e os grandes lances da Humanidade, é que ele tem uma fatal curiosidade pelo detalhe supérfluo, um fascínio irresistível pelo insignificante. Nas revoluções, o que atrai o Popular é a estranha postura de um soldado deitado no chão, o mecanismo de um tanque, as lentes de uma câmara(...) O popular é uma figura tipicamente urbana. Não tem domicílio certo. Seu habitat natural é a margem dos acontecimentos.

As ruas, os bairros da América Latina e o Caribe estão repletos de histórias populares, tanto nas pinturas cotidianas sobre a exclusão e a fome, como no ir e vir desses que compõem a força de trabalho mas que seguem sem ser tomados em conta pelo Estado, cujo direito é do capital. Nas ruas, temos frases, desenhos, imagens (como corrobora Galeano na trilogia Memórias del Fuego, 2010) que narram coletivamente as histórias da história. Estas que, para além dos números que não se tornam políticas públicas de inclusão, frente a uma ideia fetichista de Estado moderno de direito, existem e estão pulsando necessidade de retomada alternativa frente às crises atuais.

Considerações Finais

Ontem e hoje, ler os muros para a maior parte da população do nosso continente, é ver suas histórias contadas desde baixo. É bem verdade que, em meio à mediação das novas tecnologias acessíveis a todos (como o celular), deixar de ver também se torna um impedimento, fortalecedor, dada a aposta do capital no deixar de ler.

É como revanche que devemos ressignificar as histórias do popular nos folhetins de ontem e hoje. As artes de rua expressam a vivacidade do melodrama. É da trama desse transbordamento

que as perguntas voltam a exigir um reencontro entre os e as sujeitos que vivem ao longo de mais de 300 de independência continental (a começar pelo Haiti em 1804).

Vale destacar por fim, que a vitória temporária das revoluções traz mais complexidade à processualidade histórica do imperialismo e da dependência no estudo e na práxis revolucionária da América Latina e o Caribe, exatamente porque o capital instaurou novos meios como mediações que precisam ser entendidas para serem superadas. A vitória da indústria cultural estadunidense e da produção de mercadorias deste país belicamente hegemônico, está encarnada na dependência e na superexploração da força de trabalho como estrutura condicionante desta particularidade. E é dessa conexão entre os meios e as mediações do capital versus os meios e as mediações do trabalho que devemos voltar a estabelecer as tramas de nossas investigações.

Captar as experiências do popular, suas contradições e alternativas à lógica destrutiva do capital, torna-se uma pauta investigativa e de luta fundamental, se, do que se trata, é da revolução socialista/comunista. E nesta, campesinatos, indígenas e população negra têm muito a nos ensinar. Estes produzem o que Carpentier reivindica na frase colocada no início deste ensaio: uma retomada sobre o real maravilhoso do nosso continente.

O popular é esse tempo-espço do real maravilhoso e narra, a partir das imagens trabalhadas neste texto, o social em questão no nosso continente, cujo principal protagonista invisibilizado mas historicamente presente são os sujeitos populares. No real maravilhoso latino, coexistem a manipulação hegemônica contra os povos e a revanche à mesma. Dessa coexistência renascem experiências concretas de silêncios e gritos, de cantos e lamentos.

O que de fato sabemos é que sem estas experiências as revoluções não existiriam ou existirão. Quiçá, com elas, somadas aos processos vigorosos de reflexão para a ação, possamos tornar mais robustas nossas lutas por uma ordem verdadeiramente justa e igualitária. Por isso, o popular

que integra a classe é o mesmo que integra essa história a ser reconhecida como fonte viva das existências nos territórios periféricos do campo e da cidade. Voltar a garimpar as experiências, coloca-las em movimento dialógico em pé de igualdade com a disputa política e teórica, torna-se um fermento necessário para as concretas lutas de nosso tempo.

Referências

ARTCHIVE. *La calavera catrina (1910–1913) de José Guadalupe Posada*. Galeria de arte on-line, 2023. Disponível em: <https://www.artchive.com/artwork/la-calavera-catrina-jose-guadalupe-posada-1910-1913/>. Acesso em: 24 dez. 2023.

BATALLA, Bonfil Guillermo. *México profundo: una civilización negada*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2019.

BOLAÑO, Emilia. *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central. Historia viva de México*. Ciudad de México: INAH, 2020. Disponível em: <https://historia-arte.com/obras/sueno-de-una-tarde-dominical-en-la-alameda-central> Acesso em 24 de dezembro de 2023.

ESQUIVEL, Miguelangel. *David Alfaro Siqueiros: Poéticas del arte público*. Ciudad de México: UNAM, 2010.

EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2016.

FUENTES, Carlos. *Arte y revolución en México*. Locução de Carlos Fuentes. Ciudad de México. Grabación realizada por Radio UNAM, 1970. Disponível em: <https://descargacultura.unam.mx/arte-y-revolucion-en-mexico-6227162> Acesso em: 24 dez. 2023.

GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. São Paulo: Editora L&PM Editores, 2010.

GALEANO, Eduardo. *Memórias del fuego*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 2010.

GARCIA MARQUES, Gabriel. *Memórias de minhas putas tristes*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2005.

GINZBURG, Carlos. *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*. Barcelona: Editora Península, 2001.

HIJAR, Alberto. *La praxis estética. Dimensión estética libertaria*. México: INAH, 2016.

IZQUIERDO, Ivan. *Memória*. São Paulo: Editora Artmed, 2018.

JESUS, Carolina Maria de. *Diário de Bitita*. São Paulo: Editora Bertolucci, 2007.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: Diário de uma favelada*. Rio de Janeiro: Ática, 2014.

TORRIJOS, Reyes Martínez. *Detrás de los andamios revela la complejidades de un movimiento de vanguardia*. Jornal la Jornada. Ciudad de México, 2022, Seção Cultural.

LEON-PORTILLA, Miguel. *Visión de los vencidos*. México D.F.: UNAM, 2003.

LUJÁN, Leonardo López; MCEWAN, Colin (Coord.). *Moctezuma II. Tiempo y destino de un gobernante*. Ciudad de México: Instituto de Antropología e História, 2009.

MACHADO, Antonio. *Proverbios y cantares*. Poesía y Prosa. Buenos Aires: Losada, 1964.

MARTIN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações. Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1987.

MARTINS, José de Souza. *A sociabilidade do homem simples*. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

NAVIA, Juan Manuel. Entrevista audiovisual ao canal photolari, 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LJuk_7ZjOYw&t=484s Acesso em 22 de dez. 23.

SAMUEL, Raphael. *Historia popular y teoria socialista*. Barcelona: Editorial Crítica, 1984.

SAMUEL, Raphael. *Teatros de la memoria*. Valencia: Universidad de Valencia, 2008.

SANGUINO, Julieta. *La Catrina reinterpretada por Diego Rivera: con colmillos y referencias a Quetzalcóatl*. Ciudad de México, 2021. Disponível em: <https://www.admagazine.com/cultura/la-catrina-por-diego-rivera-con-referencias-a-quetzalcoatl-20211101-9225-articulos>. Acesso em: 23 dez. 2023.

SARAMAGO, José. *A caverna*. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2003.

TRASPADINI, Roberta. América Latina no século XX: revoluções, muralismos, imperialismo e dependência. *Revista Katálys*, Florianópolis, v. 22, n.º. 3, p. 566-576, set./dez. 2019.

TRASPADINI, Roberta & SOUZA, Gilberto de. Vigência e Relevância de Dialética da dependência à Luz de Marion Greenwood. *Revista Reoriente*, Rio de Janeiro, v. 3, n.º.1 jan./jun 2023.

Roberta Traspadini

Educadora popular, latino-americanista, feminista e negra. Pós Doutora em Relações Internacionais pela Universidade Federal de Uberlândia (2023). Professora Adjunta IV da Universidade Federal da Integração Latino-americana (UNILA). Coordenadora do grupo de Pesquisa CNPq Saberes em Movimento: a luta por terra e trabalho na América Latina e do premiado Observatório de Educação Popular e Movimentos Sociais na América Latina (OBEPAL).

Endereço para correspondência:

ROBERTA TRASPADINI

Rua Luis Paiva, 370, 905

Vila Assis, 17210-180

Jaú, São Paulo, Brasil

Agradecimentos

Aos integrantes Saberes em movimento: a luta por terra e trabalho na América Latina, que, em especial, nos últimos três anos, têm sido meu espaço-tempo de produção coletiva revisitando obras clássicas. E ao Observatório de Educação Popular e Movimentos Sociais na América Latina (OBEPAL), grupo que, de 2018 a 2023, inspirou-me e abrigou-me no processo de extensão universitária pensado em pé de igualdade com a pesquisa e o ensino.

Os textos deste artigo foram revisados pela Mais H Consultoria Linguística e submetidos para validação da autora antes da publicação.