

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

Camilla Cafuoco Moreno

**OS SENTIDOS DO OLHAR SOBRE A IDENTIDADE:
DIEGO RIVERA E OCTAVIO PAZ**

São Paulo
2010

CAMILLA CAFUOCO MORENO

**OS SENTIDOS DO OLHAR SOBRE A IDENTIDADE:
DIEGO RIVERA E OCTAVIO PAZ**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Lucia Trevisan Pelegrino

São Paulo
2010

CAMILLA CAFUOCO MORENO

**OS SENTIDOS DO OLHAR SOBRE A IDENTIDADE:
DIEGO RIVERA E OCTAVIO PAZ**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Ana Lucia Trevisan
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Prof. Dr. Osvando José de Moraes
Universidade de Sorocaba

Prof.Dr. Wilton de Azevedo
Universidade Presbiteriana Mackenzie

M843s Moreno, Camilla Cafuoco.

Os sentidos do olhar sobre a identidade: Diego Rivera e Octávio Paz / Camilla Cafuoco Moreno.

84 f. ; 15 cm

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2010.

Bibliografia: f. 76-78

À

Minha eterna, única e leal companheira: nós somos, minha amada mãe.

À

Minha avó Angelina Cabral Cafuoco (*in memoriam*) de quem eu herdo toda a vontade de viver e de nunca desistir.

Agradecimentos

Ao meu lindo namorado, Raphael, que esteve ao meu lado durante todo o tempo, acreditando em mim e me suportando em todas as fases deste processo e me mostrando que sou muito além daquilo que eu acreditava!

Sem ela, jamais este trabalho teria existido, minha eterna Orientadora Ana Lúcia Trevisan. A qualidade de orientadora vai além de uma simples troca de informações textuais. Esta querida amiga – pois assim posso chamá-la – me mostrou que todos somos compostos por trocas. Mas estas, em especial, vão além das informações acadêmicas. Ela me mostrou um outro caminho o qual pude trilhar com minhas próprias pernas. Vontades de desistir, tive muitas, mas em nenhum momento ela soltou de minha mão! Obrigada! Um simples agradecimento não será suficiente para mostrar a gratidão que eu tenho de ter sido sua orientanda. Obrigada por compor minha identidade!

À Mariana Calvo Mozer Manzieri, agora uma senhora, que acompanhou cada detalhe de minha vida. Amiga que me conquistou com seu jeito tão doce e autêntico de ser. Amiga que eu soube amar e que hoje faz parte de minha vida, trazendo junto, a lindona, Denila Calvo Mozer.

À Daniella Fonseca, Cláudia Klein, Vanessa Carvalho, Thaís Boletti, o meu carinho de uma amizade, ainda que distante, verdadeira e de verdades ditas, ainda que cruéis.

À professora Cristiane e Osvando que souberam, com sábias palavras, dar um toque essencial a meu trabalho. Muito obrigada!

Ao professor Wilton Azevedo, meu conselheiro de outras datas, sempre com palavras de exaltação e carinho. Eternamente grata.

E, por fim, agradeço a todos que, de certa forma, contribuíram para a elaboração não deste trabalho, mas, sim, para a constituição de minha identidade!

Resumo

O presente trabalho desenvolve o diálogo existente entre textos de naturezas distintas, ou seja, estuda o dialogismo existente na literatura e na pintura mural. Para tanto, utiliza-se, como *corpus* de análise, um capítulo que compõe o livro *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz, intitulado “De la independencia a la revolución”, em que o autor propõe uma reflexão sobre a constituição da formação identitária e ideológica do ser mexicano do século XX. Como *corpus* de análise imagética estão presentes dois murais de Diego Rivera, intitulados *The marriage of the artistic expression of the North and South of the continent* e *La lluvia*. A base teórica utilizada para o desenvolvimento do trabalho compreende autores que discutem questões políticas, identitárias e ensaísticas, tais como Krauze, Fuentes e Vasconcellos, e autores que discutem a questão dialógica e intertextual, como Bakthin, Ferrara, Kristeva e Barros. Para embasar a análise imagética, recorreu-se às considerações de Gomes Filho, Dondis, Arnhei e Manguel.

Palavras-chave: Ensaio; Muralismo; Identidade.

Abstract

This paper is about an existent dialogue between texts with a distinct nature, meaning, it is a study about the dialogism in literature and mural painting. For that, is used as a analysis corpus, a chapter that is a part of the *book El laberinto de la soledad*, by Octavio Paz, title *De la independencia a la revolucion*, in which, the author brings up a reflection about the constitution of the identity formation and ideological of the Mexicans in the XIX century. As a imagery analysis corpus are in two murals of Diego Rivera title *The marriage of the artistic expression of the north and south of the continent e la lluvia*. The theoretical foundation used to develop this paper comprises authors that discuss the dialogical relations in art and also politics issues and imagery, such as Bakhtin, Ferrara, Kristeva, Barros among others, in the matter of dialogical issues and intertextual; Gomes Filho, Dondis, Arnheim, Manguel and others in order to support the imagery analysis and to clarify politics issues and the rehearsals Krauze, Fuentes, Vasconcellos, among others.

Key words: Rehearsal; Muralist; Identity .

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – A DIREÇÃO DO OLHAR	9
CAPÍTULO 1 – PARA ENTENDER O PASSADO	12
CAPÍTULO 2 – TEXTO: EXPLORANDO ESTA TRAMA	21
CAPÍTULO 3 – IDENTIDADE MEXICANA À LUZ DE OCTAVIO PAZ	26
CAPÍTULO 4 – DO INÍCIO À TENTATIVA DE RECONSTRUIR	37
CAPÍTULO 5 – ARTE REVOLUCIONÁRIA: MURALISMO MEXICANO	44
CAPÍTULO 6 – A APROXIMAÇÃO DO OLHAR	52
CONSIDERAÇÕES FINAIS – A UNIÃO DAS RUPTURAS	71
BIBLIOGRAFIA	75
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	79
ANEXO	82

A direção do olhar

Que la mano obedezca al ojo y no a la cabeza, hasta que la cabeza deje de pensar y se ponga a ver, hasta que la mano conciba y el ojo piense. Ver el mundo así es verlo con todo el cuerpo y el espíritu

(Octavio Paz)

O presente estudo tem por objetivo desenvolver um estudo das relações dialógicas entre o capítulo “De la Independencia a la revolución”, do livro *El Laberinto de la soledad* (1950), de Octavio Paz, e alguns murais do pintor mexicano Diego Rivera.

Essa tarefa se apresenta como um desafio a vencer pela densidade que a produção desses artistas encerra e também pela problemática do diálogo entre as linguagens verbal e imagética que ainda demanda esforços analíticos, segundo o consenso de vários estudiosos da área. Aceita essa provocação, que fascina e incita à pesquisa, o passo seguinte desta empreitada é pôr mãos à obra.

A pesquisa estabelece um diálogo entre os dois poetas, um da imagem, outro das letras. Levando em conta que para a análise é necessário dispor de um material teórico interdisciplinar que gere novas abordagens para o estudo dessas artes, procura-se estabelecer comparações, respeitando a unidade expressiva de cada uma das obras.

A busca pela compreensão de uma formação identitária que possa compor o ser mexicano está presente em ambos os artistas: Octavio Paz empreende essa busca por meio das palavras, enquanto Diego Rivera trilha esse percurso por meio da representação pictórica. Os estudos desenvolvidos permitem identificar, nesses dois sistemas sógnicos, uma relação dialógica entre época e sociedade ainda insuficientemente explorada pela crítica.

Para tanto, tem-se, primeiramente, como referencial teórico, a noção de texto verbal e sua natureza heterogênea, histórica, por estabelecer relações com outros textos da cultura. Essa é a noção de texto proposta por teóricos como Bakhtin (1992), Kristeva (2005) e Diana Luz Pessoa de Barros (2003).

Embora esses estudiosos tenham privilegiado o texto verbal em suas pesquisas, todos são unânimes em concordar com o fato de que os mesmos princípios fundantes do sistema linguístico se inscrevem em outras formas de comunicação, tais como a pintura. Posteriormente, a explanação acerca da formação de um texto imagético e de toda sua composição dar-se-á por meio de teorias desenvolvidas por Alberto Manguel (2001), Rudolf Arnheim (2000), João Gomes Filho (2004), Donis A. Dondis (2007).

Este trabalho pretende mostrar as possibilidades de leitura entre as obras de Octavio Paz e de Diego Rivera por meio das relações dialógicas entre o código verbal e o visual, ou mais especificamente, por meio da análise dos recursos de

estilo desses dois artistas. Além disso, a pesquisa também tem a intenção de identificar a proximidade de concepções socioculturais entre as obras, mesmo que os autores tenham utilizado linguagens distintas para construí-las.

Para que os objetivos propostos sejam alcançados, será feita, em primeiro lugar, uma interpretação textual do capítulo “De la Independencia a la revolución”, de Octavio Paz, em que serão destacadas a composição da identidade mexicana, bem como sua constituição como um ser crítico da própria época. Vale destacar que essa interpretação será feita sob o viés da semântica, a fim de se verificar como essa questão identitária se constitui poeticamente nesse texto. Para uma melhor compreensão da tessitura desse capítulo, esta dissertação de Mestrado também irá associar esse estudo textual paralelamente aos fatos históricos que permitiram ao autor mexicano o desenvolvimento desse texto.

A análise imagética pretende desvendar o processo construtivo das imagens que serão examinadas, investigando os sentidos de sua organização. Vale lembrar que os códigos linguísticos também criam sua organização a fim de representar algo. Dessa maneira, para que se chegue a um sentido e à representação da realidade a que o texto imagético se propõe é necessário identificar e compreender seus elementos constitutivos que, nesse caso, não são verbais. Considerando, pois, o *corpus* que compõe esta dissertação, pretende-se chegar, em ambos os códigos, à questão de como a identidade mexicana está representada.

Para entender o pasado

Así, toda la revolución pretende crear un mundo en donde el hombre, libre al fin de las trabas del viejo régimen, pueda expresarse de verdad y cumplir su condición humana. El hombre es un ser que sólo se realizará, que sólo será él mismo, en la sociedad revolucionaria

(Octavio Paz)

Em 1910, mais especificamente em 20 de novembro, ocorre um fato histórico de grande repercussão no México: a Revolução Mexicana, também, conhecida, segundo a concepção de Krauze (1997, p. 15), como “renovación histórica”, concepção esta partilhada por Octavio Paz (1950, p. 289): “La Revolución se convierte en una tentativa por reintegrarnos a nuestro pasado”. Carlos Fuentes (2002, p. 231) compartilha da mesma opinião que Octavio Paz, pois acredita que a revolução traz um “[...] elemento así de ruptura como el retorno”. E ainda complementa que “significa la ruptura del orden establecido y el movimiento hacia un futuro, esperanzadamente, mejor” (idem, ibidem, p. 231).

Por meio de um movimento armado, o povo mexicano buscou a si mesmo, construindo uma ideologia e expressando seus desejos frente a uma sociedade que, até o momento, era regida por ditadores:

Es la Revolución la palabra mágica que va a cambiarlo todo y que nos va a dar una alegría inmensa y una muerte rápida. Por la Revolución el pueblo mexicano se adentra en sí mismo, en su pasado y en su sustancia, para extraer de su intimidad, de su entraña, su filiación (PAZ, 1950, p. 293).

Evidencia-se, pois, que, dentre outras buscas, a revolução teve, como principal motivo, a reflexão a respeito da identidade do mexicano que, historicamente, vinha sofrendo diferentes tipos de opressão, tanto por parte de seus governantes como por parte de povos estrangeiros durante os conflitos registrados no momento da conquista. De acordo com essa visão acerca da revolução, Carlos Fuentes (2002, p. 203) posiciona-se da seguinte maneira:

Al tiempo que aspira una sociedad mejor, la revolución no sólo piensa en el futuro. También sueña, así sea inconscientemente, en el pasado, “la edad de oro”, el tiempo original. De esta manera, la revolución sería, también, la restauración de un pasado impoluto.

Além dessa visão ideológica, Fuentes (1997, p. 321) expõe, na obra *Espejo enterrado*, outra perspectiva em relação a esse importante movimento, mostrando ao leitor o fato de ter havido duas revoluções:

La Revolución mexicana fue, en realidad, dos revoluciones. La primera la encabezaron los jefes guerrilleros populares, Pancho Villa en el norte y Emiliano Zapata en el sur; sus metas eran la justicia social basada en el gobierno local. La segunda revolución fue dirigida por los profesionistas, intelectuales, rancheros y

mercaderos de la clase media emergente; su visión era de un México moderno, democrático y progresista.

O movimento armado desejou, portanto, uma clareza dos fatos e uma transparência por parte da política – “La Revolución se presenta al principio como un exigencia de verdad y limpieza en los métodos democráticos [...]” (PAZ, 1950, p. 280). Ademais, “Desnuda de doctrinas previas, ajenas o propias, la Revolución será una explosión de la realidad y una búsqueda a tientas de la doctrina universal que la justifique y la inserte en la Historia de América y en la del mundo (idem, ibidem, p. 285). Por seu turno, Fuentes (2002, p. 240) acredita ser a revolução sinônimo de “Anunciación”. Pode-se entender esta “anunciaçãõ” como sendo a busca dos mexicanos por algo maior, sendo, portanto, a anunciaçãõ de uma reflexão sobre o passado, cujo objetivo é encontrar as raízes culturais que os legitimem dentro da sociedade. Para Octavio Paz (1950, p. 155) “la historia de México es la del hombre que busca su filiación, su origen.”

É possível refletir sobre a história do México, isto é, sobre como sua gente se constituiu enquanto ser mexicano, para que se compreenda a vida atual desse povo. Para isso, Octavio Paz (ibidem, p. 144) esclarece que “despertar a la historia significa adquirir conciencia de nuestra singularidad, momento de reposo reflexivo antes de entregarnos al hacer. [...] ¿Qué somos y cómo realizaremos eso que somos?”. Assim sendo, será percorrido, a seguir, um itinerario, ainda que bastante resumido, dos principais fatos históricos que serão de grande valia para que se possa compreender essa questão identitária do mexicano.

No México, a revolução possui um caráter de positividade quase que religioso, pois se tornou sinônimo de progresso social, uma vez que congregou diferentes camadas da população mexicana em torno de uma meta comum. O teórico Krauze (1997, p. 15) afirma que o México nasceu da revolução, tendo, como representante inicial, o grande e primeiro *caudillo*, padre Hidalgo, ainda que a consolidação deste, como um representante revolucionário, tenha sido firmada com o surgimento da Revolução Mexicana. O movimento armado durou dez anos, compreendendo o período de 1910 a 1920, tendo sido liderado, inicialmente, por Francisco Madero.

O sentimento do mexicano ante a revolução sempre foi muito contraditório, pois, muitas vezes, surgia permeado por uma grande decepção. Anos foram

empreendidos para que ocorresse uma reforma social e constitucional ou, de certa maneira, uma mudança na própria perspectiva de vida. Porém, como afirma Paz (1950, p. 277), mesmo depois de muitos anos de batalha, o sujeito mexicano ainda se sentia desfavorecido, principalmente a imensa população indígena e os mestiços que compunham o México: “Al cabo de cien años de luchas el pueblo se encontraba más solo que nunca, empobrecida su vida religiosa, humillada su cultura popular. Habíamos perdido nuestra filiación histórica”. Ao mesmo tempo em que sente uma revolta, o sujeito mexicano coloca-se diante da revolução a fim de fazer uma reflexão sobre a própria vida, tal qual enuncia Octavio Paz (ibidem, p. 145): “No quiero decir que el mexicano sea por naturaleza crítico, sino que atraviesa una etapa reflexiva. Es natural que después de la fase explosiva de la Revolución, el mexicano se recoja en sí mismo y, por un momento, se contemple”.

Acredita-se que, desde a época da colonização espanhola, o sentimento de revolta contra a usurpação de terras já se fazia presente na vida do mexicano, sentimento que veio à tona, de uma maneira muito representativa, por meio da Revolução Mexicana. Octavio Paz (ibidem, p. 278), em seu ensaio *Laberinto de la soledad*, resume, em poucas palavras, esse sentimento tão calado que o povo mexicano sempre trouxe fortemente arraigado: “Si la historia de México es la de un pueblo que busca una forma que lo exprese, la del mexicano es la de un hombre que espira a la comunión”.

Ao longo do século XX, quase todos os meios artísticos, tais como o cinema, o teatro e a pintura, já comentaram a Revolução Mexicana. Alguns murais mexicanos pintados por Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros e José Clemente Orozco constituem a grande epopeia desse movimento, pois, em alguns espaços públicos, representam a história do povo pintada em tamanho descomunal. Dessa maneira, afirma Krauze (1997, p. 16): “[...] la Revolución – guerra civil y proceso de transformación social – había adquirido un rango superior a todas otras etapas de la historia mexicana”.

Esse movimento social se iniciou já abarcando em si um caráter democrático e moderno, trazendo, assim, um pedido de devolução de terras, pedido este feito, sobretudo, pelos camponeses que viviam “una vida de siervos, no muy distinta a la del período colonial [...]” (PAZ, 1950, p. 273). Vale lembrar que, posteriormente, tal pedido desencadeou uma reação autoritária, sobre a qual forças militares e sociais se voltaram contra. Embora tenham triunfado, tais forças não foram capazes de

estabelecer um acordo que pudesse trazer de volta a reestruturação da ordem social dentro do México. Toda essa conduta desencadeou uma grande guerra não muito diferente daquela vivida pelo país à época da Independência, na primeira metade do século XIX.

Na visão de Vasconcellos (2007, p. 145):

A Revolução se iniciou em 1910 com uma luta que clamava por uma mudança política; e nestes movimento se uniram diversos grupos que, além do mais, demandavam reivindicações econômicas e sócias. Foi até 1917 que grande parte destas demandas ficaram estabelecidas na Constituição.

A Revolução Mexicana, primeiramente, tinha, como objetivo, ser uma manifestação de caráter político que procurava estabelecer a democracia no México, a fim de impedir a reeleição do Presidente Porfirio Díaz¹, que exaltava o progresso “en la ciencia, en los milagros de la industria y del libre comercio” (PAZ,1950, p. 273), uma vez que a eleição ocorreria em meados de 1910.

Muitos pesquisadores estudaram as reais causas do movimento armado que surgiu no México, dentre as quais, como destaca Vasconcellos (2007, p. 145) estão:

[...] a igualdade de direitos e a abolição de privilégios dos grandes proprietários, empresários e investidores. Eram os *camponeses* sem terra reunidos em torno da facção zapatista, que lutavam pela restituição de terras usurpadas, e os *operários* que lutavam pelo reconhecimento jurídico de seus sindicatos, melhores salários e jornada de trabalho de 8 horas com descanso dominical.

Para tanto, a Revolução Mexicana contou com o apoio da classe popular, já que esta reivindicava mudanças políticas e, também, desejava uma reforma social que visava a uma divisão agrária, privilegiando os antigos proprietários camponeses que tiveram suas terras tomadas pelos grandes latifundiários e que desejavam tanto melhores condições de trabalho no campo, como a redução da carga horária e o aumento de salário. De acordo com Paz (1950, p. 285): “Los campesinos mexicanos hacen la Revolución no solamente para obtener mejores condiciones de vida, sino

¹ “Porfirio Díaz, mestiço de origem humilde, nasceu em Oaxaca, em 1830. Sempre esteve presente na política e, inicialmente, participou de movimentos guerrilheiros contra o presidente Sant’Ana. Lutou, também, contra a dominação francesa, já que possuía um vínculo com o exército. Combateu algumas reeleições em nome do liberalismo, chegando ao poder por meio de um movimento armado. O *Plano de Tuxtepec*, de 1876, foi uns de seus projetos de revolução. Porfirio Díaz constituía um governo autoritário e voltado para grandes transformações tecnológicas e industriais e sempre se impunha por meio do terror” (CORREA, 1983, p. 15).

para recuperar las tierras que en el transcurso de la Colonia el siglo XIX les habían arrebatado [...].

Com esse primeiro objetivo, a Revolução acabou por tornar-se um movimento em prol das camadas da sociedade menos favorecidas, tendo como lema os ideais de igualdade e justiça: “Se han organizado revoluciones en torno de ideas o ideales: libertad, igualdad, nacionalismo, socialismo” (KRAUZE, 1997, p. 19). Em poucas e esclarecedoras palavras: “nunca foi tão cristalina a luta de classes, os dilemas e as contradições sociais” (VILLA, 1998, p. 10).

No começo da revolução, Madero² liderou pessoalmente as operações em Chihuahua, sendo, por sua vez, auxiliado por grandes homens que se tornaram consagrados na história, tais como Pascual Orozco³ e Francisco Villa⁴. Havia ainda os camponeses que foram comandados por Emiliano Zapata⁵, os quais se detiveram no estado de Morelos.

No início de maio de 1911, os líderes Orozco e Villa tomaram Ciudad Juarez que estava localizada próximo a El Paso, Texas. Com essa tomada de território, o governo porfirista foi obrigado a desenvolver algumas negociações que, no entanto, não se concretizaram, fato que acabou gerando a renúncia do ditador. Mais tarde, Madero saiu do poder devido a um golpe militar do governo do general Victoriano

² “Francisco Madero era natural de Parra, onde nasceu aos 30 de outubro de 1873 em uma família de grandes proprietários territoriais. Teve uma boa formação acadêmica, sendo esta feita por professores particulares. Estudou em escolas jesuítas e católicas. Foi à França terminar os estudos e em 1893, volta ao México, depois de haver se especializado em agricultura nos EUA. Possuía uma formação religiosa ligada ao espiritismo. Madero lutava pela democracia e em 1909 fundou um partido Antireeleccionista, este partido englobava elementos da classe média. Mas foi substituído por Porfirio Díaz” (CORREA, 1983, p. 48-53).

³ “Pascual Orozco foi o braço direito de Villa. Era da localidade de San Isidro, ligado por laços familiares a mineradores da região. Esses contatos eram garantidos ainda em razão de seu trabalho de criador de mulas para o transporte da parta” (idem, ibidem, p. 28).

⁴ “Francisco Villa nasceu em 1878, em Durango. Defendeu sua família depois da morte de seu pai e em 1891 se transformou em bandido. Alternou sua vida de bandidagem com um pouco de civilização” (KRAUZE, 1997, p. 145).

⁵ “Emiliano Zapata nasceu por volta de 1879, em Anenecuilco, uma aldeia em Morelos. Perdeu os pais aos 16 anos e logo em seguida enfrentou problemas com as autoridades policiais de seu distrito, o que o obrigou a esconder-se durante algum tempo. De volta à aldeia passou a ter uma certa ascendência sobre os jovens de sua idade, desenvolvendo uma atuação política. Seu nome era conhecido tradicionalmente como pertencente aos políticos ilustres que, desde a independência, Reforma e intervenção estrangeira, sempre havia estado em defesa dos camponeses locais, aos 30 anos foi eleito presidente do Conselho local” (CORREA, 1983, p. 34-35).

Huerta⁶. Dessa forma, foi organizado um movimento militar destinado a lutar contra Venustiano Carranza⁷, governador de Coahuila.

A intenção do movimento de Carranza era restaurar a ordem constitucional que tinha sido violada por Huerta e, para tanto, contava com o exército constitucionalista. Esse acontecimento ocorreu entre os meses de março de 1913 e julho de 1914.

Todas as forças estavam voltadas para a derrota de Huerta, que não resistiu e renunciou, partindo para o deserto. Assim sendo, as forças militares uniram-se para tentar reestruturar o país, elegendo um novo governo, a fim de decidir qual seria o futuro da nação, o que, por fim, fez surgir o inevitável confronto entre Carranza e Villa.

A reunião dos militares criou um programa de reestruturação que Carranza se recusou a cumprir para desenvolver seu próprio modo de governar no porto de Veracruz. Por sua vez, os dirigentes tiveram que escolher com qual dos dois líderes iriam seguir caminho, com Villa ou Carranza. Foi nesse momento que o exército de Zapata retornou à sua base na cidade de Morelos, unindo forças com Villa.

Vale ressaltar que o programa de Emiliano Zapata pretendia o término de uma estrutura agrária feudal e a instauração de uma legislação que se ajustasse à realidade mexicana. Segundo Octavio Paz (1950, p. 289), o movimento zapatista “fue una vuelta a la más antigua y permanente de nuestras tradiciones”.

Nesse momento, também surgiu o enfrentamento entre os dois grandes líderes militares: Francisco Villa e Alvaro Obregón. Esse enfrentamento surgiu em Bajió, na primavera de 1915, com a vitória dada a Obregón e com a volta de Carranza, como presidente, ao poder.

É interessante notar que cada dirigente militar possuía um plano de atuação, ainda que o ideal fosse a “libertación de México” (KRAUZE, 1997, p. 18):

Madero, “el Apóstol de la Democracia”, con Plan de San Luis, proyectado para salvar a México de la dictadura; Zapata, “el Caudillo del Sur”, cuyo Plan de Ayala intentaba devolver la tierra a los campesinos; y Villa, “el Centauro del Norte”, una fuerza ciega

⁶ “Victoriano Huerta nasceu em 22 de dezembro de 1850 e era homem de confiança de Madero. Estudou em colégio militar. Fez parte do corpo de engenheiros onde trabalhou como topógrafo” (CORREA, 1983, p. 73).

⁷ “Venustiano Carranza nasceu em 29 de dezembro de 1859. Sabe-se pouco de seus primeiros anos. No México é testemunha de acontecimentos importantes, como a queda do presidente Lerdo, a rebelião em Tuxtepec e a triunfante entrada do exército de Porfirio Díaz. Era, por muitos, considerado um individualista liberal” (KRAUZE, 1997, p. 141).

que no se atenía propiamente a ningún programa sino a un afán implacable, y a menudo sangriento, de “justicia”.

Havia duas correntes que permeavam a guerra: uma que desejava um México comandado por militares, partidários de Obregón, e outra comandada por governantes civis, partidários de Carranza. Durante algum tempo, esses dois líderes atuaram juntos, mas, em 1917, foi proclamada uma nova Constituição de caráter revolucionário que outorgava poder político ao Estado, além de responsabilidades sociais e jurisdição econômica similar ao que ocorreria na antiga monarquia espanhola. Em esclarecedoras palavras, Fuentes (2002, p. 209) resume quais foram os ideais dessa nova Constituição de 1917: “Eleva la categoría constitucional el derecho al trabajo y la partición de la tierra, lado a lado con las garantías individuales, incluyendo el derecho de propiedad. La sociedad y sus leyes se construyen sobre los cadáveres de la revolución [...]”.

O líder Carranza, que ocupou a presidência entre 1917 e 1920, decidiu colocar, como seu sucessor, um civil. Contudo, o exército de Huerta, que, na realidade, era comandado por Obregón, não permitiu que essa sucessão ocorresse, conseguindo, assim, derrotar Carranza. Em 1920, os dirigentes militares de Sonora assumiram o poder e permaneceram durante quinze anos, tendo, como presidente, Obregón, que queria sua permanência no poder, fato este que desencadeou uma guerra civil entre os líderes sonorenses.

Depois do governo de Obregón, dois grandes líderes estadistas sucederam-no: Plutarco Elías Calles, um professor que, primeiramente, foi elevado ao cargo de general, mantendo-se no poder de 1924 a 1928, e que, posteriormente, foi nomeado Chefe Máximo, ficando na presidência de 1928 a 1934; e Lázaro Cárdenas, que assumiu o poder em 1934, ficando conhecido por ser um dos mais jovens generais da revolução.

Em 1940, o Estado Mexicano havia alcançado uma configuração sólida, tendo a presidência se configurado da seguinte maneira:

[...] un presidente omnipotente elegido cada seis años sin posibilidad de reelección pero con derecho de designar a su sucesor dentro de la “familia revolucionaria”, más un partido único (o casi) que servía al monarca-presidente en múltiples funciones de control: social, electoral y político (KRAUZE, 1997, p. 19).

A Revolução Mexicana, como já foi dito anteriormente, caracterizou-se por possuir inúmeros ideais. Mas o que mais chama a atenção para esse movimento diz respeito ao fato da revolução ter abarcado grandes figuras emblemáticas, ou seja, grandes personagens: como cada general possuía um seguidor específico, isso acabou por fundar inúmeras denominações para o movimento armado, tais como, “maderismo”, “zapatismo”, “villismo”, “carrancismo”, “obregonismo”, “callismo” e “cardenismo”. E essas figuras são emblemáticas por terem representado ou negado as múltiplas identidades e desejos do povo mexicano.

Texto: explorando esta trama

Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.

(Livro dos Conselhos)

Um texto é entendido como um conjunto de signos não apenas linguísticos, mas também extralinguísticos, apresentando tanto um sentido como uma coerência internos. Os signos linguísticos são aqueles que possibilitam a própria escritura de um texto, enquanto os extralinguísticos são aqueles que não concernem à sua superfície textual, mas que, somados aos primeiros, ampliam-lhe o sentido. Portanto, texto é uma unidade de sentido significativa que reúne coesão e coerência. Entende-se por coesão a dependência e a conectividade dos elementos linguísticos que constituem o texto; e por coerência, o elemento que concede o sentido primeiro para o intérprete do texto.

O fato de um texto poder ser considerado um tecido constituído por dados também subjetivos justifica a necessidade de o leitor decifrar os elementos não-ditos. Dessa forma, um texto representa um espaço em que várias linguagens se articulam, constituindo sentidos a partir de elementos e fragmentos de outros textos. Assim sendo, uma produção textual é concebida como a recepção de outros textos preexistentes. Seguindo o raciocínio de Julia Kristeva (2005), pode-se perceber que o texto é o lugar de inter-relações, em que um texto completa e atribui sentido a outro. Soma-se a esta a ideia bakhtiniana, que defende a presença de uma diversidade de vozes em um mesmo discurso. Disso resulta que todo discurso pode ser considerado uma colcha discursiva de retalhos, em que cada parte desse tecido guarda em si o discurso das inúmeras vozes que serviram para sua composição (BAKHTIN, 1992). Ademais, o texto pode ser constituído por um conjunto de várias vozes e, portanto, caracterizar-se pela heteroglossia, possuindo um caráter ideológico, já que essa unidade de sentido nasce sempre de uma situação enunciativa, ou seja, é fruto da relação entre interlocutores que atuam em um determinado tempo e um determinado espaço de comunicação social.

Bakhtin (1997, p. 123) esclarece, na seguinte passagem, que:

[...] a verdadeira substância da língua não é constituída por um sistema abstrato de formas linguísticas [...], mas pelo fenômeno social de interação verbal, realizada através da enunciação ou das enunciações. A interação verbal constitui assim a realidade fundamental da língua.

O teórico citado acredita que o diálogo advém de muitas culturas, visto uma cultura ser sempre a somatória de outras, do que se infere que um texto é a

somatória de outros textos. Assim, se não há qualquer cultura pura, também não há texto puro, ou seja, isento da influência de algum outro texto, seja este pertencente ao mesmo código ou não. Todavia, com Bakhtin (1992, p. 368), há que se considerar que “o encontro dialógico entre duas culturas não lhe acarreta a fusão, a confusão; cada uma delas conserva sua própria unidade e sua totalidade, mas se enriquecem mutuamente”. Deve-se acrescentar, segundo o mesmo autor (1997, p. 43), que cada época e cada grupo social “têm seu próprio repertório de formas e discursos na comunicação socioideológica. A cada grupo de formas pertencentes ao mesmo gênero, isto é, a cada forma de discurso social, corresponde um grupo de temas”.

A presente visão de texto e de discurso pode ser ampliada a partir de uma nova estrutura, a pintura, também textual, porém imagética, que guarda em si signos próprios de sua linguagem, como também signos extralinguísticos e relações de coesão e coerência. Guimarães (2001, p. 14-15) vê, de forma atraente, o conceito de texto:

Quando não limitados às fronteiras da linguagem verbal, no plano semiótico de sentido multidimensional, texto ou discurso é sinônimo de processos que englobam as relações sintagmáticas de qualquer sistema de signos. Pode-se então falar de texto ou discurso cinematográfico, teatral, coreógrafo, pictórico etc.

É possível acrescentar a essa ideia o fato de que “estes signos falam sem palavras, são linguagens não verbais altamente eficientes no mundo da comunicação humana” (FERRARA, 2000, p. 7). Assim sendo, a pintura é uma forma de texto, apesar de pertencer a um código diferente daquele discutido por Bakhtin e por Kristeva e de receber uma leitura diferenciada da do texto escrito, tal como afirma Manguel (2001, p. 11): “Assim como adoro ler palavras, adoro ler imagens, e me agrada descobrir as histórias explícita ou secretamente entrelaçadas em todos os tipos de obras de arte – sem, contudo, ter de recorrer a vocabulários arcanos ou esotéricos”.

O teórico Arnheim (2000), em poucas e esclarecedoras palavras, mostra um percurso que o leitor pode utilizar como base para a interpretação da pintura:

Se alguém quiser entender uma obra de arte, deve antes de tudo encará-la como um todo. O que acontece? Qual o clima das cores, a dinâmica das formas? Antes de identificarmos qualquer um dos elementos, a composição total faz uma afirmação que não podemos desprezar. Procuramos um assunto, uma chave com a qual tudo se

relacione. Se houver um assunto instruímo-nos o mais que pudermos a seu respeito, porque nada que um artista põe em seu trabalho pode ser negligenciado impunemente pelo observador. Guiado com segurança pela estrutura total, tentamos então reconhecer as características principais e explorar seu domínio sobre detalhes dependentes. Gradativamente, toda a riqueza da obra se revela e toma forma, à medida que a percebemos corretamente, começa a engajar todas as forças da mente em sua mensagem.⁸

Para melhor entender o texto visual, a passagem acima indica o caminho pelo qual o leitor deve seguir para obter uma interpretação da imagem, ou seja, desenvolver uma leitura distinta da convencional, daquela que não vê a subjetividade das cores, dos traços e dos planos da tela. É preciso mostrar-se sensível diante das telas, pois, muitas vezes, o olhar cru não capta os elementos mais profundos nelas contidos, assim como uma primeira leitura de um texto escrito não permite entender as entrelinhas que o compõem.

O texto como imagem, para muitos, não é visto como texto, mas, como tinta sobre tela. Contrariamente a esse pensamento, pode-se afirmar que, dentro das especificidades da sua linguagem, uma reprodução plástico-pictórica é um todo organizado que tem sentido. Compartilhando da mesma opinião, Ferrara (2000, p. 8) esclarece que:

Todo o código se caracteriza por um signo e uma sintaxe específicos; decodificar é conhecer e exibir esse signo e sua sintaxe. [...] Em outras palavras, essa é mais uma razão que vem confirmar o fato de que cada código gera signo e sintaxe específicos.

Ao examinar uma pintura e um texto verbal, percebe-se que suas interpretações podem caminhar para um mesmo significado, embora a maneira de fazer as análises de ambos seja distinta. Compreende-se que o receptor deve estar preparado para vários caminhos de leitura, para, dessa forma, relacionar a interpretação dos diferentes códigos inscritos. Para tanto, é necessário que o leitor entenda que “[...] o texto não verbal é uma linguagem [...]” (idem, ibidem, p. 13), ainda que não disponha dos mesmos códigos compositores apresentados em um texto verbal.

⁸ O trecho citado encontra-se na “Introdução” da obra de Arnheim, intitulada *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*.

Dessa forma, o presente estudo tem o intuito de trabalhar a relação intertextual entre os conceitos filosóficos desenvolvidos no ensaio de Octavio Paz, *El laberinto de la Soledad* (1950) – mais especificamente, no capítulo “De la independencia a la revolución” que o compõe – e o ideal de identidade desenvolvido por Diego Rivera por meio da linguagem pictórica presente nos murais mexicanos, observando a possibilidade de leitura diferenciada de uma imagem que, mesmo isolada, mantém sua própria interpretação do mundo, pois, “O *centro* organizador de toda enunciação, de toda expressão, não é interior, mas exterior: está situado no meio social que envolve o indivíduo” (BAKHTIN, 1997, p. 121).

Como já mencionado anteriormente, todo enunciado verbal ou não verbal é resultado de um processo de interação social, do que decorre ser o dialogismo propriedade fundamental de qualquer discurso: “dialogismo é a condição do sentido do discurso” (BARROS, 2003, p. 2). E vale ressaltar que “os códigos se comunicam e se explicam mutuamente. Esse é o destino das linguagens” (FERRARA, 2000, p. 36).

É nessa esteira que percorre este estudo, cujo objetivo é analisar as relações dialógicas entre o capítulo “De la independencia a la revolución” que compõe a obra *El laberinto de la soledad* (1950), de Octávio Paz, e alguns murais de Diego Rivera que abordam o tema da constituição da identidade do mexicano no momento da Revolução Mexicana.

Identidade mexicana à luz de Octavio Paz

La primera mirada, la mirada que piensa, nos hace conscientes de que la realidad no es lo que vemos sino aquello que descubrimos.

(Octavio Paz)

O poeta e crítico Octavio Paz tem analisado a sociedade mexicana moderna à luz dos acontecimentos passados e dos fenômenos históricos que compuseram todo o caminho do indivíduo até o século XX. O livro, que traz bastantes esclarecimentos acerca desse pensamento e que também é a base de estudo deste trabalho, intitula-se *El laberinto de la soledad* (1950). A obra é considerada por Enrico Mario Santí (apud PAZ, 1950, p. 13) como sendo uma:

[...] de las piezas claves de la literatura moderna: ensayo él mismo moderno y reflexión crítica sobre la modernidad. En la historia de la literatura hispanoamericana se trata de la prosa ensayística más importante de este siglo, la que ha influido más en el pensamiento y en la literatura de lengua española y resonado más en los de otras lenguas.

Em diferentes e resumidas palavras, o próprio Paz (1988, p. 134-135), em seu outro livro, *Primeras letras*, mostra a que se propôs *El laberinto de la soledad*:

Lo mexicano no es una inalterable esencia, una estática y pareja suma de reacciones, sino una cambiante como la propia vida, voluntad y comprensión humanas frente a hechos objetivos e irremediables concretos, específicos, nacionales. Lo mexicano está, con la misma fuerza, en oposición a lo inhumano y sin carácter, de puro desdén por la vida, que a lo pobremente característico. Cumple de este modo, y con él la poesía que lo realiza en lo que no cambia, el verdadero sentido de su tradición, el siglo de su nacimiento.

Uma das grandes discussões presente na obra de Paz foi sempre o questionamento do intelectual de sua época, situado dentro de um regime político considerado fechado. Uma vez que ele acredita que o mexicano perdeu suas raízes e seu destino, Octavio Paz tenta recuperar ou simplesmente explicar o sentido de ser mexicano e de encontrar-se como um indivíduo capaz de reconhecer a si mesmo e a própria cultura.

Paz sempre mostra ao leitor a complexidade da composição da identidade do mexicano, que não se apresenta de forma uníssona, assim como nenhuma outra nação se caracteriza por uma identidade homogênea, haja vista que todas as civilizações surgem permeadas pelas interferências e influências de muitas culturas que as compõem.

Paz (1950, p. 13) considera seu livro ensaístico como “[...] una descripción de ciertas actitudes, por una parte, y, por la otra, un ensayo de interpretación histórica”; ou seja, o próprio autor faz uma retrospectiva ao passado, a fim de entender a

complexidade do ser mexicano, cuja identidade não é estanque, podendo ser considerada híbrida, já que a formação europeia, a raiz indígena e a nova janela norte-americana fazem parte desse universo chamado mexicano. Paz (1950, p. 21) aponta para um caráter dialético que essa cultura apresenta por ser “cambiante según las circunstancias históricas – sino que también señala la paradójica universalidad de lo específicamente mexicano: ni ‘lo inhumano y sin carácter’ ni ‘lo pobremente característico’ sino sólo ‘una manera de ser hombre’”.

Percebe-se, nessas colocações de Paz, a dificuldade de definir, dentro de uma categoria fechada, a identidade do mexicano, uma vez que ele próprio reconhece a luta que se trava para se chegar a uma possível definição, o que se corrobora em outra passagem de seu ensaio: “[...] la angustia de no saber lo que se es exactamente” (idem, ibidem, p. 32). Sendo assim, Paz mostra um ser mexicano como indivíduo que carece de autoconhecimento e vivencia uma crise.

Sabe-se que, além de escritor de inúmeros poemas e ensaios, Octavio Paz também se fez notar entre os estudos de alguns artistas que trabalham a arte visual. No entanto, cabe assinalar que tal abordagem sempre foi permeada pela visão poética.

Em alguns ensaios produzidos por Paz, as artes visuais são o foco da análise e o leitor é convidado a trilhar o caminho analítico e poético do autor. O processo adotado nas interpretações da arte visual demonstra posições firmes, conseguindo separar a ideologia presente nas obras da composição estética que as compõe.

Foram inúmeras as publicações de Octavio Paz a respeito de manifestações artísticas, mas cita-se aqui, como exemplo, a revista *Plural y Vuelta*, a qual era dirigida a temas pertencentes a um passado relativamente distante, como o mito pré-colombiano e as culturas hindus. Embora afastados da realidade do momento vivido por Octavio Paz, esses temas foram de total relevância para o desenvolvimento e a compreensão de seus pensamentos sobre o indivíduo mexicano.

Ao estabelecer uma linha divisória entre a escritura poética e a crítica, o pensamento de Octavio Paz se mostra aos pesquisadores como uma tarefa muito árdua, uma vez que são notórias as diversidades temáticas sempre permeadas por um efetivo trabalho com a linguagem. A crítica considera que o ensaio de Octavio Paz apresenta um cuidado com a forma que o aproxima, algumas vezes, da linguagem poética, já que inúmeras imagens e metáforas são criadas. Cabe

assinalar que a exploração de uma temática identitária revela um ideal quase romântico por instituir paradigmas a respeito dos sujeitos nacionais.

O poeta busca construir, por meio de seu texto verbal, uma imagem que legitime o perfil do mexicano, a fim de que esta possa refletir suas características a partir de raízes culturais. Acredita-se que, ao deparar-se com tal reflexão, o mexicano consiga localizar-se na sua própria história para mostrar ao mundo como a construção de sua identidade constantemente revela uma missão de retorno ao passado cujos detalhes, muitas vezes esquecidos, são de fundamental importância para a formação do indivíduo crítico atuante na sociedade.

Octavio Paz revela que para o sujeito mexicano entender seu imaginário social, para ele estabelecer uma relação entre o presente e o passado, é preciso fazer uma reflexão crítica de sua história. Na visão de Baczkó, (1985, p. 308-309), o:

[...] imaginário social compõe-se de um sistema de representações que trazem junto de si ideologias, aspirações, valores, mitos, utopias e projetos que legitimam ordem estabelecida. [...] é através dos seus imaginários sociais que uma coletividade designa a sua identidade; elabora uma certa representação de si; estabelece a distribuição de papéis e das posições sociais; exprime e impõe crenças comuns; constrói uma espécie de código do 'bom comportamento', designadamente por meio da instalação de modelos formadores tais como o do 'chefe', o 'bom súdito', 'o guerreiro corajoso' etc. Assim é produzida, em especial, uma representação global e totalizante da sociedade como uma 'ordem' em que cada elemento encontra o seu 'lugar', a sua identidade e a sua razão de ser.

É importante ressaltar que, ao longo de todo o texto de *El laberinto de la soledad* – e, portanto, não só no capítulo “De la independencia a la revolución” que será objeto específico de análise desta dissertação –, é possível observar as formações poéticas e as referências ao ser mexicano, cuja história foi constituída ao longo dos anos. Vale, pois, mencionar algumas passagens em que o poeta expõe aspectos do caráter do mexicano: “El mexicano no sólo no se abre; tampoco se derrama” (PAZ, 1950, p. 168). Aqui está claro como Paz, poeticamente, mostra a dificuldade de definir o sujeito mexicano. As palavras utilizadas pelo poeta são simples, mas carregadas de um sentido que possibilita uma interpretação aquém daquela encontrada no dicionário, uma vez que se constrói uma definição poética.

Quando Paz (ibidem, p. 155) busca, em suas inúmeras tentativas, definir o que é ser mexicano, ele se vale de muitas metáforas, sendo esta uma das maneiras pelas quais o poeta aproxima o ensaio da poesia.

Nuestra soledad tiene las mismas raíces que el sentimiento religioso. Es una orfandad, una oscura conciencia de que hemos sido arrancados del Todo y una ardiente búsqueda: una fuga y un regreso, tentativa por restablecer los lazos que nos unían a la creación.

Nesse breve fragmento, observam-se os recursos utilizados pelo autor para definir a ideia de “soledad”, sendo este sentimento, a “solidão” mexicana, que remete a uma formação identitária. Percebe-se que Octavio Paz vê, muitas vezes, o ser mexicano como um sujeito solitário.

A escolha de certos adjetos, como: “orfandad”, “ardiente búsqueda” revelam o caráter poético que este ensaio possui, a fim de provocar uma emoção no leitor. Nota-se que não é uma simples busca por algum ideal, mas, sim, uma busca “ardiente”, palavra esta que, segundo seu significado, apresenta um campo semântico de “algo que arde, que causa calor, veemente e impetuoso” (Dicionário Academia Brasileira de Letras, 2008). Logo, faz-se notar a presença de um cuidado, por parte de Octavio Paz, na construção de seu texto, com a finalidade de deixá-lo mais carregado de sentimentos e emoções.

Outra característica que o torna poético é o uso figuras de linguagens, como a antítese. As palavras “fuga” e “regreso” mostram, de uma forma lírica, como o ser mexicano se sente, já que está sempre buscando, em sua cultura e em seu passado, elementos que o legitimem como um sujeito na sociedade. O movimento é sempre contínuo, isto é, um movimento de ir e vir, cuja intenção é localizar-se no espaço.

Uma definição que se apresenta de forma muito contundente e também carregada de sentido concerne ao momento em que o poeta inicia o Capítulo II, “Máscaras Mexicanas”, também presente no livro *El laberinto de la soledad*. Nesta descrição, o poeta apresenta sua criação poética da seguinte forma: “[...] el mexicano se me parece como un ser que se encierra y se preserva: máscara el rostro y máscara la sonrisa.” (PAZ, 1950, p. 164). Como se vê, o poeta descreve o que é apresentar-se como ser mexicano. O próprio nome do capítulo já revela tal caráter poético, uma vez que máscara remete a ideia de “objeto de cartão, pano ou plástico, usado para cobrir o rosto ou parte dele como disfarce ou ocultação da identidade” (Dicionário Academia Brasileira de Letras, 2008). Assim sendo, o fragmento analisado revela, de forma poética, o fato de o mexicano tentar valer-se de algo para identificar-se. Tal atitude pode ser entendida como tentativa de ocultar-

se, de não revelar-se, apresentando-se de forma singular diante da sociedade. Tais máscaras podem ser interpretadas como uma referência a culturas que se sobrepuseram às raízes nativas. O fato do conquistador se impor com a sua história e costumes sobre o povo indígena ou o fato de querer se assemelhar ao americano, entre outros pontos.

Mais uma vez fazendo uso de metáforas, Octavio Paz (1950, p. 146) expõe para o leitor a forma como o sujeito mexicano se sente diante de tal imprecisão de sentimento. Note-se: “las épocas viejas nunca se desaparecen completamente y todas las heridas, aun las más antiguas, manan sangre todavía”. A imagem que se constrói de uma ferida aberta que emana sangue mostra como Paz se vale de recursos poéticos para transmitir seu pensamento. Esta ferida pode ser a representação do ideal mexicano não alcançado, isto é, o fato de o sujeito mexicano buscar suas raízes para fincar sua identidade, mas sem encontrá-las. Além de fazer poesia, o autor mostra como ainda está aberta a ferida do ser mexicano, posto que ainda sangra devido à falta de sua singularização diante da sociedade.

Entre muitas outras imagens poéticas existentes em seu ensaio, é inevitável não estabelecer o paradoxo. Tal relação se forma juntamente com a dualidade do ser mexicano, podendo-se ousadamente dizer que o autor se encontra no mesmo caminho dual, já que, para muitos, torna-se difícil defini-lo como um autor de um único estilo voltado a um único tema.

A ambição da construção do ensaio parte de uma perspectiva romântica, como já mencionado anteriormente, porém, os resultados são mais abrangentes, uma vez que remete o leitor à impossibilidade de estabelecer uma única faceta do sujeito mexicano. Dessa forma, torna-se difícil situar Octavio Paz em um gênero definido: ensaísta, poeta, filósofo. O hibridismo de gêneros é uma marca do ensaio *El laberinto de la soledad*. Da mesma maneira, as ambições românticas de escrever uma definição do mexicano materializam-se em uma não-definição ou em uma definição marcada pelo paradoxo.

Quando Octavio Paz constrói, em uma entrevista posteriormente compilada e intitulada *Re/visiónes: Orozco, Rivera, Siqueiros* (1979), uma reflexão sobre a arte do século XX, observa-se que ele defende a ideia de que havia uma utopia política e artística na sociedade do século XX, pois a mudança proposta, tanto artística quanto política, visava a fins que, para aquela sociedade, não seriam caminhos vitoriosos para se conseguir o reconhecimento.

Não se pode esquecer que Octavio Paz sofreu forte influência de grandes nomes da literatura universal, tais como Charles Baudelaire, Mallarmé, Breton e Apollinaire. A influência desses artistas permitiu que Paz inovasse sua visão de mundo, abrindo-lhe, assim, as portas para a pintura.

Muitos estudos reveladores desenvolvidos por teóricos como Fernando del Paso e José Manuel Sprenger mostram como Octavio Paz se posicionou frente aos diferentes tipos de arte e como se colocou de forma passiva às novas manifestações que estavam surgindo no momento. Essa postura lhe permitiu criar uma real consciência da arte moderna de seu país, de sua época e do mundo ocidental.

De acordo com Octavio Paz (1950, p. 25), é possível estabelecer um elo entre a expressão artística e a Revolução Mexicana, pois ela trouxe ao México a possibilidade de “encontrarse, de pronto, consigo mismo”. Devido a esse espírito de mudança, tanto política quanto artística, o México tornou-se o grande centro de arte moderna da América, sobrepujando, assim, a importância de Nova Iorque. Com esse grande acontecimento, o secretário da educação José Vasconcelos pediu para que jovens artistas utilizassem uma área pública para expor suas pinturas, demonstrando, assim, uma iniciativa cultural que, sem dúvida, era totalmente revolucionária. Essas pinturas eram desenvolvidas em paredes de edifícios públicos.

Os artistas que participaram desse movimento conhecido como Muralismo não eram tão partidários dos ideais de Vasconcelos, visto que este possuía uma visão criacionista, diferente, portanto, da visão dos artistas muralistas, que possuía uma visão revolucionária da arte. Os principais representantes desse movimento foram Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros.

A criação dessa nova maneira de ver a arte também estava imbuída de um caráter revolucionário, porque, até o presente momento, a arte não era acessível à camada baixa da sociedade. Entretanto, essa nova forma proporcionou a todos os indivíduos o acesso a uma cultura que antes lhes era privada. Nas palavras de José Manuel Springer (2008, p. 02):

En el México posrevolucionario surgió una división, que no se extinguió sino hasta casi el final del siglo XX, entre aquellos que sentían una obligación con una escuela estética o de pensamiento y los que, por el contrario, declaraban su absoluta libertad de creación y su compromiso de romper con todo principio a priori para la creación plástica.

Para Octavio Paz, a arte muralista transformava-se em uma espécie de epifania religiosa que deixava transparecer, por meio de pinturas gigantescas expostas em espaços públicos que permitiam a todos observarem-nas, o passado mexicano, ou seja, suas raízes.

A nova pintura mexicana criou uma visão diferente de arte hispano-americana. Foi nessa atmosfera que Octavio Paz começou a desenvolver seus primeiros ensaios, relacionando a Revolução Mexicana com o regresso às origens do povo, buscando talvez com isso um reinício, ou seja, ele acreditava que o México havia voltado à sua formação e tradição para montar uma outra história que pudesse ser capaz de mostrar quem realmente era o povo mexicano, cuja identidade até então havia sido composta entre a Conquista e o conflito armado iniciado em 1920.

Octavio Paz sempre admirou o trabalho de Rivera e Siqueiros, que foram influenciados por Cézanne e Ucello. Com o passar do tempo, porém, Paz mostrou-se um pouco insatisfeito com algumas posturas políticas e ideológicas desses dois artistas, pois estes acreditavam ser os maiores representantes dessa nova arte que, para muitos aficionados, era vista como uma nova forma de ver o mundo.

O crítico e poeta, antes de mais nada, acreditava que a arte devia possuir um caráter liberal, devendo proporcionar uma liberdade de criação, e não assumir um caráter político, como ocorreu no caso de alguns pintores. Paz sempre deixou claro que seus escritos partiam de uma questão individual e livre, e não de uma doutrina, revelando, dessa forma, o caráter libertador por ele almejado. Acreditava, ainda, que essa atitude libertária da arte não se sustentaria em virtude do surgimento do mercantilismo de algumas galerias e do mercado da arte.

Diante das pinturas muralistas, Octavio Paz posicionou-se de modo realista, mostrando as virtudes e os vícios dos grandes representantes desse movimento. Uma das principais críticas que Paz fez a esse movimento diz respeito à rapidez com que a arte pública revolucionária se transformou em arte oficial.

Octavio Paz polemiza quando expõe a ideia de que os muralistas continuavam sendo seguidores da arte europeia, tanto que os classificou segundo as nomenclaturas das vanguardas europeias: Rivera era cubista, Siqueiros, futurista e Orozco, expressionista.

A principal característica que ia de encontro aos ideais de Octavio Paz em relação ao movimento revolucionário muralista concerne à decisão de esses artistas não terem retratado qualquer obra que não fosse relacionada ao tema da Revolução

Mexicana ou não terem respeitado a representação da liberdade individual de cada um. Octavio Paz reconhece o vigor e a exaltação que essas obras possuíam e possuem. Por outro lado, o ensaísta apontou três equívocos que não permitiram ver a arte por ela mesma, mas, sim, como uma prática ideológica: primeiramente, o fato de Rivera e Siqueiros terem feito com que suas pinturas se transformassem em imagens sagradas diante da população, convertendo, dessa forma, o muralismo em um culto nacional; em segundo lugar, o fato de as pinturas, por ocuparem excelentes edifícios do século XVII e XVIII, terem constituído um abuso, pois, para Paz, muitas das figuras não passavam de desenhos ampliados; e, por fim, o fato de a exposição da ideologia marxista ter sido muito simplificada, pois o governo permitiu a criação de uma imagem progressista e revolucionária. De qualquer forma, logo houve uma relação de complexidade ideológica entre os artistas e governantes, pois ambos se assumiam revolucionários.

Em comparação à Semana de Arte Moderna que ocorreu no Brasil, em 1922, o muralismo também teve, por intenção, propor uma arte revolucionária, que tentava decifrar origens históricas e míticas. Os pintores possuíam assuntos variados: Rivera mostrou-se um grande conhecedor da mitologia e de uma realidade diversificada do povo mexicano; Orozco mostrava-se partidário da visão religiosa para retratar o povo e, também, fez alusão à mestiçagem; Siqueiros, utilizando a perspectiva tridimensional a fim de dar movimentos às figuras, abordou, magistralmente, a mitologia, entre outros temas.

Pode-se afirmar que Octavio Paz teve uma grande aceitabilidade em relação ao movimento muralista, acabando, no entanto, por entendê-lo desde uma perspectiva estética e artística, e não ideológica: “Para Paz la obra de arte es siempre infiel a su creador. La obra de arte dice algo distinto a lo que se propuso el artista” (SPRINGER, 2008, p. 05).

Paz acredita que a arte requer lirismo e poesia para sua elaboração, pois é isso que a motiva, que a estimula. Acrescenta que a arte é livre e, ao mesmo tempo, comprometida consigo mesma, é autônoma, ainda que vincule a experiência individual com a realidade. Essa visão paradoxal da arte é que motivou uma crítica a alguns aspectos ideológicos do muralismo, que revelaram impressões totalizantes da história mexicana.

Considerado como um dos escritores constituintes do grupo dos modernos, Octavio Paz questiona o ser mexicano e sua ideologia e, por sua vez, traz em seu

repertório um título que é considerado uma peça chave para a literatura moderna, *El laberinto de la soledad*. Dentro da literatura hispano-americana, esse livro é tido, por muitos críticos, como sendo a obra ensaística de maior importância do século XX e uma das mais influenciadoras da literatura, pois trata de temas que são muito caros ao povo mexicano e discute, sob ângulos diferentes, a questão da problemática de sua identidade.

Octavio Paz, nessa obra, tenta, por meio da história do México, interpretar e refletir, de forma crítica, a realidade mexicana, a fim de entender o pensamento ideológico que constitui o mexicano e discutir temas históricos e filosóficos. O poeta faz uma reflexão sobre as questões identitária e ideológica que constituem o mexicano, na tentativa de encontrar diferentes formas de respostas.

Portanto, esse livro surge com a finalidade de buscar, na história do México, indícios que explicam ou que pelo menos tentam esclarecer alguns questionamentos tão intrínsecos desse povo, que se coloca de uma forma tão subjugada. Com suas próprias palavras, Octavio Paz (1950, p. 47) mostra a que veio essa obra:

Me sentí solo y sentí también que México era un país solo, aislado, lejos de la corriente central de la historia... Al reflexionar sobre la extrañeza que es ser mexicano descubrí una vieja verdad: cada hombre oculta un desconocido. Cada hombre está habitado por un fantasma. Quise penetrar en mí mismo y desenterrar a ese desconocido, hablar con él. Mi libro no es un tratamiento de sociología, ni es un tratado de psicología. ¿Qué es entonces? Es una confesión, o mejor una declaración.

A ideia que se pode abstrair desse trecho é a de confissão, uma vez que o autor se posiciona de maneira a escrever uma história que constrói a sua própria como ser mexicano intelectual capaz de auxiliar na dura jornada do autoconhecimento. Além disso, pode-se abstrair a construção do sentimento de solidão dos mexicanos, visto que, mesmo em sua história de vida, eles não conseguem encontrar um caminho que possa estabelecer sentido a uma real identidade ou a uma possível posição frente a outras culturas.

Consequentemente, há sempre a necessidade da usurpação, no sentido de tomar para si características que não são próprias, por isso, Paz (ibidem, p. 52) vale-se da palavra “máscaras”, e ainda esclarece: “La soledad no proviene de una decisión voluntaria, sino de esa perturbación del carácter que lo hace antisocial. La soledad es sólo un refugio que se busca involuntariamente”.

Vale lembrar que essa obra é subdividida em capítulos, cujos títulos são apresentados na seguinte sequência: “El pachuco y otros extremos”; “Máscaras mexicanas”; “Todos Santos, día de muertos”; “Los hijos de Malinche”; “Conquista y colonia”; “De la independencia a la revolución”; “La ‘inteligencia’ mexicana y nuestros días”.

Com a leitura desses capítulos, é possível perceber que Octavio Paz buscou, em todos os feitos históricos, respostas para seus questionamentos a respeito da identidade mexicana. É de fácil percepção que o escritor e ensaísta mexicano abordou, nesse trabalho, desde a época da Colonização até a atualidade, referida à época da publicação da obra, com o intuito de compilar dados que contribuíssem para a formação da identidade do mexicano e para o reconhecimento de seu papel como indivíduo atuante na sociedade. Além disso, Paz tentou encontrar uma resposta para o sentimento que se faz presente na vida dos mexicanos: o fato de o povo encontrar-se dividido em duas culturas. Ainda sobre este tema, Paz (1950, p. 163) acredita que “en cada hombre late la posibilidad de ser o, más exactamente, devolver a ser, otro hombre”.

Para verificar em que medida essa questão da identidade do mexicano também se reflete na produção artística de Diego Rivera, será estabelecida, no Capítulo 6, a relação dialógica entre alguns murais do pintor mexicano e o capítulo “De la independencia a la revolución” do já mencionado ensaio de Paz.

Do início à tentativa de reconstruir

Toda la historia de la sociedad humana hasta el día es una historia de luchas de clases... para nosotros, no se trata precisamente de transformar la propiedad privada, sino de abolir; no se trata de esfumar las diferencias de clases, sino de la destrucción de éstas; no se trata de reformar la sociedad actual sino de formar una nueva.

(Karl Marx)

Em linhas gerais, Octavio Paz tenta justificar, em *El laberinto de la soledad*, o estado em que se encontra o povo mexicano, construindo, assim, uma reflexão sobre a constante busca pelo autoconhecimento. Dessa forma, afirma o autor (1950, p. 292): “si se contempla la Revolución mexicana desde las ideas esbozadas en este ensayo, se advierte que consiste en un movimiento tendiente a reconquistar nuestro pasado, asimilarlo y hacerlo vivo en el presente”.

Mais especificamente no capítulo “De la independencia a la revolución”, Paz aborda o início do reconhecimento do México como uma nação independente, ainda que essa independência tenha sido forjada, em virtude de toda sua formação histórica, por sobre raízes inseguras.

Paz inicia esse capítulo tratando da questão da Colonização e da Coroa espanhola, buscando, já no início, explicações para o questionamento do papel do ser mexicano e mostrando como eram feitas as divisões de poder antes do México posicionar-se e tentar explicitar seu desejo de tornar-se independente, tanto que o teórico mexicano (ibidem, p. 261) afirma: “Conquista e Independencia parecen ser momentos de flujo y reflujo de una gran ola histórica [...]”. Vale ressaltar que essa visão é exposta sempre de um único ponto de vista: quem manda é quem está no poder e quem é desfavorecido é quem está na classe baixa da sociedade.

Paz acredita que a Independência oferece a mesma representação que a Conquista, pois inicia apregoando um ideal libertário que, contudo, com seu desenrolar, acaba por aplicar outro ideal. Ele acredita, ainda, que o movimento de independência possui dois sentidos opostos: um voltado para o lado europeu, cuja visão utópica é a de um mundo liberal que acredita na América Espanhola como um conjunto que reúne nações livres; outro voltado para a parte considerada liberal que rompe os laços com a Metrópole, a fim de distanciar-se do Império. Paz (ibidem, p. 263) afirma que a: “Independencia hispanoamericana, como la historia entera de nuestros pueblos, es un hecho ambiguo y de difícil interpretación porque, una vez más, las ideas enmascaran a la realidad en lugar de desnudarla o expresarla”.

Paz (ibidem, p. 264) considera também que, apesar de ter havido uma força transformadora, a situação mexicana nunca se modificou, pois aqueles que lideravam o movimento de Independência não constituíam uma nova força social, mas, sim, a projeção de um sistema denominado feudal: “No podía ser de otro modo, ya que los grupos que encabezaron el movimiento de Independencia no constituían nuevas fuerzas sociales, sino la prolongación del sistema feudal”.

Paz (1950, p. 265) também discorre sobre o fato de o povo mexicano ter vivido durante muitos anos sob uma mentira ideológica e política, uma vez que lhe eram prometidas atitudes que nunca foram cumpridas. As propostas políticas eram sempre calcadas em ideologias libertárias, e é em virtude dessa falsa verdade que surgiram tantas reformas cujo fim era fazer do México uma sociedade realmente moderna:

La mentira política se instaló en nuestros pueblos casi constitucionalmente. El daño moral ha sido incalculable y alcanza a zonas muy profundas de nuestro ser. Nos movemos en la mentira con naturalidad. Durante más de cien años hemos sufrido regímenes de fuerza al servicio de las oligarquías feudales, pero que utilizan el lenguaje de la libertad [...] de ahí que la lucha contra la mentira oficial y constitucional sea el primer paso de toda tentativa seria de reforma. Este parece ser el sentimiento de los actuales movimientos latinoamericanos, cuyo objetivo común consiste en realizar de una vez por todas la Independencia.

Entre outras questões, é devido a essas mentiras que o povo mexicano se sente moralmente abalado, pois inúmeras vezes foram feitas propostas de reforma ou de mudanças políticas que, no entanto, nunca foram cumpridas de acordo com o que se havia proposto. Logo, surgem guerras de independência com a intenção de se conseguir uma real independência: uma, estabelecendo o protesto contra a Metrópole e a alta burguesia espanhola, outra, não deixando de lado a influência dos grandes latifundiários nativos.

Acredita-se que a guerra de Independência foi uma luta de classes, havendo, particularmente na região Sul da América, uma reivindicação considerada agrária. Como afirma Octavio Paz (ibidem, p. 266): “La guerra de Independencia fue una guerra de clases y no se comprenderá bien su carácter si se ignora que a diferencia de lo ocurrido en Sudamérica, fue una revolución agraria en gestación”. Não se pode esquecer ainda que, no decorrer dessa história guerrilheira, os Estados Unidos aproveitaram-se dessa situação para expandir seu território imperialista, tomando grande parte do território mexicano.

Em 1857, o México adota uma Carta Constitucional liberal em resposta a toda essa luta armada que foi levantada, tendo sido esse documento um mecanismo de defesa que destruiu as instituições que representavam uma herança: as associações religiosas e a propriedade indígena. Assim sendo, houve a separação entre Igreja e Estado, promoveu-se a liberdade de educação, dentre outras conquistas. Em outras palavras:

Es decir, el proyecto histórico de los liberales aspiraba a sustituir la tradición colonial, basada en la doctrina del catolicismo, por una afirmación igualmente universal: la libertad de la persona humana. [...] La igualdad ante la ley de todos los mexicanos en tanto seres humanos, que seres de razón. La Reforma funda a México negando su pasado. Rechaza la tradición y busca justificarse en el futuro (PAZ, 1950, p. 269-270).

Retomando algunas palavras de Ortega y Gasset, em seu livro *España invertebrada*, uma nação é constituída não somente de um passado que a determina, involuntariamente, mas, também, de atos históricos que são capazes de movimentar as vontades e do esforço solitário de cada ser que compõe a história.

Octavio Paz acredita que o México nasceu da tentativa de uma reestruturação política e social, sendo esta considerada como um movimento apoiado em uma filosofia universal, tal qual o catolicismo. Acrescenta, ainda, que tais reformas são “ante todo, una negación y en ella reside su grandeza” (PAZ, 1988, p. 271). Isso significa que os mexicanos queriam negar seu passado, a fim de construir um futuro, deixando clara a tentativa de criar uma identidade, buscando, para isso, as origens.

Conforme já se explicitou no “Capítulo 3 – Identidade mexicana à luz de Octavio Paz”, com a essa mudança surgida a partir da Independência, o México passou a viver os momentos que antecederam a Revolução Mexicana da seguinte maneira: “Los campesinos mexicanos hacen la Revolución no solamente para obtener mejores condiciones de vida, sino para recuperar las tierras que en transcurso de la Colonia el siglo XIX les habían arrebatado encomenderos y latifundistas” (idem, 1950, p. 285).

A primeira consideração que Octavio Paz faz acerca da Revolução Mexicana revela ao leitor o caráter poético de sua obra: “La Revolución Mexicana es un hecho que irrumpe en nuestra historia como una verdadera revelación de nuestro ser” (idem, ibidem, p. 280).

Leopoldo Zea, pensador e sociólogo, compactua da mesma teoria de Paz: a revolução surgiu na tentativa de se recuperar o passado para se compreender a atualidade, buscando-se, dessa forma, o porquê dos sentimentos de solidão e de subjugação do povo mexicano perante outras sociedades: “Si se contempla la revolución mexicana desde las ideas esbozadas en este ensayo, se advierte que consiste en un movimiento tendiente a reconquistar nuestro pasado, asimilarlo y hacerlo vivo en el presente” (idem, ibidem, p. 292).

Ainda sobre esse sentimento de solidão, Paz (ibidem, p. 277) afirma: “al cabo de cien años de luchas el pueblo se encontrará más solo que nunca, empobrecida su vida religiosa, humillada su cultura popular”.

É possível afirmar que outro sentimento se faz presente na constituição dessa identidade, que é o sentimento de fracasso, uma vez que a proposta da revolução não foi firmada. Ou seja, acaba-se esse movimento e o povo mexicano continua na sua constante busca identitária, quando, na realidade, a revolução seria uma forma de ajuda para a resolução desse processo. Em outras palavras “[...] sus principios y leyes se convierten en una armazón rígida, que ahoga nuestra espontaneidad y mutila nuestro ser” (PAZ, 1950, p. 277). Segundo a visão de Paz (ibidem, p. 285), a Revolução Mexicana é mostrada da seguinte maneira e com o seguinte propósito: “Desnuda de doctrinas previas, ajenas o propias, la Revolución será una explosión de la realidad y una búsqueda a tintas de la doctrina universal que la justifique y la inserte en la Historia de América y en la del mundo”.

É sabido que fazem parte dos anseios de todos os povos a busca e a reflexão a respeito de suas origens e sua formação sociocultural. O povo mexicano não foge a esse preceito e vem procurando, de todas as formas possíveis, uma maneira de identificar-se, de criar sua própria ideologia. Todavia, com bases nos estudos realizados sobre esse tema, é possível perceber que os resultados para esse empreendimento estão muito distantes de serem obtidos.

Para muitos críticos, a Revolução Mexicana está imbuída de uma visão romântica da realidade, sendo esta visão o retorno às raízes que formaram o povo mexicano. A revolução buscava uma mudança das heranças culturais obtidas até o momento, buscava de todas as formas retomar características e conceitos que, provavelmente, desapareceram em virtude de outros interesses, tais como a dominação espanhola. Estas questões foram e serão discutidas neste trabalho, mas é preciso ressaltar que a Revolução ocorreu em um momento em que esse ideal romântico já não mais imperava, dados os acontecimentos deflagrados até então.

Isso não significa, contudo, que se deve rechaçar o fato de os ideais românticos terem ambicionado, por meio da literatura, construir uma face, uma identidade para aqueles povos que deixaram de ser colônia e que, provavelmente, tenham sido reconfigurados nos propósitos revolucionários, que, como já se sabe, buscavam resgatar, de forma política e ideológica, a identidade da população que havia sido usurpada nos anos pós independência.

Até aquele momento, pairava uma dúvida acerca de quem eram os verdadeiros donos das terras, se os camponeses, que almejavam que as terras lhes fossem repostas, ou os militares. Na realidade, esta disputa política foi mascarada a fim de retomar certos conceitos identitários, os quais se encontravam dispersos por entre os camponeses e os indígenas. Acredita-se que esta revolução armada com fins reconstrutivos de terra nada mais foi do que uma pequena iniciativa para que os camponeses pudessem retomar – ou até mesmo entrar em contato de maneira legítima – suas raízes culturais que haviam sido perdidas e esquecidas.

Ainda que não se perceba, nitidamente, um posicionamento de submissão por parte do povo mexicano diante de tal questão, a história tem mostrado que esse povo já viveu e vive muitos confrontos culturais, podendo-se observar nas perdas e ganhos resultantes desse confronto um paradoxo marcado ora pela negação, ora pela aceitação ao estrangeiro. Nesse sentido, Octavio Paz tenta, com muita maestria, mostrar ao leitor de seu ensaio uma visão que não se comenta frequentemente: a visão de inferioridade que o mexicano traz junto de si, sem nenhuma perspectiva positiva em relação à sua contribuição enquanto ser constituinte de uma sociedade. Embora não se perceba, claramente, esse sentimento de inferioridade, sabe-se, por meio da história que constitui esse povo, que, nas entrelinhas, ele se faz presente.

Para aclarar melhor esta questão, Paz (1950, p. 168) reflete sobre o sentido da história do México para a constituição do sujeito mexicano, bem como sobre a maneira como ele se vê diante da sociedade.

En cierto sentido la historia de México, como la de cada mexicano, consiste en una lucha entre las formas y fórmulas en que se pretende encerrar a nuestro ser y las explosiones con que nuestra espontaneidad se venga. Pocas veces la Forma ha sido una creación original, un equilibrio alcanzado no a expensas sino gracias a la expresión de nuestros instintos y querer. Nuestras formas jurídicas y morales, por el contrario, mutilan con frecuencia a nuestro ser, nos impiden expresarnos y niegan satisfacción a nuestros apatitos vitales.

Segundo Octavio Paz, o mexicano sempre se espelha em outrem para formar sua própria ideologia, se é que se pode afirmar que ele possui uma. Contudo, acredita-se que, por meio de um movimento armado, o povo mexicano tentou voltar o olhar para si mesmo, a fim de encontrar uma resposta para esse questionamento. Assim fez Octavio Paz em seu livro *El laberinto de la soledad*, apesar de todos os

apontamentos pessimistas do ensaísta sobre a questão identitária do povo mexicano.

Arte Revolucionaria: Muralismo Mexicano

La pintura mural mexicana fue ante todo la expresión de una revolución triunfante. Esa revolución, como todas, se veía a sí misma como el comienzo de una nueva edad.

(Octavio Paz)

Dentro do que se chama arte moderna, o primeiro movimento que faz a arte latino-americana ser reconhecida internacionalmente no século XX se denomina Muralismo Mexicano, que abarca o período de 1921 a 1974. Além da repercussão mundial, esse gênero artístico plástico foi o primeiro a ser reconhecido pela monumental grandeza de suas obras. Segundo Camilo de Mello Vasconcellos (2007, p. 156):

A pintura mural mexicana teve início oficial nos 1920 como “filha da Revolução de 1910”, e foi a principal corrente estética da arte moderna no México, com grande repercussão por todo o continente americano e mesmo na Europa. Não que a Revolução por si só tenha gerado a arte mural, que já estava em estado embrionário, mas, com certeza, foi ela que permitiu sua emergência e esplendor em toda a sua magnitude.

Acredita-se que o movimento muralista mexicano tomou lugar nos debates acerca do papel da arte, sendo foco de discussão entre os períodos do século XX e o vanguardismo europeu.

Como dirigente desse movimento, tem-se José Vasconcelos (1882-1959), que, em 1921, foi nomeado Secretário de Educação. Com a ajuda de três grandes pintores, Vasconcelos desenvolveu o que se conhece hoje como Muralismo Mexicano e sempre desempenhou papéis importantes na política do país, sendo considerado um intelectual ligado à Revolução Mexicana de 1910 a 1917.

A ideia inicial desse movimento artístico era a formação de uma arte que fosse voltada para o povo, ou melhor, uma arte que pudesse contar ao povo a história constituinte da nação mexicana. Até o momento do término da revolução, a arte só podia ser encontrada dentro dos museus, sendo esta, por seu turno, voltada para a classe alta da sociedade. É importante ressaltar, segundo a visão de Camilo de Mello Vasconcellos (ibidem, p. 20), que os museus “possibilitam compreender o passado de seus visitantes como construção do presente e para atender às demandas, às expectativas e às problemáticas que o momento presente traz”. Contudo, como dito anteriormente, o museu restringia o conhecimento a uma parcela da população, daí o surgimento do muralismo, técnica esta que buscava mostrar as problemáticas e a construção de um povo por meio de um suporte distinto do cavalete e das telas.

Esse movimento surgiu devido a um ambiente cultural que estava disposto a criar uma nova ordem, existindo, no entanto, vários outros fatores que propiciaram

seu surgimento, sendo um deles: “a influência do pensamento social e político dos anos de 1920 e 1930 na definição de sua atuação como um movimento comprometido politicamente com os ideais da revolução” (BEAUCLAIR, 2000, p. 02). Na visão de Aracy Amaral (1978, p. 4), “a forma de expressão plástica reflete a consciência da realidade mestiça do continente, característica exclusivamente americana, e a exaltação do indígena visto como o primeiro e original habitante dessas terras”.

Assim como a Revolução Mexicana buscou, mediante fatos do passado, encontrar uma resposta para tantas indagações do povo mexicano, a arte mural, por meio das imagens, tentou contar, desde a Conquista até o momento da revolução, a história do povo mexicano. Logo, acredita-se que o muralismo é uma arte narrativa, uma vez que traz elementos que contam, sob a perspectiva de cada pintor, a história do povo mexicano, principalmente no que diz respeito à Revolução Mexicana. Vasconcellos (2007, p. 155) corrobora essa afirmação na seguinte passagem de seu livro:

Críticos e historiadores da arte estão de acordo em vincular aspectos da arte muralista não só ao momento da Revolução Mexicana, mas em apontar suas raízes remontando até mesmo ao período pré-hispânico como forma utilizada para expressar valores, crenças e experiências de vida através da arte, como também, à forma artística preferida no período colonial na decoração de conventos e igrejas, com intenção evangelizadora.

Logo, acredita-se que o didatismo e a narrativa são elementos fundamentais no muralismo mexicano para “ensinar” ou mostrar a realidade deste povo que, por muito tempo, não foi revelada.

A história de um povo é construída por meio de retornos ao passado, e para tanto, faz-se necessário buscar elementos da memória que possibilitem este regresso. Segundo a visão de Ulpiano Toledo Bezerra de Menezes (1992, p. 22-23) a memória:

como construção social, é formação de imagem necessária para os processos de constituição e reforço da identidade individual, coletiva e nacional. Não se confunde com a História, que é a forma intelectual de conhecimento, operação cognitiva. A memória, ao invés, é operação ideológica, processo psicossocial de representação de si próprio, que reorganiza simbolicamente o universo das pessoas, das coisas, imagens e relações, pelas legitimações que produz. [...] entretanto é possível continuar fixando balizas claras para evitar, não a conspurcação de uma hipotética e indefensável pureza, mas a substituição da História pela memória: a História não deve ser o duplo científico da memória, o

historiador não pode abandonar sua função crítica, a memória precisa ser tratada como objeto da História.

O fato de essas imagens não serem colocadas em museus, e, sim, em espaços públicos, proporcionou a todas as pessoas o seu acesso, não sendo mais, uma arte restrita à classe alta da sociedade. Por isso é que se pode afirmar que:

La historia del arte mexicano se encuentra en gran parte en los muros de sus espacios habitados y de sus edificios: cuevas prehistóricas; pirámides, tumbas y templos mesoamericanos; iglesias, conventos y palacios novohispanos; arquitectura vernácula y construcciones civiles y oficiales de la nación republicana y de posrevolucionaria. [...] la pintura mexicana ha experimentado en los muros más de cuatro mil años de evolución ininterrumpida (VELA apud LOZANO; RIVERA, 2006, p. 7).

Ainda que em murais, as obras foram pintadas de forma a apresentar os objetos de maneira didática, para serem observadas e analisadas, portanto, não como peças sem relações entre si, mas como um conjunto de obras que possuem um contexto histórico que as envolve.

É importante ressaltar o suporte utilizado pelo Muralismo Mexicano: não mais se utiliza uma moldura, uma tela colocada em uma parede restrita a um ambiente fechado direcionado a poucas pessoas. Faz-se uso de um espaço público de grande circulação de indivíduos onde qualquer um pode contemplar as produções artísticas. Vasconcellos (2007, p. 158) aponta, em relação ao suporte utilizado para a produção do movimento muralista, que este novo conceito de exposição de arte desejava:

atingir a maior quantidade possível de espectadores. Daí sua exibição em espaços públicos (palácios, bibliotecas, escolas, museus), apresentando aos olhos populares imagens de sua história, abrangendo temas que abordam o período pré-hispânico, domínio colonial, a Independência, a Reforma e a Revolução, permitindo uma leitura pública desses temas a partir de uma visão subjacente a esse movimento artístico e aos interesses específicos do Estado revolucionário.

É interessante notar que esta nova concepção de arte também coincide com quatro momentos de uma produção artística, sendo ele: produção, distribuição, circulação e consumo. Vasconcellos (ibidem, p. 158) acredita que o muralismo “Rompendo os canais privados do mercado da arte, amplia seus espaços e suas relações na medida em que ao se localizar em espaços públicos torna-se arte pública, de “consumo” amplo que ultrapassa os limites de um grupo seletivo”.

Assim sendo, a forma como esta nova produção artística se propõe para a sociedade, na visão dos críticos, acarreta uma ampliação na maneira de ver a arte, já que, por meio dos murais, a arte não se restringe a poucos.

Assim como Octavio Paz tenta mostrar o mexicano e seus pensamentos de uma forma poética, utilizando uma estrutura reflexiva, sociológica e, ao mesmo tempo, metafórica, a ponto de não se encaixar perfeitamente em nenhum gênero, o Muralismo Mexicano, de certa maneira, rompeu com a tradição e mostrou a história deste povo sob uma perspectiva livre e direta, sem configurações preestabelecidas e sem dimensões predeterminadas.

Levando em consideração que ambos os suportes artísticos não possuem um molde no qual se possa estabelecer uma única definição, é possível, por meio de uma analogia, voltar o olhar sobre o ser mexicano. Este tampouco encontra sua identidade, sua característica em uma forma predeterminada.

Tendo como base essa visão de mundo, é possível afirmar que a definição de uma identidade única não é mais possível, já que o ser mexicano é um indivíduo construído por inúmeras influências de outras culturas. Logo, acredita-se que nada melhor que utilizar, para mostrar esse processo constitutivo, formatos que também são expressões de ruptura, tais como um ensaio histórico/filosófico escrito em uma forma poética e uma pintura que se vale de um suporte público diferenciado para sua apreciação.

Paz e Rivera, ainda que em época distintas e cada qual com materiais comunicativos diferentes, contam a história do mexicano e de sua trajetória como sendo um povo marcado pela pluralidade cultural. Ambos os artistas utilizaram mecanismos narrativos – ensaio e mural – repletos de marcas que misturam o objetivo – ensaio – e o subjetivo – metáforas –, assim como a representação tradicional – pintura – e a forma “pública” de ruptura – mural. Dessa forma, eles mostram a história de uma composição identitária e a história de uma revolução que, juntas, buscavam resgatar os processos que poderiam construir a identidade desse povo.

Outra característica que mostra o processo de ruptura presente no Muralismo Mexicano é o fato de que, de acordo com Vasconcellos (2007, p. 130), “as linguagens dos murais, pensados como recurso didático-pedagógico, se sobrepõem a qualquer tentativa de reestruturação museológica, havendo uma necessidade de adequação do discurso expositivo a esta realidade”.

Muitos creem que outras artes e formas pictóricas obtiveram a mesma importância do Muralismo Mexicano, entretanto poucas lograram a mesma repercussão alcançada por esse movimento. Acredita-se que, assim como a Revolução Mexicana possuía um ideal de modificar o *status quo* da sociedade, a arte do Muralismo Mexicano também carregava o ideal da arte revolucionária, na medida em que visava romper com as noções estéticas que pairavam naquele momento. Nessa perspectiva, afirma Sergio Vela (apud LOZANO; RIVERA, 2006, p. 7) que “[...] muy pocas han sido, como la pintura mural, un hilo conductor de su historia, de sus metamorfosis y de su continuidad a lo largo de los siglos”. E ainda, “o muralismo rompeu com a arte de cavalete e incorporou novos materiais, ferramentas e técnicas ao processo de trabalho” (VASCONCELLOS, 2007, p. 156).

A escola muralista surgiu na primeira metade do século XX, sendo uma das maiores consequências da Revolução Mexicana de 1910. Muitos a consideram como uma nova perspectiva social, assim como Octavio Paz acredita ser tal gênero artístico uma profunda revelação do ser mexicano e, por conseguinte, a busca por uma nova tradição que inseriu o México no mundo moderno.

Na visão de Rodrigo Gonçalves Beauclair (2000, p. 5), os murais:

[...] ricos em detalhes e alegorias que demonstravam a preocupação social e cultural das décadas de 1920 e 1930, não significavam apenas registros históricos e estéticos de um determinado período. A importância de sua perenidade na história social, cultural e artística mexicana e latino-americana, ressalta a força estética de suas representações que embasaram discursos, projetos e tentativas de consolidação da identidade nacional mexicana.

De maneira geral, segundo Vasconcellos (2007, p. 159) “o Muralismo mexicano da década de 1920 caracterizou-se pelo esforço em criar uma imagem do povo mexicano que surgia das convulsões da Revolução”.

A composição de pintores que formou esse movimento se fez por conhecer por David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco e Diego Rivera, nomes estes que José Vasconcelos buscou para que se pudesse dar início a essa nova perspectiva artística. Cada qual pintou à sua maneira, mas todos tiveram seu lugar de destaque no movimento.

Diego Rivera (1886-1957) foi um dos pintores que obteve reconhecimento internacional, pois projetava uma imagem do ser mexicano que nunca antes havia

sido vista. Rivera obteve um destaque na criação da arte pública, pois suas formas de expressão eram as mais modernas dessa arte revolucionária.

Por ter permanecido mais de 13 anos na Europa, Rivera sofreu muita influência de artistas como Pablo Picasso, Robert Delaunay e Amedeo Modigliani, retornando ao México, em 1921, com o objetivo de realizar sua arte muralista. É sob a influência das Vanguardas Europeias – originalmente chamada *avant-gard* –, mais especificamente do Cubismo, que Rivera iniciou sua composição artística. Devido a este e a outros fatores, o pintor mexicano atraiu muitos olhares em prol do movimento muralista. Vela (apud LOZANO; RIVERA, 2006, p. 7), por exemplo, o vê da seguinte forma: “[...] excelente pintor de caballete y dibujante, magnífico ilustrador, es reconocido ante todo como muralista; su obra monumental ha relegado y ahogado en parte las otras facetas de su creación”.

Ainda que o Muralismo Mexicano tenha sofrido influências europeias, Vasconcellos (2007, p. 157) vê, da seguinte forma, o surgimento dessa ruptura artística:

Mesmo sendo influenciada por movimentos e técnicas europeias (especialmente cubismo, fauvismo e expressionismo), a arte na América Latina em geral, e o muralismo mexicano em particular tiveram uma recriação própria a partir da realidade que se vivia, num processo dinâmico de retroalimentação e originalidade.

A produção de murais por Diego Rivera deu-se durante aproximadamente 30 anos, desde 1922 até 1957. Muitas de suas obras se encontram em lugares como o Palácio Nacional, a Secretaria de Educação Pública, o Palácio de Belas Artes, entre outros. Há que se considerar também que muitas obras suas retomam o Renascimento em relação à cor, à produção plástica e à ordem simbólica que possui: Rivera resgatou o equilíbrio renascentista do século XV, fazendo uso, não menos comum, da perspectiva, técnica esta que se consagrou naquele período.

Vale ressaltar que, no surgimento do Renascimento, busca-se a retomada de certos valores greco-romanos como ideal de arte, devido à invasão dos góticos e vândalos que se sucedeu na Itália. A cidade que ficou responsável por este acontecimento foi Florença, sob a liderança de Filippo Brunelleschi, que passou a ser conhecida como “Florença quattrocentista” (GOMBRICH, 1999, p. 224), pois foi o lugar que reuniu os artistas – Masaccio, Fra Angelico, Paolo Uccello, Piero della

Francesca, Botticelli, Leonardo da Vinci, Michelangelo e Rafael Sanzio – que tinham a intenção de inovar procedimentos na composição plástica.

Segundo Graça (2002, p. 82), a “pintura do Renascimento confirma as três conquistas que os artistas do último período gótico já haviam alcançado: a *perspectiva*, o uso do *claro-escuro* e o *realismo*”. Percebe-se, na obra de Diego Rivera, uma semelhança com esse período, em virtude da utilização desses aspectos em suas obras.

O representante da Renascença que permite estabelecer uma relação com a maneira de pintar de Diego Rivera é Piero della Francesca, por valer-se da representação artística sob o aspecto da perspectiva, dado que os murais partem da perspectiva para elaborar a história do povo mexicano. Como diz Gombrich (1999, p. 260): “Piero possuía igualmente o completo domínio da arte da perspectiva e da forma dimensional [...]”. Percebe-se o elemento *perspectiva* na obra de ambos os artistas, ainda que nascidos em épocas distintas.

Mas voltando à questão da importância político-cultural do Muralismo Mexicano, a cultura, de acordo com a visão de Vasconcellos (2007, p. 157), tinha o dever de:

[...] reconstituir-se, renovar-se, assumir uma nova orientação, mais condizente com os princípios e os objetivos revolucionários, levando conseqüentemente a um processo de nacionalização da cultura na qual a pintura mural mexicana encontrou seu proeminente lugar.

Ainda compartilhando da visão de Vasconcellos (ibidem, p. 163) acerca da concepção dos murais mexicanos é:

fundamental [...] ressaltar que essas imagens devem ser vistas como representações, ou melhor, ao serem compreendidas por outras pessoas além daquelas que as produziram, é porque existe entre elas um mínimo de convenção sociocultural. Dessa maneira, elas devem boa parcela de sua significação a seu aspecto de símbolo e de seu poder de comunicação.

Como se pôde notar por esse breve histórico, o Muralismo Mexicano soube conciliar a poética com a responsabilidade de retratar a história do povo mexicano, resgatando suas lutas, conquistas e derrotas.

A aproximação do olhar

Tecendo a manhã

(João Cabral de Melo Neto)

*Um galo sozinho não tece a manhã: /
ele precisará sempre de outros galos.*

Um dos murais de Diego Rivera, selecionado para análise e que aparece logo a seguir, recebe o título de *Pan american unity. The marriage of the artistic expression of the North and South of the continent* (1940). Toda sua elaboração foi feita em São Francisco, Califórnia, durante a “Golden Gate International Exposition” (1939-1940), em Treasure Island, no marco do programa da *Arte en acción*.

Esse mural apresenta a seguinte legenda no espaço de sua exposição: “Obra sobre la vida indígena mexicana y la existencia industrial norteamericana de cuya unión surgirá una cultura continental”. Logo, a frase que ilustra essa criação de Rivera deixa, aos olhos do leitor, transparecer o fato de que esse mural faz uma reflexão sobre a questão da união e da força de uma construção da cultura híbrida que está por surgir dentro do cenário do povo mexicano.



Essa obra foi programada para ser exposta na biblioteca do Junior College de San Francisco, ao fim da feira de arte. Entretanto, devido à Segunda Guerra Mundial, o mural manteve-se em caixas por mais de vinte anos até ser transferido, em 1961, para o City College de San Francisco, permanecendo definitivamente nesse local.

Sua dimensão total é de 174,40 m², sendo subdivida em cinco recortes, cada um deles possuindo ora 4,84 x 4,84 m, ora 2,41 x 4,84 m, trazendo em si um fragmento da história do México. Cada um dos fragmentos – ou painéis – desse mural possui uma identificação, como se pode notar a seguir:



painel 1

painel 2

painel 3

painel 4

painel 5

Cada um desses painéis, por seu turno, possui um título específico:

- **1º painel:** *El genio creador del sur nace del fervor religioso y del talento nativo para la expresión plástica.*
- **2º painel:** *Elementos del pasado y del presente.*
- **3º painel:** *La plastificación del poder creador del mecanismo del norte por medio de la unión con la tradición plástica del sur.*
- **4º painel:** *Las tendencias del esfuerzo creativo de los Estados Unidos. El surgimiento de la mujer en diversos campos de este esfuerzo creativo a través de su empleo y del poder de la maquinaria inventada por el hombre.*
- **5º painel:** *La cultura creadora del norte surgió gracias a la necesidad que había de forjar una vida civilizada en una tierra nueva y despoblada.*

Como a maioria dos murais traz em si uma compilação de fragmentos da história do México, com este não poderia ser diferente. Dessa maneira, levando em consideração que o mural apresentado é um texto imagético, será feito, ainda que restrito a algumas partes, um estudo dos elementos que o compõem.

Antes, porém, vale ressaltar a influência que sofreu Rivera das vanguardas europeias na constituição de suas obras, podendo ser notada, mais especificamente, a influência do Cubismo. Tal extensão artística revelou uma arte fragmentada, ou seja, uma arte dividida em sua composição, característica fundamental na arte cubista. Tendo como base essa visão de mundo da realidade, é possível estabelecer uma relação com o sujeito mexicano, uma vez que este também se mostra para o mundo como um ser dividido e dual dentro de sua formação identitária e ideológica.

Não se pode deixar de mencionar a utilização da técnica feita por Rivera para compor suas obras, já que ele se vale de modelos pré-concebidos de arte, como já mencionado anteriormente. Concomitantemente ao fato de utilizar-se das estruturas tradicionais de arte, Rivera também rompeu com essas perspectivas, a fim de gerar uma arte que transformasse a visão de mundo das pessoas daquela época. Pode-se, dessa forma, considerar, nessa perspectiva de análise, que Diego Rivera e outros muralistas construíram uma arte de ruptura, mesmo se valendo de suportes teóricos de extrema tradição para a academia.

Ainda sobre esse aspecto, Esther Cimet (1992, p. 28) analisa a questão do surgimento do muralismo e de sua composição:

O fato de haver tido também fontes europeias não cancela o valor, a especificidade do movimento muralista. Não é a Europa que explica o movimento. [...] Não são as fontes que explicam um fenômeno artístico, mas o como e o porquê, em que direções se transformam as matérias-primas obtidas dessas fontes. O movimento muralista mexicano bebeu em diversas fontes da história da arte: nos afrescos do Renascimento italiano, nas vanguardas europeias e na arte pré-hispânica, colonial e popular do México; mas todas elas juntas não o explicam. O importante é como e em que direção as sintetizou e transformou em outra coisa, e em que consiste esta diferença, em que e como construiu e determinou essa especificidade.

É sobre esse aspecto que se acredita que o movimento muralista mexicano acabou por inaugurar imagens que relatam a história do sujeito mexicano em seus diferentes momentos, criando, ao mesmo tempo, uma referência artística à Revolução Mexicana.

Voltando ao mural exposto, é possível observar, no painel 3, um primeiro elemento central que constitui esse mural: esse objeto composto de madeira e metal pode ser considerado a deusa Coatlicue, figura que pertence à mitologia asteca e que, por sua vez, representa a mãe da vida e da morte. Seu nome pode variar de acordo com a região: *Coatlicue* significa “saia de serpente”; *Cihuacoath* significa “mulher serpente”; *Tonantzin* significa “Nossa Mãe”. Esse ser mitológico pode ser considerado como a representação do sacrifício.

Como se nota, essa análise é distinta da que se procede em um texto verbal, pois a sintaxe de um texto imagético tem suas peculiaridades, ou mais especificamente, existe, nessa obra, uma organização, uma distribuição da tinta e de outros elementos pictóricos pelos espaços dos painéis que a compõem. Segundo afirma Dondis (2007, p. 22):

Qualquer acontecimento visual é uma forma de conteúdo, mas o conteúdo é extremamente influenciado pela importância das partes constitutivas, como a cor, o tom, a textura, a dimensão, a proporção e suas relações compositivas com o significado.

Voltando à obra *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz, é possível observar a aproximação de olhares que Diego Rivera e o escritor mexicano possuem em relação ao tema da busca da identidade de seu povo, pois ambos acreditam que o povo mexicano é um povo dividido e que o autoconhecimento é um processo que deve permitir o resgate de múltiplas formas de expressões culturais, visto que o mexicano é tomado pela “[...] angustia de no saber lo que se es exactamente” (PAZ, 1950, p. 32). Em outras palavras, Paz (ibidem, p. 21) esclarece melhor essa questão da seguinte forma: “cambiante según las circunstancias históricas – sino que también señala la paradójica universalidad de lo específicamente mexicano: ni ‘lo inhumano y sin carácter’ ni ‘lo probablemente característico’ sino sólo ‘una manera de ser hombre’”.

Para verificar em que medida essa questão identitária está também presente em Rivera, é preciso, pois, voltar a analisar a questão simbólica da deusa Coatlicue, figura central do mural que vem sendo analisado. Note-se que essa deusa é híbrida, ou seja, composta por dois elementos, a madeira e o metal, sendo que o primeiro pode ser encontrado na natureza e o segundo pode ser obtido por meio da ação humana:



Essa divisão pode, por analogia, representar a identidade tão dividida que compõe o ser mexicano, sendo ora composta por uma história natural – representada pela madeira, que simboliza a parte indígena que formou o que se conhece, atualmente, como México –, ora composta pela história forjada – representada pelo metal, que simboliza as características americanas e europeias

que acabam por compor essa identidade dual. Como já dito, essa dualidade, essa fragmentação artística pode ser encontrada na formação de Rivera como pintor, o que acaba por revelar mais um aspecto que confirma a aproximação da identidade dual do mexicano e do pintor que tentou mostrar tal realidade. A propósito, é importante ressaltar que a temática desse mural pode ser definida como “una obra de la vida indígena mexicana y la existencia industrial norteamericana de cuya unión surgirá una cultura occidental” (LOZANO; RIVERA, 2006, p. 400), conforme já se afirmou no início deste capítulo.

Também na visão de Desmond Rochfort (1997, p.122-123), o dualismo na obra de Diego Rivera se faz presente:

Na obra de Rivera, as dualidades do mundo moderno se trataram numa combinação de posições contraditórias, seja numa visão acrítica e mitificada da modernidade norte-americana ou através da retórica de seu socialismo revolucionário.

Continuando a análise do mural, acredita-se que a madeira representa a natureza, a obra prima ligada diretamente ao natural, ao puro, tal qual era a cultura indígena. Já o metal remete o leitor à produção industrial, que necessita da interferência do outro para sua composição. Logo, a maneira como foi formada a deusa Coatlicue revela o caráter dual que, segundo Octavio Paz, possui o povo mexicano quanto à sua formação identitária.

Em toda a extensão do mural, é possível observar o antes e o depois, sendo a partes 4 e 5 compostas por índios e camponeses que trabalham para conseguir um lugar e um reconhecimento perante a sociedade. Desta forma, pode-se afirmar que essas partes do mural representam o “antigo” México, isto é, o México antes de todas as revoltas e transformações que ocorreram ao longo de sua história.

Já as partes 1 e 2 revelam um “novo” México. Tal nomenclatura está baseada a partir do término da Revolução Mexicana. Esse fragmento do mural, composto pelas indústrias, pelos homens e pelos não escravos que trabalham na construção de uma nova nação, revela o sentimento do mexicano de nunca desistir de seus reais objetivos e de sempre, ainda que oprimido, lutar por eles.

É possível afirmar ainda que esse mural faz uma referência ao filme “O grande ditador”. Rivera, aliás, era grande admirador de Charles Chaplin “cuyo el personaje en el film ‘The Great Dictator’ es utilizado para denunciar los avances del

fascismo en contra de la democracia y de la libertad de expresión” (LOZANO; RIVERA, 2006, p. 399). Logo, aqui, está clara a relação entre a produção americana e a produção mexicana de arte, ainda que de áreas distintas. Até mesmo neste momento Rivera desejou que se refletisse sobre a questão da interferência exterior na construção da identidade do sujeito mexicano.

Outro fator que revela a dualidade cultural mexicana é o fato de essa imagem possuir duas cores: o bege, cor da madeira, e o cinza, cor de metal. Colocando as duas cores lado a lado, é possível perceber que o bege não se sobressai, mostrando-se, pois, quase despercebido e, por conseguinte, fazendo o cinza chamar toda a atenção para si. Assim, a deusa Coatlicue, retratada por Deigo Rivera, devido aos gradientes de claro e escuro, assume destaque e uma posição central na obra em relação à disposição imagética. Conforme Arnheim (2000, p. 302):

Em conjuntos globais bem como em objetos isolados, os gradientes constantes de claridade, como gradientes constantes de tamanho oferecem um aumento ou decréscimo contínuo de profundidade. As transições súbitas de claridade ajudam a produzir saltos de distância. O assim chamado *repoussoirs*, objetos maiores no primeiro plano, que pretendem fazer o fundo parecer mais distante, são reforçados na pintura, na fotografia, nos filmes, e em cenografia se houver uma forte diferença de claridade entre o primeiro plano e o fundo.

O contraste das cores apresentadas no mural revela “a valorização da aparência do produto ou da composição, destacando partes interessantes no objeto” (GOMES FILHO, 2009, p. 65), o que faz Coatlicue assumir um espaço de destaque no mural. Tal observação revela que o lado que representa a cultura indígena – ou a cultura que constitui o povo mexicano – está enfraquecido, enquanto o lado do dominador se faz muito presente, chamando, conduzindo, dessa forma, o olhar do leitor. Mais uma vez é possível afirmar que o povo mexicano, baseado na visão de Octavio Paz, traz, em sua identidade, a marca da divisão e da cisão. A cultura parece ser oriunda de uma composição de elementos, em certo sentido, díspares.

Ainda sobre este aspecto imagético, segundo a lei da Gestalt, é possível observar que há uma segregação na constituição da deusa Coatlicue, uma vez que as cores revelam uma divisão de elementos, proporcionando, dessa maneira, uma relevância maior para um lado. Sobre essa questão, esclarece Gomes Filho (ibidem, p. 30):

Segregação significa a capacidade perceptiva de separar, identificar, evidenciar, notar ou destacar unidades, em um todo compositivo ou em partes deste todo, dentro de relações formais, dimensionais de posicionamento. [...] A segregação de elementos pode ser feita por diversos meios: pontos, linhas, planos, volumes, cores, sombras, brilhos, texturas, relevos e outros.

Logo, foi perceptível que Rivera não somente isolou a deusa no centro do mural a fim de proporcionar-lhe destaque, como também fez uso da técnica das cores para colocá-la em evidência.

É importante ressaltar que a arte do mural mexicano privilegia um aspecto cumulativo de dados, ou seja, são muitas as informações em um mesmo espaço de representação artística que tenta retratar uma época da história constituinte do povo mexicano. Acrescenta-se a isso a ideia de que Rivera mistura diferentes elementos das culturas europeia, indígena e norte-americana, reproduzindo a complexidade da formação cultural do povo mexicano, tal qual assinala Octavio Paz em seu ensaio.

É fato que, em um primeiro momento, essa imagem traz certo desconforto ao olhar, já que sua composição é recheada de elementos, muitos deles sobrepostos. Logo, o leitor necessita analisá-la e observá-la pausadamente. Segundo Gomes Filho (2009, p. 37) "quanto pior ou mais confusa for a organização visual da forma do objeto menor será seu grau de pregnância". Assim sendo, quanto menor o grau de compreensão, mais tempo o leitor deve dedicar a observar a obra, e esse tempo:

[...] decorre, exatamente, porque as forças internas de organização da forma, agindo no sistema nervoso do observador, procuram achar a melhor estrutura perceptiva possível no objeto, permitindo a sua decodificação em alguma coisa mais clara e lógica, de modo a facilitar sua compreensão.

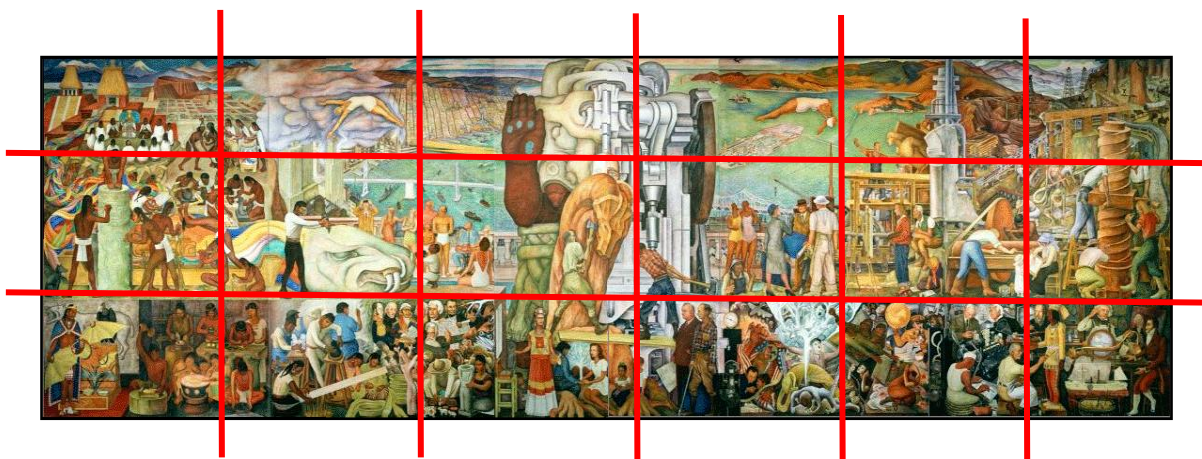
Essa instabilidade no olhar é revelada pela complexidade de elementos que compõem a obra, não se conseguindo identificar, de imediato, os elementos que nela são apresentados. Em relação a esse conceito, Gomes Filho (ibidem, p. 79) aborda o assunto da seguinte maneira: "Implica, quase, sempre, uma complicação visual, graças à presença de numerosas unidades formais na organização do objeto, tanto das partes como do todo". Tal afirmação é válida devido ao excesso de elementos que constituem a obra. Ainda sob essa perspectiva, a falta de horizonte também contribui para essa visão instável que se obtém do mural.

Considerando ainda a ótica da pregnância da forma, é possível, segundo concepções de Gomes Filho (2009, p. 37), esclarecer que a visão do mural "é

bastante irregular e confusa, exigindo um maior tempo para sua compreensão”. Dentro dessa perspectiva sintática da imagem, é possível estabelecer uma relação com o sujeito mexicano, já que este também apresenta, em sua formação identitária, inúmeros elementos culturais e ideológicos que o formam como indivíduo mexicano.

Outro conceito muito importante é o fator de fechamento que esse mural de Rivera possui, dado todos os elementos que o compõem estarem unidos, revelando, assim, um caráter de completude do mural. É fato que essa obra possui, em sua composição, essa característica, que, sem dúvida, torna-a mais completa. Sobre esse conceito, afirma Gomes Filho (2009, p. 32): “obtem-se a sensação de fechamento visual da forma pela continuidade em uma ordem estrutural definida, ou seja, por meio de agrupamentos de elementos de maneira a construir uma figura total mais fechada ou mais completa”.

Ainda que composta por muitos elementos, esse mural é considerado harmônico, uma vez que, na regra dos terços do quadrante, todos os espaços do mural são tomados por imagens, podendo, dessa forma, revelar o aspecto harmônico presente na imagem. Veja:



Como se vê, Diego Rivera consegue, com muita maestria, compor uma obra ao mesmo tempo harmônica e complexa, complexidade que, a princípio, poderia gerar instabilidade no olhar de seu observador. Sobre isso, Gomes Filho (ibidem, p. 56) opina que a “desarmonia é reforçada pelo excessivo número de unidades formais que se transformam em poluição visual, traduzidos pelos diversos elementos irregulares, incoerentes e fragmentados”. Esse recurso utilizado por Rivera, na visão de Gomes Filho (ibidem, p. 56), pode ser considerado como um “elemento

estratégico, com o propósito de causar efeitos visuais inesperados ou insólitos do ponto de vista psicológico”. Dessa maneira, acredita-se que, apesar da complexidade de sua composição, esse mural possui harmonia, pois consegue equilibrar e mostrar os elementos que nele são grafados.

Outro dado de fundamental relevância que constitui o presente mural de Diego Rivera concerne à presença do deus Quetzalcóatl, que foi uma divindade presente em inúmeras culturas mesoamericanas, sejam elas astecas, toltecas ou maias. Seu nome é formado por duas palavras originárias do *náuatle*: “quetzal”, significa “ave que possui uma plumagem” e que vive na selva, na parte central da América; “cóatl” significa “serpente”. Portanto, é comum que seu nome seja traduzido, muitas vezes, por “Serpente emplumada”. Para aquele que possui uma visão religiosa, voltada para a mitologia, essa divindade representa a vida, a abundância na vegetação, o alimento físico e espiritual.

Quetzalcóatl não aparece no mural de corpo inteiro, deixando revelar somente a cabeça em forma de serpente. Note-se:



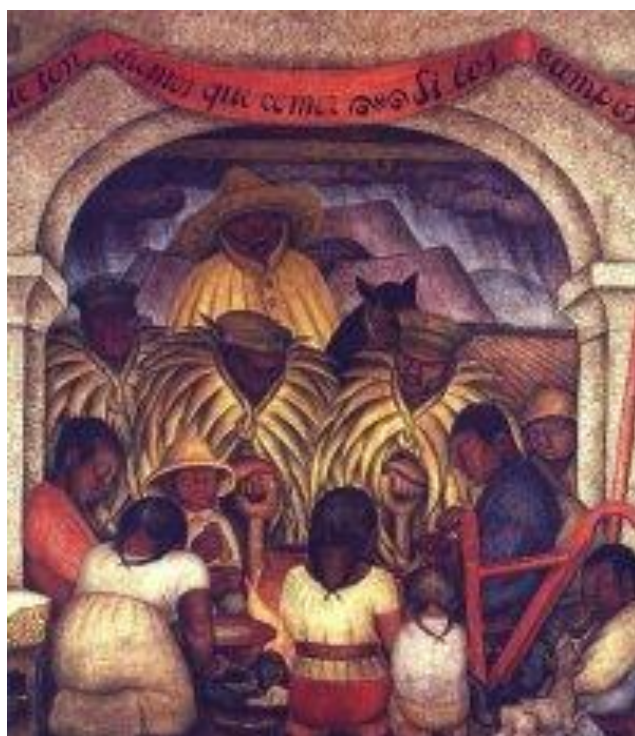
O caráter destrutivo nesse fragmento se faz presente, uma vez que um homem, representado pelo escultor mexicano Mardonio Magaña, finca um objeto na cabeça de Quetzalcóatl. Por retratar um escultor, pode-se, então, considerar que sua ação é, ao mesmo tempo, destrutiva e construtiva. Ele pode estar destruindo uma referência da cultura mesoamericana, mas também pode estar atuando no ofício de esculpir. Tendo como base toda a representação de Quetzalcóatl, pode-se concluir que a cultura é um elemento que compõe as origens primitivas da identidade indígena e do mexicano, identidade que, por sua vez, está sendo destruída ou até mesmo moldada, transformada.

Pode-se, pois, aproximar essa visão de Diego Rivera à ideia que Octavio Paz possui em relação à sobreposição de culturas e ideologias deflagrada à época da Conquista e à época da Revolução Mexicana. E, nesse sentido, é interessante ver o artista como um sujeito que pensa e modela a cultura de acordo com o momento histórico. A pintura dos muralistas ofereceu ao mexicano uma possibilidade de ver-se representado sob outra perspectiva, não mais a dos livros. Foi-lhe dada, portanto, a oportunidade de mergulhar nas referências de seu passado. Pode-se afirmar que os murais apresentam a cultura em seu dinamismo, transpassada de um movimento que inclui elementos fecundos e que remodela todas as referências.

Foram prometidas reformas e mudanças, mas, na verdade, nada mudou para a classe baixa da sociedade, que, como sempre, foi a mais desfavorecida. Acreditou-se que a destruição de uma cultura pudesse construir uma nova nação com outras perspectivas, mas Octavio Paz (1950, p. 264) esclarece que “No podía ser de otro modo, ya que los grupos que encabezaron el movimiento de Independencia no constituían nuevas fuerzas sociales, sino la prolongación del sistema feudal”.

É possível observar que a cabeça de Quetzalcóatl aparece surgindo do meio dos povos indígenas em direção ao lado direito de quem observa, ou seja, ela sai de suas raízes e é “moldada”, “transformada” por um escultor, tal qual a ideia desenvolvida por Octavio Paz em seu ensaio. Acredita-se também que essa figura apresenta a ideia de que o mito do retorno de Quetzalcóatl é o prenúncio para o início da Conquista do México, realizada por Hernán Cortés.

Outro mural, que se pode tomar como base de análise, apresenta-se a seguir. Sua forma física possui a dimensão de 4,33 X 1,84 m e recebe o nome de *La lluvia* (1929):



La Lluvia (1929)

Esse mural faz parte de um todo de 51 murais que estão localizados na Secretaria de Educação Pública do México, estando especificamente localizado no segundo piso, no Patio de las Fiestas. Os murais que estão localizados nesse espaço possuem um estilo figurativo clássico, uma vez que se baseiam nos ideais revolucionários, exaltando a herança indígena e a cultura mexicana. Nesse espaço, estão os murais que ilustram a atuação de Emiliano Zapata, a Revolução Mexicana agrária e a Revolução Proletária.

No geral, todos os murais contam as histórias das lutas políticas e agrárias ocorridas durante a Revolução Mexicana. Parte da obra composta nesse espaço retrata a “decadência” do capitalismo e a ascensão dos camponeses, fato que, na realidade, não aconteceu. É importante contextualizar alguns murais que formam o todo dessa obra, embora será analisado somente o mural que recebe o nome de *La Lluvia*:



La muerte del capitalista



Un solo frente



Balada de la Revolución o Arsenal de Armas

É preciso ressaltar que toda a obra muralista do segundo piso da Secretaria de Educação Pública é “emoldurada” por uma frase, ou melhor, uma espécie de poema que não pode ser lido em sua totalidade, tal qual se pode observar no mural “Balada de la revolución o Arsenal de armas”. Tal poema recebe o título de “Así será la revolución proletariada”, de autoria de Vicente T. Mendoza, podendo ser encontrado em sua obra *Lírica narrativa de México*. Vale ressaltar que a versão do poema encontrada nos murais de Diego Rivera pode sofrer certas alterações.

Esse poema possui uma grande importância, pois, por meio da linguagem verbal, busca explicitar posicionamentos marcadamente ideológicos, assim como os murais buscam a representação da história política e ideológica que compõe o ser mexicano. A seguir, transcreveu-se o poema de Mendonza (1962, p. 57):

Así será la revolución proletaria

Son las voces del obrero rudo lo que puede darles mi laúd;
 es el canto sordo pero duro que se escapa de la multitud
 ya la masa obrera y campesina sacudiose el yugo que sufría
 ya quemó la cizaña maligna del burgués opresor que tenía
 por cumplir del obrero los planes, no se vale que nadie "se raje"
 se les dice a ricos y holgazanes: "el que quiera comer que trabaje".

Las industrias y grandes empresas dirigidas son ya por obreros
 manejadas en cooperativas sin patrones sobre sus cabezas
 y la tierra ya está destinada para aquel que la quiera explotar
 ¡se acabó la miseria pasada! cualquier hombre puede cultivar!!

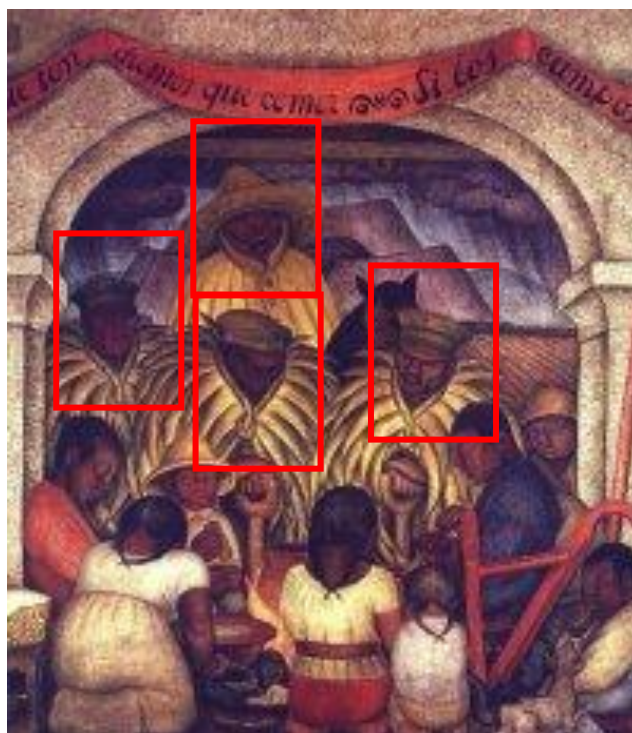
La igualdad y justicia que hoy tienen se debió a un solo frente que hicieron
 en ciudades pobladas y ranchos campesinos soldados y obreros
 ahora tienen el pan para todos los desnudos, los hombres de abajo,
 la igualdad, la justicia, el trabajo y han cambiado costumbres y modos
 cuando el pueblo derrocó a los reyes y al gobierno burgués mercenario
 instaló sus "consejos" y leyes y fundó su poder Proletario
 en Cuautla Morelos hubo un hombre muy singular...

Muitos críticos acreditam que esse poema traz um pouco da história e da esperança que o povo mexicano possuía. Com o objetivo de completar sua criação, Rivera uniu esses versos à sua obra imagética, a fim de explicá-la ou até mesmo completá-la com ideias pertinentes ao tema desse mural.

Essa série de murais, como já foi dito anteriormente, tenta transmitir como era o sentimento que permeava o povo mexicano, mostrando, dessa forma, suas conquistas e desejos. Em outras palavras, Bertram D. Wolfe (apud LOZANO; RIVERA, 2006, p. 111) esclarece que:

Fue precisamente esa serie pintada en el edificio de la Secretaria de Educación Pública, lo que dio forma súbita al movimiento artístico mexicano en toda América y Europa, haciendo famoso el nombre de Rivera por todos los ámbitos del mundo occidental. Inicióse así una resurrección de la pintura mural, en decadencia desde fines del Renacimiento; resurrección que primero se experimentó en México y luego en Estados Unidos.

Esse mural, especificamente conhecido como *La lluvia*, retrata a submissão do povo mexicano diante das grandes autoridades. Por mais que buscasse e lutasse pelos seus ideais revolucionários, o povo acabava, muitas vezes, cedendo às forças maiores. Essas forças são reveladas, no mural, pelos soldados que estão posicionados de forma autoritária diante dos camponeses, que estão sendo representados por homens, mulheres e crianças que estão ajoelhados e prostrados sob o olhar desses soldados. Veja:



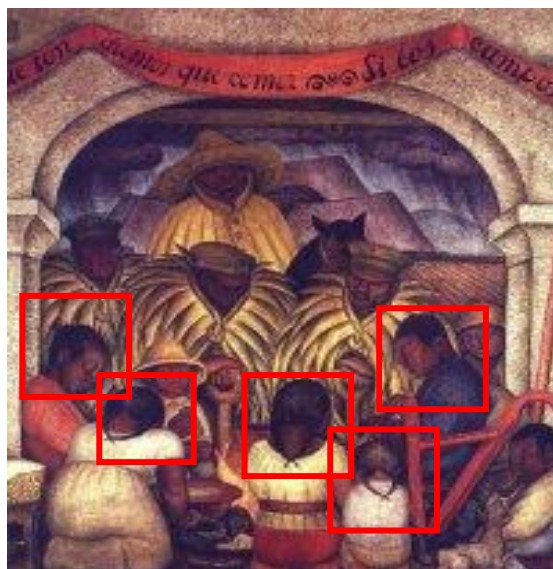
A representação desses soldados dá-se de forma hierárquica, já que são superiores às outras personagens da imagem. Eles estão dispostos em pé, olhando os camponeses de cima para baixo. Esses homens estão vestidos com casacos formados por folhas de palmeiras, podendo, pois, revelar ao leitor o fato de eles representarem a terra que, apesar de tão desejada pelo povo nativo, agora se encontra sob domínio de povos autoritários.

Vale ressaltar que esses soldados possuem em suas mãos um instrumento parecido com uma pá ou um machado apontado para baixo, parecendo, assim, que eles estão obrigando os camponeses a realizarem alguma tarefa, os quais, por seu turno, estão no chão com as cabeças baixas.

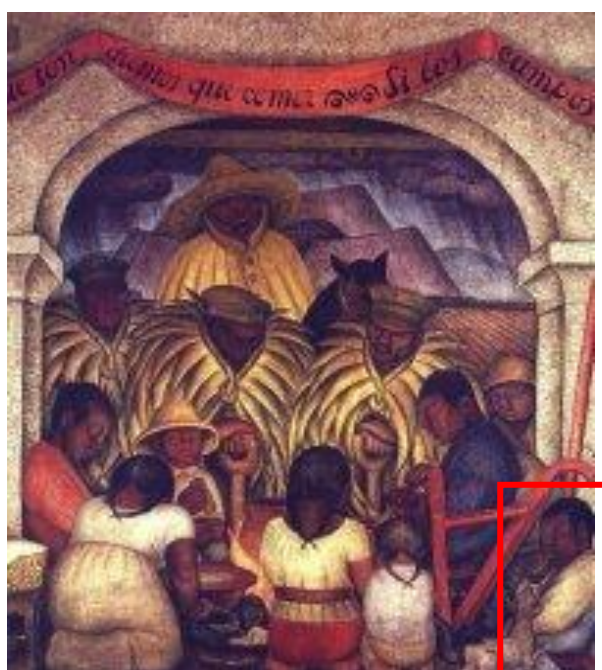
É interessante notar que nenhum rosto do povo afligido enfrenta o leitor, estando todos voltados para baixo. Nenhuma personagem desse mural de Diego Rivera é identificada, tal qual o povo mexicano, que busca formas para compor a própria identidade, que muito se oculta por trás das culturas impostas. É como se essas personagens deixassem, portanto, revelar uma singularidade com relação à questão identitária, fator tão caro ao povo mexicano. Como afirma Octavio Paz (1950, p. 21), a identidade mexicana muda “según las circunstancias históricas – sino que también señala la paradójica universalidad de lo específicamente mexicano: ni ‘lo inhumano y sin carácter’ ni ‘lo pobremente característico’ sino sólo ‘una manera de ser hombre’”.

É possível observar que os camponeses não dirigem o olhar aos soldados, uma vez que sua posição diante da sociedade é inferior, tendo, portanto, que se manterem submissos. Vale retomar que nenhum deles se apresenta de frente para o leitor, revelando, dessa forma, a falta de individualidade nessa representação imagética. O que se pode perceber apenas é a lateral da face de dois homens, um localizado no canto direito, o outro localizado no canto esquerdo do mural, mas, ainda assim, não é possível ter-se uma visão geral do rosto de cada um deles. Quem observa está livre para imaginar qualquer pessoa, não há uma individualização em relação à apresentação dessas personagens.

Logo, acredita-se que esse mural possa ser um ponto de partida para uma reflexão sobre a questão de que a grande maioria dos sujeitos mexicanos se sente comum, e não única diante da sociedade. Ou seja, como não há nesse mural uma determinação de cada personagem, abre-se a possibilidade de generalização dos indivíduos mexicanos no que diz respeito à questão de que cada um deles não se sente um ser único diante de um todo. Nesse mural, os povos que são minimizados estão representados por esses camponeses: tal efeito se traduz, na obra, pelo fato de que nenhum dos sujeitos representados encara o leitor:



A única personagem, cujo rosto pode ser visualizado, é a de uma criança, que está localizada à direita inferior de quem observa. No entanto, essa personagem, mesmo estando de frente para o leitor, não possui pouca ou nenhuma influência nesse contexto, em virtude de uma certa liberdade garantida pela inocência, retomando, assim, mais uma vez, a ideia de que cada um desses camponeses não tem singularidade nem voz atuante. É importante notar que a criança está posicionada fora do círculo que se forma, portanto, excluída do grupo que é composto pelos camponeses e pelos soldados que estão em pé:



Relacionada à parte estrutural da imagem, percebe-se a utilização da técnica da perspectiva, característica recorrente em Diego Rivera, como dito anteriormente. Pode-se perceber que há três planos nesse mural, sendo o primeiro apresentado pelos camponeses, o segundo, pelos guardas e o terceiro, pelo céu escuro que se dispõe atrás de todas as personagens. Essa escuridão, representada pelos tons azul escuro e cinza, é a chuva que se aproxima dessa realidade, daí o nome do mural *La lluvia*. Sabe-se que o azul possui a tendência, segundo Dondis (2007, p. 65), de contrair-se. Assim sendo, a tela mostra-se sem suavidade, revelando ao leitor um aspecto sufocante. Vale ressaltar que a cor cinza é o “símbolo da morte” (HEINZ-MOUHR, 1994, p. 99), em uma referência a todos aqueles que morreram por acreditar que sua terra seria dada de volta com o término da Revolução Mexicana.

Atendo-se, ainda, à estrutura da imagem, é possível notar um horizonte não muito extenso, ou a falta de um horizonte, fato que revela um cenário opressor. Além disso, a parte que cabe ao horizonte não é um espaço claro e limpo, revelando, ao contrário, uma opacidade em que a paisagem ao fundo pouco aparece.

Mesmo do ponto de vista estético e sintático da imagem, é possível perceber que esta também se encontra dividida, podendo revelar uma analogia com a forma social que vigorava à época da Revolução Mexicana.



As cores presentes nessa imagem variam entre o marrom, o bege, o cinza e alguns tons avermelhados, todos eles podendo estabelecer uma relação com a terra almejada por parte dos camponeses que, relembrando a história, promoveram a Revolução Mexicana, a fim de resgatar as terras tomadas pelos homens que estavam no poder. Também, juntamente a esse ideal, buscaram-se características que possam dar uma forma à identidade do povo mexicano.

Nesse mural, fica clara a relação de poder que havia na época. Foram prometidas reformas e novas maneiras de atuar perante os mais desfavorecidos, mas sabe-se que o sentimento de fracasso sempre permeou o ser mexicano, pois ele acredita que “No podía ser de otro modo, ya que los grupos que encabezaron el movimiento de Independencia no constituían nuevas fuerzas sociales, sino la prolongación del sistema feudal” (PAZ, 1950, p. 264).

Como foi possível perceber, tanto Octavio Paz quanto Diego Rivera possuem posturas similares com relação à questão identitária mexicana, retratando ambos a impossibilidade de mudanças, uma vez que o ser mexicano é submisso diante de forças maiores. A diferença é que Octavio Paz faz tal reflexão por meio de palavras e Diego Rivera, por meio da imagem.

A união das rupturas

Observando e classificando ou escrevendo e pintando, a natureza apresenta-se como uma tela em branco sobre a qual se constroem discursos científicos ou se desenham imagens e símbolos.

(Maria Lígia Coelho Pardo)

Por meio da análise feita tanto no âmbito imagético de dois murais de Diego Rivera quanto em um estudo poético de um dos capítulos do *El Laberinto de la soledad*, de Octavio Paz, foi possível estabelecer uma relação dialógica entre ambos os artistas no que se refere ao posicionamento artístico diante da sociedade e à reflexão sobre a constituição da identidade do povo mexicano.

Ainda que os artistas façam uso de suportes comunicativos distintos, foi possível perceber que os elementos que constituem as obras convergem para um mesmo entendimento e para uma mesma finalidade: o entendimento da construção da identidade do ser mexicano. Tanto Diego Rivera, por meio de uma pintura marcada pela ruptura, quanto Octavio Paz, com suas poéticas palavras, quiseram retratar o ser mexicano e localizá-lo em sua época e em seu espaço, tomando como base a constituição da história do México.

Na obra *El Laberinto de la soledad*, Octavio Paz faz uso de uma forma textual aparentemente denominada ensaística, entretanto foram encontradas marcas que revelam um certo ideal romântico no retratar a identidade e a ideologia do ser mexicano. Paz desejou categorizar, localizar o ser mexicano em sua época, a fim de que ele pudesse ser situado e identificado como um ser único e atuante na sociedade. Para isso fez uso de inúmeras metáforas e de certas visões românticas da realidade, na tentativa de legitimar o sujeito mexicano. Logo, essa produção ensaística possui, nas entrelinhas, a marca de uma busca por legitimar o indivíduo mexicano, busca feita pelo uso de um ideal romântico constituído pela linguagem poética, tal qual foi visto em diversos fragmentos da obra.

Ao mesmo tempo em que o autor tenta retratar em totalidade a história que compôs o ser mexicano, por meio de um ensaio, Paz revela, de certa forma, um aspecto idealizador em sua obra, no momento em que deseja fincar como única a identidade do mexicano, buscando elementos do passado para legitimar essa afirmação. Ainda que se proponha uma diretriz identitária, deixou-se claro que a identidade do povo mexicano é marcada por culturas múltiplas, que se manifestam tanto em sua cultura original, como nas muitas formas de imposição cultural.

Nos murais selecionados para análise e no capítulo do texto ensaístico, ambos os autores tentaram levar o leitor a uma reflexão no que diz respeito à formação da história do povo mexicano: Rivera, por meio da imagem, narrou o fato da unificação de povos e o hibridismo presente em sua identidade da mesma

maneira que Paz mostrou um mexicano que se encontra ora formado por suas raízes ora pelas influências que sofreu. Ambos os artistas também proporcionaram, por meio de suas obras, uma reflexão sobre a exploração levada a cabo pelos homens que estavam no poder e que desejavam fazer valer seus direitos, situação que era bastante recorrente à época da Revolução Mexicana.

Durante a análise imagética, percebeu-se que Diego Rivera se valeu de formas tradicionais no âmbito da perspectiva artística para a composição de suas obras muralistas, embora a forma artística por ele utilizada, o mural, rompa com qualquer tradição antes empregada.

Acredita-se que tanto Octavio Paz quanto Diego Rivera quiseram falar da construção identitária e ideológica do sujeito mexicano e, para tanto, ambos utilizaram distintos gêneros que pontuaram importantes rupturas. Quando se aborda o fato de que os artistas fizeram uso de diferentes formas e técnicas para retratar tais questões, está se mencionando o fato de que os suportes comunicativos desses artistas, embora distintos, possuem uma fundamental semelhança: a de romper com a estrutura tanto textual quanto imagética que já estava estabelecida pela tradição literária e artística.

Dessa maneira, os dois artistas, cada um dentro de seu respectivo gênero - isto é, ora valendo-se das palavras, ora das imagens - são diferentes na tentativa de falar do mesmo assunto, que é a consolidação do ser mexicano como um ser único na sociedade em que vivem. Eles são diferentes na forma de expressão, que é a forma de representação - verbal e não verbal - e são diferentes dentro da própria estrutura, uma vez que dentro de sua área artística romperam com as técnicas de que se valiam seus contemporâneos.

Depois de toda a análise elaborada, acredita-se que a melhor maneira de definir o hibridismo no qual se encontra o ser mexicano diz respeito à utilização de uma forma de expressão híbrida, cujas categorias textuais e imagéticas também se encontram com impossibilidades de definição, tornando árdua a tarefa de categorizar a qual vertente pertence cada artista estudado neste trabalho.

Delineou-se, pois, um caminho cíclico no qual Paz e Rivera caminham juntos. Ambos os artistas tinham, como ponto de partida, tratar do ser mexicano, tanto relatando, narrando ou descrevendo a sua história, quanto tentando unificar e legitimar sua questão identitária.

A partir disso, Rivera e Paz utilizaram elementos distintos para tal construção: este se valeu de um texto ensaístico poético, enquanto aquele se valeu de uma estrutura de ruptura com pontos constituintes tradicionais. Esses artistas retrataram o processo de formação do indivíduo mexicano na sociedade e chegaram ao ponto comum de que o ser mexicano é híbrido devido a tantas influências sofridas. Foi possível constatar esse hibridismo tanto por meio da imagem quanto por meio do texto verbal.

Ainda que o ser mexicano lute árdua e incessantemente para fincar e posicionar sua identidade, o resultado final dessa batalha será uma identidade constitutiva de forma não uníssona, ou seja, uma identidade formada por diversos acontecimentos em sua história. Na visão de Octavio Paz e Diego Rivera, o ser mexicano não consegue se estabelecer como um único ser formado por seu passado cultural.

Chega-se, então, ao ponto cíclico. Nada mais natural para se falar de um ser híbrido do que uma obra artística híbrida que o retrate, a qual, também, não consegue se preestabelecer e se pré-definir como sendo pertencente a uma única categoria. Tanto o texto imagético quanto o textual permeiam caminhos distintos para sua composição, a fim de tentar formar algo maior: a identidade do mexicano. Entretanto, a maneira como esses textos apontam a realidade parece possuir um ponto comum: o fato de não poder se estabelecer como uma única categoria.

Foi possível evidenciar o diálogo entre textos de códigos distintos que descortinam relações entre si, como se pôde ver nas obras que são objetos deste trabalho. O estudo entre diferentes linguagens não só é possível como necessário para ampliar o campo das pesquisas sobre as relações dialógicas.

Bibliografia

ALIMONDA, Héctor. *A revolução mexicana*. São Paulo: Moderna, 1986.

AMARAL, Aracy. *O muralismo mexicano como marco de múltipla articulação*. Primeiro Encontro Ibero-americano de Críticos de Arte e Artistas Plásticos. Caracas: 1978. (Mimeo).

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. Trad. Ivone Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira, 2000. (Biblioteca Pioneira de Arte, Arquitetura e Urbanismo).

BACZKO, Bronislaw. *Imaginação social*. Enciclopédia Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1997.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Org.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 2003.

BEAUCLAIR, Rodrigo Gonçalves. *Muralismo mexicano: intelectuais e arte na tentativa de forjar uma nação*. 2000. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

CAMÍN, Héctor Aguilar; MEYER, Lorenzo. *À sombra da revolução mexicana: história mexicana contemporânea, 1910-1989*. Trad. Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Edusp, 2000.

CIMET, Shojjet Esther. *Movimiento muralista mexicano: ideología y producción*. México: Universidad Autónoma de México, 1992.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2005.

CORREA, Anna Maria Martinez. *A revolução mexicana, 1910-1917*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da imagem visual*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FERRARA, Lucrécia D' Aléssio. *Leitura sem palavras*. São Paulo: Ática, 2000.

FUENTES, Carlos. *El espejo enterrado*. México: Taurus, 1997.

_____. *En esto creo*. México: Planeta Mexicana, 2002.

GUIMARÃES, Alexandre Huady Torres. *A documentação fotográfica da violência como um recurso para a reflexão educacional*. 2001. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2001.

GOMBRICH, Ernest H. *A história da arte*. 16. ed. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GOMES FILHO, João. *Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma*. 7. ed. São Paulo: Escrituras, 2009.

GRAÇA, Proença. *História da arte*. São Paulo: Ática, 2002.

HEINZ-MOUHR, Gerd (Org.). *Dicionário de símbolos: imagem e sinais da arte cristã*. Trad. João Rezende Costa. São Paulo: Paulus, 1994.

KRAUZE, Enrique. *Biografía del poder: caudillos de la Revolución mexicana (1910-1940)*. México: Tusquets, 1997.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Debates).

LOZANO, Luis-Martín; RIVERA, Juan Rafael Coronel. *Diego Rivera: la obra mural completa*. México: Taschen, 2006.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg e Cláudia Straugh. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MENDOZA, Vicente T. *Lírica narrativa de México*. México: Unam, 1962. (El Corrido, Estudios de Folklore 2).

MENEZES, Ulpiano Toledo Bezerra de. A História cativa da memória. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 34, p. 30-45, 1992.

ORTEGA Y GASSET. *Espanha invertebrada*. Espanha: Alianza, 1996.

PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Madrid: Cátedra, 1950.

_____. *Primeras letras*. Barcelona: Seix Barral, 1988.

PRADO, Maria Lígia Coelho. *América Latina no século XIX: tramas, telas e textos*. São Paulo: Edusp, 2004.

ROCHFORT, Desmond. *Pintura mural mexicana: Orozco, Rivera, Siqueiros*. México: Noriega, 1997.

SPRINGER, José Manuel. *Octavio Paz: el crítico polémico, el ensayista de arte*. Difusión Cultural: Unam, 2008.

VASCONCELLOS, Camilo de Mello. *Imagens da revolução mexicana: o Museu Nacional de História do México, 1940-1982*. São Paulo: Alameda, 2007.

VILLA, Marco Antonio. *A revolução mexicana*. São Paulo: Ática, 1998.

Referências Bibliográficas

AMARAL, Aracy. *O muralismo mexicano como marco de múltipla articulação*. Primeiro Encontro Ibero-americano de Críticos de Arte e Artistas Plásticos. Caracas: 1978. (Mimeo).

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. Trad. Ivone Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira, 2000. (Biblioteca Pioneira de Arte, Arquitetura e Urbanismo).

BACZKO, Bronislaw. *Imaginação social*. Enciclopédia Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1997.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Org.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 2003.

BEAUCLAIR, Rodrigo Gonçalves. *Muralismo mexicano: intelectuais e arte na tentativa de forjar uma nação*. 2000. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

CIMET, Shoijet Esther. *Movimiento muralista mexicano: ideología y producción*. México: Universidad Autónoma de México, 1992.

CORREA, Anna Maria Martinez. *A revolução mexicana, 1910-1917*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da imagem visual*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FERRARA, Lucrécia D' Aléssio. *Leitura sem palavras*. São Paulo: Ática, 2000.

FUENTES, Carlos. *El espejo enterrado*. México: Taurus, 1997.

_____. *En esto creo*. México: Planeta Mexicana, 2002.

GOMBRICH, Ernest H. *A história da arte*. 16. ed. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GOMES FILHO, João. *Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma*. 7. ed. São Paulo: Escrituras, 2009.

GRAÇA, Proença. *História da arte*. São Paulo: Ática, 2002.

HEINZ-MOUHR, Gerd (Org.). *Dicionário de símbolos: imagem e sinais da arte cristã*. Trad. João Rezende Costa. São Paulo: Paulus, 1994.

KRAUZE, Enrique. *Biografía del poder: caudillos de la Revolución mexicana (1910-1940)*. México: Tusquets, 1997.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Debates).

LOZANO, Luis-Martín; RIVERA, Juan Rafael Coronel. *Diego Rivera: la obra mural completa*. México: Taschen, 2006.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg e Cláudia Straugh. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MENDOZA, Vicente T. *Lírica narrativa de México*. México: Unam, 1962. (El Corrido, Estudios de Folklore 2).

MENEZES, Ulpiano Toledo Bezerra de. A História cativa da memória. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 34, p. , 1992.

ORTEGA Y GASSET. *Espanña invertebrada*. Espanha: Alianza, 1996.

PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Madrid: Cátedra, 1950.

_____. *Primeras letras*. Barcelona: Seix Barral, 1988.

ROCHFORT, Desmond. *Pintura mural mexicana: Orozco, Rivera, Siqueiros*. México: Noriega, 1997.

SPRINGER, José Manuel. *Octavio Paz: el crítico polémico, el ensayista de arte*. Difusión Cultural: Unam, 2008.

VASCONCELLOS, Camilo de Mello. *Imagens da revolução mexicana: o Museu Nacional de História do México, 1940-1982*. São Paulo: Alameda, 2007.

VILLA, Marco Antonio. *A revolução mexicana*. São Paulo: Ática, 1998.

Anexo

CRONOGRAMA

1 – Queda do regime político de Porfirio Díaz. As elites democráticas lançam-se à luta, mobilizando massas populares. Os camponeses de Morelos, por sua vez, recuperam terras usurpadas pelas fazendas.

- **1910** – Francisco Madero começa sua campanha presidencial (abril).
 - Prisão de Madero (7 de junho);
 - Em Ananecuilco, Emiliano Zapata dirige a ocupação e terras das fazendas vizinhas por parte de sua comunidade (junho);
 - Com o candidato da oposição na prisão, as eleições dão vitória a Porfirio Díaz (26 de junho);
 - Madero lança o “Plan de San Luis Potosí”, chamando o povo à insurreição armada contra a ditadura (5 de outubro);
 - Começa a insurreição no Norte, dirigida por Pascual Orozco (20 de novembro).

➤ **1911** – As milícias do Partido Liberal, de inspiração anarquista, invadem a Baja California (janeiro).

- Em Morelos, o Ejército Libertador Del Sur, dirigido por Zapata, junta-se à insurreição (fevereiro);
- Os insurgentes do Norte tomam Ciudad Juárez. No dia 21, é assinado o armistício com a rendição das tropas federais. No dia 25, Porfirio Díaz renuncia e embarca para a Europa (maio);
- Madero e Zapata encontram-se na Cidade do México (7 de junho);
- Madero é eleito presidente e Pino Suárez, vice (outubro);
- Madero assume a Presidência (6 de novembro).

2 – Governo de Madero. Reformas democráticas e instabilidade militar. Os camponeses de Morelos lutam por uma reforma agrária.

➤ **1911** – O exército de Zapata proclama o “Plan de Ayala”, desconhece a autoridade de Madero e exige a recuperação das terras usurpadas (25 de novembro).

➤ **1912** – Pascual Orozco levanta-se no Norte com 10.000 homens e é derrotado pelo general Victoriano Huerta. O exército federal combate os zapatistas em Morelos, usando táticas de contrainsurgência (março).

➤ **1913** – Golpe de Huerta: Madero e Pino Suárez são assassinados (fevereiro).

3 – Luta contra Huerta. Gigantesca mobilização das massas populares. Carranza dirige a revolução no Norte. O exército de Zapata luta nos estados vizinhos a Morelos.

➤ **1913** – “Plan de Guadalupe” (28 de março).

- **1914** – Zapata toma Chipancingo, capital do Estado de Guerrero (23 de março).
 - Tropas norteamericanas ocupam Veracruz (21 de abril);
 - Batalha de Zacatecas: a División del Norte, comandada por Francisco Villa, destrói o Exército federal (junho);
 - Renúncia de Huerta (15 de julho);
 - As tropas federais rendem-se aos carrancistas em Teolocuyán (13 de agosto);
 - Os insurgentes ocupam a Capital e Carranza é proclamado presidente (20 de agosto);
 - O Ejército Libertador del Sur começa a distribuição de terras, de acordo com o “Plan de Ayala” (8 de setembro);
 - “Convenção de Aguascalientes”. Vota-se a deposição de Carranza, que se refugia em Veracruz (outubro);
 - Villa toma Chihuahua (dezembro).

4 – A revolução dilacerada. A luta entre convencionalistas e constitucionalistas, entre massas mobilizadas e o projeto de institucionalizar a revolução.

- **1914** – Coligação de Villa com Zapata. Começa a luta contra tropas do general Álvaro Obregón. Zapata ocupa Puebla (dezembro).
- **1915** – Carranza promulga sua Lei de Reforma Agrária (6 de janeiro).
 - Obregón ocupa o Distrito Federal (28 de janeiro);
 - Pacto de Carranza com a Casa Del Obrero Mundial (apoio do movimento sindical aos constitucionalistas; formação dos Batallones Rojos para lutar contra Villa-Zapata). A Expedição Punitiva do general Pershing cruza a fronteira, em perseguição a Villa (fevereiro);
 - Batalha de Celaya: as tropas de Obregón derrotam a División Del Norte. Durante esse ano, o Ejército Libertador del Sur mantém suas posições em Morelos e aprofunda sua reforma agrária, realizando experiências de organização social autogestionária (março).

5 – Governo de Carranza.

- **1916** – A División del Norte é destruída e Villa mantém a guerrilha. A Expedição de Pershing retira-se. Carranza dissolve os Batallones Rojos e reprime o movimento operário. O Exército Federal inicia outra campanha em Morelos, conduzida pelo general Pablo González. Ocupa Cuernavaca e outras cidades, mas é obrigado a retroceder.
- **1917** – Carranza promulga a Constituição. Os zapatistas mantêm o controle de Morelos (5 de fevereiro).
- **1919** – Emiliano Zapata é assassinado. Suas forças estabelecem uma trégua com os carrancistas (10 de abril).

6 – Revanche dos vencidos

- **1920** – O general Obregón lança o “Plan de Agua Prieta”. Avança sobre a Capital, aliado aos zapatistas (abril).
 - Obregón assume a Presidência. A revolução termina. Começa a reconstrução da ordem (maio).