

Universidade de Brasília
Instituto de Ciências Sociais (ICS)
Departamento de Estudos Latino-Americanos (ELA)
Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados sobre as Américas

México mural: Rivera, Siqueiros e Orozco em perspectiva decolonial

Maycom Pinho Santiago

Brasília, março de 2018

Universidade de Brasília
Instituto de Ciências Sociais (ICS)
Departamento de Estudos Latino-Americanos (ELA)
Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados sobre as Américas

México mural: Rivera, Siqueiros e Orozco em perspectiva decolonial

Maycom Pinho Santiago

Dissertação apresentada ao Departamento de Estudos Latino-Americanos (ELA) como requisito parcial de para obtenção do título de mestre em Ciências Sociais, especialista em Estudos Comparados sobre as Américas

Orientador: Prof. Dr. Crísthian Teófilo da Silva

BANCA EXAMINADORA

Crísthian Teófilo da Silva (ELA/UnB – orientador e presidente da banca)

Camilo de Mello Vasconcellos (MAE/USP – avaliador externo)

Jacques de Novion (ELA/UnB – avaliador interno)

Jaime de Almeida (HIS/UnB – suplente)

Brasília, março de 2018

Aos meus irmãos Felipe e Sara,
minha inspiração.

Agradecimentos

Esta é sem dúvida a seção mais desafiadora do trabalho. O conteúdo temático da dissertação, sujeito à possibilidade de atualizações, pode ser retificado. Mas aqui, o balanço é um exercício individual que depende única e exclusivamente do autor, que a uma só vez o concebe e avalia.

Com amor, meu primeiro agradecimento pertence a minha mãe e ao meu pai, Joelma e Sérgio. Eles nunca duvidaram. Pelo contrário, foram os principais viabilizadores da certeza de que eu seria feliz e exitoso na escolha acadêmica e profissional que fizesse. Hoje, mesmo de longe, em outra cidade, essa certeza e apoio continuam inabaláveis.

Ao Felipe, meu irmão, a extensão dessa gratidão familiar. Pelas conversas madrugada a dentro sobre a história, sobre a física, sobre a vida, sobre os nossos temas mais inquietantes. O seu senso crítico me ajudou com a dose de rigor que a pesquisa acadêmica pressupõe.

Sou grato pela generosidade do meu orientador, professor Cristhian Teófilo da Silva. Ele foi o principal interlocutor e colaborador deste trabalho. Desde a graduação, suas provocações acadêmicas me fizeram dar especial atenção para o caráter propositivo da pesquisa, reflexo de alguém que não desvincula o papel de pesquisador do de educador. Tenho a convicção de que pude construir essa dissertação com o apoio de um dos melhores antropólogos desta geração, no Brasil. Sem exagero da certeza. Alguém cuja erudição herdou o melhor de Roberto Cardoso de Oliveira, a habilidade para apreender processos transnacionais sem descuidar das particularidades locais. Espero que a qualidade da minha escrita esteja à altura de seu investimento.

Serei sempre grato ao Izaú Querino, cuja companhia representou um apoio incondicional na maior parte de todo esses dois anos do mestrado, e mesmo antes. Muito obrigado a minha amiga e colega de curso, Bibiana Soyaux, com quem pude contar para projetar essa pesquisa e debater seus desafios. Na primeira vez que estive no México, acompanhado de ambos, tive a certeza de que o tema do muralismo mexicano não era apenas uma escolha de pesquisa, mas aquilo que me realizava no âmbito acadêmico.

Aos amigos Bill Nascimento, Rafael Rodrigues e Germana Costa agradeço, respectivamente, pela escuta sincera e interessada no tema; pela interlocução e parceria

com que, desde o México, se propôs a colaborar com o meu trabalho; pelo incentivo constante, desde a graduação em história, em estudar o México.

Aos queridos, Gabriel Rolemberg, Clarisse Drummond, Fernanda Jacob, Heitor Cadogan e Tuanny Araújo agradeço por cada uma das vezes que a ajuda de vocês significou um amparo no processo solitário da escrita.

Quero agradecer à Júlia Câmara, historiadora e coordenadora do programa educativo do museu do TCU (Tribunal de Contas da União). Minha passagem por aquele espaço, ainda na graduação, como mediador-educador, me pôs em contato com uma interlocutora que me despertou para a necessidade da construção de uma relação entre os espaços oficiais de memória e uma política de representação sensível a um discurso histórico inclusivo. Incorporei esse aspecto no meu horizonte, no mestrado.

À Rebeca Borges, coordenadora do programa educativo do Espaço Cultural Marcantonio Vilaça (ECMV), reservo o agradecimento pelos diálogos sobre o campo artístico e uma de suas frentes mais nobres, qual seja, a necessidade sempre urgente de uma arte inquietante, mobilizadora e transformadora, acima de tudo.

Agradeço ao professor Jaime de Almeida pela sugestão de trabalhar com o tema do muralismo mexicano. A primeira referência que tive do meu objeto de pesquisa, ainda em sua forma mais “bruta”, veio dele. Acompanhou sua menção ao assunto, o fato dele sempre ter tido particular interesse por ele, mas não ter encontrado espaço e tempo em suas pesquisas para explorá-lo com a atenção que ele acreditava que merecia. Eu poderia, quem sabe, fazê-lo, através de uma sorte de história cultural que escapasse à abordagem tradicional dos sexênios presidenciais. Me apontou um caminho que me conduziu até aqui. Espero, ao menos, me somar às pesquisas já existentes, aquelas que consegui mapear nesse trajeto.

Os bons professores que tive não podem deixar de constar na coroação dessa etapa. Agradeço à professora Valéria Fernandes, do Colégio Militar de Brasília, cuja qualidade como pesquisadora e educadora me inspiraram lá atrás e ainda me servem de parâmetro. Agradeço também aos admiráveis professores Carlos Eduardo Vidigal e Neuma Brilhante Rodrigues, do Departamento de História da Universidade de Brasília, por me terem legado os exemplos mais inspiradores do ofício de historiador.

Muito obrigado à Associação Pró-Educação Vivendo e Aprendendo, espaço político-pedagógico que, à época da graduação, me presenteou vivências e amizades para toda uma vida, e que me ajudam a projetar minha postura acadêmica da forma mais ética e humana possível. Assim, destaco os nomes das queridas Wilma Dutra, Adriana Pereira, Maria Letícia Ferreira e do Pablo Carneiro.

Meus agradecimentos se encerram por meio do Departamento de Estudos Latino-Americanos (ELA), primeiro e até o momento único departamento dedicado, no país, ao estudo sobre as Américas, o qual acolheu esta pesquisa. Tenho apreço especial pela Universidade de Brasília (UnB), projeto de Darcy Ribeiro e a casa que segue me formando, sempre em excelência e brindando-me, apesar do prefixo “uni”, uma experiência universitária pluriversal. Por fim, agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), da qual fui bolsista no período deste mestrado acadêmico.

Ao México, por sua riqueza, obrigado.

RESUMO

Este é um estudo sobre o movimento muralista mexicano em diálogo com a perspectiva decolonial. São analisados os trabalhos de Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros, respectivamente, a partir dos murais *Historia de Morelos, Conquista y Revolución* (1930); *La Conquista Española de México* (1939) e *Cuauhtémoc Contra el Mito* (1944). A partir de uma abordagem comparativa entre os três pintores proponho uma discussão sobre a possibilidade de o discurso estético do muralismo mexicano guardar pontos de interseção com os pressupostos da perspectiva decolonial.

Palavras-chave: muralismo mexicano; perspectiva decolonial; Rivera; Orozco e Siqueiros.

ABSTRACT

This is a study of the Mexican muralist movement in dialogue with decolonial perspective. The works of Diego Rivera, José Clemente Orozco and David Alfaro Siqueiros, respectively, from the murals *Historia de Morelos, Conquista y Revolución* (1930); *La Conquista Española de México* (1939) e *Cuauhtémoc Contra el Mito* (1944). From a comparative approach between the three painters, this work proposes a discussion about the possibility of discourse esthetic of Mexican muralism to establish points of intersection with the assumptions from a decolonial perspective.

Keywords: Mexican muralism; decolonial perspective; Rivera; Orozco and Siqueiros.

RESUMEN

Este es un estudio sobre el movimiento muralista mexicano en diálogo con la perspectiva decolonial. Son analizados los trabajos de Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, respectivamente, a partir de los murales *Historia de Morelos, Conquista y Revolución* (1930); *La Conquista Española de México* (1940) y *Cuauhtémoc Contra el Mito* (1944). Desde un abordaje comparativo entre los tres pintores propongo una discusión sobre la posibilidad del muralismo mexicano establecer puntos de intersección con los presupuestos de la perspectiva decolonial.

Palabras-clave: muralismo mexicano; perspectiva decolonial; Rivera; Orozco y Siqueiros

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	11
CAPÍTULO 1: DIEGO RIVERA	41
1.1 O espírito vanguardista	41
1.2 O mural do Palácio de Cortés, a permanência da história oficial e o colonialismo interno como fenômeno ausente	46
CAPÍTULO 2: JOSÉ CLEMENTE OROZCO	66
2.1 <i>¡Que se lo lleve todo el diablo!</i>	66
2.2 Fragmentos de um diálogo e a crítica à modernidade	72
CAPÍTULO 3: DAVID ALFARO SIQUEIROS	89
3.1 <i>No Olvides a Siqueiros</i>	89
3.2 <i>Cuauhtémoc Contra el Mito</i> . Siqueiros e uma plástica decolonial	97
CONCLUSÃO	112
CRONOLOGIA RIVERIANA	119
CRONOLOGIA OROZQUIANA	121
CRONOLOGIA SIQUERIANA	123
BIBLIOGRAFIA	125

APRESENTAÇÃO

Se perguntarmos a dez brasileiros qual a palavra que lhes vem à mente quando leem o nome México, é possível que oito digam – revolução. No entanto, sempre associei o nome deste país a palavra mural, que de imediato me projeta na mente os vultos de Orozco, Rivera e Siqueiros.

Érico Veríssimo, *México*, 1955.

É dito popular que a sala é o cartão de visita de uma casa, talvez porque arquitetonicamente convencionou-se tê-la como o primeiro ou único cômodo que uma visita tem acesso. Seria, no mínimo, desabitual projetar a porta de entrada para o ambiente recluso do quarto. A apresentação deste trabalho guarda associação com essa analogia. Antes pela inversão referida do que pela reprodução do hábito.

Com isso, quero dizer que, das muitas possibilidades à mesa, apostei iniciar este texto com o relato dos bastidores da pesquisa. O contato com o tema, a revisão bibliográfica, a construção da pesquisa em diálogo com o orientador, os recortes e delineamentos temáticos, as escolhas metodológicas e a ida ao México, para campo, são todos processos que, em conjunto, conformam essa dissertação como produto final. Aos interlocutores, faço um convite de apreciação desses percursos.

A escolha do tema do muralismo mexicano veio através do interesse acadêmico pela América Latina, esse incompreensível colosso. Durante a graduação em história, dei-me conta do significativo grau de eurocentrismo que permeia e condiciona a formação do historiador no Brasil. *Teixcontzindo*¹, permito-me estender também a observação a um contexto global, sem o esforço da nota de rodapé para sustentar a convicção.

Em uma conferência intitulada *O que nos une*, impartida por Otávio Velho por ocasião da abertura da VIII Reunião de Antropologia do Mercosul (RAM), realizada em

¹ Expressão em nahuátl que significa “com licença”. O emprego, obviamente proposital, foi pensado para provocar uma ruptura na leitura do excerto e supondo, com sorte, que o interlocutor compartilharia da impressão exposta no período anterior. Grandes seriam as chances de a leitura seguir sem pausas se utilizado um dos equivalentes da expressão, em latim, qual seja, *data maxima venia*, sendo recebido de forma naturalizada.

Buenos Aires, em 2009, o mesmo foi categórico ao afirmar que “*o interesse pela América Latina certamente no Brasil sofreu um imenso e prolongado bloqueio por motivos que não são estranhos* (Velho, 2009)”. As razões de sua afirmação não deixam de guardar estreito vínculo causal com a xenofilia das elites latino-americanas, cujos olhares estiveram historicamente direcionados para o outro lado do Atlântico, e não me refiro à África.

Nesse sentido, a primeira das escolhas que me levariam ao encontro do muralismo mexicano, foi decidir elencar um tema de pesquisa que fosse circunscrito ao contexto latino-americano. Esta escolha, por si só, não implica ruptura com o eurocentrismo epistêmico referido, mas sinaliza o conhecimento de que o esforço de crítica deve ser feito começando, por exemplo, pela elementaridade da escolha do objeto.

Diferente do escritor gaúcho referenciado na epígrafe, o repertório deste autor acerca do México era bastante reduzido. Ele circunscrevia-se a um punhado de estereótipos culturais pejorativos, reminiscência oitocentista do Brasil monárquico que abominava seus vizinhos republicanos. Os primeiros contatos mais substantivos vieram com a formação superior e passaram a incluir aspectos históricos e sociopolíticos daquele país. Nesse trajeto, os trabalhos de Héctor Alimonda, Womack Jr. e Adolfo Gilly, respectivamente, “*A Revolução Mexicana* (1986)”, “*Zapata y la Revolución Mexicana* (1969)” e “*La revolución interrumpida* (1971)”, serviram como uma sorte de cartões de visita à trajetória mexicana, sobretudo aos anos da revolução.

Ainda na graduação, tive a oportunidade de participar de um projeto de iniciação científica que versou sobre a derrubada das oligarquias durante a Revolução mexicana (Edital 2013/2014/ProIC/CNPq/UnB). Essa primeira experiência de pesquisa sobre o assunto culminou num texto passível de muitas revisões, mas que selou a decisão de elencar o México como o país a ser pesquisado. Restava delimitar o tema.

À semelhança de todo processo revolucionário, o caso mexicano mostrou-se, no decorrer dos primeiros contatos, igualmente complexo no que diz respeito à gama de janelas pelas quais poderia ser acessado. Eventos dessa natureza têm impacto, em maior ou menor grau, na política, na sociedade, na economia, nas mentalidades e na cultura (material e imaterial), ou em compêndio, naquilo que Fernando Novais chamou de esferas da existência:

Alguém planta uma batata, e isto pode ser um *facto* religioso (...) e o acontecer humano – de qualquer tipo, em qualquer lugar, em todo o tempo – nunca pertence a uma única esfera da existência, mas *sempre* envolve todas ao mesmo tempo (Novais, 2011:30-42).

Imbuído da latência da observação de Novais, o aspecto cultural dentro da Revolução mexicana e nele, o caso do movimento muralista, saltou aos olhos como demasiado importante para ser ignorado, haja vista a importância que a cultura visual adquiriu no México, durante a conjuntura pós-revolucionária (Florescano, 2009:494-495).

O muralismo mexicano seria então um ponto de observação privilegiado para o entendimento de diversos aspectos de um país em profundo rearranjo, sendo alguns deles: a emergência de um novo ambiente cultural, fruto de uma revolução; o engendramento de novas estruturas mentais que, somadas às já postas, redefiniriam modalidades de significação da nação, da ideia de povo e da relação do Estado com as populações indígenas e camponesas; um realinhamento do México no cenário internacional, sobretudo de sua auto percepção no concerto latino-americano, além da afirmação de uma latino-americanidade pronunciada.

No México, são fartos os estudos do tema, à altura de sua envergadura. Mas, levando em consideração o lugar de fala deste autor, que é o de um pesquisador latino-americano nascido no Brasil, lusófono e com formação em história, adentrar esta seara revelou-se uma empreitada bem mais solitária do que a empreendida no espaço acadêmico mexicano e hispânico, de maneira geral. Abro neste ponto um parêntese. Isto, para resgatar na forma de compêndio aqueles autores e seus respectivos trabalhos que, no México e no Brasil, constituem-se enquanto referências no estudo e pesquisa sobre o movimento muralista mexicano.

A ideia não é transformar a revisão bibliográfica apresentada aqui numa sorte de inventário integral das produções sobre o assunto. Pelo contrário, o objetivo é dar a conhecer aos interlocutores parte dos autores e trabalhos que balizaram a discussão do tema, bem como alguns daqueles que hoje o pautam. Tais nomes contribuíram na elaboração do presente trabalho, seja como referenciais ou interlocutores, no caso dos mais recentes.

No México, um nome que se consagrou como autoridade sobre a temática do muralismo mexicano, foi o de Raquel Tibol² (1923-2015). A crítica e historiadora da arte nasceu em Basabilbaso, Argentina, mas radicou-se no México, onde viveu a maior parte de sua vida. Chegou no país a convite de Diego Rivera e como sua secretária. A partir de então, assentada em ampla pesquisa documental, foi especializando-se e convertendo-se em autoridade nas discussões referentes à corrente muralista. Foi a primeira biógrafa de Frida Kahlo, com quem chegou a morar durante um breve período, além de ter escrito trabalhos de caráter biográfico e análises sobre a vida e obra de Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, além de outros pintores.

Sua vida profissional e pessoal esteve orientada, quase que integralmente, para aprofundar-se no estudo e na crítica da arte mexicana. Ela desenvolveu uma produção robusta sobre a história desse movimento plástico, suas orientações estéticas, seus intérpretes, expoentes, percursos e etapas.

Contemporânea e amiga pessoal de Rivera, Orozco e Siqueiros – atores sobre os quais discorrerei posteriormente, e com maior riqueza de detalhes ao longo deste trabalho – seu nome chega a circular em determinados espaços artísticos e acadêmicos especializados no tema da arte mural, com a mesma projeção que os desses pintores, tamanha a proximidade que construiu em vida com suas trajetórias.

Dito isto, arriscaria colocar aqui, numa sorte de checklist bibliográfica acerca do muralismo mexicano, o nome de Tibol como indispensável para aqueles que, independente da área disciplinar de que provenham, têm esta temática como objeto de pesquisa. Seus trabalhos perpassam o campo da crítica e história da arte, distribuídos em formatos biográficos, de comentários e compilação de fontes primárias (textos, cartas e manifestos) sobre o muralismo mexicano³.

Um trabalho de caráter monumental, saído das próprias fileiras do muralismo, veio do pintor Orlando S. Suárez (1907-1982). Seu livro *“Inventario del muralismo*

² DEL CONDE, Teresa. Raquel Tibol (1923-2015). **An. Inst. Investig. Estét.**, México, v. 37, n. 107, p. 231-238, dez. 2015. Disponível em <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762015000200009&lng=es&nrm=iso>. Acessado em 18 out. 2017. <http://dx.doi.org/10.22201/ie.18703062e.2015.107.2559>.

³ Desse dossiê figuram, por exemplo, *“Documentación sobre el arte mexicano (1974)”*; *“Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo (1974)”*; *“Un mexicano y su obra. David Alfaro Siqueiros (1969)”*; *“Textos de David Alfaro Siqueiros (1974)”*; *“José Clemente Orozco: una vida para el arte. Breve historia documental (1984)”*; *“Diego Rivera. Luces y sombras (2007)”*.

mexicano: siglo VII a. de C./ 1968 (1972)” representa uma compilação minuciosa da produção mural no México. Ele abarca um arco temporal de vinte e seis séculos de prática mural, em que está compreendido o muralismo contemporâneo, aquele surgido a partir dos anos 1920. Dos vários aspectos da obra, talvez um dos mais importantes seja sua capacidade estatística que permite, como o voo de um condor, uma visão em perspectiva da abrangência quantitativa da produção mural, no México.

Ainda no bojo destas observações, gostaria de destacar também os seguintes trabalhos: “*Orozco (1959)*”, do aclamado escritor guatemalteco Luis Cardoza y Aragón (1901-1992); “*Pintura Mural Mexicana (1993)*”, de Desmond Rochfort; “*El muralismo de Orozco, Rivera y Siqueiros (1994)*”, de Maricela González Cruz Manjarrez; “*Arte y Poder (2005)*”, de Alicia Azuela; “*La zarza rediviva: Orozco a contraluz (2010)*”, editado por Ernesto Lumberras; e “*Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros (2012)*”, de Héctor Jaimes.

Os trabalhos referidos acima não estão necessariamente circunscritos a uma abordagem historiográfica dos objetos sobre os quais debruçam-se. Pela formação de seus autores, a maioria deles está concentrada no campo da crítica de arte. Nesse sentido, chamo a atenção para os trabalhos de Alicia Azuela e Héctor Jaimes. Ambos são publicações ligeiramente recentes e que aportam novos debates ao estudo da arte mural. No caso de Azuela, entrecruzam-se olhares históricos, sociológicos e antropológicos, enquanto que no de Jaimes, prevalece uma análise filosófica, sugerida já no próprio título.

Nem todas são publicações mexicanas, apesar de sua grande maioria ser. Não obstante, em conjunto, a quantidade de estudos sobre o tema, em língua espanhola, contrasta de forma latente com as produções em língua portuguesa. Com isso, quero dizer que, particularmente no Brasil, os estudos sobre o tema da arte mural mexicana não abundam.

Quando o escritor Érico Veríssimo escreve *México*, em 1955, por ocasião de uma viagem aquele país, suas impressões enciclopédicas, sobrepostas num primoroso amontoado de dados históricos e antropológicos, nos possibilitam entrever o quão ínfimo é, àquela altura, o conhecimento acerca do “pluriverso mexicano”, no Brasil. A descrição que ele faz, quase como um cartão de visita, apresenta ao leitor um mundo familiar – pela experiência de ente latino-americano – e ao mesmo tempo distante, começando pela

necessidade despertada em escrever ao público brasileiro uma obra sobre o México, elementar ao começar pelo título que leva.

Se reconhecer-se em África para a sociedade brasileira já constitui um de seus grandes dilemas identitários, falar então em latinidades intercambiáveis entre vizinhos de territórios não-contíguos é ainda mais complicado. Academicamente falando, certamente a antropologia e as letras deram e tem dado significativa contribuição a essa aproximação. O historiador Guillermo Palacios corrobora tais aspectos que muitas vezes significaram entraves à construção da relação Brasil-México, e que incidem diretamente nas trocas acadêmicas.

Resgatando que o período da Revolução mexicana acentuou a deterioração de uma relação ainda embrionária entre ambos os países e que se reconstrói em período posterior à base de muitos esforços e de maneira frágil, Palacios afirma que:

No fundo, o que ocorreu ao longo desses anos, do ponto de vista das relações entre o México e o Brasil, foi a elaboração, por parte dos agentes diplomáticos envolvidos nos contatos, de imagens contraditórias do outro, às vezes adversas, que serviriam em muitos casos, para além de interesses e conflitos políticos ou econômicos reais, para determinar o tom das relações. Esse fenômeno se baseou em coisas simples, como leituras de uma realidade diversa feitas da perspectiva nacional de quem tratava de perceber ou entender com seus próprios mecanismos de interpretação - sem traduzir - os gestos e os comportamentos alheios. O que deveria ter sido apenas estranho se converteria em algo hostil, o incompreensível se tornava perigoso e, no final, o que era um problema derivado do desconhecimento e da recusa da diversidade - ou seja, um desconhecimento da história -, se tornava uma tensão contínua, mas estéril. (Palacios, 2008:456)

A título de exemplo, apenas em 1922 a missão diplomática mexicana no Brasil foi elevada à categoria de embaixada. Esse desconhecimento se atenua com a leva de intelectuais brasileiros que, pouco mais de uma década depois do livro de Veríssimo, vão aquele país para atuar no espaço acadêmico mexicano e fugindo do contexto ditatorial, no Brasil. Desse intercâmbio resultaram importantes trocas, grande parte delas circunscritas à seara das ciências sociais, com um foco maior na sociologia e na economia. Era o momento no qual começava-se a pensar, por exemplo, a partir da Teoria da Dependência e do discurso da Cepal (Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe), as perspectivas para o desenvolvimento latino-americano e os problemas estruturais que lhe impunham grande desafio.

Dito isso, ainda que o tema do muralismo mexicano e as figuras de seus três

grandes expoentes tenham tomado proporções monumentais no contexto artístico global, no Brasil, isso não se converteu necessariamente na abertura de um campo de estudos voltados para o assunto. Para fechar o parêntese que abri acima com uma sorte de compilação bibliográfica, e seguir com a apresentação do tema, exponho agora aqueles trabalhos lusófono-brasileiros que em sua integralidade, ou de forma tangencial, debruçaram-se sobre a questão do movimento muralista mexicano.

De antemão, ressalto que não há, como no México, grandes obras que se converteram em clássicos, como a leva de produções mexicanas dos anos 1960, 70 e 80, que àquela altura tentavam dar conta, em perspectiva, das mudanças que o campo artístico mexicano havia sofrido com a emergência do paradigma da arte mural. O que há são publicações oriundas de pesquisas de doutorado e artigos científicos publicados em revistas, todas elas assentadas obviamente, como este trabalho, nas grandes referências mexicanas.

Ainda que o tema da Revolução mexicana esteja amplamente contemplado nas abordagens historiográficas brasileiras que o resgatam em tomos, volumes e coleções que tratam da história da América Latina, o debate acerca do muralismo mexicano, intimamente vinculado à questão revolucionária, é mencionado apenas de maneira *en passant*. Este autor acredita que, nessa ausência reside um “ponto cego” no estudo do novo regime de historicidade aberto com a Revolução de 1910. Isto não quer dizer que o movimento muralista explique a Revolução, mas não se pode fazer uma historiografia da Revolução sem considerá-lo.

Dito isso, chamo aqui atenção para o trabalho do historiador brasileiro Camilo de Mello Vasconcellos e duas de suas publicações que abordam o tema do muralismo mexicano, uma enquanto artigo e outra no formato de livro, intituladas, respectivamente, “*As Representações das Lutas de Independência no México na ótica do muralismo: Diego Rivera e Juan O’Gorman (2005)*” e “*Imagens da Revolução mexicana. O Museu Nacional de História do México. 1940-1982. (2007)*”. Nesta última, gostaria de destacar a relação que o autor estabelece entre o espaço físico do Castelo de Chapultepec, convertido em Museu Nacional de História no ano de 1940, e as representações a respeito da Revolução e da ideia de nação, comunicadas através do discurso mural plasmado nas paredes internas do edifício.

Uma dissertação de mestrado, defendida pelo historiador Rafael Antônio Rodrigues, em 2014, no Departamento de História, da Universidade de Brasília (UnB),

intitulada “*A temporalidade da nação – a negação do outro: México, indigenismo e movimento revolucionário 1920-1940*”, traz uma reflexão sobre a relação entre o Estado pós-revolucionário mexicano e a construção do outro, como categoria antropológica, no marco do Estado-nação.

Ainda que o trabalho se centre na análise da construção de um discurso antropológico nacionalista que legitimou o Estado pós-revolucionário – percurso protagonizado pela figura de Manuel Gamio Martínez –, a questão do muralismo mexicano é tangenciada, no texto, como um dos elementos que teriam corroborado para a construção do novo ideal de nação que emerge com a Revolução.

O trabalho não alcança a circulação de publicações, por exemplo, como as de Mello Vasconcellos, até por seu formato de dissertação de mestrado, mas exemplifica, por sua presença quase solitária ao lado de Camilo Vasconcellos, aquilo a que me referi acima: a abordagem do tema não goza de ampla capilarização no espaço acadêmico brasileiro.

Fecho aqui o parêntese que abri, consciente de que faltariam outros nomes nessa lista, tanto do lado mexicano quanto do brasileiro. Nos dois casos, mapeá-los significa um desafio. No primeiro deles, pela escolha de quais nomes referenciar, sem necessariamente inferir que os que aqui não são nomeados não sejam importantes ou que não se encontram presentes de alguma forma na escrita deste texto. Já no segundo caso, ao contrário do primeiro, o desafio se revela na escassez ao invés da abundância. Esta constatação se apresenta já no prefácio do referido livro de Camilo Vasconcellos, quando a historiadora Maria Ligia Coelho Prado escreve: “*O tema deste livro de Camilo de Mello Vasconcellos é, sem dúvida, bastante original*” (Prado. In: Vasconcellos, 2007:13).

A partir de uma leitura exploratória desses e de outros trabalhos, que sem dúvida serviram de pilares para esta pesquisa, produzi uma monografia de conclusão de curso intitulada “*México mural: a cultura revolucionária na obra de Rivera, Siqueiros e Orozco*”, sob a orientação do Dr. Jaime de Almeida. É claro que, o amadurecimento acadêmico e o paulatino ganho de intimidade com o tema, desde então, foram dando um caráter obsoleto ao referido trabalho, ao mesmo tempo que dotavam-lhe de outra importância, qual seja, de uma primeira incursão com a permissão de passos em falso e ajustes teórico-metodológicos.

Já durante o mestrado, em contato com a perspectiva multidisciplinar do Departamento de Estudos Latino-Americanos, que acolheu esta pesquisa, pude

acrescentar novos olhares a um objeto que dialoga com muitas áreas do conhecimento e impõe, quase que de forma inevitável, uma análise plural, no sentido disciplinar. Nesse sentido, um trabalho que veio de uma circunscrição exclusivamente historiográfica, foi ganhando vernizes das ciências sociais e das artes, obviamente.

De fato, foi preciso uma longa convivência com o tema até construir a familiaridade que me permite apresentá-lo no corpo deste trabalho e na forma como pretendo abordá-lo e pensá-lo. Ao longo desse percurso, o grande desafio das escolhas feitas para delinear os contornos da pesquisa, foi encontrar algo de novo que pudesse ser aportado a respeito de um assunto exaustivamente analisado no espaço acadêmico mexicano. Dito isto, acredito que posso resumir essa experiência como uma busca detida por abrir novas trincheiras, por vislumbrar novos horizontes. Dentre as inúmeras possibilidades de iniciar a apresentação do texto, esta pareceu-me a mais próxima daquilo que me propus quando decidi pesquisar o movimento muralista mexicano.

Dar conta do desafio exposto no parágrafo anterior implica evitar o caminho da mimese e não cair num texto enciclopédico acerca do tema, aglomerando um sem-número de informações já veiculadas. O exercício da escrita de um texto de natureza acadêmica pressupõe densidade teórica. Não obstante, esta não pode construir-se senão através dos instrumentos mais elementares que possibilitem qualquer interlocutor acompanhar o desenvolvimento do raciocínio, na medida de sua complexidade e amparado na articulação desses componentes mais simples.

Com isso, quero dizer que, não poderia começar a apresentação do tema prescindindo de considerações preliminares acerca da Revolução mexicana, do próprio movimento muralista, bem como de seus três principais expoentes, que estão em foco nessa abordagem.

Uma resposta ao desafio de provocar o tema e promover uma discussão que suscitasse algo de original – para utilizar o termo com o qual Prado referiu-se à tese de Camilo Vasconcellos – apresentou-se na possibilidade de uma interlocução entre o muralismo mexicano e a perspectiva decolonial.

Um dos sujeitos desse diálogo, o movimento muralista mexicano, se apresentou como paradigmático, complexo em seus caminhos, plural em suas temáticas e polifônico em seus discursos. A expressão plástica deste movimento artístico rechaça as afirmações

categóricas que se apressam em descrevê-lo, de forma equivocada, apenas como uma arte do Estado, vetorizada do poder político em direção à sociedade, com finalidades doutrinadoras.

Ainda que o mecenato do Estado tenha sido responsável por parcela significativa das encomendas murais, é preciso levar em consideração aspectos como a liberdade de representação do artista e sua postura crítica diante do cenário sociopolítico estabelecido no contexto pós-revolução, manifestada em discursos e no conteúdo dos próprios murais. Orozco é um exemplo primoroso disso. Discorrei mais à frente. Por hora, basta lembrar que o campo artístico, assim como o político, constituiu uma arena de disputas de poder (Bourdieu, 2009:281-298).

Quanto ao segundo elemento da proposta de interlocução sugerida – a perspectiva decolonial –, gostaria de apresentá-lo inicialmente em uma de suas formas mais germinais, qual seja, como crítica a uma maneira de imprimir significados à experiência da vida no planeta que obliterou a diversidade epistemológica, cultural e política do mundo (Santos; Meneses, 2010:17).

E como o exercício historiográfico se dirige *ad narrandum, non ad demonstrandum*, ou seja, sem a primazia das conceitualizações sobre a realidade (Matute, 2015:82), gostaria de esclarecer que este trabalho não se trata de ler o muralismo mexicano como uma arte decolonial. Trata-se de averiguar se e em que aspectos discursivos ambos (muralismo mexicano e perspectiva decolonial) podem estabelecer pontos de intersecção. Para tanto, pretendo desenvolver melhor essa questão, analisando caso a caso a possibilidade ou não desse diálogo, a ser promovido sempre por terceiros, evidentemente. Existem particularidades e diferenças entre Rivera, Siqueiros e Orozco que impedem uma análise em conjunto.

Destarte, o que haveria de contribuição original do muralismo mexicano para o campo das artes? E, na verificação da presença desta originalidade, é possível constatar um esforço de descolonização da produção artística? A partir dessas duas indagações, onde a segunda depende do desfecho da primeira para existir, gostaria de discorrer brevemente sobre um ponto, antes de seguir com a apresentação do tema.

Descolonizar, em seu sentido mais amplo, é sempre uma experiência espaço-temporal que se apresenta mais como *processo* do que como *fato*. Identificá-la, implica

deparar-se com uma (re)ação humana estrutural, em sentido braudeliano, que em determinados momentos pode experimentar aceleração, retardamento e/ou interrupção. E esta (re)ação humana só pode dar-se dentro de um caráter estrutural porque o engendramento da modernidade/colonialidade (Mignolo. In: Lander, 2005:34), enquanto fenômeno histórico, se deu igualmente na forma de *longue durée*.

Seria então um anacronismo considerar o muralismo mexicano, em bloco, como parte daquilo que Walter Mignolo chamou de *proyectos decoloniales* (Mignolo, 2007:27). Isso depreende-se já no próprio *Manifiesto del Sindicato de los Obreros Técnicos, Pintores y Escultores*. O conjunto de seu texto se projeta inteiramente imerso na lógica do Estado-nação como espaço natural das dinâmicas sociais. E ainda que o texto termine com a frase “*por el proletariado del mundo*”, o que poderia sugerir uma suposta consciência de classe transnacional, seu chamamento é o de uma organização de mexicanos, para mexicanos e dentro de um Estado mexicano:

Hacemos un llamamiento general a los intelectuales revolucionarios de México para que, olvidando su sentimentalismo y zanganería proverbiales por más de un siglo, se unan a nosotros en la lucha social y estético-educativa que realizamos. (Tibol, 1969:91)

A perspectiva decolonial, ao pensar os dilemas decorrentes da modernidade/colonialidade, plantea questões e problemas transfronteiriços e transmodernos. Nesse sentido, sua abordagem está muito mais para um apanhado transnacional do que nacional. Abordando o sentido que imprime à categoria “mundo moderno/colonial”, Mignolo considera:

Mas o que entendo por mundo moderno/colonial ou sistema mundo/moderno colonial? Tomo como ponto de partida a metáfora sistema-mundo moderno proposta por Wallerstein (1974). A metáfora tem a vantagem de convocar um quadro histórico e relacional de reflexões que escapam ideologia nacional sob a qual foi forjado o imaginário continental e subcontinental, tanto na Europa quanto nas Américas, nos últimos duzentos anos Seu debate pode e via de regra começa pela percepção das particularidades sociopolíticas de indivíduos e grupos encerrados em um contexto nacional, para logo ampliar seu foco e deparar-se com questões que são comungadas por muitos grupos, em diferentes contextos, distribuídos nas bordas do sistema mundo-moderno (Wallerstein, 1991), e que compartilhem uma ou mais experiências. (Mignolo. In: Lander, 2005:34)

Nesse sentido, ainda que o discurso mural mexicano reivindicasse para si um empoderamento artístico regional, sua relação orgânica com o Estado mexicano (quase como um dever patriótico a cumprir-se), impede que sua agenda política possa significar

um exemplo de decolonialidade, no campo das artes. Mais bem, poder-se-ia atribuir-lhe um caráter latino-americanista, mas que não é a mesma coisa que decolonial.

Não obstante, ainda que não se possa adjetivar o muralismo mexicano de decolonial, mas considerando que descolonizar é mais processo do que fato, seria plausível presumir que seu discurso poderia estabelecer pontos de intersecção com a perspectiva decolonial. Daí a pesquisa, como e onde encontrá-los? E o que se poderá elaborar a partir deles? Diego Rivera, por exemplo, em seu primeiro mural, “*La Creación* (1923)”⁴ apresenta um trabalho carregado das influências artísticas europeias, e só paulatinamente vai modificando/estilizando sua pintura até atingir a estética que o consagrou como um dos principais nomes da arte mural mexicana. E justamente essa busca por uma *autonomia* em relação às escolas europeias constitui um exemplo da busca de uma identidade artística local. Acrescentaria que esse esforço guarda as reminiscências de uma busca por *auto-afirmação*, que reivindicou para si uma identidade moderna e única para o mundo, algo muito característico do debate em torno à construção nacional, na virada do século XIX para o XX, com as discussões nativistas como, por exemplo, José Martí e José Enrique Rodó.

Até aqui, posso dizer que a discussão sobre um possível diálogo entre o muralismo mexicano e a perspectiva decolonial deve evitar as armadilhas do maniqueísmo, já que o primeiro elemento dessa equação é polivalente e escapa às definições esquematizadoras. E já que reservei este tema para a análise particular de cada um dos três muralistas, fico por aqui com as considerações iniciais e mais gerais dessa interlocução que, por hora, servem como uma provocação inicial. Por tentar desatar esse nó nas seções subsequentes, detenho-me neste ponto para finalizar a apresentação do tema.

À base de pinceladas desenfreadas, o desabor da tragédia pessoal de uma jovem de dezoito anos, na Cidade do México, ilustra parte das marcas que a Revolução mexicana imprimiu ao país, após uma década de convulsão social e embates fratricidas. O fatídico acidente que Frida Kahlo (1907-1954) sofreu, quando o ônibus no qual ela estava chocou-se com um bonde, no dia 17 de setembro de 1925, descortina algo maior: a Revolução havia alterado definitivamente o espaço urbano mexicano.

⁴ Ver: < http://www.sanildefonso.org.mx/mural_anfiteatro.php?iframe=true>.

O ônibus urbano consolidava-se como o novo sistema de transporte público, e multiplicava-se para atender a demanda de uma população urbana em crescimento. Os cenários de embates bélicos entre as facções em disputa pelo poder, durante os anos revolucionários, foram majoritariamente rurais. A consequência natural disso foi um processo de migração vultosa para os centros urbanos.

Em 1910, apenas 8% do México vivia nas capitais. Essa porcentagem sobe para 15%, em 1920, e é muito provável que fosse maior no ano do acidente de Frida (Garcíadiego; Ficker. In: Velázquez García, 2010:580). Os números podem não impressionar muito, mas explicam as superlotações de ônibus na capital do país, àquela altura. Os acidentes haviam entrado para a pauta dos jornais, que os trouxeram para o espetáculo de leitura cotidiana dos mexicanos (Herrera, 2011:67).

A Revolução modificou, inquestionavelmente, a estrutura social do México porfiriano, e suas consequências sociodemográficas estenderam-se também à esfera educacional. O porfiriato priorizava o ensino superior em detrimento da educação básica, e a quase ausência desta dá pistas para se entender os 80% da população que eram analfabetos (Garcíadiego; Ficker. In: Velázquez García, 2010:586). Uma das principais mudanças nesse campo dizem respeito à uma ampliação da educação básica.

E, se por um lado, o surgimento dessa “nova ordem” pós-revolucionária trouxe consigo mudanças anunciadas como positivas, por outro, isso não necessariamente implicou estabilidade. E como parecia que todo o México estava em suspenso e junto dele todas as edificações mais sólidas que o porfiriato havia erigido, talvez a palavra mais segura para caracterizar esse novo momento seja incerteza.

Há algum tempo, desde a Revolução Francesa, que o conceito de revolução abandonara seu campo semântico de *retorno* para assumir, paulatinamente, ao longo do século XVIII e através dos teóricos do Iluminismo, o sentido de um *novo desconhecido*. Historicizando essa metamorfose, Koselleck considerou:

Com tais questões, propostas pelas cabeças mais sagazes do Iluminismo e que hoje não somos mais capazes de responder, inaugura-se um novo horizonte de expectativas. A revolução, com certeza, não mais conduz de volta a situações anteriores; a partir de 1789 ela conduz a um futuro a tal ponto desconhecido, que conhecê-lo e dominá-lo tornou-se uma contínua tarefa da política. (Koselleck, 2006:68-69)

No México, a elite sonorenses que descortinou esse futuro desconhecido, deu o *start* no processo de transformações sufocando as vozes dissidentes ainda atreladas ao sentido de revolução como processo de retorno. Se para alguns, a revolução significava virar a página do porfiriato, para outros ela justificava-se no desejo de conservação. Ou nas palavras de Womack Jr., ao abrir seu livro: “*Éste es un libro acerca de unos campesinos que no querían cambiar, y que por eso mismo, hicieron una revolución*” (Womack Jr., 1985:11).

Nesse sentido, o desafio do novo momento residia, dentre outras coisas, na necessidade urgente de pacificação social do país e no restabelecimento da credibilidade mexicana no exterior, sobretudo perante os EUA. Era preciso recuperar o reconhecimento diplomático do vizinho. A Constituição de 1917 havia atacado, por meio de seu parágrafo IV do artigo 27, os interesses do capital estrangeiro no México, e encontrava-se aí o ponto de tensão entre os dois países (Vázquez; Meyer, 2001:145).

Álvaro Obregón (1920-1924) foi o presidente que iniciou esse processo lento e gradual de reconstrução do país. Ele e Plutarco Elias Calles (1924-1928), seu sucessor, também sonorenses, podem ser considerados dois dos grandes construtores do Estado mexicano no século XX (Córdova, 1980:8). O *equilíbrio instável* que caracterizou o governo de ambos, foi o primeiro momento após as lutas revolucionárias em que um presidente iniciava e concluía seu mandato sem sofrer um golpe ou ser assassinado. E talvez fosse sorte apenas sofrer um golpe, já que em alguns casos as duas coisas aconteciam.

Não obstante, a violência política que caracterizou todas as sucessões presidenciais desde a queda de Díaz até a chegada de Obregón ao poder, não havia desaparecido por completo. A *presidência imperial* – para valer-se da expressão de Enrique Krauze –, na qual o executivo detinha uma hegemonia, quase em sentido gramsciano, só viria a partir dos anos 1940 (Krauze, 1997); (Aboites; Loyo. In: Velásquez García, 2010:599).

A eliminação física do adversário havia se convertido no *modus operandi* da política mexicana desde a eclosão da revolução. A quantidade de presidentes assassinados, nesse período, rivaliza com os sem-número de manifestos e planos de ação editados que defendiam, cada qual, um direcionamento para um processo revolucionário que obedecia a um único senhor: a violência.

Emiliano Zapata e Francisco Villa, os grandes expoentes da luta camponesa, seriam assassinados, respectivamente, em 1919 e 1923. O primeiro deles, no governo de Carranza, presidente assassinado em um trem a caminho de Veracruz. O segundo, no mandato de Obregón, que ainda que tenha concluído seu mandato, encerraria a lista dos grandes nomes da revolução assassinados, morrendo em 1928, num restaurante, na Cidade do México, pelas mãos de um seminarista contrário às suas políticas anticlericais.

A morte de Zapata e Villa teve um efeito desmobilizador das massas camponesas que os seguiam. Isso não significou sua desarticulação, mas caminhou para a abertura de um diálogo com o poder executivo, na tentativa de encontrar eco para suas reivindicações. As lideranças que herdaram as bandeiras levantadas pelos dois líderes populares mais conhecidos da Revolução, agora mortos, substituíram o embate das armas pelo diálogo via institucionalidade do poder.

A Divisão do Norte, comandada por Villa, sem um programa político definido, mas com uma capacidade de expansão militar impressionante, se desmantelaria. Já o movimento zapatista, mesmo tendo se limitado geograficamente às fronteiras de Morelos, legava ao PNA (Partido Nacional Agrarista), fundado e dirigido por Antonio Diaz Soto y Gama, antigo secretário zapatista, a pauta da luta pela reforma agrária.

Obregón entendeu que a reivindicação camponesa pela terra constituía a pauta por excelência da Revolução, e que não pô-la sobre a mesa, como fez seu antecessor, Venustiano Carranza (1917-1920), podia custar-lhe caro. Construiu, junto com o PNA, uma base social de apoio que lhe permitiu governar. Posteriormente, Calles construiria sua base a partir de uma aliança com o movimento operário e sua principal organização, a CROM (Confederação Regional Obreira Mexicana). Paulatinamente, a partir de Obregón, a questão da “pacificação” social do país ia se encaminhando através de alianças, cooptações e articulações políticas.

Se a conjuntura revolucionária emaranhou o cenário interno mexicano, não seria diferente com a política externa. Um dos principais pilares da *Pax Porfiriana* era justamente a estabilidade das relações entre o México e os EUA. No começo do século XX, parecia realidade de um passado distante e superado a animosidade oitocentista advinda de conflitos pela definição de fronteiras e invasões militares estadunidenses em território mexicano.

Os EUA eram responsáveis por 38% do total de investimentos estrangeiros no México, em 1911 (Vázquez; Meyer, 2001:118). Esse número é significativamente expressivo para supor que seu governo não só acompanharia atentamente o desenrolar do processo revolucionário, como também influiria nele. Como consideram Josefina Zoraida Vázquez e Lorenzo Meyer, de forma objetiva e categórica:

La rebelión que puso fin en poco más de cinco meses a un sistema de gobierno que había durado más de 30 años no se entiende plenamente sin considerar el papel multifacético de Estados Unidos. (Vázquez; Meyer, 2001:121)

Uma das principais áreas de vultuosidade dos investimentos estadunidenses se expressava na mineração. Ao país correspondiam 61,7% dos investimentos externos no setor, sendo que a segunda colocada, a França ficava bem atrás, com 21,8% (Vázquez; Meyer, 2001:118). O parágrafo IV do artigo 27, da Constituição de 1917, dizia respeito exatamente à propriedade das riquezas do subsolo e representava um ataque direto ao monopólio estrangeiro.

A partir de 1910, com o início da Revolução, o vizinho do norte se concentrou em encontrar em meio à polifonia das facções em disputa pelo poder, aquela que salvaguardasse seus interesses. A participação dos EUA na história da Revolução mexicana, como protagonista externo, é inquestionável. No entanto, isto não quer dizer que o país tenha ditado os rumos do processo. Não havia interesse americano em desestabilizar o governo de Diaz justamente porque ele garantia a tranquilidade institucional necessária para o bom andamento dos negócios dos capitalistas estrangeiros.

O levante camponês como sujeito coletivo com força para influenciar o curso do processo é uma das provas de que, a atenção redobrada dos EUA sobre o México, a partir de 1910, está mais ligada a descontrolar do que controlar a situação. Nenhuma ação estadunidense pôde manter Diaz no poder, e já havia se capilarizado um sentimento antiporfirista entre a comunidade mexicana de ambos os lados da fronteira (Vázquez; Meyer, 2001:122). A emancipação social como processo revolucionário aparecia no horizonte mexicano como um trem descarrilhado. Nada conseguiria pará-lo, nem quem conduzia o vagão, nem quem o observava de fora. O cálculo americano foi então o de buscar um interlocutor no meio de tudo isso.

Como mencionado, a tensão nas relações concentrou-se na indefinição sobre a retroatividade das disposições de caráter nacionalista referentes à posse e exploração de

hidrocarbonetos. A pressão americana provinha basicamente da indústria petroléira, que exigia a eliminação dos efeitos nocivos da Constituição de 1917 sobre os interesses estrangeiros.

A Revolução havia desenvolvido um princípio de soberania nacional que tornava o presidente refém desse novo momento impedindo-o, ainda que quisesse, de servir como facilitador dos interesses estrangeiros, no México. Desde a “Doutrina Carranza”⁵ que os governos mexicanos, com graus variados de disposição, defenderam o espírito nacionalista. Por sua vez, os EUA mostravam-se irredutíveis quanto a aceitação de uma constituição que consideravam um ataque explícito aos seus interesses na região.

O impasse, de difícil resolução, teve um “desfecho” com os Acordos de Bucareli⁶, que tiveram força prática, mas um caráter extraoficial, já que seus textos não foram submetidos aos congressos legislativos de ambos os países. Isso garantiria uma ligeira tranquilidade para Washington, de um lado, e para o México, de outro, que ao assegurar o reconhecimento diplomático americano, podia se concentrar na construção da estabilidade política interna e na institucionalização da nova ordem. A querela reacenderia com força total no governo de Lázaro Cárdenas (1934-1940) e um ressurgimento do “espírito” revolucionário.

Em perspectiva, quatro são os aspectos fundamentais para entender a construção do Estado mexicano pós-revolução: exército; reforma agrária; educação/cultura e relação com os EUA (Aboites; Loyo. In: Velázquez García, 2010:600-604). Não pretendo discorrer de forma aprofundada sobre tais aspectos, que são melhor desenvolvidos em trabalhos especializados em cada um dos temas. Ofereço para o leitor, nada mais que uma visão geral do caldo no qual emergiu o movimento muralista mexicano.

A institucionalização da Revolução mexicana, iniciada pelo grupo de Sonora (Obregón e Calles) e seguida pelos governos que o sucederam tinha como mote a reconciliação nacional. Para isso, e dentre outras coisas, era preciso a restauração da força presidencial, constantemente desafiada pelos focos de resistência paramilitares (defesas

⁵ A “Doutrina Carranza” constituiu uma postura mexicana, no âmbito internacional, de antagonismo à hegemonia estadunidense no hemisfério ocidental.

⁶ Os “Acordos de Bucareli” dizem respeito a um conjunto de conferencias privadas que aconteceram entre representantes dos governos mexicano e estadunidense para chegar a um termo com relação a uma série de pontos de fricção nas relações entre ambos os países, sobretudo aquele referente à maneira como o México aplicaria sua legislação petroléira e agrária, matéria de particular interesse para EUA.

sociais e agraristas etc.) que se negavam a depor as armas e ainda pelas constantes conspirações e revoltas no seio do alto escalão do exército.

O exército haveria de ser o protagonista da política nacional e de suas fileiras sairiam todos os presidentes mexicanos desde Álvaro Obregón até Miguel Alemán (1946-1952). Mesmo sendo palco de intensas disputas internas de poder, enquanto instituição ele havia saído da Revolução mexicana mais forte do que havia sido no porfiriato. Seu alto oficialato saiu com prestígio social da Revolução, chegando a constituir uma classe de caudilhos militares de origem pequeno-burguesa proprietária de terras (Loza, 2008:145). A título de exemplo, em 1917, a porcentagem do orçamento federal direcionado para o exército alcançava os 70% (Aboites; Loyo. In: Velázquez García, 2010:600).

Essa mesma classe entendeu que sem uma diminuição do poder das armas, mas não sua eliminação, não seria possível uma reconstrução que projetasse um México moderno no concerto das nações. Inevitavelmente, a transcendência da envergadura do exército nacional estava associada aos embates revolucionários, que por sua vez traziam à memória coletiva um binômio oposto de regeneração e caos. A restauração da ordem, conduzida pelos militares, deveria em algum momento retirar-lhes de cena – mas não miná-los politicamente –, para reconduzi-los ao papel ordinário de braço armado de um poder civil estável. Segundo Marco Antonio Basilio Loza:

Consideramos que, efetivamente, o grupo que assumiu o poder, uma vez concluído o processo revolucionário, foi uma burocracia político-militar, pequeno-burguesa, tal como afirmam Juan Felipe Leal e Adolfo Gilly, e não a burguesia, nem o proletariado, nem o campesinato. Não obstante, também é certo que esse grupo de caudilhos, provenientes das classes médias, sempre cuidaram dos interesses da burguesia nacional e, enquanto lhes foram úteis, também dos interesses dos grupos oligárquicos (...). No processo da pós-revolução, entre 1920 e 1929, foi se construindo gradativamente um partido “institucional” que, ao longo do tempo, reagrupou todos os caudilhos que participaram da revolução, caciques ou chefes regionais, dirigentes políticos de diversos partidos, grupos, associações etc. Toda essa amálgama constituiu um partido único e “oficial”, que com o tempo mudou de nome, mas não de estratégia; seu papel consistiu em transformar-se na correia de transmissão entre a sociedade e os interesses do Estado (...). Assim, desde sua origem, o grupo dirigente triunfante idealizou uma forma ou estrutura de dominação sustentada em uma aliança policlassista, fundamentada em um discurso ideológico que passava a ideia de que os princípios e as tarefas legados pela revolução seriam implementados pelo novo Estado, devendo todas as classes sociais se submeterem

pacificamente a ele, já que representava os interesses de “todos os mexicanos”. (Loza, 2008:151,153,154)

Quando a disputa de facções dá lugar à construção do novo regime e sua associação com as conquistas sociais advindas das lutas camponesas, a revolução entra em seu processo de institucionalização. Uma peça importante é posta nesse quebra-cabeça chamado Revolução mexicana: a reconstrução simbólica do país. Essa guerra de discursos diluiu-se por todo o processo revolucionário. Ela guarda as razões de sua eclosão, dá o tom do conflito em seus momentos mais fatais e estrutura seus desdobramentos. Koselleck nos lembra que “*a relação entre as palavras e seu uso é mais importante para a política do que qualquer outra arma*” (Koselleck, 2006:77).

Assim, emerge da revolução uma *empresa cultural* sem precedentes da qual a educação e as artes visuais são seus maiores expoentes. O grande marco dessa transformação é a criação da SEP (Secretaria de Educação Pública) em 1921, tendo à frente como seu primeiro secretário a figura marcante de José Vasconcelos. Ecoando pelos corredores cujas paredes logo seriam oferecidas ao pincel de Diego Rivera, o discurso de inauguração do edifício da secretaria dá uma ideia da magnitude dessa empreitada cultural, personificada na pessoa de Vasconcelos e seus desígnios:

No se aceptaron los servicios de un solo operario extranjero porque quisimos que esta fuese, a semejanza de la obra espiritual que ella debe abrigar, una empresa genuinamente nacional en el sentido más amplio del término; nacional no porque pretende encerrarse obcecadamente dentro de nuestras fronteras geográficas, sino porque se propone a crear los caracteres de una cultura autóctona hispanoamericana. (González; Losada, 1986:20-21)

Se nos generais caudilhos a revolução tinha seus cavaleiros, em Vasconcelos ela tinha seu profeta. A forma como ele encarnava suas ideias fazia crer que o sentido de sua vida havia sido preparar-se para ocupar o cargo para o qual Obregón delegou-lhe, com plena liberdade de ação, mais do que qualquer outro de seus secretários podia gozar.

Em 1909, um ano antes de explodir a revolução, um grupo de jovens intelectuais críticos ao modelo de desenvolvimento porfiriano, assentado no positivismo, cria o Ateneo da Juventude. Esse espaço de intensa atividade cultural e agitação política reuniu poetas, pintores, arquitetos, ensaístas, filósofos etc. A instituição existiu até 1914, mas as ideias que ali circulavam haviam lançado bases muito sólidas e chegariam com Vasconcelos à SEP, ecoando nas entrelinhas de seu discurso de inauguração.

Os intelectuais que passam pelo Ateneo ficam conhecidos como a *Geração de 1915*. Dela destaca-se um grupo menor intitulado *Os Sete Sábios* (Antonio Castro Leal, Alberto Vázquez del Mercado, Vicente Lombardo Toledano, Teófilo Olea y Leyva, Alfonso Caso, Manuel Gómez Morín e Jesús Moreno Baca). Outros dois nomes importantes são os do historiador Daniel Cosío Villegas e do advogado Narciso Bassols.

O México saía de uma década de guerra civil e entrava, a partir de 1920, numa fase de reconstrução. Havia chegado a aurora desses indivíduos, artífices da edificação de um novo Estado, que ascendiam aos postos da administração federal antes ocupados pelos *Científicos* da era porfiriana. Vasconcelos é o exemplo mais importante da ascensão de uma nova elite intelectual a serviço do poder. Ele viu seus contemporâneos chegando na linha de frente do Estado e a outros abriu portas para colaborar em sua missão educativa. Quanto a isso, Enrique Krauze considerou:

En el entusiasmo que se les provocaba el hecho de ser llamados a colaborar con los hombres del poder, por los generales que habían hecho la Revolución con sus propias manos, no solo participaban Los Sabios. Quienes no entraron durante el interinato de De La Huerta a los puestos administrativos, lo hicieron por el ancho espacio abierto por José Vasconcelos en la Secretaría de Educación (...). A principios de 1921, con la llegada de Obregón al poder, aquel mundo de sufócratas no solo era confirmado en sus puestos sino ascendido de rango. Así como Vasconcelos sería ministro de Educación, Gómez Morín llegaba a la Oficina Mayor de Hacienda, y casi inmediatamente, a la Subsecretaría de Hacienda; Vázquez Del Mercado se convertía en el nuevo secretario general del gobierno del Distrito, mientras que, en la misma dependencia, Lombardo ocupaba el puesto de oficial mayor, y Palacios Macedo el de secretario particular del subsecretario de Hacienda. (Krauze, 2014:119-121)

Em 1923, 15,02% do orçamento federal foi direcionado para a educação (Gaitán, 1994:5). Era a prova cabal, em números, de que Obregón queria dar atenção especial para a pasta reservando-lhe um grau de importância semelhante ao do investimento no exército, em termos proporcionais.

De convicções políticas e ideológicas contundentes, Vasconcelos recebeu críticas daqueles que discordavam de seu hispanismo. Ele defendia, por exemplo, uma interpretação da conquista do México pelos espanhóis que positivava a figura do europeu. A chegada do espanhol teria acabado com o jugo das populações indígenas organizadas sob o domínio asteca e tirado-lhes da letargia. Ambas as sociedades, indígena e europeia, catalizariam a síntese do latino-americano por excelência, ou em suas palavras, la *raza*

*cósmica*⁷. A influência vasconcelina foi marcadamente presente nos primeiros murais produzidos, como afirma Camilo Vasconcellos:

(...) essa primeira geração, antes de abordar temas políticos, históricos e sociais, se ateve a um marco de ideias referentes aos grandes temas da arte ocidental, nos quais se filtravam alguns conceitos próprios da teosofia, do esoterismo, do espiritualismo, e que refletiam o marco ideológico e estético de Vasconcelos. Em seguida surgiram os temas e estilos abertamente políticos, com os quais se associou mais comumente o movimento muralista mexicano. (Vasconcellos, 2005:289).

Desse modo, o caráter da política educacional e cultural implementada por Vasconcelos, durante sua gestão, seria marcado por um conjunto de crenças na necessidade de levar formação básica a todos os mexicanos; imprimir-lhes um sentido de pátria; construir uma história visual do México e projetar uma identidade latino-americana orgulhosa de si própria.

Não obstante, a execução dessa agenda não implicava, para Vasconcelos, tornar o México sua própria referência. Pelo contrário, é o momento, a partir das *Missões Culturais*, em que a disseminação de clássicos gregos e latinos entrava para a ordem do dia. Se o porfiriato havia importado o positivismo como sua doutrina, essa nova conjuntura histórica tratava de substituí-lo por um novo marco, o da *Grécia mexicana*, nas palavras de Enrique Krauze (2014:64). Nesse aspecto, em perspectiva comparada, entre os dois momentos o sentido de continuidade não distava muito do de ruptura.

Por outro lado, não se pode ignorar que o passado pré-hispânico foi resgatado com toda força e opulência como o elemento natural de conexão direta com a sociedade mexicana moderna que se pretendia criar. O indígena, subjugado no período colonial e silenciado pelo liberalismo oitocentista, passava a ocupar um lugar de destaque no imaginário nacional como sujeito ativo de uma nação restaurada pela revolução. De acordo com Cosío Villegas, o que se pretendia fazer:

⁷ O termo raça cósmica aparece em um ensaio de Vasconcelos no ano de 1925, intitulado “*La Raza Cósmica: misión de la raza iberoamericana*”. Nele, ele defende a existência de uma quinta raça presente no continente americano, composta de todas as outras culturas do mundo, ou seja, a branca, a negra, a vermelha e a amarela. Esse quinto elemento agregaria o melhor de seus antecessores e manifestar-se-ia no ser latino-americano. Em cada vértice do pátio principal da SEP foram postas gravuras de Buda, Platão, Bartolomeu de las Casas e Quetzalcoatl, simbolizando a grandeza de cada uma dessas civilizações que conformariam e elevariam o espírito mexicano.

Correspondía a toda una visión de la sociedad mexicana, nueva, justa, y en cuya realización se puso una fe encendida, sólo comparable a la fe religiosa. El indio y el pobre, tradicionalmente postergados, debían ser un soporte principalísimo, y además aparente, visible, de esa nueva sociedad; por eso había que exaltar sus virtudes y sus logros; su apego al trabajo; su mesura; su recogimiento; su sensibilidad revelada en danzas, música, artesanías y teatro. (Krauze *apud*. Cosío Villegas, 2014:121)

Esta libação ao passado indígena mesoamericano teve seu desdobramento. O resgate do passado pré-hispânico feito no período pós-revolução criou um indígena idealizado que caía como uma luva ao projeto de institucionalização da revolução, pois enxertava-o como sujeito ativo na história mexicana, mas encerrava-o num passado glorioso finalizado, convertendo o indígena do presente em camponês e assim minando sua agenda de reivindicações étnicas. A categoria social do camponês era aquela com a qual o Estado revolucionário negociaria, na qualidade de representante de seus interesses. De acordo com Luis Aboites e Engracia Loyo:

La SEP atribuyó a la educación la responsabilidad de construir una identidad nacional y de forjar un hombre nuevo, sano, moral, y productivo mediante la difusión de la lengua nacional y de un modo de vida homogéneo que pusiera fin a la diversidad cultural. Vasconcelos proponía integrar a los indígenas al resto del país, *civilizarlos* bajo postulados de una cultura humanista que se consideraba universal. (Aboites; Loyo. In: Velázquez García, 2010:602)

Mas e o movimento muralista, seria então apenas um instrumento de execução dessa empresa cultural? Em parte, pode-se dizer que, inicialmente sim. Mas ao buscar uma identidade visual própria e independente em relação às correntes artísticas europeias, ele a transcende e converte-se, em alguns momentos, em sua própria crítica (Jaimes, 2012:62). Seu florescimento coincide com o interregno da égide sonorenses. Nas palavras de Vázquez e Meyer:

Cuando el dominio del “Grupo de Sonora” tocó a su fin en 1935, el éxito más evidente del nacionalismo revolucionario se encontraba en el nivel de los símbolos. La escuela pública mexicana había extendido con cierto éxito el concepto de patria y nación; las manifestaciones de la cultura superior – pintura, grabado, música, danza, novela y la incipiente industria fílmica – reafirmaban el valor de lo mexicano; un indigenismo militante trataba de dejar atrás la denigración de lo autóctono y de recrear un pasado tan valioso y complejo como el de las grandes culturas de otras latitudes. (Vázquez; Meyer, 2001:168)

Não que os autores tenham considerado de forma explícita ou nas entrelinhas que o feito no nível do simbólico, empreendido pela “dinastia” sonorenses, ficasse a meio caminho se comparado à um crescimento econômico, por exemplo; pelo contrário,

cuidadosos observadores do passado, podendo considerar inexpressivos os êxitos do período, já que escreve sobre as relações entre México e EUA, e deixando claro que quanto a este aspecto vê-se mais entraves do que avanços, não hesitam em perceber que Obregón e Calles haviam lançado uma pedra basilar: um sistema simbólico de regulação da sociedade a qual presidiam. Podiam não ter a plena noção disso, mas ao menos tateavam seu conhecimento e tinham nos intelectuais aos quais distribuíram cargos na administração federal, como Vasconcelos, seus porta-vozes. Para isso, Bourdieu elucida:

É enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que os sistemas simbólicos cumprem a função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação de uma classe sobre outra (violência simbólica) dando o reforço da sua própria força às relações de força que as fundamentam e contribuindo assim, segundo a expressão de Weber, para a domesticação dos dominados. (Bourdieu, 2009:11)

A germinação do movimento muralista mexicano se deu nesse momento de construção simbólica do novo regime e esteve organicamente vinculada à revolução. Lembremos da construção da imagem da Virgem de Guadalupe como símbolo nacional, após a independência (Wolf, 1958); (Lafaye, 1974). O movimento muralista é filho do caos revolucionário, filho caçula no campo artístico, já que seu irmão primogênito, o Círculo Artístico, de Dr. Atl⁸, havia sido fagocitado prematuramente pela eclosão das lutas revolucionárias, deixando para seu sucessor a mensagem de que *Cronos* seguia implacável. Azar para o primeiro que nasceu em meio à guerra, e alvorada para o segundo, que gozaria de uma confluência de fatores que o elevaria ao “Olimpo” da arte mexicana.

Até aqui, lancei mão de considerações – não necessariamente nesta ordem e com graus variados de detalhamento – sobre a Revolução mexicana, o muralismo mexicano e de forma mais germinal, a perspectiva decolonial. Por si, elas já podem ter despertado no

⁸ Gerardo Murillo Cornado, cujo pseudônimo era Dr. Atl (atl significa água em náhuatl), foi um pintor e estudioso de várias outras áreas de conhecimento. Apesar de nunca ter incorporado-se oficialmente ao muralismo pós-revolucionário, atuando predominantemente dentro da arte de cavalete, é tido como um dos promotores do movimento. Sua grande contribuição encontra-se no pioneirismo em buscar espaços para uma intervenção artística com características nacionalistas, com temáticas que começavam a fugir da abordagem religiosa, além de marcar uma orientação no sentido de uma participação política do artista. Cardoza y Aragón comenta que “*En octubre de 1910, Atl organiza el Círculo Artístico, que se proponía, fundamentalmente, pedir muros al gobierno. El 20 de noviembre del mismo año estalló la Revolución mexicana. Para Alvaro Siqueiros, Atl, de ‘pensamiento avanzado, política y estéticamente renovador, es el verdadero precursor político intelectual, teórico por lo mismo, de nuestro movimiento’* (Cardoza y Aragón, 2005:37)”.

leitor reflexões críticas e questionamentos das mais variadas ordens, sejam eles temáticos, teóricos e/ou metodológicos.

Da interlocução com os mais diferentes públicos, o questionamento mais repetido quando evoquei o tema do muralismo mexicano foi: afinal, o que *é* o muralismo? Algumas reações, pela ausência de qualquer referência sobre o assunto, chegavam a crer que haviam escutado “moralismo mexicano”. Tudo nelas me era familiar, pois eu também já havia reagido diante do tema buscando explicações em “estado de dicionário”, como em Drummond, no poema *Procura da Poesia*.

Escrevo sobre o México, mas no Brasil. Este trabalho se dirige, portanto, antes de tudo a um público lusófono, dentre outras coisas, ao começar pela língua na qual se enuncia. Assim, seria um anacronismo finalizar essas considerações iniciais sem as devidas apresentações. A elas, portanto.

Muros pintados. Esta é a definição da palavra maia *Bonampak*, a qual também dá nome a um dos sítios arqueológicos mais importantes do México, localizado no estado de Chiapas. Neste caso, as pinturas nas paredes representam, dentre outras coisas, rituais de sacrifício. São tidas como exemplo de pintura mural pré-hispânica.

Discutir a cena artística e política da cidade, do país e do mundo; afirmar o conceito de paisagem cultural e colocar Belo Horizonte no mapa mundial da arte urbana mural. Esses são alguns dos objetivos do CURA (Circuito Urbano de Arte)⁹. O muralismo, em diálogo com outras formas de *street art*, intervindo artisticamente na cidade e funcionando como instrumento de composição e crítica do espaço urbano. Primoroso exemplo artístico-político do presente plástico brasileiro em diálogo orgânico com a tradição latino-americana de arte mural, apreendendo-a em processo constante de mutação. Materialização do postulado visionário de Siqueiros, libertar-se dos muros internos e pintar os muros de fora, um salto à sua época, ainda por fazer-se.

Esses dois exemplos de arte mural, do passado e do presente, cujas finalidades diferem, nos permitem afirmar que uma definição do que seria o movimento muralista

⁹ Festival de arte urbana, realizado em 2017 na cidade de Belo Horizonte e idealizado por Jana Macruz, Juliana Flores e Priscila Amoni. Constituiu o primeiro festival de pintura em prédios de Belo Horizonte e o segundo do gênero no Brasil. Aconteceu entre os dias 26 de julho e 5 de agosto. Entregou quatro murais de proporções monumentais feitos nas laterais cegas/empenas de edifícios no centro da cidade. Contou com patrocínio privado, além da parceria da Secretaria de Cultura da cidade e do Governo do Estado de Minas Gerais.

mexicano deve levar em consideração que se trata de uma expressão artística localizada no tempo e no espaço e que, portanto, não pode ser essencializada. Atomizá-la implicaria ignorar uma premissa que os historiadores conhecem por dever de ofício: o estudo do passado lida com o irrepetível (Florescano, 2009:525).

Assim, a resposta para a pergunta “o que é o movimento muralista mexicano?” carrega em si uma correção do questionamento. Falamos no que *foi* e não no que *é*. Ademais, consideramos que sua definição exige referências espaço-temporais. Destarte, em terreno seguro podemos considerar que: o muralismo mexicano de começos do século XX foi um movimento político-artístico *sui generis* cujas raízes estão na Revolução mexicana (Jaimes, 2012:18).

O marco fundacional do movimento muralista é a criação do *Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores* (1922). Em seu manifesto, publicado em junho de 1924 assinam, dentre outros pintores, Siqueiros, Rivera e Orozco, respectivamente, como secretário geral, primeiro e segundo porta-vozes. Nele, um chamamento do que se propunha e pretendia para o fazer artístico mexicano a partir daquele momento:

Repudiamos la llamada pintura de cavallette y todo el arte de los círculos ultraintelectuales, porque es aristocrático, y glorificamos la expresión del Arte Monumental, porque es una propiedad pública. Proclamamos que, dado que el momento social es de transición entre un orden decrepito y uno nuevo, los creadores de belleza deben realizar sus mayores esfuerzos para hacer su producción de valor ideológico para el pueblo, y la meta ideal del arte, que actualmente es una expresión de masturbación individualista, sea de arte para todos, de educación y de batalla. (Tibol, 1969:90)

Os três pintores em questão tinham consciência do momento histórico no qual estavam imersos, sobretudo da inflexão que as artes plásticas podiam operar, aproveitando para fazer da revolução política também uma revolução estética. As condições para tal já vinham sendo semeadas e sobre isso o próprio Orozco considerou:

Se encontró (la pintura) en 1922 la mesa puesta. La idea misma de pintar muros y todas las ideas que iban a constituir la nueva etapa artística, las que le iban a dar vida, ya existían en México y se desarrollan y definieron de 1900 a 1920 o sean 20 años. Por supuesto que tales ideas tuvieron su origen en los siglos anteriores, pero adquirieron su forma definitiva durante esas dos décadas. Todos sabemos en demasía que ningún hecho histórico aparece aislado y sin motivo. (Serna *apud*. Orozco, 1962:9)

O engendramento dessa transformação que a arte mexicana experimentou veio acompanhado de outras transformações no âmbito da cultura. Mais uma vez, a cargo de

José Vasconcelos, que se comportou, nas palavras de Enrique Florescano, como um verdadeiro “empresário cultural”. Segundo o historiador, entre 1920 e 1930, houve uma explosão das tradições populares como espelho do tipicamente mexicano. (Florescano, 2009:489).

Um espectador que estivesse presente nas comemorações do centenário da independência, em 1910 e também nas do ano de 1921, respectivamente, quando do governo de Porfírio Díaz e de Álvaro Obregón, se convenceria de que o México havia passado por uma transformação profunda, em todos os sentidos, pesem os aspectos de continuidade que pudessem ser acusados. Certamente, o cenário cultural de exaltação do tradicional/popular/autóctone teria papel central na constatação do observador.

Seria preciso uma atenção mais detida para este mesmo espectador notar que, o concurso de “índia bonita” promovida pelo jornal *El Universal*, por ocasião das comemorações de 1921, premiou aquela indígena que apresentava os traços mais próximos dos ocidentais (Florescano, 2009:492).

É claro que, como dito anteriormente, esse resgate do popular deu-se a partir de uma hierarquização geopolítica da alteridade. Em outras palavras, a valorização de danças, músicas, artesanatos, costumes, gastronomia etc., operava baixo um processo de homogeneização ao mesmo tempo apresentava-se em estampas multiculturalistas.

De volta ao tema das artes visuais, Vasconcelos colocou o pintor Roberto Montenegro à frente do Departamento de Belas Artes, em 1921. A partir desse momento, nasce o projeto de arte mural que tem nas paredes da Escola Nacional Preparatória (antigo *Colegio de San Idelfonso*) seu primeiro laboratório e “*monumento canónico del renacimiento de la pintura mural mexicana*” (Florescano, 2009:498). Não passaria despercebido, como afirma Florescano:

Así, bajo el impulso efervescente del secretario, sin un plan determinado, nació el grandioso programa de pintura mural que le dio una proyección inesperada al ámbito de las artes, y cuyas primeras realizaciones, *La Creación* (1923), de Diego Rivera, *La Conquista de Tenochtitlán*, de Jean Charlot y *Los Elementos*, de David Alfaro Siqueiros (1922-1924), pasmaron a la élite cultural de la capital, provocaron polémicas acerbadas y dieron paso a un renacimiento único en la historia de México. (Florescano, 2009:495)

Em março de 1924 se edita o primeiro número do jornal *El Machete*, que passa a constituir o veículo de comunicação do sindicato citado anteriormente. Siqueiros divide

sua direção, entre os anos 1924 e 1938, com Rivera e Xavier Guerrero, também muralista. Nele, eram veiculados artigos, manifestos e ilustrações relacionadas aos temas da política mexicana, da revolução operária mundial e do papel das artes nesse processo. Um ano depois, passa a ser órgão do PCM (Partido Comunista Mexicana), criado em 1919 e do qual fizeram parte Rivera e Siqueiros (Tibol, 1969:30).

Pública, monumental e revolucionária. Esta passa a ser a assinatura da arte mural. É provável que o apetite de grandeza espiritual de Vasconcelos não supusesse a inflexão que esse movimento traria não apenas para a arte mexicana, mas também para a estética latino-americana e mundial. O que estava nascendo ali, haveria de roubar a cena revolucionária, fazendo com que os ganhos do campo social e político parecessem estar a meio caminho. A força discursiva do movimento muralista chega em muitos momentos a alimentar, através da representação plástica, os anseios coletivos de emancipação.

Como dito anteriormente, a prática de uma pintura mural no México antecede o movimento muralista, sendo constatada desde os tempos pré-hispânicos e igualmente verificada durante o período do Vice-reinado. A iconografia cristã constituiu um traço marcante nas representações murais e pictóricas de maneira geral, no México. O avanço liberal no país em meados do século XIX marcou um primeiro ensaio de desvinculação entre arte e temáticas religiosas. Nas palavras de Julieta Ortiz Gaitán:

Con el triunfo de los gobiernos liberales, el arte inició un proceso de secularización que propició el surgimiento de nuevas manifestaciones de pintura mural en edificios civiles, casas y haciendas, con asuntos, consecuente y paulatinamente, alejados de los temas religiosos. Otro espíritu y otras preocupaciones comenzaban a impulsar las decoraciones murales que continuaron siendo, por lo demás, vehículos de las ideologías dominantes. (Gaitán, 1994:2)

As primeiras obras murais ainda fazem clara referência à iconografia tradicional cristã. Aos poucos, opera-se uma mudança nos temas centrais retratados nos murais, os quais passam a protagonizar em roupagens nacionalistas, as massas indígenas, camponesas, o operário e o mestiço, esse último identificado como a síntese do mexicano. Mesmo com essa referida presença da religião na etapa inicial do movimento muralista, pode-se afirmar com segurança que, com a Revolução que esse divórcio acontece em definitivo.

O primeiro mural de Diego Rivera, no interior do anfiteatro Simón Bolívar, da Escola Nacional Preparatória, revela claramente tais resquícios. Apesar de seu esforço

em retratar a beleza mexicana, por exemplo, com um Cristo de traços faciais mestiços, ainda é forte a influência europeia. O mural tem influência de José Vasconcelos, ao abordar a temática do pensamento oriental, judaico-cristão e clássico (Manjarrez, 1994:15). Nas palavras de Benjamin Keen, o “*velho mestre ainda contemplava as grandezas da Itália*” (Keen, 1984:534).

Devido a que a figura de Rivera tenha sido talvez a mais proeminente entre os muralistas, muito se credita a ele um vanguardismo no que tange ao redescobrimento pictórico do México antigo e contemporâneo por meio da arte mural. No entanto, Raquel Tibol ressalta que Rivera entregou-se num primeiro momento, “*con devoción a interpretar el misticismo laico de Vasconcelos*” (Tibol, 1981:267). Assim, o mural que deveria representar a formação da raça mexicana,

(...) resultó un himno racionalista al origen del hombre y a sus poderes intelectuales, entonando metáforas de todas las religiones: ocultismo, deidades paganas y santificación. Por su belleza, su artesanía y su originalidad, la obra tenía categoría de altar; pero el culteranismo de su contenido resultó completamente extemporáneo; se adecuaba más a una urbe aristocrática del espíritu que a la nación lacerada que era México. (Tibol, 1981:267-268)

A crítica de Tibol se estende a Orozco e Siqueiros, quando afirma:

Quizá Rivera no hubiese aclarado prontamente su error esencial, pero las pinturas que brotaban ferazmente en diversos muros del edificio (a Escola Nacional Preparatória) obligaban y aceleraban la autocrítica. Lo suyo no servía, tampoco servía la anacrónica maternidad renacentista de Orozco ni la alegoría universalista de Siqueiros. (Tibol, 1981:268, grifo nosso)

Nesse sentido, tanto Keen quanto Tibol são categóricos ao afirmar que foram outros cinco pintores (Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas, Emilio García Cahero, Fernando Leal e Jean Charlot) quem de fato começaram no laboratório de testes do muralismo (a Escola Nacional Preparatória), a pintar temas populares imbuídos de mexicanidade. Assim, endossa Keen:

A estos jóvenes se les llamó los “Dieguitos” por la creencia popular de que eran discípulos y ayudantes de Rivera. Los Dieguitos, según Charlot, “ejercieron una influencia duradera, tanto sobre la forma como sobre el contenido del renacimiento mural mexicano (...). Charlot encuentra en la Devoción a la Virgen de Guadalupe, de Revueltas, el primer uso del “indio hierático, vestido de dril, y de la mujer envuelta em rebozos estilizados que llegaron a ser símbolos aceptados de un alfabeto mural mexicano”. (Keen, 1984:534)

Esse alfabeto mural mexicano tomaria a forma de movimento e conduziria as artes

no México para a vanguarda artística, no mundo. O renascimento da arte mexicana também significou um renascimento da arte latino-americana. O muralismo mexicano, por seu pioneirismo, influenciou direta e indiretamente no desenvolvimento da arte mural em diversos países latino-americanos, bem como na formação de seus respectivos artistas.

Na Bolívia, o contato do muralista Miguel Alandia Pantoja com o trabalho de Orozco e Rivera adquiriu relevância importante na obra do boliviano e na construção da arte mural no país (Andrade, 2006:150). A passagem de Siqueiros pelo Chile, na década de 1940, influenciou uma geração de pintores muralistas chilenos, além de semear novas técnicas que serviriam como alguma referência para as brigadas muralistas durante o governo da Unidade Popular, de Salvador Allende (Dalmás, 2007:254).

Anunciando sua chegada por meio de um manifesto politicamente carregado, o movimento muralista pretendeu mais ruptura do que continuidade com o *modus operandi* do fazer artístico, seja na sua forma como em seu conteúdo. Ainda que seus principais expoentes tenham tido influência das escolas de criação europeias, como *pensamento liminar* (Mignolo, 2003), ou seja, como ideias que subvertem e ultrapassam as simples dicotomias, seu caráter em essência era pluriversal. Não negava a herança colonial e imperial, mas a partir de uma experiência híbrida teria lançado um contraponto – nos termos de uma outra modernidade – ao pretensão excepcionalismo europeu no campo das artes. É desse movimento que se ocupa este trabalho.

Para finalizar esta introdução, não poderia deixar de mencionar que o uso da imagem como fonte não deve tomá-la como mera ilustração. Além disso, constituiu uma armadilha metodológica considerar uma obra de arte como o retrato fiel de uma época. É certo que não se deve desconectá-la de seu contexto social, mas ela não tem o *status* de um discurso historiográfico e nem aspira tê-lo. Com o muralismo mexicano não é diferente. O caminho mais seguro para esta seara, a despeito das variadas possibilidades metodológicas disponíveis, ainda é o das perguntas “quando?”, “onde?”, “quem?”, “para quem?”, “para quê?”, “por quê?” e “como?” (Paiva, 2002). Por fim, é preciso levar em consideração os usos e apropriações sofridas por esses registros iconográficos, sabendo que eles podem expressar-se de forma explícita ou em seus silêncios/vazios, atravessando uma ou todas as etapas da prática artística: produção, distribuição, circulação e consumo.

Como se fosse um *recorrido* pela sala VIII do Museu Nacional de História do México, onde este pesquisador esteve pela primeira vez diante da monumentalidade de

seu objeto, este trabalho é o esforço de tentar entender aquele impacto inicial diante do mural, que ainda ressoa.

1º CAPÍTULO

DIEGO RIVERA

1.1 O Espírito Vanguardista

Diego Maria de la Concepción Juan Nepomuceno Estalino de la Rivera Barrientos Acosta y Rodríguez. Seus muitos nomes, ao estilo das casas reais europeias, renunciavam a envergadura de sua projeção social. Constituiu uma das maiores ironias que as massas camponesas e indígenas tenham recebido “*el más incubrado tributo de pinceles más sensibles y más sabios en el Continente*” (Cardoza y Aragón. In: Gonzales, M. A; Lozada, G., 1986:16) das mãos de alguém proveniente de uma família mexicana abastada. A revolução das massas eternizada nos murais de alguém cuja trajetória de vida poderia levar todos a imaginar mais um exemplar da arte de cavalete.

Não parece ser possível apresentar Diego Rivera de outra forma, senão como um dos maiores fenômenos das artes visuais no século XX. Seu percurso como artista na busca de um estilo próprio segue uma linha crescente que vai dos primeiros estudos na *Academia de San Carlos*, quando criança, até a consagração nacional e internacional de seu nome.

Sua assinatura plástica se amalgamou num amplo leque de influências combinadas em seu talento nato, revelado ainda aos três anos, quando ele representa um trem, em seu primeiro desenho conhecido (Lacroix, 1971:46). Incorporou de José Guadalupe Posada¹⁰ (1852-1913) a sensível interpretação do popular e de Gerardo Murillo (Dr. Atl) sua pintura monumental. Do porfiriato herdou a bolsa que o levaria para a Europa para a segunda etapa de sua formação. Certamente Teodoro Dehesa, governador de Veracruz, não supunha que a bolsa que brindou ao jovem Rivera seria um passaporte para o aperfeiçoamento de um artista que voltaria ao México quinze anos depois a serviço de

¹⁰ Um dos caricaturistas mais importantes da história mexicana. Suas representações sobre a morte, na figura das *calaveras* popularizaram-se no imaginário plástico daquele país e influenciaram as representações que Rivera fazia do tema. Um dos exemplos dessa influência está na *Calavera Catrina*, presente no mural *Sueño de una Tarde Dominical en la Alameda Central* (1947-1948), no qual Rivera pinta o próprio Posada tomando uma das mãos da elegante caveira em seu braço. Ver: <<https://museomuraldiegorivera.inba.gob.mx/historia/sue%C3%B1o-de-una-tarde-dominical.html>>.

uma revolução que havia derrubado o regime. A respeito dessa etapa, Cardoza y Aragón considerou:

Deseo, ahora, sentir, entender, imaginar a Diego Rivera de los veinte a los treinta y cinco años, cuando del academicismo en que había estado sumido en México y en España se nos aparece, bruscamente, adhiriéndose a las insurgencias capitales de la Escuela de Paris. Fueron años que convivió y trabajó en medio de la amistad de jóvenes maestros, cuyo genio algunas décadas después celebraríamos, que en el propio momento no era visible por la propia osadía. Si recordamos a los más próximos, sus amigos fueron Pablo Picasso, Modigliani, Lipchitz, sin desatender que París, ya en Montmartre o en Montparnasse, fue visitado por quienes serían los pintores más eminentes. Rivera se apasionó por las flamantes conquistas. (Cardoza y Aragón. In: Gonzales, M. A; Lozada, G., 1986:10)

Seu itinerário europeu abrangeu residência na Espanha e na França, além da passagem pela Itália (com especial atenção ao passado renascentista), Inglaterra, Holanda e Bélgica. Se familiarizou com o realismo espanhol, o impressionismo inglês, além de ter absorvido o cubismo de Picasso, que foi seu amigo e interlocutor. De fato, o cubismo teve presença pronunciada em sua etapa formativa. Seu fundo cultural incluiu “*a sensualidade de Renoir, o equilíbrio escultural de Cézanne, a síntese decorativa e o brilhante colorido de Gauguin*” (Lacroix *apud*. Gamboa, 1971:50).

Os anos na Europa podem ser uma armadilha para os intérpretes de Rivera. Por razões óbvias, em comparação a Orozco e Siqueiros, ele é o que mais contato teve com as correntes artísticas europeias, em sua etapa formativa. Isso poderia pressupor uma ponta solta no discurso da corrente muralista que defendia haver criado algo novo e original.

Não obstante, assim como a viagem de Darwin à América, que conduziu às observações que o levariam a desenvolver a Teoria da Evolução das Espécies, algo novo e original para a ciência¹¹, a ida de Rivera à Europa não deve ser tomada como um desabono da originalidade do muralista. É preciso considerar que ela guarda o sentido de um pintor que, mais do que incorporar, *observou*, e a partir dessa experiência pôde dar forma a um propósito que se engendra não com os murais da Escola Nacional

¹¹ Ao lançar mão deste caso para fins ilustrativos, não estou desconsiderando que houve uma apropriação de tal teoria para além de seu âmbito científico, uso que teve implicações históricas nocivas através de um discurso racializador e hierarquizador da alteridade. Por isso, a comparação se restringe apenas ao caráter científico das descobertas do naturalista.

Preparatória, mas antes, em seu circuito de reconhecimento do cenário artístico europeu, por exemplo, nos diálogos com Siqueiros, em seu apartamento em Paris. Em outras palavras, *na* Europa, mas não *por causa da* Europa.

O talento do pintor Rivera era amplamente reconhecido, por outro lado, as contradições do indivíduo Diego foram alvo de severas críticas. Elas giravam em torno a um comportamento que parecia saber passear com desenvoltura ao mesmo tempo tanto pelos círculos militantes da intelectualidade de esquerda mexicana, como pelos altos círculos burgueses. Sua afirmação política se anunciava envolta no manto do combate ao capitalismo, do impulso à revolução, da valorização do popular etc. Por outro lado, sua imagem também foi associada, não que ele a isso endossasse, a de um pintor oportunista que, quando preciso, transitava muito bem pelos altos círculos burgueses capitalistas, aqueles que a revolução parecia haver varrido do mapa social mexicano. Apenas parecia.

A respeito desse tema, desponta uma querela entre ele e Siqueiros, que o segundo se esforça em sustentar e reiterar com adjetivações ácidas, referindo-se a Rivera como “*el pintor que siguió fielmente el flujo y el reflujo de la demagogia oficial mexicana*” (Tibol *apud.* Siqueiros, 1974:60). Esse questionamento de sua postura viria também de Frida Kahlo, sua companheira, em uma reflexão autocrítica feita sobre a estada do casal nos EUA e o fato de Diego repetir com insistência que estava com saudades da vida americana, ao que Frida perguntava se, na verdade, ele não estava com saudade dos dólares americanos (Ramis, 1992:143):

Perguntava a mim mesma como seria a vida, por exemplo, do garçom que nos servia com suas belas luvas brancas, a do groom do hotel Barbizon-Plaza, dos bêbados e dos mendigos que arrastavam seus farrapos de vida em direção ao Bowery, àquela hora, em pleno inverno. Eu pensava na corrida do ouro e na Revolução Mexicana, em todas as guerras, as do passado e as que nos esperavam ainda, talvez. I feel silk, you know (...). Perguntava a mim mesma se estava sendo honesta. Não porque estivesse em um salão burguês, mas sim porque as coisas em que eu acreditava talvez fossem uma causa perdida. E estava, de qualquer forma, do lado do poder e ainda estou: pela minha própria educação, não é mesmo? Diego, por sua vez, jamais pareceu duvidar; mudar de opinião com facilidade não é a mesma coisa que duvidar. Definitivamente, talvez eu tenha maior integridade do que ele. Uma certa puerilidade que me faz andar mais ereta. Ou será apenas pretensão? (Ramis *apud.* Kahlo, 1992:147).

Não se trata de julgar a pessoa de Diego, não é de nossa alçada aqui a especulação das motivações. Sejam quais tenham sido, elas não dizem respeito à qualidade de sua obra, mas à maneira de sua recepção, pois condiciona o grau de simpatia ou rejeição de

quem a recebe e, ainda neste caso, de forma parcial. A história como reconstrução crítica do passado não é a mesma coisa que tornar a história o tribunal do passado.

A estética como objeto de afetação da Revolução mexicana não pôde prescindir de espaço físico. A experiência revolucionária afetou de tal forma os corpos naquela territorialidade convencionalmente chamada México que, era preciso abundância de espaço para configurar o excesso daquela afetação. A política dava sinais de que, àquela altura, passados dez anos de lutas fratricidas, havia ficado a meio caminho e sua expressão máxima era uma Constituição com dificuldades de aplicar-se integralmente. Parecia que os avanços políticos haviam tombado com as lideranças populares e os milhares de anônimos que a Revolução ceifou. Eles abrigaram-se a partir de 1917 na letra de um pacto jurídico a cumprir-se. Assim, a cultura e nela, as artes, responderam prontamente à demanda posta. Desse modo, a revolução ganhou os muros e os muros passaram a comportar e pôr em debate o passado, o presente e as projeções de futuro de um país em rearranjo.

Rivera teve um papel imprescindível nesse processo. Seus murais fusionam o político e o estético num contexto latino-americano que constrói uma identidade visual para o México e a América Latina como poucos pintores da região o fizeram, quando tentaram. Ao lado de Orozco e Siqueiros, ele levou a premissa da *monumentalidade* à sua expressão máxima. O mural do Palácio Nacional (*Epopéya del Pueblo Mexicano*, 1935)¹² é o exemplo mais emblemático desse esforço¹³.

Quando Héctor Jaimes faz uma análise da filosofia presente no muralismo mexicano, ele afirma que Rivera apresenta uma noção da estética marxista em sua obra que se limita aos seus postulados mais simples, sem profundizar-se. Ou seja, ela não chega a desenvolver-se nem teórica nem esteticamente na sua obra. Assim, ele conclui que, ainda que Rivera tenha sido um marxista ideologicamente comprometido, este engajamento não se converteu num programa marxista em sua obra (Jaimes, 2012:103). Sobre a estética marxista e sua relação com o muralismo mexicano, tratarei melhor no capítulo referente a Orozco.

¹² Ver: < <http://www.chilango.com/cultura/la-epopeya-del-pueblo-mexicano-por-diego-rivera> <http://virtual.palacionacional.info>>.

¹³ Vale lembrar que cada mural, isoladamente, dos três pintores considerados, recebe muitas análises de diferentes disciplinas e que não cabe nesta dissertação recorrer a estas neste momento, pois o seu enfoque é em prol de uma visão de conjunto em diálogo com a perspectiva decolonial.

Por hora, é melhor entender a obra de Rivera como uma pintura feita por um pintor marxista do que uma obra marxista feita por um pintor¹⁴. Isso não quer dizer que sua arte não contivesse um engajamento político. Esse engajamento se manifestava, no entanto, sob uma aparente imagem descontinuada que ganha sentido e forma, de acordo com Jaimes, em seu espírito vanguardista:

Además, el haber aceptado las comisiones en el Palacio Nacional, por parte del gobierno, y las de Cuernavaca por parte del embajador estadounidense Morrow, también demostrarían que Rivera no buscaba transformar política o socialmente a la sociedad, sino adaptarse como artista —incluso teniendo una conciencia política diferente— dentro de su entorno político. (Jaimes, 2012:100)

A experiência europeia de Rivera e sua relação com as vanguardas imprimiram nele, uma busca de sua assinatura que esteve orientada pela primazia do ato criativo em detrimento das ações políticas. Assim, o vanguardismo foi a característica mais marcante de sua obra. Esse vanguardismo, por rebelde, era também revolucionário, porque buscava sobretudo subverter os pressupostos da estética tradicional como extensão do espírito burguês da arte de cavalete (Jaimes, 2012:99).

O mural que será analisado na seção subsequente, inscreve-se na fase historicista de Rivera. Nela, prevalece a alegoria da história como fio condutor de suas representações. Além do mural de Cuernavaca, integram esta etapa os murais da SEP, do Palácio Nacional e da Universidade Autônoma de Chapingo.

¹⁴ Gostaria de contrastar o exemplo mexicano com os da arte de propaganda soviética e cubana, por exemplo. No México, a conjuntura revolucionária não implicou numa subordinação da expressão artística ao Estado. No México, os murais constituíram produtos de uma relação conflituosa entre o pintor e o Estado. Segundo Jaimes: “*La matriz degenerativa que convirtió al marxismo en una filosofía programática con respecto a las artes, la encontramos en la proclamación del “realismo socialista” como una estética oficial, lo cual ocurrió al celebrarse el Primer Congreso de Escritores Soviéticos en 1934. Pero la aparición de esta perspectiva marxista con respecto a las artes, dista mucho de lo que el mismo Marx concibió y, al mismo tiempo, dista mucho de lo que el mismo Partido Comunista de la Unión Soviética había proclamado en 1925: “libre competencia de escuelas y tendencias, negativa a erigir una de ellas en tendencia oficial y dominante, y confianza en que los rasgos del nuevo arte irían destacándose en el curso mismo de la lucha de tendencias estéticas y artísticas”* (Jaimes, 2012:39).

1.2 O mural do Palácio de Cortés, a permanência da história oficial e o colonialismo interno como fenômeno ausente

Um dos exemplos mais emblemáticos da etapa historicista de Rivera é o conjunto de murais que o pintor realizou no Palácio de Cortés, em Cuernavaca (Morelos), nacionalmente conhecida como a cidade da eterna primavera e que durante o Segundo Império (1863-1867) havia sido reduto de descanso de Maximiliano de Habsburgo e Carlota. Sua confecção foi paralela a do conjunto de murais feitos por ele no Palácio Nacional, na capital do país.

La historia de Cuernavaca y Morelos desde la conquista española de 1521 hasta la revuelta agraria capitaneada por Zapata en 1911 (Historia de Morelos, Conquista e Revolução). Este é o título que leva o conjunto de murais feitos por Rivera, entre 1929 e 1930. Ele está dividido em oito partes, respectivamente intituladas *La batalla de aztecas y españoles* (imagem 1); *El cruce del barranco*; *La toma de Cuernavaca*; *La posesión de las tierras de Cuernavaca*; *La construcción del Palácio de Cortés*; *La plantación de azúcar en Morelos* (imagem 2); *La nueva religión* (imagem 3) e *Revuelta*. A técnica utilizada para a pintura do mural foi o afresco e sua superfície total é de 148.60 m² (Crespo de la Serna, 1962).

O mural foi uma encomenda do então embaixador dos EUA no México, Dwight D. Morrow, que pagou a Rivera 12 mil dólares para sua execução (Tibol, 1974:61). Este banqueiro havia sido enviado ao México em 1927 como uma aposta do presidente Calvin Coolidge. Uma aposta do setor financeiro estadunidense para evitar que a crise com o México por conta do impasse gerado pela Constituição de 17, já referido anteriormente, se tornasse o caso de uma intervenção bélica.

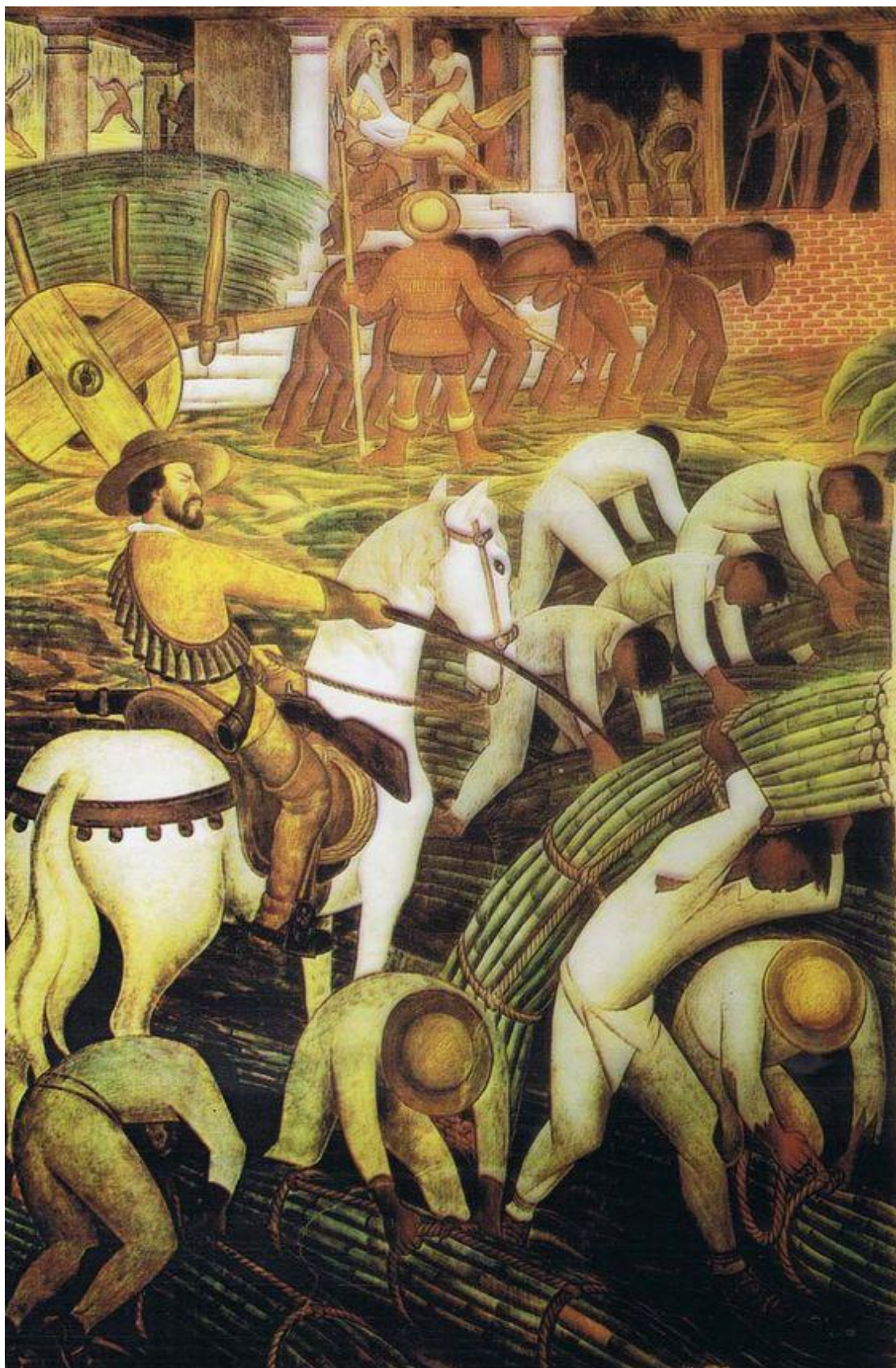
A edificação que abriga o mural foi erguida entre 1526 e 1531 para servir de residência de Hernán Cortés, quando ele se mudou da Cidade do México para Cuernavaca. Levantado sobre ruínas astecas, o palácio foi convertido em sede do governo de Morelos em 1872. Atualmente é sede do Museu Regional de Cuauhnáhuac, que abriga além da série de murais de Rivera, um acervo e exposição antropológicos sobre a história do estado. Como espaço público de valor emblemático, o Palácio de Cortés é tido como um símbolo do domínio espanhol.

Imagem 1 – La batalla entre aztecas y españoles (fragmento do mural).



Fonte: INAH (Instituto Nacional de Antropología e Historia) – Museu Regional Cuauhnáhuac.

Imagem 2 – La plantación de azúcar en Morelos (fragmento do mural).



Fonte: INAH (Instituto Nacional de Antropología e Historia) – Museu Regional Cuauhnáhuac.

Imagem 3 – La Nueva Religión (fragmento do mural)



Fonte: INAH (Instituto Nacional de Antropología e Historia) – Museu Regional Cuauhnáhuac.

O discurso oficial anunciou o mural como um presente do embaixador ao povo de Morelos. No entanto, Cardoza y Aragón levanta alguns questionamentos que incita uma reflexão, óbvia para alguns, mas não óbvia para todos, e que precisa ser feita não apenas a este mural de Rivera em específico, mas a todos os murais mencionados neste trabalho:

¿Quién es el financiador de la pintura mural en México? ¿En Texas, en Nueva York? Este cliente, real o potencial, ejerce una acción si no determinante sí condicionante. ¿Y a quién dice algo o mucho esa pintura? ¿De qué requerimientos nace y a qué requerimientos da satisfacción ¿A qué clase social? (Cardoza y Aragón, 2005:69)

As inquietações de Cardoza y Aragón estão ligadas diretamente aquilo que em pesquisa histórica chamamos de crítica interna e externa das fontes, sobretudo a este segundo elemento do exercício de análise, que não pode prescindir de um olhar atento para as condições externas da produção de um discurso. E a prática discursiva aqui em questão são os murais.

As relações entre os EUA e o México, além da política externa estadunidense naquele momento, direcionada aos países latino-americanos, estabelecem um vínculo estreito e condicionante com a escolha do local, da temática do mural e com a força de sua mensagem. Alicia Azuela menciona que uma das recomendações de Morrow a Rivera foi “*que tuviera especial cuidado de no herir sensibilidades políticas*” (Azuela, 2011:119).

Com isso, o embaixador estava fazendo menção, sem necessariamente explicitar, a qualquer representação que Rivera pudesse fazer acerca de pontos sensíveis da história da relação entre os dois países como, por exemplo, o caráter beligerante e intervencionista dos EUA. O uso político do mural fazia parte de uma série de ações que Morrow vinha empreendendo no sentido de estabilizar as relações México-EUA. Seu discurso, como embaixador, era o de acreditar que o radicalismo revolucionário havia passado e que era preciso encarar o México como portador um vasto repertório cultural digno de reconhecimento. O mural, portanto, integra essa cruzada.

Outro ponto, diz respeito ao caráter acentuadamente hispanóforo do mural, acompanhado de um ataque não menos severo à classe de proprietários de terras. Tratou-se de representar a etapa da conquista do México da forma mais crítica possível, colocando no banco do réu o império espanhol. Tratava também de construir uma sorte de história de Morelos assentada sobre o resgate de uma consciência coletiva

historicamente avessa aos latifundiários da empresa açucareira, ponto nevrálgico na trajetória histórica do estado. A respeito disso endossa Azuela:

Aunque con fluctuaciones, y siempre en el marco del conflicto central de la donación de tierras, agua y mano de obra, este fenómeno de *larga duración* punteó una prolongada cronología: estuvo presente desde los primeros y tambaleantes pasos de la nación mexicana, alcanzó intensidad durante los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado y llegó a extenderse hasta la revolución de 1910. (Azuela, 2011:126)

O caráter anti-espanhol do mural assume uma dupla função. De um lado, entroniza o discurso nacionalista pós-revolucionário e, de outro, propaga a doutrina pan-americanista difundida pelos EUA para a América Latina, naquele momento. Já a crítica à perniciosidade da indústria da cana-de-açúcar vem plasmada na representação de trabalhadores sendo explorados, numa cena em que figuram um capataz de postura vigilante e rigorosa além de um fazendeiro indiferente.

A situação social e econômica de Morelos durante o porfiriano é tema recorrente de pesquisas e estudos que tratam sobre a Revolução Mexicana. Lá, onde o aplastante alargamento dos latifúndios operou-se de maneira intensa, foi justamente um dos lugares onde a luta camponesa irrompeu com particular ferocidade.

Aguilar Camín e Lorenzo Meyer (2000:15) afirmam que as cifras e estatísticas do porfiriato lembram que “*a revolução desencadeada por Madero não foi filha da miséria e da estagnação, e sim da desordem provocada pela expansão e mudança*”. Não obstante, é preciso lembrar que, esta mudança associada frequentemente a um quadro de relativo crescimento, operou-se sobre dissimetrias, ou seja, significa que o capitalismo agrário alastrava suas fronteiras em detrimento das massas camponesas. Esta situação estava pulverizada pelo país e especialmente em Morelos, terceiro maior produtor de cana de açúcar do mundo, ficando atrás apenas do Haiti e da Costa Rica, ou seja, região de grande importância para a economia nacional (Gilly, 1971:50).

De acordo com Azuela, Rivera apelou para a memória coletiva morelense que, segundo a autora, era herdeira da visão liberal nacionalista decimonônica radical, e assim, construiu um discurso que depositava unicamente no sistema imperial espanhol a culpa pelo atraso atual do México, ao passo que eximia, começando pela ausência de referência à presença estadunidense no mural, a participação dos EUA num processo de inter-relações desiguais (Azuela, 2011:121).

A periodização que Rivera fez para dividir as oito partes do mural, imprimindo-lhe uma sucessão cronológica dos processos históricos que ele representa, está apoiada na historiografia liberal oficial. Ele finaliza sua narrativa com a representação de um Zapata glorificado e vestido de branco. O mural, deste modo, se integra ao processo de institucionalização da revolução – iniciado com Obregón – e à nacionalização do zapatismo.

A mensagem pretendida com o mural se potencializa por ocupar as paredes de uma edificação que foi símbolo da dominação espanhola no México. A associação da imagem metropolitana à pernicioso colonização ganha um novo fôlego através do discurso muralista, reafirmando as aspirações de liberação e emancipação, além de uma conscientização coletiva dos males do colonialismo. Mas essa associação que Rivera faz se limita a seu postulado mais simples, qual seja, o antagonismo estabelecido pelo binômio dominado-dominador, ficando de fora outros elementos que perturbam a lógica dessa inter-relação e somam-se a ela de forma a complexificá-la.

Como desdobramento do que expus no parágrafo anterior, subjazem outros dois aspectos no mural que são estruturais e estruturantes, e que traem o artista em seu intento de construir uma narrativa de valorização da resistência indígena à conquista, bem como da penúria camponesa diante de sua exploração ao longo dos tempos, e sua luta por liberação da opressão através do zapatismo.

Tais aspectos não veem à luz apenas com a identificação dos *motivos artísticos* e suas *composições*, aquilo que Panofsky (1955) chamou, respectivamente, de descrição pré-iconográfica e análise iconográfica de uma obra. Tampouco trata-se de lançar mão de uma interpretação iconológica encerrada na concepção da “arte de uma época”, como se a obra estivesse condicionada integralmente pelo momento histórico a que ela corresponde, contendo assim a totalidade dos elementos simbólicos de sua interpretação. A respeito disso, Cardoza y Aragón (2005:69) exortou que “*la pintura de una época expresa a veces los valores de una época; otras, sólo sus gustos, aberraciones y algunos rasgos propios*”.

Tais aspectos, por terem sido amalgamados em longa duração, não estão encerrados numa época. Neste caso, eles são a expressão da força da super-estrutura sobre o indivíduo e seus esforços particulares. Eles desnudam uma verdade: mesmo os pressupostos paradigmáticos e revolucionários da arte mural rebentam como a crista da

onda diante do movimento praticamente imperceptível, mas presente da tectônica dos fenômenos sociológicos.

O primeiro aspecto diz respeito à história oficial e o segundo ao fenômeno do colonialismo interno. Gostaria de desenvolvê-los agora demonstrando por um lado, como a história oficial se perpetuou por meio de suas atualizações, chegando ao mural de Rivera (provavelmente de forma inconsciente), e por outro, como a ausência do fenômeno do colonialismo interno, na obra, desvela uma incompletude da crítica de Rivera ao colonialismo.

Rivera apoiou-se nos relatos dos cronistas espanhóis do século XVI para construir sua história visual da conquista. As características do Cortés que ele representou também foram emprestadas de fontes espanholas quinhentistas que descreviam o conquistador (Lacroix, 1971:56). Ele havia feito um estudo prévio para pintar o afresco, como comenta Azuela:

Para referirse a la Conquista, el pintor usó algunas de las principales fuentes históricas e iconográficas como la *Historia General de las Cosas de Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo, el *Códice Florentino* de Fray Bernardino de Sahagún, además del *Lienzo de Tlaxcala* y el *Códice Mendocino*, todos ellos del periodo temprano de este periodo histórico. (Azuela, 2011:121)

O sociólogo guatemalteco Carlos Guzmán-Böckler, em seu livro *Dónde Enmudecen las Conciencias. Crepúsculo y Aurora en Guatemala* (1983) nos dá alguns instrumentos para entender melhor a questão da história oficial planteada aqui. Ele faz uma análise crítica do aspecto que anteriormente assinalamos, qual seja, sua capacidade de permanência na construção dos discursos políticos e acadêmicos de modo a silenciar a agência e resistência dos povos indígenas diante das constantes investidas de aniquilação e desindianização.

Por história oficial, Guzmán-Böckler (1983) entende que se trata do discurso cunhado primeiramente pelos cronistas espanhóis a respeito da experiência da Conquista. Essa narrativa constituiria um imaginário que se desmembra na construção do índio como categoria homogeneizadora da pluralidade étnica; numa visão positiva do espanhol como responsável por levar a cabo uma missão de redenção no “Novo Mundo”; numa imagem depreciativa do nativo e no silenciamento de sua agência no processo histórico.

Observando o mural de Rivera não se tem a impressão de estar diante de uma ode ao colonizador nem ao processo da colonização, pelo contrário, o que vemos é sua denúncia latente. Mas não se trata de supor que Rivera pudesse fazer diferente já que, de um modo geral, o muralismo consistia numa valorização do indígena e da valentia da sociedade asteca diante da tragédia da conquista.

Por outro lado, isso não quer dizer que o conteúdo do mural não carregue as reminiscências dessa história oficial que Guzmán-Böckler tratou de denunciar. Duas delas são a ausência dos povos indígenas na narrativa histórica oficial, restringindo-lhes somente ao episódio da conquista e o entronizamento da doutrina de Frei Bartolomé de las Casas como paradigma humanista.

Essa história oficial, apresentando-se como único discurso possível, apresenta as populações nativas primeiro com a falácia de que à chegada dos espanhóis, elas viviam já um colapso social. Assim, decrépitas e ausentes das virtudes contidas no colonizador, deixam de existir quando decidem lançar-se à resistência da violência colonial ao não aceitarem a missão redentora do imaginário cristão. Aqueles que sobrevivem a esse genocídio, passando pelo processo de transculturação, “deixam de existir”, de acordo com tal narrativa. No fundo, o que se operou pós-conquista foi o rapto de sua consciência étnica com intenções claras de lidar, no campo discursivo, com a (re)existência física desses sobreviventes.

Assim, o enfrentamento entre as sociedades nativas e o espanhol quando da conquista figura sem problemas nos relatos dos cronistas. Essa resistência inicial, não interfere na lógica do discurso. Tradada como *inicial* e não como *permanente*, ela valida seu postulado posterior que é: essas populações já não existem mais. Assim, ao fazer um levantamento histórico prévio a respeito da temática que iria retratar no Palácio de Cortês, Rivera apoiando-se nas crônicas espanholas incorre na mesma premissa. O resultado é a presença indígena apenas na primeira parte do mural, *La batalla de aztecas y españoles*.

O mural converte-se então num hospedeiro mais que perfeito para o discurso da história oficial. Ele a preserva em segurança sob a impressão inicial do relato da resistência indígena frente à Conquista. Ele a perpetua ao encerrar essa resistência no choque inicial. O que vem depois é uma história sem a presença indígena. Ao resgatar o episódio do choque de culturas, o indígena desse momento serve como exemplo de virtude, servindo ao discurso nacionalista pós-revolucionário, sem necessariamente

comprometer o núcleo da história oficial, que trata de encerrar o indígena no passado.

Guzmán-Böckler sintetiza:

La historia oficial todavía repite las viejas crónicas coloniales (...). Si algo es evidente en las citadas crónicas es el afán de narrar los hechos desde una sola perspectiva (...). La población aborigen y sus etnias, así como sus medios expresivos, merecen breves y entrecortadas referencias; sus hombres importantes son simplemente ignorados; sus expresiones artísticas, largamente despreciadas, cobraron de pronto algún valor cuando la industria turística las convirtió en mercancías; y la idea, reiterada hasta el cansancio, de su muerte inminente, precedida por una agonía contemporánea, figura de manera invariable desde los textos de Gómara y Díaz del Castillo, hasta la fecha. Cada generación de cronistas o de historiadores la ve languidecer a sus pies. Cada gobierno, conservador o liberal, hizo todo lo posible por destruirla. Quienes los han sucedido intentan lo mismo a través del indigenismo, del desarrollo de la comunidad, de la castellanización, de la educación para marginados, etcétera. (Guzmán-Böckler 1982:60-61)

Guzmán-Böckler segue afirmando que, obviamente essa narrativa inicial passa por processos de adaptação para garantir sua vitalidade discursiva. Provavelmente o contato que Rivera teve com ela para pintar seu mural não se deu por meio de sua versão primária. Esta não comportaria uma representação plástica como as que Rivera faz em seus murais, valorizando a alta cultura indígena pré-hispânica, ofuscada nessas crônicas pela cultura castelhana. Assim, ela chega em Rivera, por exemplo, através de sua releitura, como o sociólogo descreve:

Cuando a fines del siglo XIX y durante la primera parte del siglo xx tales historias oficiales empezaron a ser sometidas a la crítica, el poder imperial europeo estaba en su apogeo y, por tal razón, las ciencias sociales de la época, partiendo de la base de que el poderío británico y francés – para citar a los más significativos – duraría muchos años más, no solo principiaron a revisar sus conceptualizaciones iniciales, sino a descubrir virtudes -sobre todo adaptativas- en el colonizado. Fue así como se rechazaron, por anticientíficas, las denominaciones de pueblos salvajes y primitivos, del mismo modo que, por racista, la de pueblos coloreados (*colored peoples*). En su lugar se ideó la categoría de pueblos grafos o la de sociedades de economía precapitalista. (Guzmán-Böckler, 1982:62)

Tal afirmação nos leva a outra consideração sobre a história oficial, ou melhor, à outra de suas formas de perpetuação. Trata-se do sequestro da consciência étnica individual e coletiva dos indígenas e, no caso da Revolução mexicana, sua castelhanização. Como dito na apresentação deste trabalho, a categoria “camponês” era aquela com a qual o Estado pós-revolucionário se relacionaria na condição de seu

representante legal, promotor e defensor de direitos. A exaltação da mestiçagem, aquela a que Vasconcelos reserva alta estima, aparece com duplo desdobramento: a homogeneização social do país (ainda que o discurso seja de exaltação da riqueza/diversidade da nação), a universalização da língua espanhola e o sequestro da identidade étnica dos povos indígenas. Claro que isso não é obra exclusiva das elites pós-revolucionárias. Seu equivalente encontra-se na defesa da mestiçagem no pós-independência e ao longo de todo o século XIX. A este processo Guzmán-Böckler referiu-se como ladinização do indígena (1982:30).

Entre 1550 e 1551, o Colégio de San Gregório, em Valladolid, abrigou a chamada *polêmica dos naturais*, a qual versou na forma de debates antagônicos sobre como deveria ser concebida a conquista da América. Era o verbo dando forma às coisas e dividindo-se na figura de duas pessoas. Uma delas era o jurista/filósofo Juan Ginés de Sepúlveda e a outra, um frade dominicano, o cronista/teólogo Bartolomé de Las Casas. Assim, o século XVI via nascer os dois grandes paradigmas ideológicos que disputariam a primazia a respeito de qual tratamento a Espanha dispensaria às populações indígenas de suas possessões na América.

O primeiro deles, defendido por Sepúlveda, consistia numa defesa aberta da escravização do indígena assentada na premissa de que, assim como os negros, não havia possibilidade de salvação para o paganismo e a selvageria indígena. A concepção de *guerra justa* viria a partir daí como um direito que o império espanhol gozava por sua superioridade natural diante das populações do “Novo Mundo”.

O argumento de Las Casas, em contrapartida, difundiu-se num tom humanista reprovando a violência da conquista, imbricada na colonização e a escravização dos indígenas. Ele considerava inútil o uso da força contra um sistema cultural e de significação do mundo que poderia experimentar redenção a partir da conversão à fé cristã, antes pelo convencimento. Fazia parte dos primeiros frutos de umas das pautas principais da agenda da Contra-Reforma, qual seja, a máxima do “ide e pregai o evangelho a *toda* a criatura”. A defesa de Las Casas, no entanto, não se estendia à escravização do negro africano.

As ideias de Las Casas tiveram ampla capilarização no imaginário espanhol e seu nome sempre associado ao título que carregava, de “defensor dos índios”, passou a gozar de grande prestígio na América e particularmente no México, como o primeiro exemplo

de denúncia da violência colonial. Suas ideias não tiveram livre trânsito pelo mundo ibero-americano, tendo tido suas obras censuradas e proibidas para leitura. Isso, porém, não impedia que um paradigma humanista se cristalizasse ao redor do que sua figura representava.

A representação plástica que Rivera faz de Las Casas em seu mural, quase quatro séculos depois, não difere de sua imagem historicamente tida como baluarte da causa indígena no período colonial. A cena na qual o frade prega o evangelho aos indígenas foi um esforço do pintor em reproduzir uma história visual do México que tivesse lastro no campo do discurso histórico. Essa transposição “tal qual” Rivera faz é um traço de sua fase historicista que, no caso do mural de Cuernavaca, demonstra um esforço em fazer uma alegoria da história. É provável que Böckler a adjetivasse como uma alegoria da história não-dialética. Retornarei a este ponto mais à frente ao finalizar a questão de Las Casas e antes de partir para o segundo ponto deste capítulo, a ausência do fenômeno do colonialismo interno, no mural.

A respeito da oposição entre Sepúlveda e Las Casas, ela se dá a não ser de forma virtual, ainda que num primeiro momento se localize ambos em diferentes espectros. Diria que ela se dá mais na forma do que no conteúdo. O discurso do primeiro trata da violência física perpetrada contra os indígenas enquanto que o segundo trata da violência simbólica, que no momento de sua enunciação foi recebida como atitude humanista.

Sendo estrito, de fato era humanista, se levarmos em consideração que a categoria “humano” permitia pouca ou quase nenhuma flexibilidade que acomodasse sem desconfortos o indígena numa condição humana que estabelecia uma relação de igualdade com ser homem branco, europeu ocidental e cristão. Se levarmos em consideração que prevalece, desde o engendramento da modernidade/colonialidade uma hierarquização geopolítica da alteridade, e tomarmos a doutrina de Las Casa como violência simbólica, então teremos um humanista por excelência.

Como dito anteriormente, o movimento muralista havia operado o divórcio com a arte de inclinação religiosa, secularizando-se. E quando o faz, é na maioria das vezes para colocar a Igreja ou a temática religiosa em perspectiva crítica. A referência a Las Casas no mural de Rivera na forma de uma representação positivada desconsidera a possibilidade da crítica de que a evangelização representa um processo de ocidentalização, aculturação (e neste caso acredito ser mais assertivo o uso do prefixo “a”

em detrimento do de “trans”), a violência simbólica travestida na missão pacificadora. Reside aí também uma das formas de permanência da história oficial.

Para Böckler (1982:28), a história oficial operou de forma a “*magnificar a unos y amontoar en las sombras a otros*” e isto lhe revestiu de um caráter não-dialético, ou seja, que não analisou todos os aspectos da interação entre os atores sociais envolvidos. A constituição da história como disciplina se deu num formato ainda distante dos contornos que tomaria com a geração de Marc Bloch (1886-1944) e Lucien Febvre (1878-1956). Ela nasce como filha-discurso validador do Estado-Nação em construção, fenômeno europeu por excelência, mas que por laços viscerais deste continente com a outra margem do Atlântico, também constitui fato histórico na América Latina.

O retrovisor do discurso histórico do Estado-Nação esteve voltado para os relatos dos cronistas do século XVI. Estas narrativas, assentadas sobre categorias racializadoras e cristãs, foram responsáveis por esquematizar um quadro no imaginário atlântico, durante os séculos XVII e XVIII, no qual as categorias raciais índio e negro, engendradas no marco da modernidade/colonialidade, passam a estabelecer uma relação de igualdade, com os estigmas de tábulas rasa, povos sem história, seres apolíticos, e no caso dos negros, não-humanos.

Nesta mesma conjuntura a categoria humanidade, que passa a ser evocada como sinônimo de homem europeu, pauta o debate sobre a capacidade de pensar-se historicamente e a preocupação em registrar uma história, como preocupação branca, por excelência. Tais pressupostos cristalizam-se cada vez mais e formam o substrato das narrativas historiográficas oitocentistas, cultivadas no solo do Estado-nação. As condições da terra do plantio condicionam então os frutos da sementeira. Henri Moniot observou em 1974:

Havia a Europa e a ela se reduzia toda a história. Amontoadas e longínquas, algumas "grandes civilizações", cujos textos, ruínas, por vezes ligações de parentesco, trocas ou heranças da Antiguidade clássica, nossa mãe, ou a amplitude de massas humanas que opunham aos poderes e ao olhar europeus, eram admitidas nos confins do império de Clio. O resto, tribos sem história segundo o acordo unânime do homem da rua, dos manuais e da universidade (...). Tudo isso mudou. Desde há quinze anos que, por exemplo, a África negra entra em força no campo dos historiadores. (Le Goff, 1990 *apud*. Moniot, 1974)

Ainda que a historiografia tenha operado essa guinada a qual Moniot refere-se, é preciso cautela antes de afirmar categoricamente que “tudo isso mudou”. De fato, a

escrita dos historiadores em todo o mundo tem ficado, desde os *Annales*, cada vez mais sensível às questões antes ofuscadas pela hegemonia da “velha” história política. Não obstante, mas do que constatar que essas mudanças figuram no horizonte da história, é preciso perguntar-se por quem e em que termos elas emergem.

A essa altura cabe uma ilustração para explicar melhor a preocupação levantada. Imagine-se o Conselho de Segurança das Nações Unidas e neles seus cinco membros permanentes. A dinâmica do organismo permite uma rotação periódica de outros países membros, com assento temporário. No entanto, no que diz respeito à deliberação de questões de qualquer natureza, compete apenas aos membros permanentes o poder de veto.

A presença de países-membros com assento temporário não muda substancialmente a correlação de forças no seio do Conselho, haja vista que o principal instrumento de “coerção” permanece restrito aos cinco países vencedores da Segunda Guerra Mundial. A conclusão é que os termos nos quais se deu a inserção de novos membros ficaram vinculados à manutenção do *status quo*.

Guardadas as devidas proporções, a onda de descolonização das sociedades latino-americanas e africanas, respectivamente, nos séculos XIX e XX, ainda que tenha conduzido a uma inserção dessas porções do globo, invisibilizadas no campo da história, ao reino de Clio, acomodou-as dentro desse domínio, a partir de uma espécie de “colonialismo interno da epistemologia”, para fazer uma analogia à categoria de colonialismo interno, trabalhada por Stavenhagen e Casanova e sobre a qual discorrerei à frente. E, portanto, um acréscimo importante à observação de Moniot, é a necessidade de se perceber que essas histórias, trajetórias e experiências coletivas ainda são comunicadas em grande medida, como na época de sua crítica, no campo da história, nos termos do Estado-nação. A historiografia rendeu então, versões totalizadoras da história das sociedades americanas, e nelas uma escrita homogeneizadora e silenciadora da alteridade.

David Thelen planteou essa questão das limitações que a lente do Estado-nação impõe sobre o ato de historiar e que, ao ser tributária da história oficial, impossibilita a construção de uma história dialética, uma vez que a serviço do *Leviatã*, sua função é excluir de sua narrativa o contraponto da alteridade. Assim, ele defende a necessidade de

uma história que se emancipe da lógica nacional que a engendrou e assente-se sobre alicerces transnacionais:

Por un lado, los Estados-nación se ven poderosos y lo son. Colectan y distribuyen recursos, inclusive vida, dinero y territorios (...). Regulan y disciplinan el comportamiento de los individuos y las instituciones. Al menos ésa era la presuposición estándar de las historiografías de los siglos XIX y XX. Por otro lado, y eso fue lo que aprendí de mis exploraciones transnacionales, los Estados-nación actuales se ven increíblemente frágiles, rígidos y artificiales. La confianza popular en su legitimidad es algo que se pone en duda y sube y baja todo con el tiempo. Al parecer, se trata del mismo tipo de construcción artificial que Guillermo Bonfil Batalla denominó el conflicto entre el “México imaginario” impuesto, y las tradiciones y experiencias reales del México Profundo (...). La obsesión de los historiógrafos con las naciones nos impide ver las muchas formas en que los pueblos de los distintos países enfrentan retos similares al mismo tiempo. (Thelen. In: Azuela; Palacios, 2009:303-307)

Assim, de acordo com Guzmán-Böckler, uma história não-dialética é aquela na qual *a outra* é desconsiderada como agente na escrita da história. Ao apagar a presença indígena de seu relato, restringindo-lhe ao episódio da conquista, Rivera acaba sendo fagocitado pela força centrífuga da história oficial não-dialética. Passemos então, à ausência do fenômeno do colonialismo interno no mural.

No livro *Sociología de la Explotación* (2006), Pablo González Casanova faz uma abordagem retrospectiva em caráter genealógico sobre o conceito de colonialismo (1969) e estrutura colonial, chamando a atenção para a relação intercambiável que há entre essas duas categorias. Ele chama a atenção para o fato de que, na historicidade da noção de situação colonial, há um momento no qual a semântica dessa experiência se amplia. Isso, segundo Casanova, veio no bojo dos processos de independência política dos países latino-americanos, no século XIX:

Con la desaparición directa del dominio de los nativos por el extranjero aparece la noción del dominio y la explotación de los nativos por los nativos. en la literatura política e histórica de los siglos XX y XX se advierte cómo los países latinoamericanos van recogiendo estas nuevas experiencias, aunque no las llamen con los mismos nombres que hoy usamos. La literatura “indigenista” y liberal del siglo XIX señala la sustitución del dominio de los españoles por el de los “criollos”, y el hecho de que la explotación de los indígenas sigue teniendo las mismas características que en la época anterior a la independencia. (Casanova, 2006:186)

Com isso, podemos inferir que, obviamente, a questão dos grandes problemas sociais mexicanos ligados ao passado colonial e seus desdobramentos estavam no horizonte de reflexão do movimento muralista. Isso se mostra evidente, por exemplo, em uma declaração de Siqueiros sobre o mural de Rivera no Palácio de Cortés:

En México, Diego Rivera sólo pintó temas generales, símbolos abstractos, escolásticos, discursos seudomarxistas. Un discurso académico y pedante en lugar de un lema apropiado al movimiento. Ninguna pregunta concreta sobre el movimiento político preciso. Amigo de los retratos pictóricos políticos, nunca emplea, sin embargo, las figuras de una burguesía mexicana feudal (terrateniente), que fueron aliadas del imperialismo. Calles, su hombre fuerte, nunca aparece en la escena en su papel de demagógico verdugo de obreros mexicanos. Él nunca pintó a Julio Antonio Mella, Guadalupe Rodríguez, Pedro Ruiz y demás víctimas de la contrarrevolución mexicana. ¿Y el embajador Morrow? Rivera nunca podría retratar muy bien políticamente a su patrón, el hombre que le pagó doce mil dólares para que él pudiera condenar el colonialismo español en su fresco, como el símbolo de la opresión del pueblo mexicano, para ser ofrecido como un obsequio al gobierno del país respectivo. Naturalmente, Rivera evocó al Cortés de la Conquista. Cortés hace mucho que está muerto; pero de ninguna manera insinuó Rivera al moderno Cortés de México; al contrario, él último fue amigo suyo y su viuda es su madrina en los Estados Unidos. (Tibol, 1974:60-61)

A referência que Siqueiros faz a personagens da política mexicana denota uma preocupação de também pensar sobre problemas que não estavam exclusivamente ligados à exploração perpetrada, no passado, por uma elite metropolitana, mas a uma elite nacional articulada, no presente, com interesses de elites estrangeiras, aquilo que o muralista nomeou como o Cortés moderno.

Antes de prosseguir, gostaria de ressaltar a consciência de que referir-se ao fenômeno do colonialismo interno não é a mesma coisa que falar da categoria sociológica que posteriormente o elucidada. A experiência sempre precede a conceitualização, portanto, estamos aqui orientando a discussão nos seguintes termos: a ausência de uma reflexão epistêmica sistematizada a respeito desse fenômeno não impediria que ele fosse percebido, a partir de sua vivência, pelos sujeitos dele participantes. A crítica de Siqueiros atesta isso.

Foi um mérito da antropologia latino-americana ter lançado questionamentos sobre a situação de exploração a que os indígenas no continente estavam submetidos, e que conduziram a conceitos que hoje auxiliam no entendimento do caráter intranacional

do colonialismo, dos quais, inclusive, o conceito de colonialismo interno faz parte (Silva, 2015:13).

A origem da categoria vem do sociólogo estadunidense Charles Wright Mills, ao referir-se à existência de *colônias internas* (Casanova *apud.* Mills, 2006:132). A ideia foi então ampliada por Casanova (1963), que a aplicou ao contexto latino-americano e mexicano, em específico. De forma paralela, o sociólogo Rodolfo Stavenhagen também contribuiu para o aprimoramento da categoria, ao aplicá-la aos estudos dos povos indígenas, posteriormente estendendo-a ao contexto africano (Stavenhagen, 1969). A diferença entre Casanova e Stavenhagen, na abordagem do tema, diz respeito ao fato de que, o primeiro considera que o fenômeno do colonialismo interno atua em sociedades duais ou plurais, enquanto que o segundo concebe sua atuação dentro de uma totalidade social inter-relacionada.

Historicamente, o conceito de colonialismo buscou marcar um fenômeno de caráter internacional. A contribuição que as ciências sociais latino-americanas brindaram ao estudo do tema, foi enxergá-lo também como um fenômeno interno. Assim, o colonialismo como *fenômeno integral* comungaria sua qualidade intercambiável entre sua versão internacional e intra-nacional. A partir desse conjunto de reflexões nasce um novo *sujeito epistêmico* (Silva *apud.* Cardoso de Oliveira, 2015:15) que instrumentaliza a comunidade acadêmica e a sociedade civil engajada a pensar e superar as implicações nocivas do colonialismo em sua versão interna.

Esse ponto de inflexão operado pelas ciências sociais, com foco nos povos indígenas e suas relações com a sociedade nacional, permitiu através do estudo das fricções interétnicas (Cardoso de Oliveira, 1964) vislumbrar processos transnacionais que se descortinavam em perspectiva continental. Essa efervescência reflexiva – da qual González Casanova, Stavenhagen, Cardoso de Oliveira, Darcy Riveiro e Aguirre Beltrán fazem parte, para citar os exemplos mais destacados –, anunciava não apenas uma maior especialização no entendimento da situação indígena no continente, mas em última instância, uma especialização no entendimento da própria história da América Latina. E esses indivíduos tinham consciência disso:

(...) a guinada anti-colonialista propiciada pelos estudos antropológicos para pensar a realidade de contato interétnico na América Latina foi decisiva para a elaboração de conceitos que abordassem o caráter

assimétrico, conflitivo e total das mudanças acarretadas para os povos indígenas na região. (Silva, 2015:17)

Rivera dá um salto, no mural, ao construir sua narrativa indo da conquista até a revolução. Este salto, apresenta-se melhor na qualidade de um vácuo narrativo que vai da independência até 1910. A história é bruscamente interrompida sendo retomada já com o movimento zapatista. A reforma agrária implementada por Zapata em Morelos aparece como o evento redentor da massa camponesa e desarticulador da acumulação fundiária no estado. Mas contraposto a quem a revolução reagiria? E a quem atribui-se, no mural, a necessidade de um processo revolucionário?

Depreende-se, pelo intervalo mencionado, que as respostas não admitem muita especulação. A colonização engendrou um processo estrutural que, inicialmente aniquilou a população indígena e logo em seguida oprimiu a tal ponto a população mestiça subalterna (os camponeses), que foi preciso um movimento de caráter revolucionário para regenerar o país e quitar uma dívida histórica. O responsável por essas dissimetrias, único responsável, seria o colonizador espanhol cuja marca é expurgada na revolução. O interessante é que, nem a primeira premissa é inteiramente verdadeira, nem são os espanhóis aqueles que as ofensivas zapatistas às fazendas atingem, quando eclode a guerra camponesa. Quanto a isso, Casanova completa:

En las sociedades plurales las formas internas del colonialismo permanecen después de la independencia política y de grandes cambios sociales como la reforma agraria, la industrialización, la urbanización y movilización. (Casanova, 2006:204)

O pincel de Rivera exime de responsabilidade as elites *criollas*¹⁵ que herdaram o poder antes ocupado pelas elites metropolitanas e que dão continuidade à exploração dos diversos segmentos subalternizados, agora arregimentados sob o Estado nacional. Inclusive, sua alegoria da história mexicana no mural do Palácio Nacional, representa a reforma liberal de meados do século XIX, capitaneada por Benito Juárez, sem qualquer referência ao avanço das fronteiras do capitalismo sobre as terras indígenas e comunais (*os ejidos*), inclusive sendo novamente tributário da historiografia liberal oitocentista que eternizou personagens como Juárez, na qualidade de “pais fundadores”.

A abordagem de Rivera, assentada na absolvição de traços muito generalizados do marxismo põe à margem ainda o fator racial como componente definidor das

¹⁵ Sujeito epistêmico que fazia parte dessa mesma elite, ainda que a contragosto.

dinâmicas coloniais, internacional e intra-nacional, de dominação. O acréscimo desse ponto à problematização do colonialismo é uma contribuição do giro decolonial.

O momento no qual Rivera pinta seu mural de Cuernavaca está condicionado ao paradigma marxista como instrumento ideológico e epistêmico de interpretação da realidade. Com a Revolução Russa de 1917, esse elemento condicionante inebriou as projeções das esquerdas em todo o mundo. Nele, o materialismo histórico assumiu primazia como lente analítica e os debates sobre a relação entre os centros do capitalismo e a periferia do sistema bem como as dinâmicas socioeconômicas no interior dos Estados nacionais, passaram a ter nesse referencial um de seus principais pontos de apoio. A abordagem culturalista de Gramsci abre uma nova frente no estudo das sociedades, incrementando uma perspectiva até então não contemplada pela crítica marxista.

No entanto, mesmo os grandes intérpretes da realidade latino-americana no século XX como, por exemplo, José Carlos Mariátegui (1928), Sérgio Bagú (1949) ou Ruy Mauro Marini (1973), ainda que tenham cotejado a cultura, em maior ou menor grau, em suas abordagens, não incorporavam nelas a discussão sobre raça. Um olhar crítico sobre as lacunas da Teoria da Dependência, conduziu o sociólogo peruano Aníbal Quijano (1997) a pautar essa questão nas ciências sociais latino-americanas, lançando a contribuição por excelência daquilo que por volta das duas últimas décadas do século XX constituiria-se como a perspectiva decolonial, qual seja, o conceito de *colonialidade do poder*.

A colonialidade do poder constituiria um sistema de dominação estrutural engendrado a partir da América e que organiza o mundo assentado sobre a ideia de raça como instrumento de classificação, hierarquização e dominação dos corpos (Quijano, 1997). Nesse sentido, o conceito de colonialidade, ao revelar um ponto cego da noção de colonialismo, teria um arco de abrangência maior ao reconhecer que o poder colonial não atua desvinculado de uma racialidade do poder. A isso, Santiago Castro-Gómez complementa que o conceito de colonialidade do poder:

Amplia e corrige o conceito foucaultiano de poder disciplinar, ao mostrar que os dispositivos pan-óticos erigidos pelo Estado moderno inscrevem-se numa estrutura mais ampla, de caráter mundial, configurada pela relação colonial entre centros e periferias devido a expansão europeia. Deste ponto de vista podemos dizer o seguinte: a modernidade é um projeto na medida em que seus dispositivos disciplinares se vinculam a uma dupla governamentalidade jurídica. De um lado, a exercida para dentro pelos estados nacionais, em sua

tentativa de criar identidades homogêneas por meio de políticas de subjetivação; por outro lado, a governamentalidade exercida para fora pelas políticas hegemônicas do sistema-mundo moderno/colonial, em sua tentativa de assegurar o fluxo de matérias-primas da periferia em direção ao centro. Ambos os processos formam parte de uma única dinâmica estrutural. (Castro-Gómez, 2005:83)

Por razões de anterioridade, Rivera não faz alusão à questão racial como a engrenagem motora dos dilemas da colonização que representa no mural. Como dito anteriormente, esses justificam-se na sua plástica através da dialética marxista e da luta de classes sem apresentar, no entanto, um aprofundamento da filosofia marxista, como ressalta Héctor Jaimes (2012), já que nele o ato criativo vinha a frente das ações políticas, o que explica um maior apego ao vanguardismo estético em detrimento da discursividade.

Assim, as observações que se fizeram nesta seção talvez possam ser resumidas no fato de que o ato criativo, para Rivera, vinha à frente das ações políticas. Tomando isso em consideração, talvez seja possível entender uma certa “displicência” sua na observação de reflexões políticas e sociológicas imbricadas no programa do movimento muralista como arte revolucionária e emancipadora. Assim, vale à pena dizer que a superficialidade política de Rivera foi compensada por sua profundidade artística.

CAPÍTULO 2

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

2.1 ¡Que se lo lleve todo el diablo!

*No es una improvisación el ballet organizado aquí, lo
estuvieron preparando 10 años y es una realidad
indiscutible.*

José Clemente Orozco. *Excélcior*, 1945.

Quando tomei contato pela primeira vez com a obra de José Clemente Orozco fui impreciso nas adjetivações que fiz. À primeira vista, seus murais me pareceram os menos revolucionários dentre ele e seus dois colegas. Talvez pelo fato dele ter seguido um caminho menos convencional na representação dos temas políticos para os quais a Revolução os requeria. Não que Rivera e Siqueiros sejam mais rasos ou literais neste aspecto, muito pelo contrário, é que parece haver em Orozco uma capacidade muito particular em expressar seu caráter revolucionário, com uma sutileza que, no movimento muralista, só encontra paralelo na precisão de seus próprios desenhos. Quando comecei a apreender esse traço de sua identidade estética foi quando me dei conta de que, na verdade, estava diante de um dos artistas mais revolucionários do México. Pablo González Casanova afirmou ter aprendido com Luis Cardoza y Aragón, a criticar as revoluções sem tornar-se contra-revolucionário e apoiá-las sem tornar-se adúlão (Casanova, 2015:69). É possível que a genealogia desse legado guarde alguma relação com a observação do trabalho de Orozco.

A violência constituiu o tema central de seu trabalho. Ela se manifesta nele, através das lutas da Revolução mexicana e num senso trágico de seus desdobramentos, aparentemente não menos conturbados. A partir da forma crítica como ele concebe a revolução, essa violência, em alguns momentos melhor traduzida na forma de um pessimismo melancólico, guardou relações com sua trajetória pessoal, como observaram Ritnner e Ribeiro:

Como ele não provinha da massa humilde de *peones* escravizados, nem da restrita elite dos latifundiários, passou toda a juventude procurando uma vocação e mudando de ideias. Muito cedo, num acidente, perdeu a mão esquerda, o que o marcou: tornou-se sarcástico e pouco sociável (Ritner; Ribeiro, 1968:3).

Este elemento também se conjuga em murais cujas temáticas extrapolam as fronteiras mexicanas, para falar de dilemas que tocam a humanidade de maneira geral. Por cauda disso, o conjunto de sua obra guarda um caráter transcendental e em alguma medida transmoderno, para aludir à categoria de *transmodernidade* que Enrique Dussel (1999) evoca para se referir às experiências que estão em contato constante com os desafios da modernidade ocidental, mas que a partir de suas próprias realidades culturais lidam com esses dilemas inaugurando assim *outras* modernidades, parcialmente e/ou totalmente alheias à modernidade colonial, patriarcal e euro-norte-americano centrada.

Por outro lado, Orozco nunca desatenta para o caráter local a partir do qual enuncia seu discurso e a sombra da Revolução mexicana está sempre presente, seja como pano de fundo ou como porto de partida de um barco que foi muito além das fronteiras da América Latina, por exemplo, num mural como *Mesa de la Fraternidad* (1930-1931), pintado na New School for Social Research, em Nova York, no qual Orozco põe a questão racial como elemento central de sua representação. Se no mural de Cuernavaca, de Rivera, a categoria “raça” é ofuscada pela lógica da exploração imbricada na luta de classes, nesse mural, Orozco reserva-lhe um protagonismo semelhante aquele que ela adquire posteriormente, no campo epistemológico, com os estudos culturais e a perspectiva decolonial, neste último caso, especialmente em Aníbal Quijano. Diferente da fusão que Vasconcelos opera com sua raça cósmica, sujeito étnico que aspira à originalidade e síntese, aqui o pintor jalisciense põe em perspectiva a pluralidade presente no interior da *diferença colonial* (Mignolo, 2011), incluindo a (id)entidade europeia (ocidental) e seu equivalente na América anglo-saxã, equacionando as assimetrias geradas pela racialização do mundo, através da horizontalidade discursiva e estética.

Diferente de Rivera, sua condição financeira extremamente modesta não lhe permitiu quando jovem uma etapa formativa europeia e, no México, sua principal influência veio de Gerardo Murillo (Dr. Atl). Na Academia de Belas Artes de San Carlos, a mesma pela qual Siqueiros passaria e que Rivera havia passado:

(...) o mestre postulava uma arte que mergulhasse nas raízes do nacional. E o nacional – acrescentava em voz baixa – eram os índios, os *peones*, os pobres, os vulcões, os cactos, os impérios indígenas

desaparecidos, os mitos populares, os desprezados gravadores folclóricos. (Ritner; Ribeiro, 1968:4)

Seu apoio à revolução veio na forma de crítica. Sempre a problematizava mais do que exaltava. Com Orozco, o muralismo mexicano levou às últimas consequências a premissa de que a principal contribuição de uma arte revolucionária era fazer da revolução estética um questionamento da revolução política. E, apesar de ter pego em armas, pelo Exército Constitucionalista de Carranza, contra Villa e Zapata, como Siqueiros também o fez, reservou a esses líderes o lugar que a perseguição política a que foram submetidos lhes quis negar, mas que posteriormente pela força de seus legados, obrigam o Estado a incorporá-los no imaginário revolucionário que conforma o novo México, sobretudo Zapata.

A primeira vez de Orozco no exterior, quando ela vai para os EUA em 1917, revela-se bem menos entusiasmante do que sua vontade tenaz de ir além das fronteiras mexicanas. Aos 34 anos, na metade de uma vida que se estenderia somente até os 66, ele chega no país como lavador de pratos. Verdadeira metáfora das massas do sul global que rumam para o norte, por inúmeras contingências, mas sobretudo para alcançar o sonho da modernidade que partiu com as elites metropolitanas naquele distante e ao mesmo tempo tão perto século XIX, deixando para os que ficavam o gosto amargo de sua face violenta. Porém, Orozco encontrou também lá, no meio de um cenário moderno e cinzento, a mesma desesperança que ele deixou ao sair do México, agora em outras expressões.

Já de volta ao México e como membro do Sindicato de Pintores, tornou-se o ilustrador mais ativo do jornal *El Machete*. Proporcionalmente, comparado a Rivera e Siqueiros, o reconhecimento de seu trabalho veio tarde e a vida financeiramente confortável para um pintor de sua envergadura, somente em seus últimos anos. Essa guinada chegou com as encomendas murais do governo de Jalisco, sua terra natal, para pintar sua obra máxima no Hospício Cabañas, na Universidade de Guadalajara e no Palácio do Governo. A fama veio antes:

Nos Estados Unidos, ganha renome por causa de seu Prometeo no Pomona College de Claremont, Califórnia. Contratado pela direção da universidade, por indicação do crítico de arte Pijoan, realizou esse afresco como um desafio ao impossível. Quando Pijoan o chamou por telefone, Orozco perguntou: “Quanto há para o mural?” – “Nem um tostão”, respondeu o crítico. “Refiro-me à parede”, retrucou Orozco” – “Ah, dessa tem bastante, uns 100 metros quadrados...”. (Ritner; Ribeiro, 1968:5)

A obra de Orozco permite, como a visita do historiador ao passado, um diálogo aberto a muitas possibilidades de interpretações. Como afirmou Cardoza y Aragón (2005:35), “*una obra es también lo que nunca quiso expresar el autor y uno encuentra*”. Das ambiguidades que seus murais provocam fica uma certeza, diante deles o espanto e a inquietação se expressam em rostos franzidos mais do que a admiração. Esta aparece quando o apreciador vislumbra a verdade oroquiana por detrás do impacto inicial que seu trabalho causa. Ironicamente, na contramão do projeto vasconcelino de narrar uma história mexicana através dos muros, para massas iletradas que recém eram alcançadas por seu projeto educacional, a obra de Orozco escapa à literalidade de uma narrativa histórica pretendida por Rivera. Nas palavras de Rita Eder:

La pintura de Orozco exigía público: periodistas intelectuales, políticos intelectuales, educadores intelectuales, pero no espectadores; iniciados que supieran descifrar los emblemas, no escépticos tráfugas de la sala del tribunal, amigos del misterio y no enemigos de la metáfora. (Eder, 2001:294)

A revolução de Rivera clamava pela representação das massas, comprometeu-se em todos os sentidos com a valorização de um passado indígena negado pelo porfiriato. Comprometido com a Revolução mexicana, mais do que com a revolução do proletariado no mundo, sua plástica dizia respeito a um tempo que não podia mais esperar e não de outra forma que não fosse a obviedade – escancarada nos corpos astecas, suas cerâmicas, seus templos etc. –, deveria chegar à representação de seus temas. Nisto reside um ponto revolucionário. E quem há de negá-lo se essa verdade riveriana está nos muros dos principais edifícios do país, para o engrandecimento dos olhos mexicanos e para o assombro dos visitantes estrangeiros?

Há em Orozco, no entanto, algo subversivo que não permite que sua revolução venha assim, em letras garrafais. Ele então deposita nela o antídoto para o entusiasmo exacerbado que as elites querem fazer com que a revolução transpareça. Seu mural na Suprema Corte de Justiça é um exemplo disso. *Las Luchas Proletarias* (1941) podem ser interpretadas como a aliança camponesa-proletária que destrói a “velha ordem”. Mas, se os murais que Orozco pinta na Corte estão relacionados ao tema da justiça, não seria a oportunidade perfeita para deixar em aberto, ali nos muros do próprio tribunal, que esse levante se dá também, em última instância, contra a própria casa que abriga o mural? Apenas uma conjuntura revolucionária para permitir tamanho ato de rebeldia!

As diferenças no seio do muralismo mexicano em alguns momentos se revelaram bastante demarcadas, sobretudo a partir do estilo singular de cada um dos três muralistas aqui referidos. Não são raros os momentos em que eles se posicionam no meridiano do realismo contemporâneo, colocando-se em oposição diametral (Tibol, 1974:40). Não obstante, diferenças à parte, a consciência do que aquele movimento representava em seu conjunto para as artes em todo o mundo era consensual entre eles, sendo uma declaração de Orozco à UNESCO, em 1948, uma de suas melhores versões:

Parece no haber quedado ya camino que el pintor mexicano haya dejado de explorar, con gran curiosidad, y realizado en los muros de los grandes edificios públicos; pintura mural siempre a la vista del pueblo, pintura que no se compra ni se vende, que habla a todo el que pasa, a veces con un lenguaje claro, otras oscuro, que puede parecer rudo, insolente, pero que por su autenticidad es siempre digno de la gran pintura religiosa de otros tiempos, con las mismas desigualdades cualitativas, si se quiere. (Tibol *apud.* Orozco, 1974:42)

Ele prossegue afirmando que já em seus primórdios, o movimento muralista propunha ser mais do que um processo reformador das artes, mas uma transformação integral de seus pressupostos:

En las primeras páginas de la pintura mural mexicana de nuestro tiempo, puede notarse ya cierta coherencia de expresión; podría empezarse a leer allí la transformación e inicio de un nuevo desarrollo del sentir, del pensar, de la consciencia del pueblo de México. (*Ibid.*)

Conclui fazendo uma análise de seu momento atual e reafirmando seu significado:

Pero, en el estado actual de esa pintura después de las décadas transcurridas, puede encontrarse en ella con bastante exactitud, qué es lo que México piensa, lo que ama y odia; que es lo que espera. Pueden leerse también sus corrientes diversas y sus terribles contradicciones. Resulta a la postre todo un examen de consciencia. Por una parte, hay que considerar el valor que las obras realizadas pueden tener, tanto en el conjunto de las expresiones pictóricas, como vistas en una perspectiva histórica; creo firmemente que México con su pintura mural ha renovado esa gran expresión en un momento de aguda crisis cultural, ensanchado en el horizonte actual y abriendo enormes posibilidades para todos, en el futuro. (*Ibid.*)

Assim como Rivera, o objetivo de Orozco não era transformar política e socialmente a sociedade. Não incluirei Siqueiros aqui por tratar-se da exceção desse enunciado. Isto não quer dizer que ambos não soubessem da reverberação que tinha sobre o México, a transformação estética da qual eles eram seus maiores expoentes. Tampouco, que Orozco não fosse sensível às questões sociopolíticas. Pelo contrário, como afirmou Tibol:

Ninguno de los muralistas de aquel momento respondió de manera tan cabal al contenido antiburgués y en pro de una función social del arte propugnado por el Manifiesto como el propio Orozco, al punto de llevarlo a anular sus composiciones simbolistas, de no fácil interpretación, y sustituirlas por pinturas, magníficamente estructuradas, cuyos asuntos correspondían a los grandes problemas que conmovían al pueblo mexicano (Jaimes *apud*. Tibol, 2012:74).

A esta altura, cabe uma observação particular a respeito da forma como Orozco lidava com os temas que apresentava em seus murais. Ele o fazia mais como problematização do que como resolução. Ou, como considerou Octavio Paz: “*Orozco no cuenta ni relata; tampoco interpreta: se enfrenta a los hechos, los interroga, busca en ellos una revelación*” (Jaimes *apud*. Paz, 2012:74). Em conjunto, sua obra se trata de mostrar e não de resolver. E um desses temas problematizados por Orozco é a modernidade.

Se a perspectiva decolonial, em um de seus epítetos mais veiculados, é uma crítica epistemológica ao excesso de Europa que há, dentre outras coisas, em nosso arcabouço cognitivo, talvez a primeira aproximação que se possa fazer entre ela e a obra de Orozco seja que, nesta última, também há um senso crítico em relação à modernidade como uma construção europeia. Tal crítica não se dá exatamente nos termos que propõe o giro decolonial com o binômio “modernidade/colonialidade”, mas coloca igualmente a modernidade em suspeita.

Há em Orozco um traço estético afeito à fragmentação como ferramenta discursiva (Lara. In: Lumbreras, 2010:485). A construção de muitos de seus murais se dá com base na sobreposição de signos aparentemente desconexos que ganham sentido em conjunto. *Khatarsis* (1934)¹⁶ com sua acumulação de destroços, restos e escombros é um exemplo disso. O debate que se construirá na seção seguinte segue essa opção narrativa. Com isso quero dizer que, a interface que pretendo estabelecer entre Orozco e a decolonialidade obedecerá, por um lado, uma apresentação fragmentária, igual ao recurso discursivo do qual o pintor lança mão, e por outro, um movimento pendular de sua obra em relação aos pressupostos da decolonialidade, ora aproximando-se ora distanciando-se. Talvez ao fim, seja possível apontar alguma relação, ainda que tangencial.

¹⁶ Ver: <<https://i1.wp.com/coleccioninteriorismo.com/wp-content/uploads/2016/08/Orozco-I-Bellas-Artes-I-Educativo-Bellas-Artes.jpg?ssl=1>>.

2.2 Fragmentos de um diálogo e a crítica à modernidade

Valho-me da premissa de que uma obra é aquilo que quis ou não projetar seu autor no ato da concepção, mas também a maneira como é interpretada em sua recepção. Entre esses dois momentos abre-se o espaço legítimo para o contraditório. Não se trata, no entanto, de atribuir significados anacrônicos ao seu trabalho, reduzindo-lhe a um maniqueísmo que se dividiria entre ser ou não decolonial. Isso nada contribui para o debate. Trata-se de buscar pistas nos fragmentos e recorrer a um método indiciário (Ginzburg, 1986) sem o qual essa empreitada se revelaria um labirinto de imprecisões. Aqui pretendo seguir o caminho daquilo que chamei de fragmentos, que são aspectos pontuais em um ou outro trabalho de Orozco que, em conjunto, amalgamam um vínculo discursivo com a crítica decolonial. Ao fim, exponho o exemplo mais consistente desse diálogo, a crítica à modernidade.

Orozco não era muito afeito às palavras, mais às imagens. Para ele há uma preeminência, no processo criativo, dos sentidos imagéticos sobre o testemunho escrito (Haufe. In: Lumbreras, 2010:268). Por outro lado, a escassez deste último elemento em sua obra pode comunicar que quando lançava mão desse recurso, Orozco o fazia por razões específicas, leia-se deliberadamente intencionais. Destarte, gostaria de resgatar parte de seu discurso dirigido à UNESCO em 1948, já mencionado anteriormente:

En el estado actual de esa pintura después de las décadas transcurridas, puede encontrarse en ella con bastante exactitud, qué es lo que México piensa, lo que ama y odia; que es lo que espera. (Tibol *apud*. Orozco, 1974:42)

Em sua *Autobiografía*, publicada em 1945, ele afirmava: “*todavía no sabemos quiénes somos, como si fuéramos personas que perdieron la memoria*” (Haufe *apud*. Orozco, 2010:269). Orozco referia-se à conformação da identidade nacional e sua rearticulação depois da Revolução mexicana. Na primeira afirmação, o muralismo havia conseguido apreender esta identidade e apresentava-se com contornos bem delimitados e apreensíveis. Ambas declarações contrastam. Orozco teria mudado radicalmente de opinião num intervalo de três anos? Essa possibilidade não é impossível. Mas, e a identidade nacional de seu discurso, teria toda essa capacidade de reordenação, em tão pouco tempo, diante de uma revolução que levaria o país a orbitá-la enebriantemente ainda cem anos depois de sua eclosão?

Os espaços de enunciação das duas afirmações certamente as condicionaram. Em seu livro, com maior liberdade de explanação crítica, Orozco foi mais pessimista quanto ao aspecto em questão, e a arte mural não pareceu propor, a partir da revolução estética, um projeto que ajudasse a equacionar os dilemas identitários mexicanos pós-revolução. E, no fundo, no que dependesse de Orozco, não se prestava a propor soluções, mas a colocar a revolução e o México diante de si mesmos, em suas versões mais brutas, contraditórias e desafiadoras possíveis. Não obstante, quando essa discussão está direcionada para um contexto internacional, Orozco comporta-se como verdadeiro apóstolo da missão mural no México, em consonância com as palavras de Tibol a respeito de seu socorro imediato à função social da arte. Para o mundo não há tergiversações: em seu esforço de interpretação plástica do México, o muralismo se apresentou como a contribuição original das artes na América Latina para as artes no mundo. E isto depreende-se de sua afirmação categórica também em declaração à UNESCO, em momento anterior:

Siempre estaremos dispuestos – escribió Orozco en 1945 – a tomar las lecciones del arte universal, vengan de dónde vinieren y de quien pueda dárnoslas, pero es absolutamente diferente de considerarnos inferiores al resto del mundo e incapacitados para crear y vivir nuestro propio arte. (Cardoza y Aragón *apud.* Orozco, 2005:70)

De fato, do ponto de vista da forma e do conteúdo, o movimento muralista mexicano brindava algo de original no campo das artes visuais, para o mundo. A monumentalidade é um dos aspectos que corrobora essa afirmação. Ela se manifesta no espaço físico que os murais ocupam, mas igualmente nas ideias que carrega. Com ela, percebe-se a presunção da força coletiva como força criadora, um rompimento com a tradição individualista da criação artística.

A liberdade espacial que os murais exigem se destrincha numa apreciação que exige movimento, aspecto que Siqueiros eleva a sua máxima expressão, e no desprendimento em relação ao museu como regente do espaço artístico. Para Héctor Jaimes, o muralismo inaugurou sua própria filosofia ao romper com o espaço convencional da arte e propagar uma mensagem que, em seu conjunto, é emancipadora (Jaimes, 2012:22). Essa filosofia mural surge sob uma égide nacionalista, mas também evidencia uma concepção latino-americanista e universal do homem, superando a si mesma, de acordo com Jaimes. Esse caráter universal, no entanto, não arvora a pretensão totalitária do suposto universalismo europeu. Parece elucidativo localizar o muralismo no

marco de uma produção de beleza que nasce nas bordas do sistema mundo moderno-colonial, e que carrega uma matriz local e global ao mesmo tempo. Irmanado a outros saberes provenientes das bordas do sistema-mundo moderno colonial, legados ao ocultamento pela força centrífuga do suposto excepcionalismo europeu na produção de subjetividade. Não é raro, para citar um exemplo ordinário e singelo, notar a ausência do muralismo mexicano nos livros de história da arte que se prestam a compilar as principais correntes artísticas “do mundo”.

Ainda sobre a obra de Orozco, um tema sobre o qual o pintor debruçou-se com particular atenção na sua prática artística foi a questão da ideologia. Mencioná-la é importante pois, a partir da forma como o pintor concebeu o debate sobre a ideologia é possível entender a maneira como apropriou-se do marxismo, forma esta que guarda semelhança com a interpretação que a perspectiva decolonial faz do marxismo como sistema de análise da realidade. Desenvolverei esse ponto e ao fim passarei à principal intersecção entre Orozco e a perspectiva decolonial: a crítica à modernidade.

Ideologia como conceito polissêmico talvez seja uma forma cautelosa para iniciar uma reflexão sobre uma categoria sociológica de primeira ordem, que se constitui ao mesmo tempo como campo de deflagração das performances humanas e instrumento modelador das experiências simbólicas de uma sociedade. Defini-la exige considerar que conceitos abarcam uma historicidade e que são, constantemente, no tempo e no espaço, ressignificados e apropriados de forma plural. Sobre o conceito de ideologia e os significados que lhe são atribuídos, Terry Eagleton assinala que esses últimos estão compreendidos num arco que vai da “*determinação social do pensamento*” até “*a disposição de ideias falsas no interesse direto de uma classe dominante*” (Eagleton, 1997:193).

Em América Latina, o caráter polissêmico através do qual o conceito de ideologia se expressa, encontrou historicamente, elementos políticos que potencializaram a proliferação de sistemas de pensamento, projetos de poder e utopias. Por laços viscerais com a margem europeia do Atlântico e seus sistemas semióticos de organização do mundo político, o continente traduziu-se em campo de implementação dos modelos europeus.

Orozco encara a ideologia como atributo negativo, por isso sua arte constitui um exercício plástico anti-ideológico. Para Jaimes, a crítica à ideologia em Orozco é em última instância uma crítica ao próprio movimento muralista, o qual emergiu sobre bases

ideológicas, ou melhor, seus outros dois expoentes, Rivera e Siqueiros, assumiram posturas ideológicas em seus discursos ainda que, no caso de Rivera, isso não tenha significado um desenvolvimento profundo de suas concepções político-ideológicas em seus murais (Jaimes, 2012:81). Para Orozco, toda ideologia tende à desumanização. Essa crítica se revela em muitos de seus murais, dos quais me restrinjo a usar como exemplo *El carnaval de las ideologías* (1939). Nele, os símbolos políticos e religiosos dispostos sobre corpos emaranhados perdem qualquer sentido diante do cenário de confusão apresentado¹⁷.

A negação da ideologia, em Orozco, não significa a negação do marxismo. Também não significa que o marxismo presente em sua obra figure como instrumento ideológico. A aproximação de Orozco ao marxismo se dá, segundo Jaimes (2012:82), num movimento pendular, ora aproximando-se ora distanciando-se. Além disso, o ponto de toque com o marxismo se dá através da estética marxista. Antes de prosseguir, parece pertinente lembrar que:

La estética marxista no es una estética de lineamientos o programática, sino que intenta devolverle al ser humano toda su capacidad creativa al disolver las contradicciones económicas, sociales y filosóficas en las que vive; pero las maneras como se ha definido la función de la estética marxista, han generado en muchos casos que ésta haya operado dogmática y esquemáticamente. En consecuencia, su aprisionamiento ha generado recelo de los que ven en el marxismo la asfixia de la estética en vez de la liberación del ser humano y, por tanto, de la estética misma. (Jaimes, 2012:39)

Não é o caso de Orozco uma utilização dogmática da estética marxista, primeiro por sua aproximação parcial a ela que, como já dito, não é ideológica; segundo, por sua negação da ideologia. Parece haver em Orozco o entendimento da pertinência do marxismo na problematização de aspectos sociais e políticos, assim como a perspectiva decolonial reconhece a pertinência do marxismo para o entendimento da realidade. Em

¹⁷ A temática central do mural é a Guerra Civil Espanhola. Nele, um indivíduo segura uma cruz, enquanto outros apegam-se às suas convicções materializadas em símbolos político-ideológicos, dos quais é possível discernir a suástica nazifascista, a estrela vermelha do comunismo, assim como a foice e o martelo. Alguns desses indivíduos carregam mais de um desses símbolos antagônicos. Orozco constrói esse jogo de pares contraditórios como recurso discursivo de que não há lados meticulosamente definidos. Certamente há no mural o eco das notícias que se disseminavam sobre soviéticos matando anarquistas, ainda que ambos militassem pela facção republicana.

ambos casos, tampouco o instrumental discursivo encerra-se no marxismo como única via possível:

La opción decolonial es la opción que surge desde la diversidad del mundo y de las historias locales que, a lo largo de cinco siglos, se enfrentaron con “la única manera de leer la realidad” monopolizada por la diversidad (cristiana, liberal, marxista) del pensamiento único occidental. Sin lugar a dudas, Karl Marx es fundamental para entender el capitalismo, como lo son John Maynard Keynes y Milton Friedman. Pero por cierto no podemos privilegiar a ninguno de ellos como única manera “de entender la realidad”. Por ello mismo, cuando Velázquez Castro se pregunta si “para enfrentarse con éxito a las formas de dominación capitalista es necesario desvincular el marxismo del proyecto decolonial”, la respuesta es “No”. Lo cual tampoco significa someterse al marxismo “como la única manera de leer la realidad”. El problema, para el marxismo, es el capitalismo; mientras que para la opción decolonial lo es la matriz (patrón en el vocabulario de Aníbal Quijano) colonial de poder, de la cual la economía es una esfera. El marxismo se afina en la forma que adquiere la matriz colonial en el siglo XVIII (y se enfoca en el aspecto económico). La opción decolonial se afina en la formación histórica de la matriz colonial de poder en el siglo XVI (y se enfoca en la gestión de la economía, de la autoridad, del género y la sexualidad; de la subjetividad y el conocimiento), y hace del control del conocimiento el instrumento fundamental de dominio y control de todas las otras esferas. Por eso, para la opción decolonial el problema es la descolonización del saber y del ser: saberes que mantienen y reproducen subjetividades y conocimientos y que son mantenidos por un tipo de economía que alimenta las instituciones, los argumentos y los consumidores. (Mignolo, 2009:254)

As problematizações de Orozco começam pela percepção de que há problemas sociais engendrados pelo capitalismo e por um mundo ideologizado, mas terminam afastando-se do marxismo, privilegiando elementos místicos e exclusivamente estéticos. Isso pode ser observado em seu mural do Pomona College. Nele, as contradições sociais e históricas inerentes à humanidade que são equacionadas pela figura mítica do *Prometeo* (1930)¹⁸ mostra:

que Orozco no puede resolver las contradicciones sociales e históricas desde la terrenalidad misma de estas contradicciones, sino que acude a las esferas míticas para resolverlas. (Jaimes, 2012:82)

Enquanto a perspectiva decolonial amplia sua crítica para além do campo de enfoque marxista, distanciando-se dele através da crítica a uma colonialidade do poder que se manifesta também na esfera econômica; em seu movimento pendular, Orozco distancia-se do marxismo ao recorrer às abordagens metafísicas referidas por Jaimes. Por

¹⁸ Ver: < <https://educacion.ufm.edu/wp-content/uploads/2014/06/Orozco-Prometeo.jpg> >.

hora, as intersecções detêm-se aí, no esforço de superação do paradigma marxista, já que a estética orozquiana não chega a propor um marco categorial para a resolução das questões que evoca, recorrendo à liberdade que a arte lhe permite de criar caminhos que não necessariamente estão (e precisem estar) conectados a uma interpretação racional da realidade. Nosso último ponto é mais promissor e é nele que o diálogo entre a perspectiva decolonial e Orozco revela-se com mais fecundidade. Diz respeito à crítica à modernidade.

Em 1992, Enrique Dussel organizou uma série de oito conferências que faria na Universidade de Frankfurt, por ocasião da comemoração dos quinhentos anos do “Descobrimento da América”. Suas palavras preliminares, ecoadas a partir de um dos centros nevrálgicos de formulação da tese do excepcionalismo europeu, aludiam mais que ao feito heroico, ibérico, de desbravamento do Atlântico. Dussel estava interessado na ideia que atravessou o oceano. Atinha-se à concretização empírica daquilo que já vinha amalgamando-se, segundo ele, “*nas cidades europeias medievais, livres, centro de enorme criatividade*” (1993:8), mas que, com a inserção de Abya Yala¹⁹ no horizonte castelhano, viabiliza-se por completo. A isto, Dussel chamou de modernidade, termo bastante familiar para os ouvintes daquele ciclo de palestras. O que talvez não lhes fosse familiar, senão aos atentos aos silenciamentos, como o filósofo, era a carga semântica sacrificial que essa ideia (convertida em conceito com a Ilustração do século XVIII) passou a carregar no momento de sua encarnação, no dia 12 de outubro de 1492. Dussel se propunha a uma abordagem não convencional do tema, trazendo à luz o que ele nomeou de *o mito da modernidade*.

Cinquenta e três anos antes desse evento, em 1939, Orozco entregou uma série de murais que o governo do estado de Jalisco havia encomendado para serem pintados no Hospício Cabañas, na cidade de Guadalajara. Aqueles afrescos eram dignos dos que Michelangelo havia pintado na Capela Sistina e, é provável que venha em parte, do pintor italiano, a ligação de Orozco aos empreendimentos monumentais que o levaram a produzir um dos mais importantes produtos do muralismo mexicano.

¹⁹ Nome dado pelos Kuna Yala (do território que hoje corresponde ao Panamá) ao continente hoje conhecido como América.

A esta altura, o interlocutor deve ter se dado conta de que pretendo estabelecer um vínculo entre esses dois relatos. É exatamente isso. Há na *Capilla de Orozco*, imbutido como sentido iconológico, a mesma crítica presente no ciclo de conferências de Dussel, em Frankfurt. Ambas são iguais, mas não idênticas, há de atentar-se para isso antes de tudo. Com iguais, quero dizer que carregam o mesmo discurso. Com não-idênticas, que o enunciam por meio de linguagens distintas. Em uma das frentes de expansão da perspectiva decolonial na atualidade, Dussel começa a esboçar uma sorte de Estética da Libertação²⁰. Radicado no México desde 1975, será que ao passar por Guadalajara, tenha se dado conta de que, no Hospicio Cabañas há uma peça que pode auxiliar na elaboração das hipóteses que ele começa a levantar?

A modernidade como discurso, se apresenta no corpo de enunciados que a definem e fazem a distinção entre o que é ser moderno e sua negação, o não-moderno e suas derivações. Tais enunciados poderiam sintetizar-se na prevalência da razão. Esse esquema disseminou-se com bastante êxito no mundo. A esse respeito Dussel discorre:

A modernidade é uma emancipação, uma “saída” da imaturidade por um esforço da razão como processo crítico, que proporciona a humanidade um novo desenvolvimento do ser humano. Este processo ocorreria na Europa, essencialmente no século XVIII. O tempo e o espaço deste fenômeno são descritos por Hegel e comentados por Habermas (1988:27) em sua conhecida obra sobre o tema e são unanimemente aceitos por toda a tradição europeia atual: Os acontecimentos históricos essenciais para a implantação do princípio da subjetividade [moderna] são a Reforma, a Ilustração e a Revolução Francesa. (Dussel. In: Lander, 2005:27)

Por um lado, o discurso da modernidade, quando assume uma postura reivindicativa de sua origem, é bastante claro quanto ao seu *locus* e seus “pais fundadores”. Não obstante, quando entra em cena a modernidade como projeto redentor para o mundo, apresenta-se com ares universais e sua titularidade assume um caráter metafísico, <a modernidade como fruto da razão>. Seu local passa a ser então, o mundo todo, ou pelo menos, sua tendência a alcançá-lo por inteiro. Sua patente passa a pertencer à humanidade, ocultando a carga semântica do que é *ser humano* dentro desse esquema.

Tomando a afirmação de Dussel como ponto de partida, há de se considerar que, não é possível falar em modernidade sem localizá-la espaço-temporalmente, tampouco ignorar seus atores, todos eles. Desse modo, a primeira conclusão de Dussel a respeito

²⁰ Hacia una estética de la liberación latinoamericana de cara al siglo XXI. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EfuVzkUsPFM>>. Acesso em: dez. 2017.

desse conceito de modernidade, é que ele é eurocêntrico, provinciano e regional, uma vez que:

Segue-se uma sequência espacial-temporal: quase sempre se aceita também o Renascimento Italiano, a Reforma e a Ilustração alemãs e a Revolução Francesa. Num diálogo com Ricoeur (Capone, 1992), propôs-se acrescentarmos o Parlamento Inglês na lista. Ou seja: Itália (século XV), Alemanha (séculos XVI-XVIII), Inglaterra (século XVII) e França (século XVIII). Chamamos a esta visão de eurocêntrica porque indica como pontos de partida da Modernidade fenômenos intra-europeus, e seu desenvolvimento posterior necessita unicamente da Europa para explicar o processo. Esta é aproximadamente a visão provinciana e regional desde Max Weber com sua análise sobre a racionalização e o desencantamento até Habermas. Para muitos, Galileu (condenado em 1616), Bacon (*Novum Organum*, 1620) ou Descartes (*O Discurso do Método*, 1636) seriam os iniciadores do processo moderno no século XVII. (Dussel. In: Lander, 2005:27)

Desse modo, a primeira observação analítica que se deve fazer é considerar que, a modernidade como fenômeno global não pôde prescindir de um momento fundador e uma conjuntura histórica que catalisasse um processo que, de fato, inaugurasse uma História Mundial a partir da qual ela pudesse atuar com totalidade. Assim, retificando o convencional marco espaço-temporal de nascimento da modernidade, Dussel recupera um século e meio de história e afirma que é a partir de 1492, quando o sistema-mundo (Wallerstein, 1991) entra em operação, e não com a Ilustração, que surge o mundo moderno.

A concepção de “longa Idade Média”, posta em debate por Le Goff (2010), ainda que considere um alargamento do mundo medieval, fazendo-o avançar sobre o século XVI e demarcando seu fim pleno apenas com a primeira Revolução Industrial inglesa e a Revolução Francesa, não invalida o esquema proposto por Dussel. Essa sobrevida se dá através de uma mentalidade medieval cujos fragmentos bastante vivos no imaginário ibérico/europeu do final do século XV, tem de acomodar-se ao impacto que a campanha da Andaluzia representa como evento integrador e, logo em seguida, à abertura do Atlântico e simultaneamente o choque que Abya Yala promove. Assim, as correntes de novidade que vêm da América, não só fagocitam paulatinamente essas reminiscências medievais, como engendram o mundo moderno europeu, diferente da concepção medievalista da *Nouvelle histoire* que deposita novamente e de forma exclusiva (como a história oficial o fez e que os *Analles*, que viriam para superá-la, repetiram) em processos intra-europeus o marco fundacional da modernidade.

Seria inútil seguir pormenorizando tal imprecisão. Como um último exemplo, menciono a concepção esquemática de um padrão de mundo medieval que povoou o imaginário ocidental, graças a uma historiografia bonapartista, com todo seu aparato constitutivo de um feudo composto de castelos, juramentos de suserania e vassalagem, divisões estritas de manso senhorial, manso servil e área livres compostas por bosques, florestas e pântanos. Mesmo os estudos medievais da Nova História sabem que este modelo não se reproduziu tal qual, a não ser dentro de uma circunscrição geográfica restrita ao noroeste francês, mas sendo disseminado com ares continentais. Se tivesse encerrada neste esquema, quais seriam as chances de sobrevivência da realeza ibérica em organizar-se politicamente contra os mouros e empreender a empresa moderna da abertura atlântica?

A partir desse entendimento, Espanha e Portugal inauguram a modernidade, protagonizando sua primeira etapa, a do mercantilismo (Dussel. In: Lander, 2005:27). A construção da modernidade se dá, portanto, num processo transcultural entre América e Europa. Reforçamos com isso que a modernidade não diz respeito a um processo unilateral e exclusivamente europeu, mas dialético e europeu-ameríndio. Há ainda um terceiro aspecto que a compõe: a assimetria entre seus pares constitutivos.

Para Dussel, a modernidade apresenta um *ad extra* que justifica em suas palavras, “*uma práxis irracional de violência*” (2005:29). Os pressupostos no qual esse núcleo negativo se destrincha conformam aquilo a que nos referimos mais acima: o mito da modernidade. Dussel enumera-os em sete pontos, os quais vamos sintetizar da seguinte maneira: a civilização moderna é superior e mais desenvolvida, isso a reveste de legitimidade para criar uma taxonomia binária que classifica e hierarquiza o mundo (primitivos versus desenvolvidos); desta forma, a violência se aplica de forma justa como eliminadora dos obstáculos que se entepõem diante da cruzada moderna; as vítimas dessa violência são um sacrifício inevitável e quase-ritual, revestidas de culpa, por um lado, e apresentadas como imolação sacrificial de um processo redentor.

A razão emancipadora cria, portanto, um mito civilizatório e de inocência da modernidade, ocultando a violência perpetrada na periferia do sistema-mundo moderno/colonial e mesmo dentro da própria Europa, segundo Dussel (2005:29). Como a modernidade se apresenta em duas etapas, sendo a primeira protagonizada pelas potências ibéricas Espanha e Portugal, um dos principais binômios da taxonomia de

classificação e hierarquização da alteridade, que passa a ser ativado é o de cristão-pagão. Seu germen está nas Cruzadas e na “reconquista” da península ibérica, mas alcança sua performance ápice com a Conquista da América. Apenas com a emergência de Inglaterra e França é que esse binômio cede seu lugar de primazia, mas não perde força nem desaparece, ao binômio civilização-barbárie:

A centralidade da Europa Latina na História Mundial é o determinante fundamental da Modernidade. Os demais determinantes vão correndo em torno dele (a subjetividade constituinte, a propriedade privada, a liberdade contratual, etc.) são o resultado de um século e meio de Modernidade: são o efeito, e não ponto de partida. A Holanda (que se emancipa da Espanha em 1610), a Inglaterra e a França continuarão pelo caminho já aberto. A segunda etapa da Modernidade, a da Revolução Industrial do século XVIII e da Ilustração, aprofundam e ampliam o horizonte cujo início está no século XV. A Inglaterra substitui a Espanha como potência hegemônica até 1945, e tem o comando da Europa Moderna e da História Mundial (em especial desde o surgimento do Imperialismo, por volta de 1870). (Dussel. In: Lander, 2005:27)

A emergência desse binômio de civilização-barbárie, é evocado pela Ilustração para referir-se à Europa através do primeiro elemento dessa oposição, aquele que teria suplantado, através da razão, a primazia do conhecimento escolástico e promovido a secularização do saber. O elo fraco dessa junção, a barbárie, diria respeito aqueles povos que, num primeiro momento atendem pelo epíteto de pagãos, por não pertencerem a fé cristã, mas que passam a serem identificados posteriormente com o atraso, pela ausência de instituições político-administrativas *a la* Europa; pelo saber mítico-religioso e mais tardiamente, quando das emancipações oitocentistas, por constituírem, segundo essa visão, cópias erradas e inacabadas dos Estados-nações europeus:

En el siglo XVI la retórica salvacionista de la modernidad enfatizaba la conversión al cristianismo. Más adelante, a partir del siglo XVIII, la salvación se plantea en términos de conversión a la civilización (secular). Después de la Segunda Guerra Mundial, la retórica salvacionista de la modernidad celebra el desarrollo como condición de la modernización. (Mignolo, 2009:258)

Atenhamo-nos, no entanto, à primeira etapa da modernidade, vinculada à Conquista e acompanhemos o raciocínio de Dussel ao afirmar que o *ego cogito*, expoente da segunda etapa da modernidade, só existe em função de seu correspondente anterior e igualmente moderno, o *ego conquiro*. Nas palavras de Dussel:

O *ego cogito* moderno foi antecedido em mais de um século pelo *ego conquiro* (eu conquisto) prático do luso-hispano que impôs sua vontade (a primeira Vontade-de-poder moderna) sobre o índio americano. A

conquista do México foi o primeiro âmbito do ego moderno. A Europa (Espanha) tinha evidente superioridade sobre as culturas asteca, maia, inca, etc., em especial por suas armas de ferro – presentes em todo o horizonte euro-afro-asiático. (Dussel. In: Lander. 2005:28)

Os murais de Orozco no Hospicio Cabañas que dizem respeito à Conquista, assim como a perspectiva decolonial, são uma crítica contundente à modernidade. Sua originalidade revolucionária consiste em anteceder a crítica de Dussel em Frankfurt, em mais de cinco décadas. Se o mural de Rivera em Cuernavaca esboça essa crítica, mas com todas as incongruências que vimos, os de Guadalajara não tergiversam em elaborar a partir do senso crítico apurado de Orozco (não que Rivera não também não tivesse um), uma alegoria da história que não oculta a colonialidade como o lado violento da modernidade. Certamente não se concebe a crítica nesses termos, aludindo ao termo colonialidade, conceito de finais do século. Não obstante, o cerne da denúncia é o mesmo e comunica o fenômeno que a categoria evoca, através da imagem.

Assim, a Conquista de Orozco, em Guadalajara, não é apenas processo de violência colonial, como em Cuernavaca, vai além. Não só denuncia essa violência como a associa à modernidade, que comumente anuncia-se de forma positiva. Além disso, desloca seu marco temporal para 1492, como momento de seu nascimento. Essa ideia não amadurece de forma plena em toda a obra de Orozco, já que, em alguns momentos ele assume posturas claramente hispanistas. Elas podem estar ligadas mais à sua desconfiança e reticência em relação ao credo indigenista pós-revolucionário orquestrado com finalidades nacionalistas – que resultaria mais numa instrumentalização politicamente intencionada de associação das elites ao popular – do que a uma descrença na necessidade de empoderamento e emancipação que a arte mexicana estava promovendo com o muralismo.

La conquista española de México (1939) é o nome que leva o conjunto de trinta e oito murais pintados por Orozco, no Hospicio Cabañas (Jaimes, 2012:88). A técnica utilizada foi o afresco e os murais distribuem-se entre várias temáticas que vão desde o período pré-hispânico até a contemporaneidade. Nos interessa, particularmente, aqueles que tratam da Conquista do México.

Há duas características na obra de Orozco que são de grande utilidade para a ideia sustentada aqui, uma observada por Renato González Mello e outra por Héctor Jaimes. A primeira, diz respeito ao que Mello chamou de “*denúncia e ausência do cadáver*” (Mello.

In: Eder, 2001:275-278). A segunda, de acordo com Jaimes, é que na obra de Orozco, “*el metal puede ser un signo de modernidad, pero al mismo tiempo de la decadencia*” (Jaimes, 2012:81).

Para desenvolver seu argumento, Mello resgata uma obra de cavalete de Orozco, intitulada *La Victoria* (1944)²¹. Obviamente pelo ano, o tema da guerra não poderia retratar outra guerra que não fosse a Segunda Guerra, já que naquele momento, evocar essa palavra significava referir-se a apenas uma guerra. A forma como Orozco representou a vitória (àquela altura o desfecho do conflito estava claramente favorável aos Aliados) revela uma postura bastante crítica. Ainda que para grande parte do imaginário ocidental o futuro do mundo dependia do êxito do bloco aliado contra o espectro nazi-fascista, em Orozco, a questão aparece da forma mais crua possível. A vitória, desproporcional, com aspecto horrendo, seguida por uma multidão esquelética, e com os pés mergulhados numa poça de sangue, parecia não tão gloriosa quanto se queria pensar ou se podia projetar. Ao que Mello observa:

La operación no era ni podía ser una demostración forense, de ahí que O’Gorman se enorgulleciera de que la pintura de Orozco fuera inobjetable “aún allí donde todavía no hay cadáver”. No hacía falta. La muerte había sido “mostrada”, “por todas partes”, “en la sala de nuestra consciencia”; después de semejante espectáculo, la exhibición del cadáver sobraba. (Mello. In: Eder, 2001:278)

Do mesmo ano é o mural de Siqueiros, intitulado *La Nueva Democracia*, no qual o mesmo tema é retratado, mas a partir de outra ótica. Em Siqueiros vemos uma vitória na perspectiva dos séculos, *una mirada* telescópica para um futuro por fazer-se, mais otimista que a visão de Orozco, que pensava na tragédia do momento em si. Porém, no Hospicio Cabañas, Orozco não lançou mão de um discurso da ausência-presente. Ali, ele apresentou os cadáveres, não os imbricou em poças de sangue. Se Orozco apenas mostra o fato em si, se não emite opinião ou se, nas palavras de Edmundo O’Gorman, sua obra:

No se trata de denunciar nada; no hay propaganda, ni tesis política o social; no hay pro o contra; hay mostración, presentación descarnada y brutalmente sincera de la realidad en su íntima y paradójica estructura. (Mello *apud*. O’Gorman. In: Rita, 2001:277)

Então, a esta altura cabe uma pergunta. Que mais elementos estéticos Orozco precisaria acrescentar no Hospicio Cabañas – além de um Cortés todo em ferro, e não

²¹ Ver: < <https://i.pinimg.com/originals/fd/5b/76/fd5b76a23451d71fe5212bf69b34ce17.jpg>>.

apenas revestido de armadura, montado num cavalo de duas cabeças – para que os críticos de sua obra tomassem em conta que seu trabalho se trata de uma crítica contundente, opinião emitida, e não apenas relato desprezioso imbuído de uma imparcialidade idílica? O cadáver, no mural, é o indígena atravessado pela espada de Cortés, na seção *Cortés y la Victoria* (imagem 4). A vítima, na seção *La conversión de los índios* (imagem5), é o indígena ajoelhado diante de uma conversão imposta, declarada no rosto de quem está em pé pronunciando a sentença de que a fé cristã para o Novo Mundo não é uma opção, mas uma obrigação. Assim, se em alguns momentos Orozco comunicou sem demonstrar, neste caso, os cadáveres da Conquista não foram por ele ocultados.

A outra característica a qual me referi diz respeito à observação que Jaimes faz sobre o significado do metal no trabalho de Orozco. Na verdade, quero atentar para a mescla que o pintor faz quando utiliza o metal como recurso estético e discursivo. A ideia de progresso material que o signo evoca vem acompanhada de outra faceta igualmente importante, qual seja, de decadência, para fazer uso do termo que Jaimes emprega. Vou além, para afirmar que essa decadência, em algumas ocasiões, sofre uma variação, e se apresenta na forma de violência como um dos possíveis significados que Orozco atribui à modernidade.

Em *Khatarsis*, o avanço tecnológico (comunicado através do metal) aparece vinculado ao colapso social. Assim, o progresso material, além de algo benéfico, pode constituir um componente de caos. Há neste mural, uma proto-crítica orozquiana à modernidade que aparece de forma embrionária se comparada àquela presente nos murais do Hospicio Cabañas. No primeiro, a crítica de Orozco circunscreve-se apenas ao binômio progresso-decadência. Com os murais de Guadalajara, essa crítica ganha um duplo incremento. Primeiro há um deslocamento temporal de localização da modernidade, sobre o qual discorrei em seguida. Além disso, há uma alteração no binômio que a adjetiva e o sentido de decadência é substituído pelo de violência, como sugeri acima.

O deslocamento temporal é o elemento mais interessante dessa análise. Através dele, Orozco estabeleceu a Conquista do México (e da América de forma mais ampla) como o evento fundador da modernidade. Ela aparece vinculada a um momento histórico específico e a violência, comumente ofuscada pela ideia de progresso que a modernidade evoca, ganha destaque como seu elemento constitutivo. O cavalo de duas cabeças que

aparece na seção *España guerrera* (imagem 6), poderia antecipar muito bem a retificação que a perspectiva decolonial faz no estudo da modernidade, ao lembrar que não é possível falar em modernidade sem atrelá-la à colonialidade. Assim, ambas, modernidade e colonialidade seriam elementos constitutivos de um mesmo processo.

Como Orozco sinaliza essa dualidade apenas de forma estética, sem acompanhá-la de um pronunciamento formal que corroborasse a hipótese, fica em aberto o sentido das duas cabeças. Sugerir-lo, no entanto, não é de todo uma aposta no vazio, já que se referindo a outro mural de Orozco, o *Épica de la civilización americana* (1934)²², pintado no Dartmouth College, em New Hampshire, Jaimes afirma que aí:

Encontramos a un Cortés emblemático que marca una transición histórica hacia una modernidad caracterizada por perversas ideologías, donde inclusive Cristo quiere liberarse de sí mismo. (Jaimes, 2012:87)

Se na obra de Rivera, o diálogo com a perspectiva decolonial se dá por oposição, em Orozco as possibilidades de congruências são mais promissoras. Ou seja, há nele traços de uma prática estética decolonial que se apresentam anteriores à corrente epistemológica que, a *posteriori*, sistematizará – num arcabouço de pressupostos, categorias e sistemas de análise – a ação concreta de projetar-se de forma decolonial num mundo moderno/colonial. Essa afirmação não é vítima da armadilha do presentismo, já que é preciso diferenciar a decolonialidade como prática discursiva e a decolonialidade enquanto corrente epistemológica. Inclusive, a segunda só foi e é possível pela e na existência da primeira. Se me é permitido algum juízo de valor declarado de forma mais aparente, consideraria que, em virtude disso, a crítica do muralismo mexicano à arte goza de certa preeminência sobre a perspectiva decolonial, antecipando-a na crítica à modernidade. Não que tenha sido a primeira crítica, mas sua magnitude discursiva e estética lhe dá um assento destacado nessa seara.

²² Ver: < <https://www.atlasobscura.com/places/epic-american-civilization>>.

Imagem 4 – Cortés y la Victoria



Fonte: Instituto Cultural Cabañas.

Imagem 5 – La Conversión de los Indios



Fonte: Instituto Cultural Cabañas.

Imagem 6 – España Guerrera



Fonte: Instituto Cultural Cabañas

CAPÍTULO 3

DAVID ALFARO SIQUEIROS

3.1 *No Olvides a Siqueiros*

*No olvides a Siqueiros. Su pintura
oh pueblo amigo, pecho mexicano,
hecha está por tu mano
y es como tú: violenta, enorme y pura.*

Nicolás Guillén, La Habana, 1963.

A passagem de Siqueiros por Cuba, a projeção de sua imagem como um ícone da esquerda latino-americana e da luta pela emancipação dos povos em todo o mundo inspirou o poeta cubano a escrever o poema cujo trecho reproduzo aqui. Em tom imperativo se intitula *No Olvides a Siqueiros*. Ele me veio prontamente à memória quando eu caminhava pela *Plaza de las Tres Culturas*, na Cidade do México, procurando um famoso mural de Siqueiros, seu preferido, diga-se de passagem (Tibol, 1974:54), *Cuauhtémoc Contra el Mito*. Naquele espaço, onde a força da memória dá a sensação de sobrepor-se à da história, eu perguntava sem sucesso pela localização do mural que poderia guardar respostas para as minhas inquietações sobre um possível diálogo entre o muralismo mexicano e os pressupostos da perspectiva decolonial.

Era um domingo e mesmo uma das cidades mais movimentadas do mundo parecia bem mais lenta do que o costumeiro, ou era aquela praça, cujo respeito reverencial que impõe nos obriga a calar para lembrar de ausências-presentes. Fui acometido pela lembrança do poema quando me dei conta de que ninguém parecia saber do que eu estava falando. As palavras museu, mural e o nome de Siqueiros pareciam serem coisas de outro universo. Na verdade, eu não esperava que as pessoas as quais abordei na rua soubessem a respeito de um mural tão específico. Eu perguntava pelo lugar que o abriga, o *Museo Tecpan*. Algumas indicações hesitantes me ajudaram a chegar até ele com alguma

dificuldade. Para o deleite de Guillén, o povo mexicano não havia esquecido Siqueiros. Pelo menos não por completo. E como poderia?

O mural que eu buscava não está incluído no grande circuito turístico, como os do Palácio de Belas Artes, do Polyforum ou os da Escola Nacional Preparatória. Um ponto fora da curva. Me dei conta disso quando finalmente o encontrei e estive em frente a ele por volta de uma hora e meia sem que mais ninguém se aproximasse.

O silêncio sepulcral foi quebrado por um operário pedindo licença ao guarda para adentrar a pequena sala que guarda o mural. De imediato, a cena me pareceu revestida de um simbolismo singular. Stalinista convicto, se havia um público para o qual o conjunto da obra de Siqueiros se destinava, este era o operariado urbano. Estava posta uma cena revestida de significados.

Diante de um mural cujo tema é a Conquista espanhola do México, algo atípico em Siqueiros, eu e aquele espectador, únicos a assinarem o livro de visitas naquele dia, diga-se de passagem, começamos um diálogo provocado por mim. Perguntei-lhe sobre suas impressões a respeito do mural, os motivos que o haviam instigado a entrar para vê-lo e sua opinião sobre a importância do muralismo mexicano. Para minha surpresa, aquele mexicano médio destrinchou com muita desenvoltura os pontos de nossa conversa. Uma frase sua me chamou atenção. Ele disse que estava trabalhando numa obra perto dali e que todos os dias passava em frente à sala (o edifício tem uma estrutura vazada que permite o trânsito de pessoas em seu meio) e que o mural lhe chamava atenção. Neste dia resolveu aproveitar um breve intervalo para “cruzar a linha”, palavras que usou, e entrar.

O muralismo mexicano rompeu com muitos paradigmas do modo de se fazer arte. Na forma, no conteúdo e nas técnicas. Os avanços neste último aspecto devem muito a Siqueiros. Mas, uma mudança que a geração dos três grandes não levou a cabo, apesar de Siqueiros ter teorizado sobre ela em seus escritos e a executado especificamente no Polyforum, foi a confecção de murais nos muros exteriores dos edifícios (Tibol, 1974:37). Por mais revolucionário que fosse pintar muros de edifícios públicos, e naquele momento era, encerrá-los dentro dos prédios ainda guardava uma lembrança sutil da arte burguesa de cavalete e a necessidade de “cruzar a linha” para vê-la. A linha, física (a porta do edifício) e imaginária, guardava a ideia censuradora de um conteúdo restrito. Classe social, trajas adequados, letrados e não-letrados, todos esses elementos iam aos poucos

constituindo a linha. Este capítulo, portanto, vai dedicado aquele mexicano que ousou cruzar a linha.

Siqueiros dormiu na cadeia a primeira vez em 1911, quando ainda era aluno da *Academia de San Carlos*. Participou, ao lado de Orozco, de uma greve organizada pelos estudantes que defendia mudanças no sistema de ensino, ainda bastante assentado no modelo francês, óbvio para o positivismo porfiriano. Começar um texto apresentando-o assim, tendo como evento marcante sua primeira ida à cadeia e não seu nascimento talvez faça mais sentido. Seria a primeira vez de muitas na trajetória do artista-soldado. Sua vida seria uma dedicação integral ao aperfeiçoamento da técnica artística, mas também ao engajamento político, indistintamente.

Dos três muralistas aqui abordados, Siqueiros foi o que plasmou com maior intensidade as lutas de seu tempo. Seus murais de cores opacas estavam sempre carregados de contornos e feições bastante expressivos, traduzindo em última instância a personalidade de um indivíduo comprometido com uma militância política inquebrantável. Sua participação assídua no jornal *El Machete*, sua atuação nas fileiras do PCM, seus escritos, reflexões e pronunciamentos sobre o campo artístico dão prova de um envolvimento orgânico com seu contexto social. Antes soldado que pintor, ainda jovem ele integrou as fileiras armadas do *Batallón Mamá*, contra Victoriano Huerta (Tibol, 1969:27) e participou de campanhas contra Villa. Posteriormente, já consagrado como grande muralista, lutou pelo lado republicano na Guerra Civil Espanhola.

Sua ida à Europa em 1919, como adido militar da embaixada mexicana na Espanha, foi o evento que cruzou seu caminho com o de Rivera, para juntos estabelecerem as trocas que culminaram na certeza de que a Revolução mexicana precisava de uma arte à altura do momento. O muralismo mexicano tem nesse encontro uma de suas nascentes. Essa unidade fundamental logo cederia lugar às diferenças. Rivera e Siqueiros protagonizariam, no México, querelas acirradas sobre posicionamentos políticos no espectro da esquerda e sobre o fazer artístico.

Não se pode deixar de observar que seus murais comunicam uma busca constante pelo aprimoramento das técnicas. O produto de Siqueiros é um discurso plástico que conjuga inovação técnica, harmonização arte-arquitetura, denúncia político-social e experimentação. Isso faz dele um vanguardista para sua época, em toda a acepção da palavra. Definitivamente o sistema-mundo moderno/colonial havia produzido um de seus

próprios antídotos no campo das artes. Da borda, Siqueiros impactou diretamente o centro. Não deixava de fazer parte do sistema, mas era um questionamento contundente dele.

De fato, Siqueiros foi pioneiro em muitas inovações técnicas que ganhariam lastro no fazer artístico mundial. O Polyforum, edifício localizado na Cidade do México, é certamente o exemplo mais expressivo desta iniciativa. Centro onde se realizam atividades de caráter cultural, político e social, o prédio conjuga arquitetura e arte. Ele exhibe murais externos e abriga em seu interior, o maior mural do mundo com 8.700 m² de superfície pintada, *La Marcha de la Humanidad* (1965)²³. Ali, ele pôde expressar em seu ponto máximo os frutos de suas projeções, experimentações, inovações e reflexões filosóficas sobre a prática artística. Para Siqueiros, uma primeira etapa da arte revolucionária se encontraria no desafio de ultrapassar uma arquitetura pré-existente, para que então, arquitetos e pintores passassem a uma segunda etapa onde ambos trabalhariam juntos na elaboração de estruturas mais adequadas para abrigar obras de arte mural em conjugação com estruturas arquitetônicas contemporâneas. Pelos idos de 1930, Siqueiros:

Por exclusiva carência financeira, começou a pintar sobre velhas ripas de madeira. Para que o óleo cobrisse as imperfeições da trama áspera, engrossou-o com copal, uma resina. Surpreso, notou que aquela pobre combinação lhe permitia obter empastes cálidos e palpitantes, que tornavam mais densos os volumes. Estava sugerido um tipo de material e de textura que Siqueiros nunca mais abandonaria. (...) Trabalhando com um grupo de jovens artistas de Los Angeles, descobriu as tintas à base de nitrocelulose que a Dupont começava a produzir com a marca *duco*. Entre elas, a piroxilina o entusiasmou. Chamo-a de “superóleo de nossos dias”, e dela fez a matéria de sua nova pintura mural. Descobriu também a pistola a ar comprimido e o silicone, como revestimento ideal dos murais expostos às intempéries. Às novas técnicas materiais somaram-se novas técnicas visuais, instauradas pelo cinema. (...) E descortinou a Siqueiros as potencialidades expressivas da arte que tanto honrou: o contraponto visual, a montagem analógica, a simultaneidade de movimentos. (De Fiore; Ritnner, 1968:4)

Siqueiros foi um pesquisador incansável. Refletiu bastante sobre sua prática artística e o produto disso foi uma quantidade expressiva de textos que carregam suas concepções sobre os desafios da arte no seu tempo. Rivera e Orozco têm mais murais para

²³ Para termos comparativos, o maior trabalho do muralista brasileiro Eduardo Kobra, aclamado internacionalmente, é um painel grafitado (consideramos aqui como uma variação, mas ainda parte do conceito de arte mural) de 5.742m², pintado no ano de 2017 para uma fábrica de produto alimentício, no interior do estado de São Paulo. Ver: < <https://pbs.twimg.com/media/DSOmBNQX0AAzLeL.jpg>>.

exibir pelos muros do que ele. Mas essa quantidade abundante de reflexão teórica sobre o fazer artístico que Siqueiros produziu revela um aspecto central do movimento muralista: esses indivíduos, protagonistas da transformação da arte mexicana estavam artisticamente comprometidos com a revolução estética e politicamente conscientes do papel central que ocupavam nesse processo:

Quizás en pocos países los artistas se instalaron con tal conciencia y decisión en el tablero político. Movieran piezas, sí, pero a su vez fueron movidos. No siempre tuvieron la simple condición de peones, aunque nunca alcanzaron la posición táctica que les permitiera dar un jaque-mate, ni el peso específico como para determinar ningún aspecto de la historia. Cuando pretendieron hacerlo fueron envueltos, mareados, provocados, aplastados, deteriorados por quienes en el tablero cabalgaban con una determinante fuerza de clase y no con arrebatos superestructurales. El aparato político nacional e internacional en el que voluntariamente se incrustaron, fue mucho más fuerte que su afán de hacer del arte un instrumento que ayudara a modificar la sociedad. El movimiento plástico contemporáneo sufrió el padecimiento crónico de una aspiración excesiva. Desbordaba en el contexto, no se situaba; pero de ese mismo mal de la ingenuidad padecieron los impulsos colectivos de otros países. (TIBOL, 1974:11)

Me encontro parcialmente de acordo com Tibol, no que tange ao sentido da amplitude do impacto de Rivera, Orozco e Siqueiros na realidade mexicana. É claro que houve contingências práticas, como o mecenato do Estado, por exemplo, que condicionaram em grau significativo a atuação do movimento muralista. Não obstante, apesar de estar assentado sobre o nacionalismo, ele não pretendeu mitificar o Estado-nação. Pelo contrário, este aparece em perspectiva histórica, como pano de fundo das tensões sociais, presentes desde o período colonial (Jaimes, 2012:25). O muralismo mexicano consegue fazer a crítica dessas questões com êxito, planteando uma arte com forte problematização social cujo impacto simbólico e real incide diretamente no teatro da política, levando essa tríade de pintores para o centro da cena nacional como produtores de consensos sobre questões com as quais o Estado pós-revolucionário vai lidar a partir do marco institucional de 1917. O conteúdo visual dos murais e a ressonância da voz de seus enunciadores são a prova cabal disso. Não fosse assim, as atividades de Siqueiros não seriam objeto de interesse dos sucessivos governos que, por um lado, encomendavam-lhe murais e por outro, encontravam em sua atuação política o ponto sensível dessa “parceria”. Suas recorrentes prisões por dissolução social dão prova de que, ainda que esses indivíduos não tenham dado um “xeque-mate”, para usar a expressão

de Tibol, sua atuação forçou as peças centrais do tabuleiro a dispensar-lhes tamanha atenção que contivesse seus movimentos.

Como Siqueiros foi o que mais escreveu sobre a prática artística, é nele que encontramos mais pistas sobre a transcendência do muralismo mexicano. Com isso, quero dizer que, o conjunto de sua produção, escrita e plástica, indicam que esse intenso movimento de renovação visual era acompanhado de um impulso mais profundo. Tenho a impressão de que havia ali o germen de uma transformação integral da concepção de estética.

Obviamente esses indivíduos eram conscientes de que não partiam de um ponto zero. Suas trajetórias pessoais, as variadas influências de escolas europeias e a polarização política do contexto no qual atuavam (Guerra Fria) são elementos imbricados nessa consideração. Mas a hibridez de seus pincéis e formações havia criado algo novo no campo artístico. E aqui me refiro à *aisthesis*, a faculdade humana atribuidora de sentidos ao mundo. Repitamos para que se elucide melhor. O movimento muralista guardava o impulso de uma rearticulação semântica da concepção de estética e dava-lhe à palavra um conteúdo que não lhe era convencional. Em termos práticos, operou isso através da forma e do conteúdo. Isso se manifesta com mais visibilidade em Siqueiros, secundado por Orozco e, minoritariamente, em Rivera. Não obstante, há nos três e a partir de suas particularidades, uma identidade fundamental, como considerou Siqueiros:

Aunque avizoro la citorial integral de nuestro movimiento, aunque presiento que su repercusión internacional será tremenda mucho antes de lo que esperábamos, no debemos descuidarnos, porque podría ocurrir que termináramos imitando las repercusiones que lo nuestro producirá (¡quién lo duda!) más allá de nuestras fronteras, por todas partes. La línea histórica del arte nos está empujando al primer plano. El buen o el mal pintor no son problemas culturales fundamentales; lo fundamental es la dirección que lleva una marcha estética o intelectual. (Tibol *apud*. Siqueiros, 1974:63)

Para balizar a proposição dessa hipótese, que obviamente não se esgota nestas páginas e que demandaria um estudo mais aprofundado, me apoio em um dos escritos mais importantes de Siqueiros, um artigo específico em meio a sua vasta teorização sobre a arte. Com ele como fonte escrita, somo o mural sobre o qual discorrerei a seguir, para indicar aquilo a que me referi acima: o muralismo mexicano caminhava para um estado da arte que, em contraposição às escolas artísticas europeias – não apenas as de seu tempo, mas também as do passado –, gestava uma identidade visual latino-americana e em última

instância, uma emancipação estética do México e do continente, no marco da modernidade/colonialidade.

O trabalho se intitula “*No hay más ruta que la nuestra: importancia nacional e internacional de la pintura mexicana moderna; el primer brote de reforma profunda en las artes plásticas del mundo contemporáneo* (1945)²⁴”. Ele é uma compilação de escritos onde Siqueiros aborda os princípios norteadores do movimento muralista, pauta seus desafios técnicos, filosóficos e políticos, além de, numa perspectiva de longa duração localizar o movimento na história da arte “universal”, bem como o papel que, segundo ele, o muralismo desempenharia nessa trajetória. Ele está dividido em doze capítulos, dos quais dois deles levam o nome de “*Orozco, el precursor formal-profesional*” e “*Rivera, el primer impulsador en la práctica*”. Faço menção a um excerto da seção “*No hay más ruta que la nuestra*”, homônima ao título do conjunto. Nele, Siqueiros começa lançando uma pergunta: “*Cúal es el porvenir de las artes plásticas?*” (Siqueiros, 1945:57). Segue afirmando que para projetá-lo é preciso conhecer o passado. Se atem a três exemplos emblemáticos e norteadores do campo artístico, quais sejam, Grécia (como exemplo da antiguidade), Itália (como exemplo do Renascimento) e a França (como exemplo da época contemporânea).

Se tomarmos a perspectiva decolonial como o contraponto de diálogo, então considero que o pensamento emancipador de Siqueiros se desenvolveu de forma parcial em seus escritos, porém mais próximo de uma forma integral através de seus murais. No texto, ao atribuir os três casos como exemplos europeus, Siqueiros reproduz de forma naturalizada a ideia da “Grécia europeia” enquanto que, posteriormente a perspectiva decolonial, e Dussel (2005:25) com bastante ênfase, chamará atenção para a apropriação do universo grego pelo imaginário europeu como berço da civilização ocidental. Nesse sentido, Siqueiros segue a *diacronia unilinear* Grécia-Roma-Europa, invento ideológico de finais do século XVIII romântico alemão, para referir-se à taxonomia dusseliana. O ponto de inflexão é a inclusão que Siqueiros faz do contexto artístico ameríndio pré-hispânico nesse rol de “escolas artísticas”, afirmando que “*la antigüedad americana*

²⁴ Siqueiros, David Alfaro. *No hay más ruta que la nuestra: Importancia nacional e internacional de la pintura mexicana moderna*. Mexico City: Talleres Gráficos de la Secretaría de Educación Pública, 1945. Disponível em: <<https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/774358/language/es-MX/Default.aspx>>. Acesso em: set. 2017.

puede, en todo lo esencial de sus culturas, ser equiparada a la antigüedad griega” (Siqueiros, 1945:62).

A abertura da modernidade/colonialidade foi o evento que colocou essas civilizações num único contexto global. O que chamamos de período colonial daria origem, no campo da expressão artística, a um sistema estético pluriversal, em cujo interior o elemento europeu instituiria a antítese beleza-feiura como uma corrupção da estética para fins sociológicos. Não se pode esquecer, no entanto, que essa amálgama constituiu antes de tudo, uma mútua influência. Assim, o muralismo mexicano não é nem um resgate integral da estética indígena nem mais uma corrente da tradição artística ocidental, apesar de carregar o material genético de ambas; e nem esses dois elementos devem ser considerados de forma pura e essencializada.

Esta posição fronteiriça, marca identitária das experiências subalternas nas regiões limítrofes do sistema-mundo moderno/colonial, lhe permite um lugar de enunciação privilegiado para sua crítica. Neste ponto, fazemos a distinção entre o lugar social que seus protagonistas ocupavam e o lugar epistêmico que assumiram, principalmente no caso de Rivera. Com isso, quero dizer que, *“o que é decisivo para se pensar a partir da perspectiva subalterna é o compromisso ético-político em elaborar um conhecimento contra-hegemônico”* (Grosfoguel; Bernardino-Costa, 2016:19).

Para Siqueiros, nessa trajetória da arte há, ao fim da Renascença, uma corrupção de suas formas sociais e materiais de produção. Ela seria anterior ao advento da América no horizonte europeu, mas se agudizaria com ele, através da experiência colonial e ainda depois dela, com a independência política. A elitização como característica fundamental é o aspecto que melhor resume essa decadência artística a qual o pintor se refere. Obviamente que ela está presente também no renascimento europeu, mas se potencializa com a emergência de Paris como centro nevrálgico da cena artística global, a partir do marco da Revolução Francesa.

Com a consideração da América e a inserção da totalidade do globo na esteira de uma história mundial, Siqueiros termina seu texto afirmando que há uma exceção à corrupção existente no sistema de produção de arte. Assim, discorre:

Pero existe una excepción. Y esa excepción lo es también en el conjunto mundial de las artes plásticas representativas, frente a la propia Francia contemporánea, no obstante, la naturaleza aún primitiva, inicial, balbuciente, de su estado histórico actual. El movimiento pictórico

mexicano moderno, nuestro movimiento. Un movimiento proclasicista, como el de David a Ingres y como el de Cézanne a Picasso, pero que ha tornado la ruta adecuada, que es la ruta objetiva, aquella que busca el nuevo clasicismo, el nuevo realismo, desiderátum teórico del artista moderno, a través de "la reconquista de las formas públicas desaparecidas con la terminación del Renacimiento, en las condiciones sociales y técnicas del mundo democrático". Más aún: un movimiento que no se ha quedado en la teoría abstracta, sino que, desde hace veinte años, viene tocando los primeros escalones de la adecuada práctica. Sin duda alguna, la única y posible ruta universal para el próximo futuro. (Siqueiros, 1944:62)

A afirmação de Siqueiros não pode passar despercebida. Ele não tergiversou em considerar que o movimento muralista constituía ao mesmo tempo crítica e alternativa ao que ele interpretou como crise do campo das artes. Não obstante, parece ficar subtendido que sua reivindicação é a de um lugar para o muralismo mexicano no rol das grandes escolas de arte ocidentais ao invés de considerá-lo uma crítica externa a partir do contexto latino-americano. O fato de irmaná-lo à grandeza da arte renascentista prova isto.

De fato, como dito anteriormente, seus escritos revelam um pintor em transição na crítica ao eurocentrismo. Por sorte, seus murais vão mais longe que seus escritos. Nem ele, nem Rivera ou Orozco desenvolveram tal pensamento de forma plena. No entanto, não há margem para dúvidas de que cada um dos três deu importante contribuição, no campo das artes visuais, à especialização dessa crítica. Repito: não é possível conceber uma crítica estética decolonial sem considerar o papel do muralismo mexicano como seu principal precursor na história recente do continente. Passemos ao mural.

3.2 *Cuauhtémoc Contra el Mito*. Siqueiros e uma plástica decolonial

O título da seção é um convite à reflexão. Com ela, pretendo constituir um bom pretexto para o debate. A associação deste mural de Siqueiros a uma plástica de caráter decolonial é, no mínimo, provocadora. Não quero, no entanto, antepor a afirmação categórica, fruto da pesquisa, à análise do mural em questão. Antes disso, o objetivo primeiro aqui é estabelecer um diálogo franco entre uma arte produzida no marco de uma revolução e uma proposta político-epistêmica de descolonização do ser, do saber e do poder, tendo cuidado com os limites e abusos dessa interlocução.

*Cuauhtémoc Contra el Mito*²⁵ (1944) é um dos murais mais arrojados de Siqueiros (imagem 7). No que tange à aplicação de inovações em termos de forma e conteúdo, é possível que fique atrás apenas do colossal conjunto mural do Polyforum. Ele representa a culminação de um longo processo de amadurecimento artístico de Siqueiros, transcorrido ao longo da década de 1930 e cuja passagem por vários países do continente (EUA, Argentina, Uruguai, Chile, Cuba etc.), em virtude de recorrentes exílios por causa de suas atividades políticas, representa o catalizador da formação de um artista de caráter internacional e transcultural (Azuela, 2011:85).

Siqueiros havia retornado ao México, em novembro de 1943, depois de seu exílio no Chile, por seu envolvimento no atentado à casa de Trotsky, no México, em 1940. Ele se instalou na casa de sua sogra, a senhora Electa Bastar de Arenal, e aí, na rua Sonora nº 9, pintou no vestíbulo da casa o mural de 75m² (Tibol, 1974:48). Para sua inauguração, Siqueiros fundou na residência o Centro de Arte Realista cuja finalidade, segundo Tibol (1974:52) era, organizar a defesa da pintura mural; impulsionar sua evolução e antecipar expressões humanistas para o mundo. A importância que Siqueiros deu à apresentação desse mural não deixa dúvidas de que os valores compreendidos nele já vinham sendo ensaiados anteriormente (Tibol, 1974:48-50) por meio da:

- Incorporação de um instrumental utilizado pela indústria. Os murais *Mitin Obrero* (1932)²⁶ e *América Tropical* (1932)²⁷ são exemplos;
- Dinâmica proporcionada pelas superfícies côncavas, convexas e complexas. O mural *Ejercicio Plástico* (1933)²⁸ é um exemplo;
- Dinâmica como efeito visual e simbólico, fruto da incorporação de recursos da fotografia e do cinema. O mural *Retrato de la Burguesía* (1940)²⁹ é um exemplo;

²⁵ Piroxilina sobre tela sobre celotex e triplay. Teto e muro com superfícies côncavas (Suarez, 1972:56). Descoberta no início da década de 1920, é provável que Siqueiros tenha sido o primeiro artista a empregar a piroxilina como meio de pintura. Esse material, com qualidades plásticas foi aplicado inicialmente na indústria automobiliz. Ela daria maior resistência às intempéries às quais um mural estava sujeito, além de proporcionar uma maior durabilidade.

²⁶ Ver: <<http://mixedvoces.com/wp-content/uploads/2015/01/1004425935.jpg>>.

²⁷ Ver: <<http://www.johnpedroza.com/blog1/wp-content/uploads/2016/02/siqAMERICA-TROPICAL.jpg>>.

²⁸ Ver: <<http://www.espaciopsicologico.com.ar/en/k2-items/notas/el-mural-de-siqueiros>>.

²⁹ Ver: <https://cdn-images-1.medium.com/max/1600/0*LcUEBgOeyBvoHp1z.jpg>.

- Simultaneidade de movimentos, que exige um espectador ativo. O mural *Muerte al Invasor* (1942)³⁰ é um exemplo;

Desta forma, o mural reuniria aquilo que Siqueiros chamou de busca por uma nova plástica integral (Tibol *apud*. Siqueiros, 1974:76-82). Esta seria a conjugação de valores arquitetônicos, pictóricos e escultóricos. Não obstante, mesmo com todo esse investimento em resistência, o mural que tanta atenção recebeu da parte de Siqueiros passou pela principal intempérie, o esquecimento. A casa na qual se encontrava foi vendida e funcionou primeiro como sanatório, depois como prostíbulo. Em 1963, quando o Instituto Nacional de Belas Artes adquiriu o mural, este foi arrancado de maneira inapropriada e instalado em seu local atual, o edifício Tecpan de Tlatelolco. À época, Siqueiros estava preso no Palácio Negro (Prisão de Lecumberri), pelo crime de “dissolução social”. Na verdade, havia sido um forte opositor e crítico do governo do presidente Lopes Mateos no exterior. Em 1964 conseguiu a liberdade e participou do processo de restauração do mural, já em seu novo local.

O Edifício Tecpan, localizado na Cidade do México foi construído por ordens de Hernán Cortez, com a finalidade de controlar o grande comércio de Tlatelolco, cidade anexada ao domínio asteca e que pagava tributos à capital Tenochtitlán. O mercado de Tlatelolco era conhecido por sua grandiosidade e dinamismo. Uma representação alegórica de sua intensa dinâmica e complexidade pode ser vista em *El Mercado de Tlatelolco* (1942), pintado por Rivera, no Palácio Nacional. Superava espaços de comércio que lhe eram contemporâneos como, por exemplo, Veneza e Constantinopla. O prédio teve usos variados ao longo do tempo, mas sempre representou um símbolo da dominação espanhola no México, como o Palácio de Cortés, em Cuernavaca.

A ida do mural ao Tecpan não foi escolha aleatória. O mural é mais do que uma crítica, é uma provocação propositiva de ressignificação da narrativa histórica. Esta proposição se amplia com sua instalação no novo local. Abrigá-lo neste espaço introduziu um novo elemento à amplitude de seu conteúdo. O mural se projeta como contraponto, no presente, ao sentido histórico de violência colonial que o edifício carrega, assim como o mural de Rivera no Palácio de Cortés, mas sem incorrer no condicionamento de sua

³⁰ Ver: < <https://www.municipalidadchillan.cl/sitio/menu/municipalidad/murales.php>>.

crítica, pelo contrário, lançando mão de uma sorte de surrealismo discursivo para pôr em questão o debate sobre a Conquista e suas apropriações.

Ao incorporar ao conteúdo do mural o atributo da resistência, Siqueiros, sempre preocupado com as dinâmicas do seu tempo, lança um convite à agência dos atores do presente no sentido de ressignificar aquilo que a princípio estava cristalizado pela história oficial. Nesta, obviamente, como considerado no capítulo de Rivera, há o silenciamento dos “vencidos”. Há nela, antes de tudo uma taxonomia de vencedores e vencidos. Siqueiros subverte essa lógica colocando seu pincel à disposição da veiculação da voz dos subalternizados e neutralizando a dicotomia de pares antitéticos assimétricos (Koselleck, 1979) engendrados na modernidade/colonialidade.

Imagem 7 – Cuauhtémoc Contra el Mito



Fonte: INAH (Instituto Nacional de Antropología e Historia) – Museo Tecpan.

Imagem 7 – Cuauhtémoc Contra el Mito (fragmento do mural)



Fonte: INAH (Instituto Nacional de Antropología e Historia) – Museo Tecpan.

Cuauhtémoc Contra el Mito evoca três aspectos centrais sobre os quais discorrerei. Eles são: a representação do passado pré-hispânico e a da Conquista do México; a representação de Quetzalcóatl no mural e, por último, a crítica ao fenômeno do colonialismo interno. Há uma discursividade siqueriana no mural que, assentada nesse tripé, elucida a concepção epistemológica de seu criador. Siqueiros a potencializa equalizando todos os avanços técnicos que havia adquirido até aquele momento. Eles convertem o valor estético da obra em valor simbólico.

O passado pré-hispânico foi um tema amplamente contemplado na obra de Rivera. Orozco, em um grau menor, também lhe reservou um espaço importante em seu trabalho. Não obstante, em Siqueiros este é um tema que está, inclusive, numericamente aquém de outros. Dos três, ele foi o que menos atenção deu à temática. Isto não quer dizer que a negligenciava ou que não lhe fosse importante. A funcionalidade da arte era em seu trabalho uma atribuição de primeira ordem, por isso:

Para Siqueiros, pintor socialista revolucionario, obsesionado por la violencia y la injusticia del mundo moderno, la sociedad azteca tiene escasa pertinencia actual y acaso ninguna lección cívica que la que dio en su heroica resistencia, a muerte, a la dominación extranjera. La única figura del pasado indio de México a la que Siqueiros celebra es Cuauhtémoc, y ello sin ningún esfuerzo de veracidad arqueológica. (Keen, 1984:541)

De fato, Siqueiros se deteve com particular atenção sobre a violência do mundo moderno e conduziu sua política de representação do passado pré-hispânico diferente de Rivera. Ou seja, ele o resgatava, quando o fazia, a partir de um único personagem histórico, convertendo-lhe em signo com valor estético, simbólico e político: Cuauhtémoc. Este havia sido o último *tlatoani* (governante) asteca não-empossado pelos espanhóis. Em nahuatl, seu nome significa “ataque da águia”. Ele substituiu o tio, Moctezuma II (assassinado por Cortez) e liderou a resistência asteca à Conquista.

Enquanto Rivera operava todo um resgate da cultura pré-hispânica – silenciada historicamente – através de cenas cotidianas, cultura material, costumes, tradições, hábitos alimentares, datas do calendário, complexidade de seus centros urbanos, ciências, religiosidade etc.; e enquanto Orozco desromantizava a Revolução mexicana, Siqueiros estava fitado nos dilemas das massas operárias, na dilaceração social como produto da guerra, no fascismo, nos desafios da revolução do proletariado a nível interno e internacional. O mundo moderno era seu objeto por excelência.

Não se apresse o leitor a tomar o “mundo moderno” como sinônimo de contemporaneidade, na obra de Siqueiros. Seu mundo moderno começa também, como o de Orozco, com o episódio da Conquista, e é por isso que o pintor reveste de vulto a figura de Cuauhtémoc. Recordemos que sua arte é propositiva e está feita à serviço da transformação social, como advertido anteriormente. O trabalho de Siqueiros está voltado para uma ação concreta diante da realidade posta e para ele, era exatamente isso que a figura do jovem tlatoani representava, a contestação visceral de um destino aparentemente manifesto.

Sete anos depois do mural em questão, Siqueiros revisitaria a figura de Cuauhtémoc, no Palácio de Bellas Artes, com uma narrativa sobre o calvário e a exaltação do líder asteca. *Tormento de Cuauhtémoc* (1951) e *Apoteosis de Cuauhtémoc* (1951) integram uma mesma narrativa, o primeiro como alegoria da história, o segundo, uma projeção fictícia de um desfecho que a História não vislumbrou, mas que a arte liberou em seu potencial criativo. O herói de Siqueiros não é apenas um exemplo de resistência do passado, ele o resgata pictoricamente séculos depois por acreditar que sua figura carrega um sentido de (re)existência útil para o México contemporâneo e para os povos marginalizados em todo o mundo. Siqueiros universaliza sua mexicanidade ao associar a imagem de Cuauhtémoc a uma agenda global de emancipação.

O ensaio de uma resistência transnacional à violência moderna/colonial veio com *Muerte al Invasor* (1942), quando em seu exílio chileno, Siqueiros pintou na Escola México, em Chillán, o Norte e o Sul do continente sob uma mesma experiência de invasão, sentido que o título do mural sugere, e compelidos pelo mesmo ímpeto de defesa da terra. Mas o emprego de figuras politicamente contraditórias entre si, como por exemplo, no caso mexicano, a representação de Zapata e Carranza, sob uma unidade continental e irmanados às lideranças chilenas, faz o sentido de empoderamento latino-americano do mural se encerrar numa xenofobia que desconsidera as contradições internas do continente.

Em 1944, Cuauhtémoc é apresentado corpulento, com uma lança na mão cuja ponta é de obsidiana³¹. Oposto a ele, aparece o inimigo (uma alusão aos soldados de Cortés ou ao próprio conquistador) cujo corpo se funde ao tronco de um cavalo,

³¹ Pedra de origem vulcânica utilizada pela nobreza asteca na confecção de armas, joias, utensílios domésticos e objetos para cerimônias e fins religiosos.

originando a figura de um centauro. De fato, se disseminou pelo imaginário indígena, ao ver os soldados montados nos cavalos, de que eles estavam lutando contra seres híbridos. Siqueiros resgata essa impressão para revestir de terror ainda mais o elemento espanhol. Sob a pata do cavalo, uma cabeça aludindo à cultura ameríndia. Do lado de Cuauhtémoc, abaixo do platô sobre o qual ele está de pé, a imagem de Quetzalcóatl salta (literalmente) do mural com força estética e simbólica. A conjunção pictórica e escultórica, nesta parte, não é apenas decorativa, ela carrega toda a potência da mensagem de Siqueiros sobre a imagem do deus asteca, sobre o qual falarei mais adiante³². Em segundo plano, Monctezuma II ergue os braços ao céu, lamentando a tragédia da Conquista e indagando aos deuses sobre sua razão. Em volta dele, há um cenário de caos, sugerido pelos tons de cinza e um templo em chamas (Keen, 1984:541; Manjarrez, 1994:31; Tibol, 1974:56).

O abdômen do cavalo aparece ferido, uma clara alusão de que poderia ser vencido. Recordemos que o mural é antes de tudo uma demanda do presente e que cada aspecto iconológico na obra abre janelas para debates contemporâneos, o foco de Siqueiros. Com isso, ele apresenta o mural como uma mensagem de impulso estético à pauta popular com a qual a Revolução mexicana esteve, em parte, identificada. O centauro do presente seriam os desafios à concretização dessa agenda, materializada dentre outras coisas, na reforma agrária e no fortalecimento e autonomia dos sindicatos. Os entraves dessa agenda estariam identificados numa sorte de contra-revolução.

O repertório estético do movimento muralista, quando se prestou a retratar a Revolução Mexicana estabeleceu, guardadas as devidas proporções, uma relação de igualdade entre as massas camponesas, sobretudo suas mais eminentes lideranças (Villa e Zapata), e aquilo que se convencionou chamar de Revolução, de tal modo que, falar em Revolução Mexicana implicava encontrar seus legítimos representantes, segundo essa perspectiva, nas lideranças populares. Assim, ainda que a promulgação da Constituição de 1917 tenha concretizado na letra da lei avanços com relação às questões agrárias e trabalhistas, de fato a materialização dessas conquistas ficaria circunscrita à carta magna, com exceção do governo de Lázaro Cárdenas, quem levou a cabo uma profunda reforma agrária no país durante seu mandato presidencial. A contra-revolução se vê então identificada com os governos que a partir de Venustiano Carranza (com exceção de

³² As duas esculturas que integram o mural foram modeladas por Luis Arenal, cunhado de Siqueiros.

Cárdenas) – mesmo apresentando diversos matizes políticos e maneiras distintas de lidar com as demandas camponesas e urbano-industriais – não quiseram ou não tiveram a iniciativa política de aplicar pontos específicos da Constituição que coroavam as lutas de uma década inteira. Há, deste modo, um descolamento do discurso estético do discurso político. E é por isso que o muralismo mexicano não pode ser resumido como tributário do Estado.

A experiência de Cuauhtémoc é posta em diálogo direto com o espectador ativo, que se movimenta diante da obra e é impelido a mover-se também diante da realidade. O mural apresenta sentidos de difícil compreensão, mas consegue transmiti-los de forma didática e direta através da oposição dos dois personagens centrais, recurso discursivo que Siqueiros apresenta em primeiro plano. Em suma:

Hay grandeza y hay síntesis en el tema ideológico; no se trata de una cátedra de historia pictorizada. Hay también, proximidad dramática con el mundo del espectador activo; no se trata de una obra para ser contemplada quietamente. Por último, el espectador es, necesariamente, el ciudadano y no el aficionado al arte o el snob. (*El Insurgente*. In: Solís, 1975:65)

Pasemos ao segundo aspecto central da obra, a representação de Quetzalcóatl. Quero dividir sua apreciação em dois pontos. O primeiro deles diz respeito à construção da figura do deus asteca no imaginário nacional mexicano. O segundo, propriamente à representação que Siqueiros faz dele, no mural. Neste último, sugiro que há um paralelo entre o mito do retorno de Quetzalcóatl e o mito da modernidade.

A construção da figura de Quetzalcóatl no imaginário nacional mexicano, é matéria para um estudo à parte e aprofundado, dado sua envergadura e importância. Demandaria uma apreensão de todas as nuances as quais sua imagem passou, a partir de suas múltiplas apropriações, englobando a perspectivas ameríndia, metropolitana e crioula. De antemão quero me retratar com o leitor, pois o farei à maneira de um *en passant*. A ideia é traçar uma sorte de panorama geral antes de introduzir a abordagem de Siqueiros e localizá-la num quadro histórico mais amplo da projeção de totens culturais do México. Por sorte, esse estudo já foi feito e quero servir-me dele para a síntese que proponho aqui. Em um ensaio de história cultural, *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional en México* (1974), Jacques Lafaye brindou um minucioso estudo sobre o papel dos fatores espirituais na formação da consciência nacional mexicana do século XVI ao XIX.

Quetzalcóatl era a principal divindade do panteão meso-americano e especialmente da sociedade asteca, que o incorporou a seu culto em sua chegada ao vale do México. Em nahuatl, seu nome significa “serpente emplumada” e uma de suas representações na tradição asteca é a de um homem branco, barbado e de olhos claros. Segundo Lafaye:

Entre los indios existía la creencia general de que Quetzalcóatl regresaría de su exilio y que su reinado, identificado con la edad de oro, sería restaurado (...). La profecía mostraba un carácter cronológico preciso, el héroe volvería bajo su signo calendárico: 1 *ácatl*, ahora bien, el año 1519, cuando Cortés desembarcó en México, era un año 1 *ácatl*. Hubo, pues, un primer avatar colonial, altamente sincrético, el Quetzalcóatl-Cortés. (Lafaye, 1997:225)

Sobre a vigência dessa primeira associação, Lafaye completa:

Es justo agregar que esta creencia fue de corta duración. Si bien Moctezuma hizo llevar ante Cortés los ornamentos sagrados de Quetzalcóatl, quizá a fin de verificar su identidad, la ilusión pronto se disipó. Bernal Díaz, que es el testigo menos sospechoso, escribe tan sólo que en el momento de la llegada de los conquistadores a México Moctezuma declara: “que verdaderamente debe ser cierto que somos los que sus antecesores, muchos tiempos pasados, habían dicho que vendrían hombres de donde sale el Sol a señorear aquestas tierras, y que debemos ser nosotros”. Después, el soberano azteca manifestó riéndose que nunca los había tomado por dioses de carne y hueso, como él mismo (...). La matanza perpetrada en Cholula, precisamente en la ciudad sagrada de Quetzalcóatl, hubiera bastado, entre otros indicios, para disipar este terrible malentendido. (Lafaye, 1997:225-226)

De todo modo, o avatar sincrético serviu tanto aos astecas como aos espanhóis para lidarem com evento que os colocou em rota de colisão:

Para los indios era la única compensación metafísica del cataclismo de la conquista, y para los españoles era el sello de Dios sobre una aventura inaudita, llave preciosa de una historia desmesurada, si no indescifrable. Quetzalcóatl era el único capaz de colmar el foso histórico que separaba el Nuevo Mundo del Antiguo. Gracias a la profecía de Quetzalcóatl, indios y españoles pensaron que pertenecían a una misma historicidad. Así se echa un puente no sobre el abismo de la metahistoria, sino también de la falla jurídica de la conquista (...). Por una especie de acuerdo tácito, los ánimos de unos y otros reclamaron la leyenda de Quetzalcóatl, a fin de salir de una situación intolerable para su conciencia religiosa: vivir un momento, *no previsto* por sus respectivos profetas, de una historia en lo sucesivo común. (Lafaye, 1997:228-230)

Logo, a resistência de Cuauhtémoc é a dissolução dessa ilusão inicial. A partir dela, Siqueiros reivindica a imagem de Quetzalcóatl como referência da cultura ameríndia, projetando-o como símbolo da força de uma sociedade que se levanta contra um inimigo belicoso e real, e não mais contra o azar do calendário. A virtual

invencibilidade do conquistador, sugerida na apresentação de um ser híbrido é equilibrada pela incorporação integral de Quetzalcóatl ao universo cosmogônico asteca, ao invés de emprestá-lo a uma associação com Cortés.

Impressionantemente, essa operação de resgate de Quetzalcóatl se dá nos três níveis da proposta de uma plástica integral proposta por Siqueiros. Escultoricamente, Quetzalcóatl salta do mural, uma metáfora de seu retorno, mas não mais como prenúncio de tragédia, e sim como auxílio complementar à força coletiva implícita na resistência do guerreiro. Arquiteticamente, a concavidade agrega ainda mais força de projeção à ideia de presença e retorno. Pictoricamente, ele aparece abaixo de Cuauhtémoc, restando para o Cortés mutante, apenas a cabeça indígena como prova de seu crime genocida, ao invés da associação ao deus. A ferida abdominal terreniza a figura do conquistador e Siqueiros reafirma a agência indígena como um dos motores da história. No que tange ao resgate da figura de Quetzalcóatl, considero pelas razões expostas acima que, a plástica integral de Siqueiros, ensaiada em *Cuauhtémoc Contra el Mito* guarda os pressupostos de uma estética decolonial, que encontra neste mural uma de suas expressões na América Latina.

Em um movimento tático, Siqueiros depositou no nome do mural ainda outro fator de crítica ao suposto excepcionalismo europeu. Note-se que, o mito que se quebra é o da deificação do europeu, assim como a própria mentalidade mítica. Estamos diante de algo novo. A analogia judaico-cristã do princípio, que povoou o imaginário europeu através de associações aos povos indígenas de além-mar, insiste em revelar a natureza anacrônica de tal comparação. E como “Narciso acha feio o que não é espelho”, passeava seu corpo nu pelo Éden, e em atitude adâmica organizou o mundo, deu nome às coisas, animalizou a alteridade, hierarquizou corpos, contou uma história e chamou-lhe de verdade. Mas Abya Yala, que está além dos domínios de Clio, contrapõe sua narrativa totalizadora, e num ato de resiliência quebra o discurso homogeneizador e silenciador da história oficial. Nas adjacências de uma outra história possível Siqueiros opera uma inversão.

Ele enfrenta a falácia de que o indígena não teria o arcabouço reflexivo que lhe brindasse a capacidade e o interesse de pensar-se historicamente. Como a história oficial não conseguiu apagar o indígena de vez de seus anais, porque a colonização não logrou fazê-lo, o silenciou e apresentou como tábula rasa. Quanto às suas narrativas, frutos em sua grande maioria da oralidade, atribuiu-lhes um tom pejorativo, identificando seu caráter mítico a algo não digno do status de um discurso histórico. Nesses termos, cabe

refazer o questionamento do intelectual maia Pop Caal em *Réplica del índio a una disertación ladina*, publicada na Guatemala:

Una pregunta se hace necesaria a estas alturas: ¿por qué un pueblo que ha sido sometido al máximo de la explotación económica y de la humillación, no solo ha sobrevivido, sino ha mantenido su identidad colectiva y, al cabo de casi cinco siglos, ha podido iniciar su recuperación económica y empezado a hacer públicas las bases de su pensamiento histórico? (Guzmán Bockler, 1986 *apud.* Pop Caal, 1972).

A isto, bastaria uma colocação do próprio Le Goff para complementar:

Se o Ocidente prestou especial atenção à história, desenvolvendo especialmente a mentalidade histórica e atribuindo um lugar importante à ciência histórica, o fez em função da evolução social e política. Muito cedo, alguns grupos sociais e políticos e os ideólogos dos sistemas políticos tiveram interesse em se pensarem historicamente e em imporem quadros de pensamento históricos. Como se viu, este interesse apareceu primeiro no Oriente Médio e no Egito, nos Hebreus e depois nos Gregos. É apenas pelo fato de ser desde há muito a ideologia dominante do Ocidente que o Cristianismo lhe forneceu algumas formas de pensamento histórico. Quanto às outras civilizações, se elas parecem dar menos importância ao espírito histórico, isso deve-se ao fato de, por um lado, reservarmos o nome de história para concepções ocidentais e não reconhecermos como tais outras maneiras de pensar a história e, por outro lado, porque as condições sociais e políticas que favoreceram o desenvolvimento da história no Ocidente nem sempre se produziram em outros lados. (Le Goff, 1990:65)

Assim, numa operação estilística com valor simbólico o colonizador é identificado ao termo pejorativo com o qual sempre se referiu à *otredad*. Cortés dá lugar ao “mito”. Do outro lado, há um indivíduo dotado de consciência étnica e histórica, nominado, Cuauhtémoc. Além disso, ao desvincular a imagem de Quetzalcóatl do conquistador e manter o epíteto mito para referir-se a ele, é possível perceber uma relação entre o mito da modernidade e a figura de Cortés. Esse mito não é apenas enfrentado, mas também desvelado, vindo à luz o lado violento/sacrificial escondido sob a presunção da modernidade. A cabeça esculpida sob a pata do cavalo, saltando do mural, é a prova irrefutável disso.

A Conquista se incrusta no imaginário mesoamericano como um processo histórico de *longue durée* de genocídio e epistemicídio. A temática do mural de Siqueiros, como reflexão crítica do episódio que inaugura a América enquanto categoria de alteridade, toca exatamente nesse ponto, mas não com uma visão completamente fatalística. A reação e a resistência de Cuauhtémoc a Cortez é o exemplo e o convite à reação e resistência no presente, contra toda uma estrutura político-social engendrada com

a modernidade/colonialidade (Mignolo, 2007:26). A crítica ao fenômeno do colonialismo interno emerge a partir disso, com a evocação de um episódio do passado como engendrador de um processo que o seguiu e que, depois da independência política, se rearticulou numa versão interna, sem deixar de persistir o colonialismo como fenômeno inter-nacional. Sobre o mural, Siqueiros considerou:

En este mural deben señalarse, en mi concepto, los aportes siguientes: una mayor suma de elementos que pudiéramos llamar de objetivación de un hecho exactamente a la inversa del desenvuelto por el surrealismo. Mientras el surrealismo en realidad subjetivó lo objetivo, em nuestro caso hemos objetivado lo subjetivo, materializando una metáfora política: la fuerza de voluntad del personaje es no sólo fuerza de su voluntad, es no sólo una fuerza física, sino una fuerza moral, una fuerza que proviene del corazón. (Tibol *apud*. Siqueiros, 1974:52)

Essa nova arte sobre a qual Siqueiros vislumbrou, projetou, teorizou e semeou seus primeiros brotos só não amadureceu em sua plenitude, ainda muito por causa de todos os vínculos que o movimento muralista tinha com o poder, e ao mesmo tempo só pôde ser prenunciada através deste movimento porque ele assumiu uma postura crítica diante do Estado que, num primeiro momento, foi seu principal patrocinador. Raquel Tibol apreende bem o sentido dessa marcha:

Y cabe señalar que, si David Alfaro Siqueiros no fue más adelante como artista, es porque el desarrollo revolucionario de México se detuvo. Siqueiros colmó las posibilidades de su hora; pero sentó las bases, con su teoría y su práctica, para un arte que sólo podrá alcanzar pleno desarrollo en una sociedad revolucionada, en un pueblo dueño de su destino. Ese afán suyo de corporeizar libremente en el espacio arquitectónico un pensamiento vivo, en un juego dialéctico de materia plástica e implicaciones significantes, sólo alcanzará su culminación cuando un pueblo totalmente liberado lo sustente. (Tibol, 1974:58)

Havia um caráter propositivo no artista que lhe impulsionava para uma arte de libertação. Seu desprendimento começava da quebra com a bidimensionalidade da obra e alcançava até os mais refinados simbolismos de uma plástica emancipadora. Em Siqueiros, o presente toma forma na denúncia, incorpora o discurso socialista e assume um caráter de militância permanente. Ele lança mão de tudo ao seu dispor: arquitetura, relevo, novos materiais etc. O resultado é um mural vivo e que desperta no espectador o impulso de sujeito ativo, ou seja, ele leva às últimas consequências o aspecto da funcionalidade da arte. Seu passado mexicano também existe em função do presente, daí o pintor busca especificamente em Cuauhtémoc exemplo de resistência e luta, ao invés de glorificar toda uma civilização.

Se quisermos manifestar alguma reticência sobre o ímpeto siqueriano diante da transformação social mexicana e latino-americana através do exercício plástico, uma possibilidade seria entender o tema que Siqueiros escolhe para retratar, a Conquista, como um “lugar de memória” no imaginário dos povos do continente. Encaixaríamos a sua necessidade em evocá-lo, como fruto de um processo mais amplo de reapropriação do passado, demandado por um contexto revolucionário. Como considerou Jaime de Almeida:

Pressionados por apelos urgentes de aceleração do tempo – e fortemente abalados pela ruína das utopias do progresso – nos voltamos ansiosamente ao passado à procura de novas alternativas. (Almeida, 2015:24)

Nesta acepção residem os desafios de descolonização das representações do passado. Mas, se a arte goza de uma liberdade criadora que à história não lhe é permitida, cabe justamente a ela a chancela de propor alternativas. *Cuauhtémoc Contra el Mito* guarda uma miscelânea de significados. Ele evoca o passado como possibilidade de crítica do presente, e ambas temporalidades se fundem e ganham forma na crítica à violência da modernidade/colonialidade. A resistência histórica de Cuauhtémoc como liderança indígena foi a reação à violência da modernidade que se inaugurava no século XVI e que inspirou mais de quatrocentos anos depois o artista de Chihuahua a plantear no resgate do passado pré-hispânico o ensaio de uma plástica de emancipação. O mito poderia ser a colonialidade e o exercício plástico de Siqueiros a prática decolonial que a um só tempo desnuda esse mito, apreendendo-o e enfrentando-o.

CONCLUSÃO

O termo conclusivo deste trabalho tem um caráter cíclico semelhante aquele presente na concepção asteca de tempo. Se por um lado, ele marca a finitude de um processo de investigação coroado nessa dissertação de mestrado, por outro, quero crer que me coloca novamente diante do imperativo da pesquisa. E se nesta seção me cabe o balanço desse interregno, considero que a escrita automática, tomada emprestada do teatro performativo, me foi útil para (re)pensar o conjunto de minhas reflexões. Assim, através de um *brainstorming*, pude transpor na escrita o arcabouço de experiências conscientes e inconscientes que atravessaram o trabalho, de sua concepção à realização.

Para tanto, rememorei minha experiência pessoal de espectador, anterior a de pesquisador. Diante dela, o exercício catártico das impressões avulsas *não filtradas* me fez evocar palavras como monumental, pública, imponente, forte, persuasiva, revolucionária, desafiadora, propositiva, vanguardista, mexicana, latino-americana, pluriversal, anticlerical, emancipadora e decolonial. Esse conjunto de predicados precisava se articular num todo apreensível. Operação desafiadora, em se tratando de arte. Resolvi começar amparando-me por aqueles que refletem epistemologicamente sobre ela dentro do próprio campo. Em seguida foi dada a vez aos historiadores que, apesar de termos ampliado nossas fontes e interlocuções com outras disciplinas, ainda nos vemos atados aos desafios do instrumentário metodológico dessa disciplina. Por fim, acionei uma abordagem comparativa ancorada no rigor interpretativo das Ciências Sociais para entabular um diálogo de elucidações recíprocas entre o muralismo mexicano e a perspectiva decolonial. Esta abordagem multifacetada voltou-se para o questionamento de Renato Cohen: “*Qual o desígnio da arte: representar o real? Recriar o real? Ou, criar outras realidades?*” (Cohen, 2002:37).

Neste trabalho, localizei o movimento muralista mexicano na intersecção dessas três possibilidades. Delas, a que sem dúvida o alavancaria a um patamar de primeira ordem, seria a terceira, já que as mudanças que o campo das artes visuais experimentou com o paradigma mural não se deteve na ruptura com o modelo convencional do fazer artístico, mas foi além. Com o muralismo, a partir da América Latina, a representação estética e política de segmentos sociais negligenciados se converteu numa política da representação (Jaimes, 2012:29).

O muralismo mexicano não é um reflexo passivo da realidade, mas sua interrogação. Por si, ele não resolve nenhum problema historiográfico, mas consegue mostrar os protagonistas da cultura e da história do México, em cena e inter-relação. Tem-se aí um material primoroso nas mãos do historiador, como um tipo de cientista social do passado.

Àquela altura, ainda na alvorada da segunda década do século XX, o movimento muralista irrompeu no horizonte cultural mexicano como sua principal alternativa de renovação. Uma inovação positiva, diametralmente oposta ao porfiriato, identificado como obsoleto. Não obstante, conseguiu ir além do microcosmos nacional através da representação de temas transnacionais, a tal ponto que, a mensagem de ascensão do homem em chamas no mural de Orozco, na cúpula do Hospicio Cabañas, *El Hombre em Llamas* (1939)³³, pode ser entendida por um palestino refugiado na Jordânia, por uma mulher tutsi que cruzou a fronteira de Ruanda, no final do século XX, fugindo da guerra civil, ou por um aluno brasileiro em São Paulo – exemplo de cosmopolitismo –, que provavelmente vai atravessar sua vida escolar, sem ouvir falar no muralismo mexicano, mesmo estando na América Latina.

Resgato uma afirmação de um dos precursores do muralismo mexicano, o Dr. Atl, sem a intenção de revanchismos, mas para evocar a principal contribuição desse movimento, qual seja, uma identidade visual para América Latina. Em uma visita ao mural de Siqueiros no Chile, ele afirmou:

Es mucho más de lo que había imaginado, y me alegra que los pintores no estemos ya tan pendientes de conocer la Capilla Sixtina y otras joyas del arte europeo, sino que también, como en mi caso, volemos a Chile, apasionados por las obras que hemos podido conocer por fotografías y por el testimonio valioso de otros artistas. (Tibol *apud.* Murillo, 1974:48)

O caráter politizado do movimento muralista é um de seus traços definidores que não poderia deixar de constar numa revisão sobre tudo o que foi dito aqui. A amplitude de seu alcance está diretamente ligada a veemência de seu programa, que se individualizou e encontrou contornos próprios no trabalho de cada um dos muralistas. Assim, o movimento muralista não é apenas importante, ele é também necessário. Conjugo no presente, uma vez que os murais seguem nas paredes recordando-nos que, o

³³ Ver: < <http://hospiciocabanass.tumblr.com/post/134097280557/an%C3%A1lisis-de-la-pintura-mural-el-hombre-de-fuego>>.

poder simbólico do discurso estético reside antes na ressonância de suas ideias sobre os corpos-espectadores-ativos do que na perenidade de seus artífices. E mais:

(...) tratar-se ou não de militância, não é o ponto nevrálgico da questão. O chamado é por uma ativação do corpo como potência relacional, uma tomada de consciência ativa de que nossas dramaturgias não apenas participam de um determinado contexto, mas criam “estilo de vida” e “situação política”. Sobretudo aqui e agora, neste nosso país, a um só tempo enrijecido e flácido por conta de tantas e tamanhas truculências políticas e descalabros sociais, sobretudo aqui e agora, neste nosso país tão profundamente marcado pela herança colonial, a performance interessa por ser a arte da negociação e da criação de corpo – aqui e agora. (Fabião, 2009: 245)

Assim, o muralismo mexicano guarda um caráter atual e o conjunto de sua crítica, findando a segunda década do presente século, ganha ainda mais fôlego com a emersão da crítica decolonial, no campo epistemológico. De maneira recíproca, esta perspectiva pode se voltar para este movimento artístico para nele beber da genealogia de seu *planteamiento*. Nesse sentido, é mister a consideração de Walter Mignolo de que:

si la colonialidad es constitutiva de la modernidad, puesto que la retórica salvacionista de la modernidad presupone ya la lógica opresiva y condenatoria de la colonialidad, esa lógica opresiva produce una energía de descontento, de desconfianza, de desprendimiento entre quienes reaccionan ante la violencia imperial. Esa energía se traduce en **proyectos decoloniales** que, en última instancia, también son constitutivos de la modernidad. (Mignolo, 2007:26)

20 de novembro de 1910 foi o dia que selou o destino de Rivera, Siqueiros e Orozco. Por causa desse momento, a vida e a obra dos três confundiu-se com a história do país. A Revolução mexicana, essa quimera, apareceu em meu horizonte através de um livro curto e impactante de Héctor Alimonda cujo título é homônimo à fera. A partir dali, a curiosidade e os livros que tomei emprestado da Biblioteca Central da Universidade de Brasília me conduziram a um labirinto chamado México e por consequência aos três pintores que foram o foco deste trabalho.

O impacto da potência do discurso do muralismo mexicano foi anterior ao da monumentalidade dos murais, que só foi possível quando pude ir ao México para vê-los pessoalmente. A esta altura a pesquisa já estava em curso. Na apresentação que fiz dos três muralistas não quis seguir uma descrição cronologicamente rigorosa dos sucessivos acontecimentos de suas trajetórias. Mencionei momentos que vão e voltam no tempo, por escolher dar mais verniz aos processos do que ao encadeamento dos fatos. Tentei suprir

essa necessidade com a apresentação de uma cronologia dos três pintores ao final do trabalho.

Gostaria de dissolver um provável desconforto que possa haver ficado para o leitor com relação à inclusão de Rivera no bojo das discussões suscitadas aqui. Para tanto, gostaria de lançar uma pergunta retórica: que muralismo poderia ter havido para Orozco e Siqueiros, sem Rivera? Todo aquele seu esforço de “veracidade arqueológica” não é exagero, é justa medida. Ou, de outra forma poderia se expressar as massas subalternizadas e silenciadas desde a Conquista, que não fosse na forma da avalanche de referências indígenas com as quais ele encheu os muros dos principais espaços oficiais do país? Seu papel foi primordial nesse sentido. Através dos temas populares e do passado pré-hispânico, Rivera representou alguém que subverteu a lógica de beleza vigente, e de dentro do sistema viu beleza no que foi convencionalizado como feio. Por isso, o conjunto de sua obra guarda vínculo com uma estética da fealdade.

Para evitar uma quebra na leitura, os murais analisados encontram-se anexos ao final do texto. Aqueles que mencionei de passagem, seja para exemplificar ou evocar algum aspecto citado, podem ser encontrados em links digitais sugeridos pelas notas de rodapé. Em termos discursivos, a sequência dos capítulos não foi posta para sugerir, em grau crescente, uma relação de igualdade com a perspectiva decolonial. Como dito na apresentação, o movimento muralista mexicano é por demais complexo para enquadrar-se em homogeneizações esquemáticas, e com isto, não me refiro à decolonialidade como aposta epistemológica, mas ao próprio caráter multifacético do objeto em questão.

Metodologicamente, o que operei não foi um estudo comparado, o que me colocaria diante de três pesquisas interdependentes, mas distintas. Por outro lado, me servi de uma perspectiva comparada (que não é a mesma coisa), mecanismo útil naquilo que Roberto Cardoso de Oliveira (2006:221) chamou de um processo de *elucidação recíproca*.

A comparação é, obviamente, um dos aspectos genéricos do pensamento humano. Mas, a partir dela, uma perspectiva comparada – por meio de um estudo sistemático de similaridades e diferenças – contribui exatamente para essa mútua apreensão dos elementos pesquisados, quando postos defronte entre si. Esse mecanismo se mostrou útil para a análise dos trabalhos de Rivera, Orozco e Siqueiros. Se mostrou útil também para “medir” o grau da relação entre o conjunto dos três e a perspectiva decolonial.

Obviamente, este diálogo não pôde se dar através de uma comparação frontal, como feito entre os três muralistas, pelo simples imperativo da diferença cronológica entre os elementos da operação. Ele nos remete a um dos fundamentos mais rudimentares do ofício historiográfico: o historiador lida com o estudo do irrepetível. Neste caso, então, a comparação operou por meio de uma lateralidade discursiva que revelou haver uma anterioridade do muralismo mexicano em relação ao cânone epistemológico decolonial de finais do século XX. Ou seja, eles fazem parte de uma mesma linha de pensamento, temporalmente localizados no século XX e espacialmente precisados no contexto latino-americano. Isso só foi possível porque ambos constituem “*transformações lógicas de um tema estrutural comum*” (Cardoso de Oliveira *apud*. Leach, 2006:208). Obviamente, o privilegiado testemunho do muralismo mexicano não guarda uma primazia inaugural desse fenômeno, pois afirmá-lo seria desconsiderar as estéticas ameríndias que, (re)existindo à implantação de um modelo de arte eurocentrado representam um ato de rebeldia à colonialidade do sentir, desde o início da modernidade, a partir do século XVI.

Pedro Moreno – em um trabalho de vanguarda no campo dos estudos decoloniais, intitulado “*Estéticas fronterizas: diferencia colonial y opción estética decolonial (2015)*”, que recém chega às nossas mãos com potência argumentativa – ao abordar o engendramento da estética moderna/colonial, mapeia os percursos da crítica latino-americana ao colonialismo. O campo artístico, foco do seu trabalho, é incluído como uma das frentes de expansão da colonialidade do poder sobre as subjetividades na América. Quanto a isso, ele considera que:

El *ethos* barroco crítico, propuesto por Bolívar Echeverría, no es aún la construcción de una Europa “latinoamericana”, que se dará años más tarde cuando los criollos logran la independencia, pero tiene el mismo impulso liberador. Fue entonces, 150 años después del nacimiento de la conciencia crítica del barroco criollo, cuando las comunidades criollo-mestizas ya en el poder tuvieron que reinventarse. En el siglo XIX, el marco teológico, en el que surgió el *ethos* barroco criollo, había sido reemplazado por las teorías políticas seculares, el yo cartesiano, el individualismo etc. Es entonces cuando se construye la idea de Latinoamérica como un *ethos* criollo nacional latino. En esa transición, la importancia de España cede su lugar a Francia e Inglaterra y al republicanismo y liberalismo, como nuevas doctrinas burguesas que sirven para hacer frente a la monarquía, al poder despótico y a la Iglesia católica que ponía freno al individualismo y a la economía de libre comercio. No obstante, la élite criolla, en

lugar de continuar el análisis crítico del colonialismo, prefirió emular a la intelectualidad europea, que si bien había realizado la crítica a la monarquía y al despotismo de la Iglesia, ahora estaba empeñada en un nuevo colonialismo liderado por Francia e Inglaterra. Esa crítica al colonialismo y a la colonialidad, incluida la dimensión estética, tendría que esperar otros 150 años hasta que los movimientos sociales, encabezados por indígenas y afrodescendientes, empiecen a retomar el rumbo perdido que los criollos, convertidos en latinos, no realizaron. (Moreno, 2008:72)

Moreno não situa com exatidão temporal o momento de retomada da crítica a qual se refere, apesar de balizar os interstícios aos quais faz referência, com um intervalo de 150 anos entre eles. Não obstante, permite entrever que essa crítica esteve sujeita a mudanças e sugere que elas se traduziram num aperfeiçoamento epistemológico, que incluía aspectos anteriormente negligenciados. A partir disso, considero que, o muralismo mexicano despontou, nas primeiras décadas do século XX, como um discurso plástico irrefutavelmente contestador de uma forma de ser, fazer e conceber a subjetividade estética de uma maneira pautada por aquilo que o Ocidente – sem a participação deliberativa das regiões do globo subalternizadas que o compõe – chamou de *belas artes*. Dou ênfase ao termo “belas” como uma qualidade eminentemente moderna/colonial de conceber o campo artístico. Envolto pela conjuntura revolucionária, aqueles atores responsáveis pela transformação das artes, no México, de dentro e em algumas vezes também exteriores aos limites do Estado-nação, questionaram esse paradigma. E, em consonância com a afirmação de Raquel Tibol, se não foram mais longe foi exatamente pelas amarras que esse vínculo impôs ao pleno florescimento de uma estética decolonial. Mas não se pode negar que esse mesmo referencial também lhes brindou a possibilidade subversiva que se utilizou de seu próprio hospedeiro, o Estado-nação, para que sua revolução estética – em muito contestadora da revolução política dirigida pelo Estado nacional – se projetasse com a amplitude que o fez. Em sequência, Moreno complementa:

(...) la aparición de varias opciones confirma la pérdida del centro por parte de Occidente y con ella la obsolescencia del universalismo propio de la estética moderna, que siendo como siempre lo fue, nada más que una opción particular, logró convertirse, desde sus orígenes en el siglo XVIII, en estética “blanca” universal; una estética que fijó las condiciones del gusto, y los criterios del arte mundial. Como dimensión de la colonialidad del poder, la estética moderna hizo que el arte occidental se convirtiera en un poderoso instrumento de

diferenciación, racialización, exclusión, clasificación, jerarquización e invisibilización de personas, pueblos y naciones que no habían alcanzado las cumbres del arte occidental. (Moreno, 2008:77)

Em virtude disso, é possível concluir que o movimento muralista mexicano constituiu uma das bases fundacionais para um projeto de interpretação categorial do fenômeno estético decolonial, que ainda está por fazer-se.

Este trabalho selou uma relação muito frutífera com as ciências sociais, e a partir dele me localizo no liminar entre elas e a história, como Casanova quando enveredou para a sociologia depois de sua formação como historiador, para o receio de Fernand Braudel (Casanova, 2015:66). Bem, mas reside justo aí a riqueza do trabalho, na aposta da diversidade de enfoques e no desafio de articular uma polifonia de saberes na construção do conhecimento. Da história, emprestei a desconfiança minuciosa sobre as fontes, assumindo como deve ser, que elas apontam caminhos, mas também conduzem a labirintos à serviço da confusão. Da antropologia, a incorporação da *Erlebnis* (vivência) como possibilidade de interpretação compreensiva, que a área conduz com maestria. Ainda desta disciplina, me servi do olhar etnográfico da(o) antropóloga(o), que em muitos momentos me permitiu perspectivas comparadas, sem que isso tenha influído numa menor cientificidade da pesquisa. Da sociologia, os autores e referências que a partir de um enfoque decolonial, nos lembram que todo conhecimento é enunciado a partir de um lugar de fala, e incluo aqui também este trabalho. Das artes, toda uma abordagem conceitual própria do campo artístico sem a qual a pesquisa encontraria significativas limitações.

Quero registrar que escrevo estas últimas palavras desde Brasília, no coração da América Latina. Aqui também a modernidade exigiu seu sacrifício, como fez no passado com a população ameríndia e negra em todo o continente. A modernidade cobrou seu preço com os incontáveis operários mortos durante a construção da nova capital, para eternizá-la no imaginário nacional como símbolo de esperança. Este Novo Mundo ainda se debate, desde seu nascimento, para se converter, de fato, em um mundo novo.

CRONOLOGIA RIVERIANA (1886-1957)

- 1886: Nasceu na cidade de Guanajuato, capital do estado homônimo, no México.
- 1892: Vai com a família para a Cidade do México
- 1898: Ingressa na *Academia de San Carlos*
- 1907: Vai para a Espanha
- 1909: Viaja pela França, Bélgica e Inglaterra
- 1910: Vive a eclosão da Revolução Mexicana ao retornar ao México por alguns meses, voltando em meados do ano seguinte à Europa
- 1913: Expõe seus primeiros trabalhos de estilo cubista
- 1916: Expõe na *Modern Gallery*, em Nova York
- 1919: Em Paris, encontra-se com Siqueiros e discute sobre a necessidade de uma mudança da arte mexicana
- 1920/21: Viaja pela Itália e tem contato de perto com os trabalhos dos grandes mestres do Renascimento. Em 1921, após essa viagem, regressa de forma definitiva para o México
- 1922: Neste mesmo ano pinta seu primeiro mural no anfiteatro Bolívar da *Escuela Nacional Preparatoria*; inicia os murais na Secretaria de Educação Pública (SEP); funda, ao lado de Siqueiros, Orozco e outros pintores, o *Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores Mexicanos Revolucionários* e torna-se membro do Partido Comunista Mexicano
- 1927: É convidado para uma viagem à União Soviética por ocasião dos festejos de comemoração da Revolução de Outubro
- 1929: Neste mesmo ano casa-se com Frida Kahlo; inicia os murais do Palacio Nacional; recebe do embaixador dos EUA no México a encomenda do mural no Palácio de Cortés, em Cuernavaca e é nomeado diretor da escola de belas artes da *Academia de San Carlos*
- 1930: A partir deste ano viaja para os EUA e inicia neste país uma temporada de pinturas de murais que percorrerá as cidades de San Francisco, Detroit, Nova York. Nesta última cidade, pinta o mural no Rockfeller Center, que logo depois será destruído por uma referência a Lênin.

- 1934: Recria no *Palacio de Bellas Artes*, no México, o mural destruído em Nova York.
- 1937: Recebe Trotsky e sua esposa em sua casa, na *casa azul* de Frida Kahlo.
- 1939: Se separa de Frida
- 1943: Pinta os murais do Instituto de Cardiologia
- 1947: Com Orozco e Siqueiros forma uma comissão de pintura mural do Instituto Nacional de Belas Artes (INBA)
- 1949: O INBA organiza uma exposição em comemoração dos 50 anos de sua carreira
- 1950: ilustra o livro *Canto General*, de Pablo Neruda
- 1952: Pinta um mural transportável que deveria ir para uma exposição na Europa sobre a arte mexicana para a exposição, mas o trabalho é negado por conter representações de Stálin e Mao-Tsé-Tung. O mural foi doado à República Popular da China
- 1953: termina os trabalhos do Estádio Olímpico, no campus da Universidade Nacional Autônoma do México (UNAM)
- 1954: Neste mesmo ano participa de uma manifestação em apoio ao governo de Jacobo Arbenz, na Guatemala; Frida morre em julho e em setembro é readmitido no Partido Comunista Mexicano
- 1957: morre no dia 24 de novembro, na Cidade do México. Foi sepultado na *Rotonda de Hombres Ilustres*, localizada no Panteão Civil de Dolores.

CRONOLOGIA OROZQUIANA (1883-1949)

- 1883: Nasce na cidade de Zapotlán el Grande (hoje Ciudad Guzmán), ao sul do estado de Jalisco
- 1886: Vai com a família para Guadajara, capital de Jalisco
- 1890: Vai com a família para a Cidade do México e ingressa na *Escuela Primaria Anexa à Escuela de Maestros*
- 1897: Começa seus estudos na *Escuela Nacional Preparatoria*
- 1898-1903: Estuda agronomia na Escuela de Agricultura de San Jacinto, como bolsista do governo de Jalisco. Paralelamente visita de maneira informal, no turno da noite, a *Academia de San Carlos* e conhece aí Diego Rivera.
- 1904: Perde a mão esquerda num acidente com pólvora
- 1906-1909: Neste intervalo, atua como assistente gráfico no jornal *El Imparcial*; ingressa na *Academia de San Carlos* e tem aí como professor, Dr. Atl.
- 1910: No ano de eclosão da Revolução mexicana participa da Exposición de Pintura Mexicana, na Academia Nacional de Belas Artes. Desta exposição, surgirá o Centro Artístico, de Dr. Atl.
- 1911: Participa da greve de estudantes contra o academicismo da Academia de San Carlos
- 1913: Monta um estúdio no centro da Cidade do México
- 1914-1915: Atua como caricaturista no diário *La Vanguardia*, veículo carrancista de comunicação.
- 1916: Organiza sua primeira exposição
- 1917-1919: Viaja para os EUA. Aí, em Nova York, se encontrará e passeará com Siqueiros
- 1920: Regressa ao México, no ano da morte de Carranza e da eleição de Obregón como presidente. Instala seu primeiro ateliê
- 1923: Pinta o muro da planta baixa do pátio central da *Escuela Nacional Preparatoria*, mas seu trabalho foi alvo de protestos e ataques dos estudantes. Volta a esse mesmo local, em 1926, para pintar novamente os muros da escola
- 1925: Pinta o mural *Omnisciencia* e expõe sua obra em Paris.

- 1927: Num quadro político e social conturbado com a Guerra Cristeta, Orozco volta aos EUA.
- 1930: pinta o mural no Pomona College, em Claremont, na Califórnia.
- 1931: Em Nova York, pinta os murais da New School for Social Research
- 1932-1934: Viaja com sua família à Europa, e passa por Londres, Paris, Veneza, Pádua, Florença, Roma, Madri e Toledo, uma viagem de três meses, no total. Em 1934, pinta o mural *Khatarsis*, no Palácio Nacional de Belas Artes
- 1935-1939: Neste período realiza os murais da Universidade de Guadalajara, do Palácio de Governo do estado de Jalisco e do Hospicio Cabañas
- 1940: Pinta os murais da Suprema Corte de Justiça
- 1945: Se publica sua *Autobiografía*
- 1946: Recebe o *Premio Nacional de Artes y Ciencias*
- 1947: Se inaugura uma exposição retrospectiva de sua obra no Palacio de Belas Artes
- 1948: Pinta seu mural no Museu Nacional de História do Castelo de Chapultepec
- 1949: Morreu no dia 7 de setembro, aos 66 anos, e foi enterrado na *Rotonda de Hombres Ilustres*, localizado no Panteão de Dolores.

CRONOLOGIA SIQUERIANA (1896-1974)

- 1896: Nasce na cidade de Camargo, estado de Chihuahua
- 1911: Entrou para a *Escuela Nacional Preparatoria* e para *Academia de San Carlos*
- 1914: Alistou-se ao exército constitucionalista para lutar na Revolução Mexicana
- 1919: Foi para Europa (Primeiro Paris, depois Itália na companhia de Diego Rivera)
- 1921: Publica o manifesto “*Tres llamados a los artistas plásticos de América*” na revista *Vida Americana*, em Barcelona
- 1922: Retorna à Cidade do México para trabalhar como muralista para o governo de Obregón
- 1923: Ajudou a fundar o *Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores Mexicanos Revolucionários*. Participou da redação de um manifesto reivindicando a necessidade de uma arte em coletivo e engajada, publicado no periódico sindical, *El Machete*. Pintou o mural “*Entierro de un trabajador*”
- 1924: Devido à incômodos com o governo mexicano (filiação ao partido comunista e por ter ajudado na fundação dos Sindicatos dos Artistas), deixou de receber patrocínios governamentais
- 1930: Retorna a vida artística depois de ter se dedicado por anos à vida política
- 1932: Participou da exposição “*Arte gráfico mexicano*”, da galeria Weyhe em Nova York. Com um grupo de estudantes, pintou um mural chamado “*América Tropical*”, na Sala Italiana de Olvera Street em Los Angeles.
- 1933: Pintou, na Argentina, o mural *Ejercicio Plástico*.
- 1936: Foi convidado de honra da exposição de Arte Contemporânea na galeria St. Regis, em Nova Iorque. Participação como voluntário na guerra civil espanhola.
- 1940: Participou da tentativa de assassinato de Trotsky, em Coyoacán.
- 1941: Exílio no Chile devido à tentativa de assassinato de Trotsky.
- 1944: Pinta o mural *Cuauhtémoc Contra el Mito*
- 1950: Iniciou um projeto de murais para a UNAM, composto por três “escultopinturas”. Somente terminou um: *El pueblo a la Universidad y la Universidad al pueblo*. Foi inaugurado em 1956.
- 1960: Terminou o mural *Del porfirismo a la Revolución*, no Castelo de

Chapultepec. Em 9 de agosto desse ano, foi preso por “dissolução social” sob a justificativa de que ele era o presidente do “Comité de Presos Políticos y La Defensa de Libertades Democráticas”. Ficou preso por quatro anos.

- 1964: Recebeu indulto do governo mexicano
- 1966: Recebeu o Prêmio Lenin de la paz e o Prêmio Nacional de Bellas Artes do México
- 1968: Terminou o mural *La historia del teatro*, na Asociación Nacional de Actores (ANDA)
- 1974: Morreu na cidade de Cuernavaca

BIBLIOGRAFIA

ALIMONDA, Héctor. *A Revolução Mexicana*. São Paulo: Moderna, 1990.

ALMEIDA, J. *Descolonizar o passado? Túpac Amaru e Mateo Pumacahua*. In: CAVALCANTI, Leonardo; PINTO, Simone (orgs.). *América Latina na contemporaneidade: desafios, oportunidades e riscos*. Curitiba: CRV, 2015.

ARENAL DE SIQUEIROS, Angélica. *Vida y Obra de David Alfaro Siqueiros*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1975.

AZUELA, Alicia. *Arte y Poder*. México, D.F.: FCE; El Colegio de Michoacán, 2005.

AZUELA, Alicia; PALACIOS, Guillermo (coords). *La mirada mirada: transculturalidad e imaginarios del México revolucionario, 1910- 1945*. México, D.F.: COLMEX; UNAM, 2009.

AZUELA, Alicia. *Dos miradas, un objeto: ensayos sobre transculturalidad en la etapa posrevolucionaria, México (1920-1930)*. México, D.F.: UNAM, 2011.

BUSTOS, Rodolfo Bórquez (org.); MEDINA, Rafael Alarcón; LOZA, Marco Antonio Basilio Loza. *Revolução Mexicana: antecedentes, desenvolvimento, consequências*. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. *Caminhos da identidade: Ensaio sobre etnicidade e multiculturalismo*. São Paulo: Editora Unesp; Brasília: Paralelo 15. 2006.

CARDOZA Y ARAGÓN, Luis. *Orozco*. México, D.F.: FCE, 2005.

CASANOVA, Pablo Gonzalez. "El colonialismo interno" IN: *Sociología de la explotación*. CLACSO, Buenos Aires, 2006.

CORDOVA, Arnaldo. Colección *La clase obrera de México: en una época de crisis (1928-1934)*. México, D.F.: Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM, 1980.

DALMÁS, Carine. *Brigadas muralistas e cartazes de propaganda da experiência chilena (1970-1973)*. Dissertação (Mestrado em História) – USP. São Paulo, 2006.

EAGLETON, Terry. *Ideologia. Uma introdução*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista/Boitempo, 1997.

EDER, Rita (coord.). El Arte en México: autores, temas, problemas. México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Lotería Nacional para la Asistencia Pública; FCE, 2001.

FLORESCANO, Enrique. Ensayos Fundamentales. México, D.F.: Tauros; El Colegio de México, 2009.

GAITÁN, Julieta Ortiz. El Muralismo Mexicano: otros maestros. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

GILLY, Adolfo. La Revolución Interrumpida. Ciudad de México: Ediciones El Caballito, 1971.

GINZBURG, Carlo. *Sinais: raízes de um paradigma indiciário*. In: Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e História. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GUZMÁN-BOCKLER, Carlos. *Donde enmudecen las consciencias: crepúsculo y aurora en Guatemala*. México, D.F.: SEP, 1986.

JAIMES, Héctor. Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros. México, D.F.: Plaza y Valdes Editores, 2012.

JAMIS, Rauda. Frida Kahlo. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

KEEN, Benjamin. La imagen azteca. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1984.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2011.

KRAUZE, Enrique. Caudillos Culturales en la Revolución Mexicana. Ciudad de México: Tusquets, 2007.

LACROIX, Jorge Gurría. *Hernán Cortés y Diego Rivera*. México, D.F.: Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 1971.

LAFAYE, Jacques. *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional en México*. México, D.F.: FCE, 1997.

LANDER, Edgardo (org). A colonialidade do saber, eurocentrismo e ciências sociais: perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1990.

LUMBRERAS, Ernesto (coord.). *La zarza rediviva: J. C. Orozco a contraluz*. México, D.F.: FCE, SCGEJ, Instituto Cultural Cabanãs, 2010.

MANJARREZ, Maricela González Cruz. El Muralismo de Orozco, Rivera y Siqueiros. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

MATUTE, Álvaro (selec. e pról.) *La teoría de la historia en México (1940-1968)*. México, D.F.: FCE, 2015.

MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais / Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MIGNOLO, Walter. “El pensamiento decolonial: Desprendimiento y apertura. Un manifiesto”. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago & GROSFÖGEL, Ramón (comps.). *El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007.

MEYER, Lorenzo; AGUILAR CAMÍN, Héctor. *À Sombra da Revolução Mexicana: história mexicana contemporânea, 1910-1989*. São Paulo, Edusp: 2000.

MORENO, Pedro Pablo Gómez. *Estéticas fronterizas: diferencia colonial y opción estética decolonial*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Universidad Andina Simón Bolívar (Ecuador), 2015.

PAIVA, Eduardo França. *História & Imagens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

ROCHFORT, Desmond. *Pintura Mural Mexicana: Orozco, Rivera, Siqueiros*. México, D.F.: Limusa, Noriega Editores, 1993.

RODRIGUES, Rafael Antônio. *A temporalidade da nação – a negação do outro: México, indigenismo e regime revolucionário (1920-1940)*. Dissertação (Mestrado em História) – UnB. Brasília, 2014.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENEZES, Maria Paula. Epistemologias do Sul. São Paulo: Cortez, 2010.

SILVA, Cristhian Teófilo da. *Situações coloniais, pluralismo étnico e desafios da autonomia indígena na América Latina*. Revista de Estudos em Relações Interétnicas, Brasília, V. 19, N.1, 2015.

STAVENHAGEN. Rodolfo. “Siete tesis equivocadas sobre América Latina”. Sociología y Subdesarrollo (1965). México: Nuestro Tiempo, 1981.

SUAREZ, Orlando S. Inventario del Muralismo Mexicano: siglo VII a. de C. / 1968. México, D.F: UNAM, 1972.

TIBOL, Raquel. Textos de David Alfaro Siqueiros. México, D.F.: FCE, 1974.

TIBOL, Raquel. David Alfaro Siqueiros: un mexicano y su obra. México, D.F: Empresas Editoriales, S.A. 1969.

TIBOL, Raquel. Documentación sobre el arte mexicano. México, D.F: FCE, 1974.

TIBOL, Raquel. Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo. México, D.F: Fondo de Cultura Económica, 1974.

VASCONCELLOS, Camilo de Mello. *Imagens da Revolução Mexicana. O Museu Nacional do História do México (1940-1982)*. São Paulo: Alameda, 2007.

VASCONCELLOS, Camilo de Mello. As Representações das Lutas de Independência no México na Ótica do Muralismo: Diego Rivera e Juan O’Gorman. Revista de História (FFLCH) 152 (1º - 2005), 283-304.

VAZQUEZ, Josefina Zoraida; MEYER, Lorenzo (orgs.). *México frente a EUA. Un ensayo histórico, 1776-2000*. México, D.F.: FCE, 2013.

VELÁSQUEZ GARCÍA, Erik. Nueva historia general de México. México, D.F.: El Colegio de México, 2010.

WALLERSTEIN, Immanuel. *Impensar a Ciência Social: os limites dos paradigmas do século XIX*. São Paulo: Ideias & Letras, 2006.

WOMACK Jr., John. Zapata y la Revolución Mexicana. México, D.F.: Siglo XXI Editores, 1979.