

O LUGAR DA CULTURA POPULAR NO MÉXICO À ÉPOCA DA VANGUARDA HISTÓRICA

Viviana GELADO

UFSCar

lo que menos se improvisa es la cultura
José Vasconcelos, *Memorias*, t.II, p.16

À época da vanguarda histórica encontramos no México diversas propostas de revalorização do popular, tais como, a "anarquista" do estridentista Ignacio Millán sobre “a necessidade de dinamitar as cidades dos versos malditos, para que irrompesse a plebe dos *corridos*”¹; a estética *kitsch* posta em voga pela novela sentimental, de ampla repercussão, e retomada parodicamente pelo estridentista Kyn Taniya em *Avión*, seu livro inicial; e, em geral, os diversos meios de resgate da produção indígena e a ampla defesa do exercício dos direitos civis por parte da população indígena.

Estas experiências e propostas, assim como as que aqui descreveremos, respaldam a distinção traçada por A. Huyssen entre "vanguarda histórica" e "modernismo", no sentido de que

[...] a despeito de seu fracasso final, talvez inevitável, a vanguarda histórica queria desenvolver uma relação alternativa entre a alta arte e a cultura de massa, e portanto deve ser diferenciada do modernismo, que em sua maior parte insistiu na hostilidade inerente entre alto e baixo.²

Com efeito, a vanguarda histórica inicia não só no México como em toda a América Latina o processo de inserção do popular nos meios de comunicação de massa, dando lugar, com e por esta prática, às mais heterogêneas e matizadas soluções estéticas a essa

¹ Cit. por G. List Arzubide em "El movimiento estridentista", in: Schneider, L. M. (ed.), *El Estridentismo. México, 1921-1927*, México: UNAM, 1985, p.293. Reproduz a edição original de Jalapa: Ediciones de HORIZONTE, 1926.

² Cf. Huyssen, A., "Introdução", in: *Memórias do modernismo*. Trad. de P. Farias. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996, pp.8-9.

matéria. Embora, a rigor, não se possa falar em um mercado efetivo de circulação de bens simbólicos em uma "cultura de massa" na América Latina senão a partir dos sessenta, a distinção traçada por Huysen pode nos ajudar a entender a relação conflitante e às vezes contraditória mantida pelos artistas pertencentes aos diversos *ismos* da vanguarda histórica, ou excluídos deles pelo cânon crítico, com a cultura popular.

Em 1920, o México encontrava-se inaugurando um período de reconstrução com Obregón: suas estratégias serão a reforma agrária e o programa educativo de José Vasconcelos. O Lunatcharski mexicano vai ancorar seu programa de divulgação dos clássicos em uma idéia que havia norteado a estética do "Ateneu da Juventude": o nacionalismo espiritual³, e sua derivação concreta, a educação pela arte. Vasconcelos aplicou esta ideologia propugnando a inclusão de vastos setores rurais analfabetos ou semi-analfabetos no consumo dos mais altos bens culturais da civilização ocidental, através da edição e aquisição, para as bibliotecas públicas e escolares, de traduções das obras constitutivas do cânon literário ocidental.

A outra cara da moeda, a da revalorização da tradição indígena e popular, não estará representada, obviamente, pela "campanha de educação indígena à espanhola"⁴ proposta por Vasconcelos, mas pela produção pictórica que ganhou os muros dos edifícios públicos por encomenda oficial. Graças ao mecenato estatal⁵, iniciou-se e se desenvolveu, com

³ Segundo R. Eder, "foi por volta de 1911 que os integrantes do Ateneu estiveram mais certos do caráter que queriam dar a esse nacionalismo espiritual, unir o projeto de cultura com um programa de difusão social". Foram membros do Ateneu, além de Vasconcelos, A. Reyes, P. Henríquez Ureña, A. Caso, D. Rivera, R. Montenegro, Á. Zárraga, S. Herrán e J. Enciso. Cf. Eder, R., "Muralismo mexicano: modernidad e identidad cultural", in: Belluzzo, A.M. de M. (org.), *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial-Unesp, 1990, p.107. (Trad. minha).

⁴ Pensada como uma cruzada religiosa (Vasconcelos se refere aos professores como "missionários" em suas *Memorias*), esta campanha pretendia "a instrução rápida e em grande escala de todos os mexicanos, tanto jovens quanto velhos". Cf. Meyer, J., "México: revolución y reconstrucción en los años veinte", in: Bethell, L. (ed.), *Historia de América Latina*, Barcelona: Crítica, 1992, vol.9, p.152; e Vasconcelos, J., "Las bibliotecas", "La educación se federaliza", "El personal", "El contacto con el pueblo", "Uxmal y Chichén-Itzá" e, especialmente, "Los misioneros modernos", in: *Memorias*. México: FCE, 1982, t.II. Com relação à língua, Vasconcelos propõe "propagar o uso e amor do castelhano entre aquelas populações esquecidas" (p.106), com um desprezo manifesto não só pelas línguas indígenas mas também pelos conhecimentos alcançados pelos maias, aplicados à arquitetura, escultura, urbanismo e astronomia, que as escavações arqueológicas em Chichén-Itzá estavam revelando naquele momento.

⁵ A crítica nota uma certa unanimidade na aceitação, por parte dos artistas, das idéias de Vasconcelos nos primeiros murais realizados no ex-Colégio Máximo de São Pedro e São Paulo, e depois no Anfiteatro Bolívar e nos pátios da Escola Nacional Preparatória. Estas obras responderiam de diversas maneiras à idéia da fusão das raças; da educação mediante a arte; da ponderação das virtudes que propaga a religião judeu-cristã; da sábia utilização da ciência para dominar a natureza e conduzir o homem à verdade absoluta. A primeira quebra nas relações entre os artistas e Vasconcelos produz-se em 1923, com a criação do Sindicato de Pintores. Em 1924, com a suspensão dos trabalhos na Escola Nacional Preparatória, como consequência da reação oficial ao muralismo revolucionário determinada após o levante de la Huerta, produz-se o rompimento definitivo da organização profissional e a dispersão de seus membros.

efeito, um dos movimentos mais importantes da pintura mexicana que se, por um lado, se devotou em motivos, temas e personagens aos mitos indígenas, às festas populares, às cenas cotidianas e à história nacional (pondo o acento na persistência dos anseios de liberdade e nos movimentos de resistência popular); por outro lado, graças às diversas técnicas e estruturas compositivas experimentadas pelos realizadores, produziu uma arte moderna de expressão universal. Como exemplos desta simbiose feliz podemos citar a série de afrescos da Secretaria de Educação Pública, intercalados, em alguns segmentos temáticos, com letras de *corridos* e poemas em naua: "Visión política del pueblo mexicano" (1923-1928), afresco tradicional e experimental com massa de nopal dirigido por Rivera; "El torito" (1923) de Amado de la Cueva; "La fiesta de la Virgen de Guadalupe" (1923) de Fermín Revueltas; e, um pouco mais tarde, "La conquista española de México", afresco de Orozco no Hospício Cabañas de Guadalajara (1938-1939); e "Retrato de la burguesía" (1939-1940), piroxilina sobre aplanado de cimento, pintado com pistola de jato, de Siqueiros, no Sindicato Mexicano de Eletricistas, entre muitos.

Em uma avaliação contemporânea da pintura no México, realizada por Siqueiros e Charlot, ambos os artistas destacam como "princípio fundamental" nos murais de Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal, Javier [sic] Guerrero e Amado de la Cueva na Escola Nacional Preparatória, "o estudo da antigüidade e [...] a observação documentária da arte popular".⁶

⁶ Cf. Ing. Juan Hernández Araujo (pseud. de Siqueiros e Charlot), "El movimiento actual de la pintura en México", in: Charlot, J., *Escritos sobre arte mexicano*, ed. por P. Morse e J. Charlot (www2.hawaii.edu/~speccoll/charlotescritos02.html). Originariamente publicado em *El democrata*, México, jul./ago. de 1923. Do conflito que provocaram os primeiros murais frente ao conservadorismo da elite social mexicana dá conta a destruição de vários dos murais de Orozco e Siqueiros em execução na Escola Nacional Preparatória, lapidados e mutilados em 1924. Cf., a respeito, "Las pinturas de la Escuela Nacional Preparatoria" do próprio Charlot, *op. cit.*, no qual o artigo jornalístico de Salvador Novo, futuro "Contemporáneo", aparece caracterizado como "a patada do burro ao leão agonizante".

Coerente com este princípio fundamental e em sua busca do classicismo na história da arte mexicana, o movimento muralista propiciou, por um lado, o resgate da gravura crítica de Posada, da arte indígena pré-hispânica e colonial e da arte popular (tanto no que se refere à experiência técnica do afresco por parte de pedreiros e realizadores de afrescos populares mexicanos, quanto aos motivos inspiradores e à estrutura narrativa⁷) e das propostas de arte pública do Dr. Atl⁸.

Por outro lado, significou também uma renovação a partir da aplicação conjunta de técnicas renascentistas e da vanguarda européia à matéria local⁹. É o movimento artístico no qual confluem as correntes de vanguarda européias (especialmente, expressionismo, cubismo e futurismo) e sua descoberta do primitivismo; a arte bizantina de Ravenna e os afrescos renascentistas florentinos e romanos; a imaginária pré-hispânica (seja viva, seja desde os monumentos e ruínas revelados pela arqueologia na década de vinte); a pintura de

⁷ Embora as principais publicações sobre a recuperação arqueológica dos afrescos maias em Chichén Itzá sejam das décadas de trinta e quarenta, e portanto posteriores ao surgimento do movimento muralista eram já conhecidos os murais do Templo dos Jaguares (Chichén Itzá), do Templo da Agricultura (Teotihuacán), o Palácio dos Estuques (Yucatán) e Teopancaxco (Teotihuacán) (cf. Suárez, O. S., *Inventario del muralismo mexicano: siglo VII a.C./1968*. México: UNAM, 1972, p.337). Também conheciam-se códices indígenas, pintados ou escritos (em nuaa, *tlacuilo* é pintor ou escriba), e crônicas da conquista nas quais se descrevem os monumentos arquitetônicos pré-hispânicos e sua ornamentação escultórica e pictórica. Por outra parte, no que se refere à escultura, as primeiras peças astecas chegaram à Europa em 1823, adquiridas pelo British Museum. (Cf. Goldwater, R., *Le primitivisme dans l'art moderne*. Paris: PUF, 1988, p.275.)

G. C. Argan considera que "apesar da intenção de se vincularem à arte da civilização pré-colombiana, os artistas modernos bebem em fontes mais próximas: a arte popular e o folclore mexicano do período colonial." Cf. *Arte moderna*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992, pp.491-492. No entanto, Orozco cita quatro fontes de sua prática muralista: 1) "o tratado de pintura de Cennino Cennini"; 2) a "experiência elementar dos pedreiros mexicanos"; 3) "o exame minucioso de alguns afrescos antigos do México, pré-cortesianos e coloniais"; e 4) "minha própria experiência, direta e diária, nos muros da Preparatória..." Cf. Orozco, J.C., "Notas acerca de la técnica de la pintura mural en México en los últimos 25 años" (1947), cit. por O. S. Suárez, *op. cit.*, p.344. (Trad. minha).

⁸ Pseudônimo de Gerardo Murillo Cornadó (1875-1964). Em Paris, onde fazia cursos de filosofia, história e geografia na Escola de Altos Estudos, em 1902 "Leopoldo Lugones deu a ele o apelido Atl, que em nuaa significa água, ao qual a boemia parisiense antepõe um solene doutorado." (Cf. Suárez, O.S., *op. cit.*, p.73). Em 1910, o doutor Atl propôs a outros estudantes da Academia de São Carlos (entre eles Orozco) a criação do *Centro Artístico*, cujo objetivo era conseguir do estado muros nos edifícios públicos para pintar. O objetivo foi alcançado a princípios de novembro desse ano, mas no dia 20 do mesmo mês explodiu a Revolução e os planos deveriam se pospor. Por essa mesma época cria os *atl-colors*, cores secas à resina. Depois, criaria também o óleo *al temple* e a petro-resina. Além dos projetos individuais, como a subida e acampamento no Popocatepetl, para pintar vulcões e paisagens do vale do México utilizando a perspectiva aérea, o doutor Atl participou de várias iniciativas coletivas, como a pintura mural e a edição de periódicos murais. Trabalhou também como chefe de propaganda de Carranza e produziu obra literária. Em 1922 publicou *Las artes populares en México*, estudo ao qual Charlot reconhece um valor sem igual no assunto. Morreu sem ter realizado seu projeto de fundação de Oinka (em nuaa, "onde se produz o movimento"), uma cidade-núcleo gerador da alta cultura mexicana. Cf. Suárez, *op.cit.*, pp.37 e 73-76.

⁹ O. Paz centra seu ensaio "Re/visões: la pintura mural" (*Obras completas*. 2.e. México: FCE, 1994, vol.7, pp.188-227) nas relações do muralismo mexicano com artistas e movimentos europeus.

afrescos dos conventos coloniais mexicanos; a arte popular mexicana (o desenho e a orientação crítica da gravura, e a técnica e motivos dos afrescos das *pulquerías*).

A estas características estéticas, podem-se acrescentar outras que aproximam o muralismo mexicano, enquanto movimento, do manifesto, enquanto gênero de uma "literatura de combate". Com efeito, ambos mostram uma forte inclinação narrativa, didática e declamatória em suas produções; a função propagandística, atribuída tanto ao tom épico específico das produções, quanto ao gesto performático que rodeou suas realizações e que teve como cenário o meio artístico e político, e como veículo privilegiado do debate os meios de comunicação de massa (periódicos, emissoras de rádio, revistas mais ou menos especializadas, *entrefilets*, cartazes, folhas volantes); e seu caráter de obra coletiva.

Assim como os murais recém iniciados na Escola Nacional Preparatória (1921-1924) e, sobretudo, os posteriores da Secretaria de Educação Pública (1923-1928) propuseram uma releitura da história mexicana centrada na vida do povo, pode-se observar uma inclinação narrativa análoga nos "Três chamamentos..." de Siqueiros, de 1921, já na primeira seção, "Influências prejudiciais e novas tendências". Nela, Siqueiros propõe uma leitura da história da arte e do gosto desde o século anterior, na base de uma oposição binária entre o clássico (o equilíbrio estético e a consideração do artista como operário e da execução artística sobre uma base construtiva) e o tradicional (a arte espanhola folclórica, o *art nouveau* e, em geral, o pitoresquismo do século XIX). A função deste resumo histórico da arte do último século servirá como apoijatura teórica para propor, em tom didático e propagandístico na segunda e terceira seções, uma nova base de adequação da arte: as faculdades raciais autóctones e a renovação estética introduzida pelo impressionismo, o cubismo, o primeiro futurismo e o dadaísmo. A terceira seção,

"Abandonemos os motivos literários, façamos plástica pura!", aproveita a retórica declamatória tradicional ("arte nacional", "escolas livres", o "negócio" como critério estético) para questionar, pela ironia, a arte entendida nos moldes burgueses consagrados e perpetuados nas academias.

No segundo chamamento, "Preponderância do espírito construtivo sobre o espírito decorativo ou analítico", Siqueiros resgata como características fundamentais da arte das civilizações pré-colombianas o "vigor construtivo" e a "energia sintética", e conclama sobre sua armação consistente [a da arte índia], caricaturemos, se for preciso, para humanizar.¹⁰

Em consonância com esta proposta, o próprio muralista realizará contemporaneamente o mural "Los elementos" (1922-1924), na Escola Nacional Preparatória, no qual representa tipos populares utilizando traços das máscaras olmecas, e mais tarde "Etnografía" (1939), esmalte sobre madeira prensada. Também Germán Cueto comporá, na época deste manifesto, uma máscara do estridentista List Arzubide na qual se unem a tradição pré-hispânica das máscaras policromáticas e a tradição popular de linhas grossas e expressivas da caricatura gráfica, cuja culminação tinha sido a obra de Posada.

Com efeito, sobre a obra deste gravador poderia se dizer o mesmo que Baudelaire expressara em relação à série "Robert Macaire" de Daumier na França: define a passagem da caricatura política à caricatura de costumes. A primeira tinha se adequado perfeitamente às necessidades da crítica à autocomplacência reinante durante o porfiriato. Com o estouro da Revolução, a caricatura política perdeu proporcionalmente boa parte de seu poder de fogo e sua função panfletária e abriu passo, com Posada, à crônica de costumes e à "sátira

¹⁰ Cf. Alfaro Siqueiros, D., "Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana", in: *Claves del arte de nuestra América*. La Habana: Casa de las Américas, vol.I, nº1, nov. de 1986. Também em Belluzzo, A. M. de M., *op. cit.*, pp.240-242. Originariamente publicado na revista *Vida Americana*, nº1, maio de 1921. (Tradução minha).

geral dos cidadãos". Isto é, após ter satirizado a alta sociedade porfiriana e seu culto da modernidade, com a Revolução aparecerão na obra de Posada as conhecidas caveiras, inspiradas em gravuras populares coloniais e que atualizam o tópico da morte igualadora; tanto quanto retratos e caricaturas de todo tipo de personagem social. A partir da obra de Posada ? veiculada através de periódicos como *Argos*, *La Patria*, *El Ahuizote*, *El hijo del Ahuizote*, e em folhas volantes ou na "prensa de a centavo", economicamente mais acessíveis? , Siqueiros verá com argúcia na caricatura a forma de redimir a arte mexicana de suas nebulosas pretensões cosmopolitas academicistas durante o porfiriato e o período pós-revolucionário imediato, recuperando-a como forma de crítica com função social. Transformada por este manifesto em estratégia, a caricatura possibilitará que a arte se humanize e recupere um diálogo perdido há muito tempo com um público maior. Paralelamente, a caricatura se constituirá no elemento básico que permitirá a mudança de uma representação alienada e exótica da realidade para uma representação narrativa legitimadora das gestas e costumes populares.

A potencialidade criativa da caricatura e da tradição de linhas simples das máscaras pré-hispânicas alcançou também a pintura de cavalete, embora não fosse esta uma forma de suporte valorada pelos pintores muralistas. Nesta linha temos como exemplo um retrato do estridentista Maples Arce, pintado em linóleo por Ramón Alva de la Canal.

Entre os gravadores, o "descobridor" de José Guadalupe Posada, o francês Jean Charlot, autor das ilustrações de *Urbe* de Maples Arce, realizará gravados em madeira e impulsionará a estampa litográfica, recuperando modernamente tradições gráficas de longa data na história mexicana. Este labor o fará merecedor, na época, do reconhecimento de Bernardo Ortiz de Montellano, quem, ao referir-se às relações existentes entre a obra de Charlot e diversas formas da arte popular mexicana, notará:

[Charlot] escolhe e assinala o valor plástico da arte popular sempre cruel e de expressões vitais nos gravados de Posada, infantil nos retábulos, suntuosa no vestiário e no ritmo das danças indígenas.

Dois anos de permanência em Yucatán estudando a arte maia [...] deixam suas marcas no pincel cristão de Charlot, que sabe pintar asas aos demônios, como antes as deixara, também, em linhas incisivas, o gravado popular e a máscara estrábica.¹¹

Por outra parte, Charlot, Rivera e outros introduziram o estereótipo indígena tão conhecido a partir dos murais da Secretaria de Educação Pública (1923-1928) e, posteriormente no caso de Rivera, no retrato na pintura de cavalete. Estas obras estão inspiradas em diversas tradições indígenas mexicanas estudadas por eles desde 1921.¹² Com elas inicia-se a busca consciente pelo classicismo no retrato mexicano do período (contra o escolasticismo pós-revolucionário), baseado precisamente no "vigor construtivo" e na "energia sintética" destacadas por Siqueiros como características da arte pré-colombiana, e na arte popular.

Contemporaneamente, e seguindo também um esquema compositivo da tradição popular, o do cordel, Xavier Guerrero realizará em 1924 a xilogravura "El Machete", notadamente expressionista, na qual representa o conflito de interesses entre os camponeses e a oligarquia terratenente pela posse da terra. Nela, a foice e o martelo ("símbolos não políticos, mas sociais", segundo Charlot e Brenner¹³) ocupam os extremos de uma faixa na qual se lembra ao presidente Calles o objetivo de "12 anos de luta": a reforma agrária. O mesmo *slogan* ("a terra para quem a trabalha") aparece em "La canalla

¹¹ Cf. "Antología de Jean Charlot", in: *CONTEMPORANEOS*, vol. X, nº37, jun. de 1931, p.264. (Trad. minha).

¹² Rivera tinha realizado, em novembro de 1921, uma viagem por Yucatán (incluindo as ruínas maias de Uxmal e Chichén Itzá) com Vasconcelos, viagem da qual retornou impressionado com a "descoberta" dos afrescos do Templo dos Jaguares. Pouco depois, realizou, por conta própria, algumas viagens por sítios indígenas próximos à Cidade do México. Além disso, tinha estudado a tradição muralista popular mexicana após ter feito o próprio com a pintura mural renascentista italiana. Por sua vez, Jean Charlot, escritor, pintor e gravador interessado em temas históricos e cenas da vida cotidiana mexicanos, realizou, com posterioridade aos trabalhos na SEP, o registro em desenho dos baixos-relevos do Templo dos Guerreiros, em Chichén Itzá, entre 1927 e 1928, convidado pelo arqueólogo Sylvanus G. Morley e sob o patrocínio da Fundação Carnegie. Com efeito, a experimentação destes artistas está intrinsecamente relacionada com o estudo, entre outras formas artísticas, do modelado das máscaras pré-hispânicas, cujas linhas podem ser percebidas claramente tanto em caricaturas e gravuras quanto no retrato pictórico. Sobre a relação de Charlot e as máscaras, McVicker refere a realização, em 1927, de uma *performance*, intitulada "Ascensão e queda do império maia", organizada por Charlot e em cuja montagem participaram, como atores amadores, com máscaras, os membros da equipe de Morley em Chichén Itzá. Cf. McVicker, D., "The painter-turned-archaeologist: Jean Charlot at Chichen Itza" (www.hawaii.edu/speccoll/charlotmcvicker.html).

¹³ Cf. Charlot, J. e Brenner, A., "David Alfaro Siqueiros, un verdadero rebelde en arte", in: Charlot, J., *op.cit.*, (www2.hawaii.edu/~speccoll/charlotescritos16a.html)

intelectual", linóleo com que Leopoldo Méndez ilustrou a capa de uma *Exaltación de Emiliano Zapata* publicada pelo estridentista Germán List Arzubide em 1928. Cenas e personagens populares, revelados pelos deslocamentos populacionais que a Revolução mexicana favoreceu ou impôs, aparecem também nas xilogravuras "El cilindrero", de Fernando Leal; em "La rumba" e as ilustrações para o *Panchito Chapopote* (1928) de Xavier Icaza, realizadas por Ramón Alva de la Canal; em "El tallador", de Gabriel Fernández Ledesma; assim como em várias aguadas de Ramón Alva de la Canal de 1926. É interessante ver na maioria das gravuras citadas o esforço compositivo destinado a valorizar a luz e a cor ? esta última, elemento importantíssimo nos afrescos pré-hispânicos? , através do uso de madeiras como o cedro vermelho, e o marcado expressionismo no retrato dos executores de ofícios populares.

Em geral e para além da superficialidade do anedótico, o que os artistas do período (muitos deles filiados também ao estridentismo) proclamam e levam à prática no gravado, na escultura e na pintura mural são técnicas de tradição popular.

Entre julho e agosto de 1923, Charlot e Siqueiros, sob o pseudônimo construtivista¹⁴ de Engenheiro Juan Hernández Araujo, publicaram uma série de artigos jornalísticos cujo título geral era "O movimento atual da pintura no México"¹⁵. A série ficou inacabada, a julgar pela promessa de tratar do nacionalismo "em suas ramificações", expressada no quinto e último dos artigos publicados. Por trás do escudo profissional, os artigos do "engenheiro" prometem centrar-se em "investigações de caráter puramente técnico" sobre o movimento contemporâneo de pintura no México.

¹⁴ A mesma metáfora do chamado ao retorno a uma arte construtiva, posterior aos gestos de ruptura e destruição iniciais, encontra-se no "Manifesto da Poesia Pau-Brasil" (1924) de Oswald de Andrade, insistindo na primazia da técnica: "Engenheiros em vez de jurisconsultos". Cf. Andrade, O. de, *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990, p.42.

¹⁵ Cf. Charlot, J., "El movimiento actual de la pintura en México (con David Alfaro Siqueiros)", *op.cit.*

Em linhas gerais, estes textos reiteram a aposta em uma arte construtiva e universal, de fisionomia racial e local, já expressados nos "Três chamamentos..." de Siqueiros de 1921. Mas apresentam uma nova estratégia propagandística e pedagógica: sua estrutura preponderante é a dialogística, e neles impera um tom pedagógico-catequético de palavra revelada, que caracterizará mais tarde o "Manifesto do Sindicato...", também assinado, entre outros, por Siqueiros, em fins desse ano de 1923. Não faltam também as metáforas associadas à força física e a saúde (de tradição futurista), nem o auto-elogio, nem as listas presentes em muitos manifestos; mas neste caso, além de não representar confrontos binários de artistas e críticos monoliticamente a favor ou em contra de uma determinada posição (as classificações são mais complexas e matizadas), há um esforço declarado e parcialmente levado à prática na utilização de critérios que atendem a variáveis técnicas, históricas de formação e de intenção/objetivos dos artistas e críticos citados. Em outras palavras, mesmo quando os artigos valorizam a produção coletiva sobre a individual (e, em consequência, advogam pela pintura mural, na qual vêem a união da "tradição ocidental" e a "contribuição estética local"), não desdenham totalmente as contribuições da pintura de cavalete nem do pitoresquismo como antecedente da "observação documentária da arte popular". Firmando o valor local da pintura em sua "natureza orgânica" (entendida como "um sentimento racial [...] de composição, de construção, de proporções e de tonalidades"), o último artigo publicado caracteriza significativamente esse momento da pintura mexicana como um "renascimento".

Alguns meses mais tarde, em dezembro de 1923, sai às ruas o "Manifesto do Sindicato de Operários, Técnicos, Pintores e Escultores do México ou Declaração Política, Social e Estética" que, de maneira análoga à autodenominação do Sindicato, propõe já na

enunciação de seus destinatários uma inversão hierárquica da sociedade: a declaração está dirigida "à raça indígena humilhada durante séculos", em primeiro lugar; "aos soldados transformados em carrascos pelos pretorianos", em segundo lugar; "aos operários e camponeses fustigados pela avareza dos ricos", em terceiro lugar; e, por último, "aos intelectuais que não tenham sido aviltados pela burguesia"; interpelados todos em seu estatuto de "camaradas". Ideologicamente mais radical que os artigos jornalísticos de Charlot e Siqueiros, o "Manifesto do Sindicato", assinado por Alfaro Siqueiros, Rivera, X. Guerrero, F. Revueltas, Orozco, R. Alva Guadarrama, G. Cueto e C. Mérida, proclamará:

...a arte do povo do México é a manifestação espiritual maior e mais sã do mundo e sua tradição indígena é a melhor de todas. E é grande precisamente **porque sendo popular é coletiva** [...] Repudiamos a pintura chamada de cavalete e toda arte de cenáculo [...] por aristocrática e exaltamos as manifestações da arte monumental por serem de utilidade pública. [...]

...o triunfo das classes populares trará consigo um florescimento unânime de arte étnica, cosmogônica e historicamente transcendental na vida de nossa raça.¹⁶

Como os "Três chamamentos...", este manifesto propõe uma leitura bipolar; mas, neste caso, mais do que da história da arte, trata-se da história factual mais recente e da realidade política contemporânea. Da avaliação "objetiva" inicial traçada pelo manifesto se depreenderá uma agonística social e estético-pedagógica necessária, baseada no reconhecimento da virtude e nobreza do povo (particularmente o indígena) como valores de sustentação de uma utopia de base racial.

Proclamamos que sendo nosso momento social de transição entre o aniquilamento de uma ordem envelhecida e a implantação de uma ordem nova, os criadores de beleza devem se esforçar para que seu labor apresente um aspecto claro de propaganda ideológica em benefício do povo, fazendo da arte [...] uma finalidade de beleza para todos, de educação e de combate.

¹⁶ In: *Claves del arte de nuestra América*. La Habana: Casa de las Américas, vol. I, nº4, nov. de 1986; e Belluzzo, A. M. de M., *op.cit.*, p.255. (Trad. e ênfase minhas) Originariamente publicado a 9 de dezembro de 1923. Tanto nas *Claves* quanto em Belluzzo a publicação de origem do manifesto citada é *El Machete*, dado incorreto pois este periódico começou a ser publicado em março de 1924. Cf. Suárez, O.S., *op. cit.*, p.50 e del Conde, T. e Franco Calvo, E., *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX* (www.arts-history.mx/artmex/3.html)

Este manifesto introduzirá também uma distinção significativa entre diversos usos do "popular" na história da arte mexicana: por um lado, apropriado pela arte crioula, burguesa e acadêmica, deu como resultado uma arte "pitoresca", cafona e individual: "o triunfo do gosto das mecanógrafas"; por outro lado, executado pelas classes produtoras populares, nas quais "vive" a estética popular indígena, dará como resultado uma arte étnica, "comparável com a das nossas admiráveis civilizações autóctones". E será exatamente no resgate das civilizações autóctones, vivas na estética popular indígena, que se cifrará o "renascimento" da arte mexicana do período, executada coletivamente. O manifesto assume o coletivo como estratégia discursiva (o emissor usa a primeira pessoa do plural e se dirige a destinatários agrupados em coletivos sociais) e como projeto estético. No âmbito da produção propõe ademais, como dadá e posteriormente o surrealismo, a união da arte e da práxis vital, não só porque desde o manifesto o Sindicato entra em confronto direto com a imprensa burguesa e o reacionarismo político pós-revolucionário, mas especificamente porque essa nova arte que propõe "vive" nas classes populares, que a conhecem porque a executam, e não porque a tenham aprendido nas academias. Por sua vez, os estridentistas já tinham também proposto em Actual - Nº1, em dezembro de 1921, a realização de uma "arte com elementos próprios e congênitos fecundados em seu próprio ambiente" (parágrafo XI); mas, ao contrário dos membros do Sindicato, que buscam esses elementos no passado, o estridentismo, como movimento atualista, os buscará no momento presente e os expressará através do uso profuso de neologismos.

Historicamente, o "Manifesto do Sindicato" marcará ademais o momento de ruptura entre a ideologia nacionalista hispanófila e espiritualista de Vasconcelos e a dos que foram

seus artistas protegidos. Estes optarão em geral por um nacionalismo étnico de raiz indígena, uma estética bárbara, uma utopia de base racial e a luta de classes.

Com a criação de *El Machete* como órgão do Partido Comunista do México em março de 1924, a atividade do Sindicato de Pintores e Escultores migra dos muros dos edifícios públicos para "as colunas deste periódico [mural] revolucionário". O novo veículo orientará a luta no confronto com o que ele definirá como "imprensa burguesa" e contra "os reacionários penetras da administração pública". Em consequência, acentua-se o teor político e o tom pedagógico das proclamas do grupo de artistas, em busca de uma linguagem verbal que aproxime eficazmente o periódico dos setores populares. O deslocamento operado por este novo empreendimento coletivo põe em disputa o significante "revolucionário", negando seu uso "oficial" à totalidade dos representantes do governo, explicitando as divergências entre os artistas e os funcionários do governo e formalizando a separação entre ambos os grupos.¹⁷

Este câmbio de signo na aposta artística mexicana levará Pedro Henríquez Ureña a considerar este momento como o da ruptura efetiva com as perspectivas artísticas abertas durante o século XIX. Em *Utopía de América*, de 1925, escreverá:

Não se pensa na cultura reinante na época do capital disfarçado de liberalismo, cultura de diletantes exclusivistas, horto fechado onde se cultivam flores artificiais, torre de marfim onde se guardava a ciência morta nos museus. Pensa-se na cultura social, oferecida e dada realmente a todos e fundada no trabalho: apreender é não só apreender a conhecer mas igualmente apreender a fazer. **Não deve haver alta cultura, porque será falsa e efêmera, onde não haja cultura popular.**¹⁸

¹⁷ Cf. Folha volante publicada por *El Machete*, domingo 10 de agosto de 1924, in: *Claves del arte de nuestra América*. La Habana: Casa de las Américas, vol.I, nº7, nov. de 1986.

¹⁸ Cf. Henríquez Ureña, P. *La utopía de América*. Caracas: Ayacucho, 1978, pp.4-5. (Trad. e ênfase minhas). (Cit. também por J. C. Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. México: Quinto Sol, s.d., pp.137-138). O movimento muralista viu-se acompanhado, em termos de formação profissional, pela criação e expansão de um sistema de escolas públicas de arte (desenho, gravado e pintura, principalmente), nas quais os próprios artistas exerciam a docência. Entre as experiências mais conhecidas estão o método de desenho racional de A. Best Maugard (influenciado pelo antropólogo M. Gamio e inspirado no estudo das culturas pré-colombianas), aplicado nas escolas primárias e normais entre 1921 e 1925; e as oficinas de gravado para jovens artesãos de C. Orozco. Sobre esta última experiência, cf. Charlot, J., "Los pequeños grabadores en madera", *op. cit.* (www2.hawaii.edu/~speccoll/charlotescritos06.html)

O ensaísta dominicano põe o acento na práxis artística e vital como forma de conhecimento e incitação criativa. Efetivamente, à luz dos testemunhos dos artistas pode avaliar-se cabalmente a importância fundamental que a "observação documentária da arte popular" e a própria experimentação técnica cotidiana na execução dos murais tiveram, em forte consonância prática com os postulados dos manifestos de 1921 e 1923. Também de acordo com eles, a função da arte, radicalmente modificada, implicará não só o conhecimento da história como suposto para o reconhecimento de uma identidade que incorpore as massas analfabetas (como queria Vasconcelos), mas também o questionamento da pintura de cavalete como suporte privilegiado de uma arte "exclusivista" e a adoção de temas e meios mais eficazes na democratização do acesso aos bens simbólicos. Desta maneira, a história poderá, como no passado, ser "lida" por todos a partir dos modernos pictogramas estampados nos muros dos edifícios públicos.