

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS – GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

JORCY FOERSTE JACOB

**OS FILHOS DE MALINCHE: AS REPRESENTAÇÕES SOBRE OS
INDÍGENAS NA ÓTICA DE DIEGO RIVERA (1920-1940)**

VITÓRIA

2014

JORCY FOERSTE JACOB

**OS FILHOS DE MALINCHE: AS REPRESENTAÇÕES SOBRE OS INDÍGENAS NA
ÓTICA DE DIEGO RIVERA (1920-1940)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós – Graduação em História Social das Relações Políticas da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito final para a obtenção do grau de Mestre em História.

Orientador: Professor Pós Doutor Antonio Carlos Amador Gil

VITÓRIA

2014

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

Jacob, Jorcy Foerste, 1990-

J15f Os filhos de Malinche : as representações sobre os
indígenas na ótica de Diego Rivera (1920-1940) / Jorcy Foerste
Jacob. – 2014.

195 f. : il.

Orientador: Antonio Carlos Amador Gil.

Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal
do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Pintura e decoração mural - México. 2. Estado Nacional.
3. Índios do México - Identidade étnica. 4. Muralismo mexicano.
I. Gil, Antonio Carlos Amador. II. Universidade Federal do
Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III.
Título.

CDU: 93/99

JORCY FOERSTE JACOB

**OS FILHOS DE MALINCHE: AS REPRESENTAÇÕES SOBRE OS INDÍGENAS NA
ÓTICA DE DIEGO RIVERA (1920-1940)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em História, na área de concentração em História Social das Relações Políticas.

Aprovada em _____ de _____ de 2014.

Comissão Examinadora:

Prof. Dr. Antonio Carlos Amador Gil

Universidade Federal do Espírito Santo

Orientador

Profa. Dra. Claudia Wasserman

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Membro

Prof. Dr. Fábio Muruci dos Santos

Universidade Federal do Espírito Santo

Membro

A Zoé, a vida que
resignifica minha existência.

AGRADECIMENTOS

Dizem que a escrita é um ato solitário. Questiono tal afirmação ao lembrar que essa dissertação é um diálogo com as “vozes” de textos contemporâneos ou passados. Ela é produto de um trabalho coletivo, possível apenas porque contei com o apoio de muitas pessoas.

Primeiro, quero agradecer minha mãe Iracy Foerste Jacob, que muitas vezes renunciou aos seus sonhos para realizar os meus.

Ao meu pai, Jorge Kuster Jacob, meu primeiro e eterno professor de história, história da vida.

As minhas irmãs, Lays e Iara, pelos momentos de solidariedade.

Sem minha família como esteio minhas palavras jamais teriam se concretizado nessas folhas.

Agradeço muito ao meu orientador, Antonio Carlos Amador Gil, pela compreensão e paciência e, na medida do possível, por me ajudar a vencer as limitações. Sua orientação, mais que imprescindível para este trabalho, renovou minha fé no papel transformador da pesquisa e ensino de história.

Lembro também o apoio do meu grupo de pesquisa do Laboratório de Estudos de História Política (Lehpi), em especial, as minhas grandes companheiras que dividiram comigo os dilemas da pesquisa histórica: Caroline Faria Gomes, Graziela Menezes e Marcela Vitali.

Ressalto o importante auxílio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Espírito Santo (FAPES) que facilitou o desenvolvimento dessa dissertação.

Agradeço aos amigos pesquisadores, Camilla Ferreiro Paulino, Fábio Souza e Caroline Ornellas, que de algum modo ora me auxiliaram com livros, ora com prosas, risos e críticas. Agradeço também, nas figuras de Kelly Ramlow e Libian Timm Paganoto Rossim, a todos os meus amigos professores de Vila Pavão, que me lembraram da importância de se lutar pelo que se ensina.

Não posso esquecer-me dos demais amigos que de algum modo participaram dessa jornada. Como a peregrinação também cria sentidos identitários e forja o ser, agradeço a todas as caronas da vida que me levaram para muitos lugares, possibilitando reflexões importantes para além das contidas em livros. Como canta o poeta "aprendi que se depende sempre, de tanta, muita, diferente gente. Toda a pessoa sempre é as marcas das lições diárias de outras tantas pessoas."

[El muralismo] es la pintura de un Pueblo que acaba de descubrirse a sí mismo y que, no contento con reconocerse en su pasado, busca un proyecto histórico que lo inserte en la civilización contemporánea.

[...]

Rivera reverencia y pinta sobre todo a la materia. Y la concibe como una madre: como un gran vientre, una gran boca y una gran tumba. Madre, inmensa matriz que todo lo devora y engendra, la materia es una figura femenina siempre en reposo, soñolienta y secretamente activa, en germinación constante como todas las grandes divinidades de la fertilidad. [...] Y de allí que Rivera caiga en la ilustración cuando intenta acceder a la historia. Como muralista, es el pintor de la creación y recreación incesante de la materia.

Octavio Paz

RESUMO

Neste trabalho analisamos as representações sobre os indígenas produzidas por Diego Rivera enquanto pintor muralista. O movimento de pintura mural fez parte das políticas do Estado pós-revolucionário para construção de uma nação moderna nos parâmetros ocidentais. O grande problema era incluir neste ideal nacionalista os grupos distintos que participaram do processo revolucionário, entre eles, as numerosas populações indígenas excluídas social, econômica e culturalmente da sociedade Mexicana. Com base nas perspectivas antropológicas formulou-se o indigenismo, política sistemática e unilateral dirigida aos indígenas com o intuito de “mexicanizá-los”. Este projeto tinha como objetivo central a defesa da “verdadeira e única” identidade mexicana, a mestiça, no sentido de mescla entre a cultura ocidental e indígena. Dentro desse contexto, inicia-se oficialmente em 1922, o muralismo mexicano. Ele surge como elemento fundamental para divulgação de representações sobre o “ser mexicano”, e, portanto, essencial para legitimação simbólica do Estado nacional. Entretanto, assim como o próprio discurso indigenista institucional apresentou variações, já que seus intelectuais não falaram todos com uma só perspectiva, os muralistas não representaram o índio e a nação em termos únicos. Neste sentido, trabalharemos com escritos e pinturas murais dos anos de 1920 aos anos de 1940 produzidos por Diego Rivera. O intuito é entender como o pintor se apropriou dos discursos indigenistas da época e criou suas representações de indígenas e de nação.

ABSTRACT

In this work we are going to analyse the representations about Indians, made by Diego Rivera as muralist painter. The Mural Painter Movement made part of the politics of the post-revolutionary State for the construction of one modern nation as in the western world concept. The main problem was how to include in this nationalist ideal the distinct groups that made part of the revolutionary process, among them, the numerous Indians populations socially, economic and culturally excluded from the Mexican society. Joint in an anthropological perspective, was formulated the Indigenism, a systemic and unilateral politic for Indians with the ideal to make them Mexicans. This project had as main objective, to protect the true and unique Mexican identity, the mixed race between westerns and Indians culture. This context, officially arises in 1922, the Mexican Muralism. It appears as a fundamental element to spread the representations about to be Mexican, and therefore, essential for the symbolic legitimation of the National State. In the meantime, as well the institutional indigenist speech presented variations, since his intellectuals didn't say in only one perspective, the muralists didn't represent the Indians and the nation in unique terms. This way, we're going to work with handwritten and mural pictures from the years 1920 to 1940 made by Diego Rivera. The objective is to understand how the painter had appropriated of the indigenist speeches from that time and produced his representations of the Indians and the nation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Emblema da Cidade do México impresso nas <i>Ordenanzas de la muy Noble y Leal Ciudad de México</i> , publicadas em 1663.	26
Figura 2- Escudo de armas da Cidade do México, no qual domina a heráldica hispânica.....	27
Figura 3 - Bandeira dos insurgentes com a imagem da Virgem de Guadalupe, que se encontra no Museu Nacional de História.	31
Figura 4 – Bandeira atribuída às tropas de Morelos, que se encontra no Museu Nacional de História.	31
Figura 5 – Monumento a Cuauhtémoc.....	43
Figura 6 - A caveira de Posada publicada em 1913 em Remate de Calaveras Alegres	49
Figura 7 - Vista geral do Pátio do Trabalho, parede norte.	101
Figura 8- Planta da Secretária de Educação Pública	101
Figura 9 – Mural A fraternidade	103
Figura 10 - Vista do Pátio do Trabalho (1923) de Tina Modotti.....	103
Figura 11 - Jovem de Tehuantepec de Claudio Linatti	105
Figura 12 - Tehuanas (1905). Original no Instituto Nacional Antropológico e História	105
Figura 13 - Tehuana (1914) de Saturnino Herrán. Óleo sobre tela	108
Figura 14 - Mulheres Tehuanas.....	109
Figura 15 - À esquerda Mulher com o filho. À direita O banho em Tehuantepec	111
Figura 16 - Desenho para Banho em Tehuantepec (1925).....	111
Figura 17 - Pesando.....	112
Figura 18 - A professora rural.....	112
Figura 19 - Detalhe do mural Festas de Judas.....	117
Figura 20 - - Detalhe do mural Dança dos veados	117
Figura 21 – Mural O Pão Nosso.....	119
Figura 22- Esboço de Pão Nosso, realizado em 1927	121
Figura 23 - Duas Fridas (1939) de Frida Kahlo	121
Figura 24 - Desenho El Maestro Rural (1932) de Diego Rivera.....	126
Figura 25 - Desenho La Maestra Rural (1932) de Diego Rivera	127
Figura 26 - Cortéz e Malinche (1926) de Clemente Orozco	130
Figura 27 - Vista panorâmica do mural Cortéz e Malinche	130
Figura 28 - Detalhe das mãos de mural Cortéz e Malinche	132
Figura 29 - Detalhes dos olhos de Malinche	132
Figura 30 - Detalhe de personagens aos pés de Cortés e Malinche.....	132
Figura 31 - Vista panorâmica da Epopeia do Povo Mexicano	137
Figura 32 - Mural México Antigo	138
Figura 33 - Detalhe central do Mural México Antigo.....	139
Figura 34 - Detalhe dos ofícios do Mural México Antigo	139
Figura 35 - Detalhes das guerras no Mural México Antigo	140
Figura 36 – Detalhe de Quetzalcoat no céu no Mural México Antigo.....	140
Figura 37 – Mural México colonial até 1930	143
Figura 38 – Detalhe da escravidão dos indígenas e o enfrentamento de Frei Bartolomé de Las Casas com Cortés no Mural México colonial até 1930.	144
Figura 39 - Detalhe do batismo de nativos no Mural México colonial até 1930.	144
Figura 40 - Detalhe da inquisição no Mural México colonial até 1930.	144

Figura 41 - Detalhe do mural México Colonial: Cortéz e Malinche.....	145
Figura 42 - Detalhe de Cortés e Malinche no Mural México colonial até 1930	146
Figura 43 - Esboço do mural México Colonial até 1930 e México hoje e amanhã.....	147
Figura 44 – Detalhe do esboço de Cortés e Malinche no esboço do mural México Colonial.....	148
Figura 45 – Lamina 2 do Lienzo de Tlaxcala	148
Figura 46 – Mural em processo Homem na Encruzilhada no Centro Rockefeller.....	157
Figura 47 – Detalhe central do mural Homem na Encruzilhada no Palácio de Belas Artes do México	158
Figura 48 – Detalhe de Trotsky no mural Homem na Encruzilhada no Palácio de Belas Artes do México.....	158
Figura 49 - Mural O México, Hoje e amanhã	161
Figura 50 – Detalhe da exploração dos camponeses no mural O México, Hoje e amanhã.....	163
Figura 51 – Detalhe do Culto a Virgem Guadalupe no mural O México, Hoje e amanhã.....	163
Figura 52 – Detalhe do ex-presidente Plutarco Elías Calles no mural O México, Hoje e amanhã	164
Figura 53 – Detalhe da greve no mural no mural O México, Hoje e amanhã.....	164
Figura 54 – Detalhe do ensino de doutrinas socialistas no mural O México, Hoje e amanhã	165
Figura 55 - Detalhe de educadoras socialistas no mural O México, Hoje e amanhã	165
Figura 56 – Detalhe de Karl Marx no mural O México, Hoje e amanhã	167
Figura 57 - Detalhe da Revolução Socialista no mural O México, Hoje e amanhã	167
Figura 58 - Mural realizado em Chiapas por Gustavo Chavez Pávon	177

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
DESENHANDO A NAÇÃO MEXICANA	23
1.1 A INVENÇÃO DO MÉXICO	23
1.2. O MITO DO MESTIÇO	36
1.3. O ANO DE 1910 E SEUS DESDOBRAMENTOS	46
1.4. O INDIGENISMO INSTITUCIONAL	56
ESBOÇOS DA IDENTIDADE NACIONAL NA DÉCADA DE 1920	62
2.1. O RENASCIMENTO ARTÍSTICO MEXICANO	62
2.2 A EDUCAÇÃO COMO REDENÇÃO DA “RAÇA” INDÍGENA	89
2.3 AS TEHUNAS NOS MURAIIS DA SECRETARIA DE EDUCAÇÃO PÚBLICA.....	97
PINCÉIS DA HISTÓRIA: A EPOPEIA DO POVO MEXICANO NOS MURAIIS DA DÉCADA DE 1930	125
3.1 OS FILHOS DA NAÇÃO MEXICANA	125
3.2. O FUTURO DA “RAÇA” INDÍGENA	154
CONSIDERAÇÕES FINAIS	181
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	185

INTRODUÇÃO

Nos folhetos turísticos sobre a Cidade do México, a Praça da Constituição no centro histórico, mais popularmente chamada de Zócalo, é descrita como uma das maiores do mundo. Dela se retrata importantes símbolos históricos, políticos e sociais do país. Em seus cartões postais o enfoque é na imponente bandeira mexicana no centro e ao fundo a Catedral Metropolitana. Do mesmo lugar, podemos nos virar para a direita e avistar o Palácio Nacional, que abriga o gabinete do presidente. A sede do governo foi construída por Hernán Cortés sobre a cidade asteca de Tenochtitlán para representar a vitória espanhola. Ao lado da Catedral, é possível visitar os resquícios do Templo Maior de Tenochtitlán. Antes podemos sentir a fumaça e o som de rituais feitos por indígenas ao lado da grande igreja. As calçadas estão repletas de ambulantes vendendo todo tipo de produto das tradições mexicanas: calendários pré-colombianos, caveiras, reproduções da Frida Kahlo. Entre os vários prédios públicos, há restaurantes, lojas e feiras ansiando nos vender um pedaço do que seria o México.

Basta atravessar as ruas para ir do México pré-hispânico para o México contemporâneo. É impossível não sentir a heterogeneidade de tempos que pulsam no Zócalo, considerado o coração da Cidade do México. Linearidade temporal talvez se encontre apenas nos afrescos de Diego Rivera, produzidos nos anos de 1920, nas paredes do Palácio Nacional. Neles o objetivo era contar a epopeia do povo Mexicano a partir do passado asteca até o futuro em que o México seria socialista.

No mês de julho de 2013, na excursão do meu grupo de pesquisa do Laboratório de Estudos de História Política (Lehpi) à Cidade do México, os retratos foram um pouco distintos aos descritos nos guias turísticos. Ao chegar ao Zócalo pelo metrô, com saída em frente ao Palácio Nacional, de um lado víamos soldados fardados bloqueando a entrada da sede do governo, enquanto multidões de professores estavam, literalmente, acampadas na grande praça. Fatos parecidos como este ninguém escreveu nos folhetos turísticos. Os docentes estavam em greve contra o projeto neoliberal de educação do presidente, eleito em 2012 pelo Partido Revolucionário Institucional, Enrique Peña Nieto. A proposta governamental, além de estabelecer uma avaliação arbitrária do desempenho dos professores,

privatiza, de certo modo, o sistema de educação pública mexicano, visto que as escolas seriam obrigadas a angariar fundos do setor privado¹.

Como não existia conflito evidente, principalmente em termos físicos, pudemos continuar tranquilos na visitação ao centro. Esquecendo-me do que acredito, lamentei o movimento que me impedia de ver a tão esperada e mais famosa obra monumental de Rivera. Mesmo não sendo possível entrar no Palácio Nacional, próximo ao Zócalo, havia muitos outros prédios públicos com obras murais do pintor. Ainda nas ruas vimos muros grafitados com algumas releituras dos murais de Rivera. Atualmente, essas pinturas além de presentes nos espaços públicos do país, estão nas propagandas do Partido Revolucionário Institucional (PRI), nos livros didáticos mexicanos, são utilizadas por movimentos sociais e estão reproduzidas na internet de forma digitalizada². Apesar da acessibilidade a essas imagens, a visitação aos murais pela população mexicana é um fenômeno de massas, pois aqueles passaram a ser para estas uma referência de busca de suas origens e história, tornando esses lugares fundamentais no processo de formação da identidade nacional. Particularmente na América Latina, onde os índices de analfabetismo ainda são consideráveis, a cultura visual alcançou um peso enorme na história desse continente. O México é o país latino que mais tem se ocupado de cuidar e ampliar sua cultura visual, preservar seu patrimônio e integrá-lo a um sistema de museus e centros arqueológicos e históricos³.

A função desses espaços públicos, sobretudo os nacionais, articula-se com os conceitos de nação e de identidade nacional, pois eles são produtores de sentidos para a sociedade, porque refletem modelos políticos, estéticos e de organização. Trazem para dentro deles representações de mundo. Portanto, estudar as atividades de pintores muralistas, como Diego Rivera se fez necessário, porque esse movimento interpretou e disseminou os ideais da revolução mexicana, promovendo a ideia de uma arte para o povo e ajudando na concretização de um nacionalismo cultural. A influência do muralismo foi sentida para além das fronteiras do México e constituiu-se em importantes fatores nos debates relativos à função da arte e à cultura contemporânea, influenciando formas artísticas atuais como o grafite.

¹ GOBIERNO DE LA REPÚBLICA. Plan de Desarrollo 2013-2018. Online. Disponível em: <<http://pnd.gob.mx/>>. Acesso em: jan, 2014.

² EDER, Rita. Muralismo mexicano: modernidade e identidade cultural. In: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (org.). FUNDAÇÃO MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA. **Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina**. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina: Ed. UNESP, 1990. p.102.

³ VASCONCELLOS, Camilo de Mello. **Imagens da Revolução Mexicana: o Museu Nacional de História do México, 1940-1982**. São Paulo: Alameda, 2007. p.164.

Para analisarmos a identidade nacional mexicana construída desde a Revolução Mexicana de 1910, foi preciso que nos voltássemos, de forma mais específica para as representações criadas sobre os indígenas pelo pintor Diego Rivera. Tal enfoque não se deve apenas pelo fato de o México ser um país com grande número de pessoas pertencente a esta categoria, mas, sobretudo, porque estas comunidades têm uma história de luta na qual insistem em seus direitos à identidade étnica. Memória viva dessas lutas é hoje em dia a atuação do Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN)⁴.

Em paralelo com as obras de Rivera, privilegiaremos a ação e o papel de intelectuais como o antropólogo Manuel Gamio e o primeiro secretário de educação pública do México, Jose Vasconcelos. Eles, entre outros, estavam inseridos no contexto social da época como produtores de representações sobre a nação mexicana e participaram dos embates para formularem o indigenismo. Esta foi uma política estatal sistemática e unilateral dirigida aos indígenas com o intuito de incorporá-los a comunidade nacional. Nessa visão, isso se daria desde que esses grupos étnicos abandonassem aspectos de sua cultura e sua identidade para assumirem a identidade mexicana, considerada mestiça, no sentido de mescla entre cultura ocidental e indígena.

Em consonância com o indigenismo foi criada em 1921 a Secretaria de Educação Pública (SEP), que com suas escolas deveria dar aos indígenas nacionalidade e modernidade. Ela foi responsável por toda uma política cultural, com a criação de teatros coletivos, cinema e arte didática.

Vasconcelos diseña un programa alegórico que pretende modernizar y nacionalizar el Estado y la sociedad no en contra de las tradiciones sino, por el contrario, retornando a ellas, “regenerándolas” y revalorizándolas. De allí la importancia que otorgó a las manifestaciones artísticas, en un país en el que el 80% de los habitantes eran analfabetos, y fuera el Departamento de Bellas Artes, una de las claves de la arquitectura de la SEP.⁵

⁴ É um movimento guerrilheiro que se autodeclara indígena e que fez sua aparição pública pela primeira vez em 1994, em Chiapas. Eles se levantaram em uma rebelião armada, suas demandas apresentaram um caráter singular: a nacionalização de suas lutas. Ao mesmo tempo em que apresentaram reivindicações históricas e locais da realidade de Chiapas, como terra e trabalho, exigiram participação política democrática, justiça, igualdade real, ou seja, questões que envolviam toda a sociedade mexicana. Para ler mais: SÁNCHEZ, Consuelo. **Los pueblos indígenas: del indigenismo a la autonomía**. México: Siglo Veintiuno Editores, 1999.

⁵ FUNES, Patricia. **Salvar la nación: intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006. p.98.

Nesse contexto surgiu o muralismo mexicano nos anos de 1920 como movimento artístico fundamental para divulgação de representações sobre o “ser mexicano”. Entre os artistas contratados pelo governo mexicano estavam Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros. Eles são considerados os principais muralistas mexicanos da primeira grande geração, que se estende dos anos de 1920 até a década de 1940. Em 1923, esses três pintores lideraram o lançamento do Manifesto do Sindicato de Trabalhadores, Técnicos, Pintores e Escultores do México. No escrito, os muralistas defenderam seu projeto de arte: a popular, em forma de monumentos públicos com a “finalidade de beleza, educação e espírito de luta”⁶.

Naquele momento, os artistas tentaram fundir-se em um projeto coletivo para colaborar com o projeto nacionalista do Estado. Contudo, a relação entre os muralistas e o seu mecenas, o governo, não foi isenta de conflitos e negociações sobre a definição do que deveria ser pintado. Apesar dos intelectuais mexicanos admitirem a função pedagógica das obras murais, havia conflitos entre aqueles que defendiam que a pintura deveria ter um papel mais metafísico, enquanto para outros, mais social e intrínseco às questões políticas do país.

A intervenção do Estado nas obras murais muitas vezes se fazia de forma sutil. No ano de 1921, por exemplo, Rivera e outros pintores fizeram uma viagem a Yucatán, intermediada pelo secretário de educação, para conhecerem as estações arqueológicas Chichén Itzá e Uxmal. O intuito era que os artistas se utilizassem da história e patrimônios do México como tema para suas obras⁷.

Com a renúncia de Vasconcelos em 1924 e devido às várias críticas e depredações aos murais, os trabalhos nas paredes da Escola Nacional Preparatoria foram suspensos e apenas os de Rivera continuaram na Secretaria de Educação Pública. Em razão de suas relações com o poder e do manejo de sua própria imagem através da imprensa, o artista foi considerado o pintor oficial do Callismo⁸. No governo seguinte, de Lázaro Cárdenas (1934-1940), o presidente também proclamou a importância dos trabalhos de Diego Rivera. Em um artigo jornalístico, declarou que o pintor:

⁶ RIVERA, Diego et al. Manifesto do Sindicato dos Trabalhadores e Técnicos, Pintores e Escultores do México In: ADES, Dawn. **Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980**. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

⁷ KETTENMANN, Andrea. **Rivera**. Lisboa: Taschen, 2006. p. 23.

⁸ Alusão ao domínio político exercido pelo ex-presidente mexicano Plutarco Elías Calles (1924-1928) nos governos mexicanos no período de 1929-1934, que teve como presidentes: Portes Gil (1929-1930), Ortiz Rubio (30-32) e Aberlado Rodríguez (1932-1934). AZUELA DE LA CUEVA, Alicia. **Arte y poder: renacimiento artístico y revolución social, México, 1910-1945**. México: Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 71.

[...] es un indigenista orgulloso de nuestra cepa autóctona; su personalidad artística está impregnada de gran sensibilidad innovadora que se prodiga en expresiones de progreso y fraternidad humanas [...]. En sus murales es como un campesino que reclama su tierra; como un líder en los gestos del 1º de mayo; pero es también un maestro que imparte cátedras en los corredores de los edificios públicos⁹.

Conforme Guillermo Palacios, os anos de 1920 até aproximadamente 1940 fazem parte da primeira etapa do indigenismo institucional, ocupada prioritariamente pelos chamados “intelectuais pedagogos”¹⁰. Nesse período imperava a crença de que a educação fosse a principal ferramenta para redimir a população indígena e salvar a nação. Para os indigenistas, como Manuel Gamio, a grande população indígena do México, considerada atrasada por conta dos desequilíbrios sociais e econômicos criados durante a dominação espanhola, poderia ser transformada através da educação e modernização, adotando assim uma cultura mestiça.

A figura do professor foi uma representação de destaque nesse período. Além de Rivera pintá-la em vários de seus afrescos, também fora qualificado como tal. Comprovação de que o principal papel delegado aos artistas mexicanos era educar e nacionalizar as massas. Embora Cárdenas tenha caracterizado Rivera como indigenista, para Dawn Ades, o pintor não tinha qualquer preocupação com as políticas de assimilação postas em prática pelo governo e discordava dos ideais indigenistas¹¹. Nossa pesquisa pretende mostrar o contrário, que o artista se apropriou dos discursos indigenistas da época para criar suas pinturas e escritos, mesmo com nuances em relação à política oficial. Na verdade, o próprio discurso indigenista institucional apresentou variações, dado que nem todos os intelectuais falaram na mesma perspectiva, ou mesmo descreveram o índio e a nação em termos únicos. Apesar de existir uma grande diversidade de trabalhos sobre o muralismo mexicano como política nacionalista, especificamente sobre a relação de Diego Rivera com as perspectivas indigenistas, os estudos acadêmicos são poucos¹².

⁹ Cárdenas (1938) apud PICÔT, Natasha. **The representation of the indigenous peoples of Mexico in Diego Rivera's National Palace Mural, (1929-1935)**. 2007. 308f. Tese (Doutorado em filosofia), Universidade de Nottingham. Nottingham: 2007. Disponível em: <<http://etheses.nottingham.ac.uk/578/>>. Acesso em: 20 Nov. 2010. p.81.

¹⁰ PALACIOS, Guillermo. Intelectuales, poder revolucionario e ciencias sociales en México (1920-1940). In: ALTAMIRANO, Carlos. **Historia de los intelectuales en América Latina II**: Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX. Buenos Aires, Madrid: Katz Editores, 2010.

¹¹ ADES, Dawn. **Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980**. São Paulo: Cosac & Naify, 1997. p. 201.

¹² Os trabalhos mais debatidos sobre muralismo mexicano e sua relação com o Estado são estes: ADES, Dawn. **Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980**. São Paulo: Cosac & Naify, 1997. AZUELA DE LA CUEVA, Alicia. **Arte y poder: renacimiento artístico y revolución social, México, 1910-1945**. México: Fondo de Cultura Económica, 2005; CRAVEN, David. **Art and Revolution in Latin America, 1910-1990**. New Haven, Conn.; London : Yale University Press, 2006; FOLGARAIT, Leonard. **Mural Painting and Social**

É importante ressaltar que as representações sobre mestiçagem como ideal nacional se desenvolveram de forma mais significativa desde o período porfirista¹³. Entretanto, nessa época imperava o paradigma racialista, que exaltava as características biológicas a fim de criar um sistema de categorização e hierarquia entre os grupos. O passado indígena também era utilizado desde a independência para as elites nacionais se diferenciarem dos espanhóis, através da elaboração do mito de um *continuum* histórico-cultural, no qual se colocavam como herdeiros dos astecas. Essa ligação era porque os astecas tinham sido derrotados e subjugados pelos crioulos¹⁴. Dessa forma a história nacional, daquele momento, via os indígenas como um grupo que havia sido dominado e perdido sua autêntica cultura indígena: a pré-hispânica.

Diferente de seus antecessores, os indigenistas pós-revolucionários não somente celebraram o antigo passado indígena como origem da nação Mexicana, mas também conectaram os índios vivos com aquele passado, constituindo, mesmo através de muitos arquétipos, um espaço público para os índios. Eles os aclamaram pela primeira vez como uma parte integrante da moderna nação. Além disso, conforme Dawson, os indigenistas desse período valorizaram a categoria cultura, negando a ideia de raças inferiores e superiores¹⁵. Entretanto, como assinala Alan Knight, vários textos indigenistas dos anos de 1920 ainda utilizavam o termo raça indígena. Para ele isso significa que muitos antropólogos ainda consideravam a existência de diferenças inatas entre brancos e indígenas, mesmo com a valorização das características “raciais” positivas¹⁶.

Principiando desse debate analisamos o uso da categoria raça e cultura em perspectiva com o desenvolvimento das ideias indigenistas. Com tal finalidade, empregamos a análise de conteúdo. Esse método implicou em procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do

Revolution in Mexico, 1920-1940: Art of the New Order. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. Especificamente sobre o indigenismo são: PICÔT, Natasha. **The representation of the indigenous peoples of Mexico in Diego Rivera's National Palace Mural, (1929-1935)**. 2007. 308f. Tese (Doutorado em filosofia), Universidade de Nottingham. Nottingham: 2007. Disponível em: <<http://etheses.nottingham.ac.uk/578/>>. Acesso em: 15 Nov 2009. BEAUCLAIR, Rodrigo Gonçalves. **Forjando pátria: Manuel Gamio e Diego Rivera nas trilhas da construção da identidade nacional e cultural do México nos anos de 1910 a 1940**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009. (Tese de doutorado).

¹³ Refere-se ao período de governo de Porfirio Díaz, que foi de 1876 a 1911, com duas interrupções: uma de dois meses entre 1876 e 1877, que deixou o cargo para John N. Mendez, e outra entre 1880 e 1884, quando Manuel González governou.

¹⁴ NAVARRETE, Federico. **Las relaciones interétnicas em México**. México: Universidade Autónoma de México, 2004, p. 90.

¹⁵ DAWSON, Alexander. From models for the nation to model citizens: indigenismo and the “revindication” of the Mexican Indian, 1920-40. **Journal of Latin American Studies**, v. 30, n. 2, p. 279-308, 1998

¹⁶ KNIGHT, A. Racism, revolution and indigenismo: México, 1910-1940. In: GRAHAM, Richard (Ed.). **The Idea of race in Latin America, 1870-1940**. Austin: University of Texas Press, 1994, p. 71-113.

conteúdo das mensagens, para obter indicadores que permitissem a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção destas mensagens¹⁷. Procedendo de nossos documentos históricos selecionados e de nossas primeiras hipóteses, passamos a análise categorial. Ela consistiu em operações de desmembramento do texto em unidades, no nosso caso, temáticas. Entre as categorias analisadas, além das referidas acima, podemos destacar: identidade, nação, pátria; povo; indígenas; mestiços, educação, arte, história.

A especificidade desta análise de conteúdos reside na articulação entre a superfície dos textos, descrita e analisada - pelo menos alguns elementos característicos - e os fatores que determinaram estas características, deduzidos logicamente. Conforme Bardin de forma metafórica, falar-se-á “de um plano sincrônico ou plano "horizontal" para designar o texto e a sua análise descritiva, e de um plano diacrônico ou plano "vertical", que remete para as variáveis de ordem histórica, sociológica, psicológica, etc”¹⁸. Esse plano vertical está intimamente ligado às condições de produção. Isso porque as marcas deixadas pelos processos sociais de produção de sentidos que interpretamos numa superfície textual são inerentes ao contexto, uma vez que os textos não surgem isoladamente. Eles pertencem a redes organizadas por oposição ou sequencialidade, ou seja, surgem a partir da intertextualidade. Por isso, para Milton José Pinto “todo texto é híbrido ou heterogêneo quanto a sua enunciação, no sentido de que ele é sempre um tecido de “vozes” ou citações, cuja autoria fica marcada ou não por outros textos pré-existentes, contemporâneos ou passados ¹⁹”.

A contextualização foi essencial nesta análise histórica. Assim foi necessário considerarmos que apesar da circulação e consumo dos textos serem controlados pelas forças socioculturais, eles também representam a própria sociedade e a cultura. Desse modo, as representações enquanto modos discursivos podem ser definidos como práticas sociais. Isso implica que a linguagem verbal e as outras semióticas com as quais se constroem os textos são partes complementares do contexto sócio-histórico, por isso não são externas as pressões sociais e nem apenas de caráter puramente instrumental. Elas são fundamentais na reprodução, manutenção ou transformação das representações e das identidades com que se definem numa sociedade. É por meio dos textos que se travam as batalhas no cotidiano e que

¹⁷BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 2009, p. 44.

¹⁸BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 2009, p. 43.

¹⁹PINTO, Milton José. **Comunicação e discurso**: introdução à análise de discursos. 2ª. ed. ed. São Paulo: Hacker Editores, 2002, p. 31.

levam os participantes a procurar reconhecer através dos receptores o caráter hegemônico do seu discurso²⁰

Nosso trabalho analisa as representações sobre a identidade nacional no México no âmbito da história conceitual do político como recurso de compreensão do presente. Nessa lógica, temos como referência Pierre Rosanvallon. Para ele o objetivo dessa história “é a compreensão da formação e da evolução das racionalidades políticas, ou seja, dos sistemas de representações que comandam a maneira pela qual uma época, um país ou grupos sociais conduzem sua ação e encaram seu futuro”²¹. Nesse sentido, as representações devem ser reconhecidas e apreendidas dentro de circuitos de sentidos por seus atores, a fim de serem utilizadas coletivamente como dispositivos orientadores e transformadores de práticas, valores e normas²².

Isso denota que as representações não são algo exterior à consciência de seus atores, mas são por suas práticas sempre repensadas e transformadas pela sociedade. Por isso, essa perspectiva busca fazer uma história preocupada com a forma que os grupos sociais buscam construir as respostas àquilo que percebem, às vezes de forma confusa, como um problema que leva novas racionalidades políticas a se organizarem em volta dele. No nosso caso, a questão da identidade nacional dentro da utopia moderna, em um país com grande diversidade étnica, é uma problemática constante desde a Independência Mexicana até os dias atuais, isto é, apresentam racionalidades políticas que englobam toda a sociedade mexicana. As representações assim não se opõem ao real. Elas são o modo pelo qual uma determinada realidade é construída, pensada, dada a ler por diferentes grupos sociais que se formam através de várias determinações sociais para em seguida tornarem-se matrizes de classificação e ordenação do próprio mundo social, do próprio real. Dessa maneira, as representações são sistemas de poder, que têm o poder de representar, têm o poder de definir e de determinar a identidade²³. Quando o Estado Mexicano fixa a identidade mestiça como a norma, como verdadeira identidade nacional, significa que ele está elegendo uma identidade específica

²⁰PINTO, Milton José. **Comunicação e discurso**: introdução à análise de discursos. 2ª. ed. ed. São Paulo: Hacker Editores, 2002, p. 28.

²¹ROSANVALLON, Pierre. Por uma História Conceitual do Político (nota de trabalho). **Revista Brasileira de História**, v.15, n.30, 1995, pg. 16.

²²CAPELATO, Maria Helena R.; DUTRA, Eliana Regina de F. Representação política. O reconhecimento de um conceito na historiografia brasileira. In: CARDOSO, C. F.; MALERBA, Jurandir (orgs.). **Representações**: contribuição a um debate transdisciplinar. Campinas: Papirus, 2000, p. 229.

²³SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

como parâmetro em relação aos quais todas as outras identidades são avaliadas e hierarquizadas.

Esse conceito também nos possibilita estudar o social admitindo a atuação ativa dos indivíduos. De acordo com Stuart Hall, as representações são parte essencial do processo pela qual o significado é produzido e intercambiado entre os membros de uma cultura²⁴. Contudo, elas geram diferentes apropriações, posto que os códigos são compartilhados na medida em que é possível sua tradução. Ao criar suas obras, Rivera sofre certa determinação e dependência das regras, convenções artísticas, poderes e códigos de inteligibilidade. Contudo, ele escapa um pouco a essa determinação, devido às traduções produzidas pelo artista serem socialmente determinadas de maneira desigual, segundo diferenças que são dependentes de princípios de organização e de diferenciação socialmente compartilhados.

Para Hall, as representações só podem ser adequadamente analisadas ao se assumirem como parte delas as formas materiais, nas quais circulam os significados²⁵. Nesse sentido, na análise da imagem é preciso pensar o suporte material, a forma e o lugar, ou seja, a instituição escolhida para a produção das pinturas. As imagens precisam ser recolocadas pelo historiador como representações com implicações de poder, de normatização e classificação sobre o real. Nesse sentido, as imagens jamais podem ser tratadas como ilustração de um texto. Enquanto este evoca seus significados na sucessão temporal das palavras; a imagem organiza espacialmente a irrupção de um pensamento figurativo radicalmente diferente. Como ressalta Martine Joly, a imagem é fundamentalmente diferente da escrita, uma vez que é uma linguagem contínua, que não pode afirmar nem negar nada, como acontece na construção negativa ou positiva de uma frase²⁶. A composição do espaço da imagem, a organização entre as figuras, as propriedades cromáticas são significativas, pois exprimem e produzem ao mesmo tempo uma classificação de valores e hierarquias.

A análise da imagem deve também considerar as relações que constituem sua estrutura e caracterizam os modos de figuração próprios de certa cultura e de certa época. Por esse motivo, a análise da obra, de sua forma e de sua estrutura é indissociável do estudo de suas

²⁴ HALL, Stuart. El trabajo de la representación. In: HALL, Stuart. **Representation: Cultural and Signifying Practices**. Londres: Sage Publications, 1997. Disponível em: <http://metamentaldoc.com/14_El_trabajo_de_la_representacion_Stuart_Hall.pdf> Acesso em: nov. 2013.

²⁵ HALL, Stuart. El trabajo de la representación. In: HALL, Stuart. **Representation: Cultural and Signifying Practices**. Londres: Sage Publications, 1997. Disponível em: <http://metamentaldoc.com/14_El_trabajo_de_la_representacion_Stuart_Hall.pdf> Acesso em: nov. 2013.

²⁶ JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas: Papirus, 1996, pg. 58.

funções. Mas as funções - aquilo para que servem as imagens e, por conseguinte, o lugar que elas ocupam - podem ser múltiplas, contraditórias, ambíguas e polivalentes. Devemos conceber a possibilidade de que outras lógicas tenham presidido a produção e a ordenação daquelas imagens, não uma única e linear. Conforme Hubert Damisch, precisamos considerar os desvios, as contradições que as obras trazem, sem diminuí-los nem resolvê-los, mas integrando-os em sua ordem e dimensão próprias.²⁷

Em conformidade com esses aportes, usaremos o método iconológico de Erwin Panofski na finalidade de reconstruir as regras ou convenções que regem a percepção e a interpretação das imagens muralistas na cultura Mexicana pós-revolucionária. Na primeira fase da análise, chamada pré-iconográfica, identificamos os elementos figurados de uma obra, os “significados primários”, aqueles que são apreendidos sensorialmente através das experiências e práticas de uma determinada sociedade. Consoante o autor, nesse nível é preciso conhecer também a História do estilo, que é a compreensão da maneira pela qual, sobre diferentes condições históricas, objetos e eventos foram expressos pelas formas.²⁸ Já no segundo nível, buscamos o chamado “significado secundário ou convencional.” Para tanto, fora fundamental ter conhecimentos dos textos escritos na época. Concomitantemente da História do tipo - termo cunhado por Panofski para definir a maneira pela qual sob diferentes condições históricas, temas ou conceitos foram expressos por objetos e eventos²⁹. Por fim, buscamos o “significado intrínseco” inerente ao conteúdo, ao mundo dos valores simbólicos. Este nível correspondeu à compreensão da História dos sintomas culturais, maneira pela qual sob diferentes condições históricas e problemáticas peculiares foram expressas por temas e conceitos específicos³⁰. É importante destacar que a compreensão do texto visual pressupõe a aplicação de regras culturalmente aceitas como válidas e convencionalizadas na dinâmica social.

Para contemplar os objetivos de nossa pesquisa, no primeiro capítulo, discutimos os processos de formação das relações interétnicas forjadas no México partindo da diferença colonial. As classificações sociais constituídas ao longo da história mexicana tiveram como consequência uma série de conflitos em torno das representações sobre a nação mexicana. Dessas lutas pelo significado hegemônico se delinearam as políticas estatais. Portanto, é

²⁷ DAMISCH, Hubert. História da Arte. In: LE GOFF, Jacques. **A Nova História**. Coimbra: Almedina, 1990, p. 77.

²⁸ PANOFSKY, Erwin. **Significados nas artes visuais**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976, p. 63.

²⁹ PANOFSKY, Erwin. **Significados nas artes visuais**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976, p. 63.

³⁰ PANOFSKY, Erwin. **Significados nas artes visuais**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976, p. 63.

importante destacarmos, de forma breve, as mudanças no conceito de identidade nacional desde a independência até o final de 1910, analisando o processo de significação das identidades étnicas, os mecanismos de contestação interpostos, bem como seus desdobramentos. Nesse contexto, podemos entender como o ideal de mestiçagem tornou-se uma representação dominante na aspiração de definir a identidade mexicana.

No segundo capítulo tentamos linear os embates teóricos e práticos em torno do movimento de pintura mural, travados pelo grupo geracional de intelectuais que assumiu o governo nos anos de 1920. Analisamos também a política educacional do período e os murais de Diego Rivera pintados sobre as indígenas teuanas na Secretaria de Educação Pública. O intuito foi entender de que maneira a cultura desse grupo étnico foi apropriada pelo projeto modernizador indigenista.

Para a escrita desse capítulo, retornaremos para a excursão no centro da Cidade do México, mas exatamente para a Secretária de Educação Pública, onde nos deparamos com resquícios da greve de professores. Enquanto com cartazes um pequeno grupo de jovens docentes era impedido de entrar, nós, visitantes, com nossas grandes câmeras, ingressamos no prédio com suas paredes que narram a luta, a revolução de 1910, retrata professores, indígenas e o futuro do México. E para além daqueles corredores pintados, emergiu em mim a imagem dos excluídos daquele lugar. Para quem realmente eram aquelas paredes? Quais vozes eram silenciadas naquele concreto?

Os professores lá foram gritavam as contradições daquele espaço, daquelas representações. Indubitavelmente, naquele momento, eles não eram apenas vestígios de uma categoria em luta contra problemas educacionais. Eram mais um dos clamores contra paredões inteiros de um modelo político que procurava bloquear a participação direta das pessoas, que não aceita governar com elas, apenas no lugar delas.

Essas questões vieram conosco até o terceiro capítulo quando nos ponderamos sobre a narrativa histórica pintada por Rivera no tríptico Epopeia do Povo Mexicano nos anos de 1930. Nele nos focamos na figura da indígena Malinche, idealizada pelo artista como a mãe do primeiro mestiço mexicano. O propósito era entender qual eram os espaços e os tempos ocupados pelos indígenas na história nacional mexicana.

CAPÍTULO 1

DESENHANDO A NAÇÃO MEXICANA

1.1 A invenção do México

Para traçar as primeiras linhas sobre a construção da nação mexicana precisamos entender as relações interétnicas constituídas desde o período colonial. Nesse processo, as diferentes etnias que habitavam hoje a atual região do México e de toda a América, foram agrupadas na categoria índio. Os espanhóis, ao nomear e classificar esses habitantes, não lhes davam uma única denominação. Era uma forma de dominar esses povos, afinal quem tem o poder de classificar controla o conhecimento. Essa diferença entre conquistadores e conquistados foi codificada na ideia de raça. Ela consiste na crença de uma distinção na estrutura biológica que situava alguns naturalmente em inferioridade em relação a outros.

A ideia de raça, em seu sentido moderno, não tem história conhecida antes da América. Talvez se tenha originado como referência às diferenças fenotípicas entre conquistadores e conquistados, mas o que importa é que desde muito cedo foi construída como referência a supostas estruturas biológicas diferenciais entre esses grupos³¹.

Essa nova categoria mental se inicia com a discussão se os nativos da América tinham alma ou não, isto é, se eram humanos. Mesmo com humanidade decretada pelo papado, as relações e práticas sociais foram fundadas sobre a ideia de que os não europeus eram inferiores aos europeus, por serem biologicamente diferentes. Com o tempo, os colonizadores codificaram como cor os traços fenotípicos dos colonizados e a tomaram como o atributo simbólico da categoria racial. A partir desta ideia, as relações sociais estabelecidas produziram historicamente novas identidades sociais na América, tais como: índios, negros e mestiços. Essas novas identidades redefiniram termos meramente geográficos como

³¹ QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: Edgardo Lander (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Perspectivas latino-americanas. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2005. Disponível em: <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/pt/Quijano.rtf>>. Acesso em: out. 2013..

espanhol, português e europeu para uma conotação racial.

Como tais identidades constituíram-se dentro de relações de dominação, foram associadas às hierarquias, lugares e papéis sociais correspondentes ao novo padrão de dominação imposto pelos colonizadores. A expansão do colonialismo europeu permitiu a elaboração de representações eurocêntricas que naturalizaram as relações coloniais entre europeus e os povos conquistados. Os traços fenóticos destes, bem como o seu sistema cultural foram postos numa situação natural de inferioridade. Por consequência, raça converteu-se no critério básico de classificação social da população mundial.

Essa distribuição racista de novas identidades sociais foi combinada, tal como havia sido tão exitosamente logrado na América, com uma distribuição racista do trabalho e das formas de exploração do capitalismo colonial. Isso se expressou, sobretudo, numa quase exclusiva associação da branquitude social com o salário e logicamente com os postos de mando da administração colonial³².

Na verdade, o processo de colonização gerou ainda elementos diferenciados que demarcaram fronteiras étnicas entre os peninsulares e os colonizadores nascidos na América, também chamados *criollos*³³. Os descendentes de espanhóis nascidos na América foram excluídos dos cargos mais altos do governo na Nova Espanha. Desse modo, através da identidade *criolla*, eles se distinguiam não só em relação aos espanhóis, mas também de índios, africanos e mestiços.

Percebemos que nenhuma categoria étnica existe por si só, mas sim com o objetivo de definir o outro e a si mesmo. Nessa perspectiva, os estudos do antropólogo Fredrik Barth são fundamentais, visto que alteram uma concepção rígida de grupo étnico para uma abordagem relacional e dinâmica. O autor desloca o foco de investigação da constituição interna de grupos distintos, ou seja, da cultura para as fronteiras étnicas e para a manutenção delas³⁴. Ele comprova que as distinções étnicas não dependem de uma ausência de interação social. De maneira geral, ela é o que funda e delimita os grupos étnicos.

³² QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: Edgardo Lander (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Perspectivas latino-americanas. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2005. Disponível em: <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/pt/Quijano.rtf>>. Acesso em: out. 2013.

³³ Optamos por manter a grafia original a usar a tradução crioulo para nos referirmos as pessoas de descendência europeia pura (pelos menos teoricamente) nascidas nas Américas.

³⁴ BARTH, F. Grupos étnicos e suas fronteiras. In: POUTIGNAT, P.; STRIFF-FENART, J. (Org.). **Teorias da etnicidade**. São Paulo: Unesp, 2011. p. 188.

De acordo com Barth as fronteiras são as linhas imaginárias que unem e separam culturas. Entre elas ocorrem intercâmbios e escolhas do que deve ser mantido e destacado só de um lado da linha que delimita e define o grupo étnico³⁵. Assim sendo, as culturas ao mesmo tempo em que se reproduzem, se transformam. Elas estão sempre em fluxo, em formação, conforme os seus atores rejeitem ou aceitem ideias de outras culturas. A propósito, alguns traços culturais são utilizados pelos atores como sinais e emblemas das diferenças, outros, são ignorados e abandonados como processo de diferenciação entre os grupos.

Na perspectiva adotada nega-se a cultura como característica primária para definir um grupo étnico. Rigorosamente falando, refuta-se a visão primordialista. Nesta afirma-se que o contato e a mudança das culturas induzem a uma aculturação – conceito que Barth recusa – e logo ao desaparecimento do grupo étnico. Para o antropólogo o compartilhamento de uma cultura entre um grupo étnico é o resultado da organização e interação entre essas pessoas, não o contrário. Segundo Barth:

Concentrando-nos naquilo que é socialmente afetivo, os grupos étnicos são vistos como uma organização social. Então, um traço fundamental [...] a característica da autoatribuição ou da atribuição por outros a uma categoria étnica. [...] Na medida em que os atores usam identidades étnicas para categorizar a si mesmo e os outros, com objetivo e interação, eles formam grupos étnicos nesse sentido organizacional³⁶.

Em outras palavras, a identidade étnica é construída fundamentando-se nas relações sociais nas quais os membros de um grupo étnico se identificam e são identificados como tal. Logo, a identidade étnica é uma forma específica de identidade social por ser uma organização social, todavia inerente às diferenças entre culturas.

³⁵ BARTH, F. Grupos étnicos e suas fronteiras. In: POUTIGNAT, P.; STRIFF-FENART, J. (Org.). **Teorias da etnicidade**. São Paulo: Unesp, 2011. p. 189.

³⁶ BARTH, F. Grupos étnicos e suas fronteiras. In: POUTIGNAT, P.; STRIFF-FENART, J. (Org.). **Teorias da etnicidade**. São Paulo: Unesp, 2011. p. 193-194.

Baseando-se na proposta interacional de Barth, Roberto Cardoso de Oliveira defende que a identidade étnica tem como essência a identidade contrastiva. Ela não surge isoladamente, mas na oposição, no contraste entre o “nós” e os “outros”³⁷. Portanto, um grupo ou um indivíduo se afirma e se define a partir da diferenciação em relação a outro grupo ou indivíduo. Em suma, a identidade contrastiva, como a dos *criollos* surge por oposição à espanhola e indígena e dentro de um contexto histórico.

Para Enrique Florescano, um símbolo representativo dessa nova identidade forjada na América era o emblema da Cidade do México (Figura 1). Ele faz referência ao mito de fundação da cidade de Tenochitlán³⁸. Segundo a lenda, tribos nômades vindas do norte foram ordenadas pelos deuses a buscar terras melhores que seriam reconhecidas pela manifestação de uma águia devorando uma serpente sobre um cacto. Quando os mexicanos foram derrotados pelos colonizadores, a Cidade do México, como símbolo de poder, foi erguida nos escombros de Tenochitlán. Portanto, a imagem da águia sobre um cacto devorando uma serpente no brasão representava a ligação territorial e histórica com os astecas. Em outros termos, afirmava o sentimento patriótico entre os *criollos* e a terra natal.

O brasão foi persistentemente repudiado pelas autoridades coloniais que tentaram sem sucesso impor o escudo em que dominava a heráldica hispânica (Figura 2). Como representação, o emblema que alude ao antigo império asteca não era um discurso neutro e, por isso, reafirmá-lo era negar a imposição espanhola e mostrar a capacidade que os *criollos* como grupo tinham de se fazer reconhecer como unidade e identidade. As lutas pela representação do emblema mostram um conflito por poder no qual ambos os grupos tentam mostrar autoridade sobre o território americano.



Figura 1 - Emblema da Cidade do México impresso nas *Ordenanzas de la muy Noble y Leal Ciudad de México*, publicadas em 1663.

Fonte: Florescano (2002b).

³⁷ CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. Um conceito antropológico de identidade. In: **Identidade, etnia e estrutura social**. São Paulo: Livraria Pioneira Editor, 1976.

³⁸ FLORESCANO, Enrique. **La Bandera Mexicana: Breve Historia de su formación y simbolismo**. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.



Figura 2- Escudo de armas da Cidade do México, no qual domina a heráldica hispânica.

Fonte: Florescano (2002b).

David Brading defende que o patriotismo *criollo*, que surge desde o século XVI, tinha como principais aspectos o ressentimento contra os espanhóis e a exaltação do passado asteca em contraposição à tirania da Conquista³⁹. Para criar uma identidade própria os *criollos* não poderiam usar de forma plena elementos do presente, como a língua, a religião e a cultura. Esses não seriam sinais diacríticos ideais, pois os compartilhavam com os espanhóis⁴⁰. Então, construíram um passado que se utilizava da história

indígena como principal elemento diferenciador. Os *criollos* assumiram como suas as glórias idealizadas dos astecas. Estes eram comparados às civilizações greco-romanas. Entretanto, os indígenas contemporâneos eram excluídos dessa retórica e estavam longe de possuir as virtudes de seus antepassados. Eram vistos como sujeitos e degradados, pois, ao serem vencidos pelos espanhóis, haviam perdido sua autêntica cultura que: a pré-hispânica. A derrota, inclusive, justificava a superioridade dos brancos sobre os indígenas.

O patriotismo *criollo* não tinha cunho separatista, mas ideais que se desenvolveram com objetivo de equiparar a colônia à metrópole e até superá-la ao criticar aspectos de sua administração e filosofia. As terras, os recursos naturais, a flora, a fauna e os habitantes do Novo Mundo eram iguais e até superiores aos da Velha Europa. Essa visão era uma resposta a alguns autores influentes da Ilustração europeia, como Buffon, Cornelius de Pauw e William Robertson, que escreveram discursos sobre a imaturidade e a degeneração de todas as espécies no novo continente. Esses iluministas utilizam-se da diferença colonial, que transforma a diferença em valores para inferiorizar as regiões e populações não europeias.

Outra característica relevante do patriotismo *criollo* era a devoção à Virgem de Guadalupe. Através desse mito, durante o século XVII, o clero mexicano encontrou um meio

³⁹ BRADING, David. **Los orígenes del nacionalismo mexicano**. México: Ediciones Era, 2004. p. 15.

⁴⁰ Conforme Manuela Carneiro da Cunha, os sinais diacríticos são a seleção de alguns símbolos culturais que garantem a continuidade e a singularidade do grupo. Eles dependem da outra comunidade étnica, já que são acionados em situações de grande contato ou diáspora. Os traços distintivos são reafirmados e operacionalizados para definir as fronteiras entre o que pertence ou não ao grupo e para contrastar com outras etnias. In: CUNHA, Manuela Carneiro da. **Antropologia do Brasil: mito, história e etnicidade**. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 116.

para combater as teses de intervenção demoníaca por causa das crenças indígenas sobre todo o continente americano. Elas justificavam a interferência dos espanhóis desde a conquista até o presente. Mas a aparição da Virgem Maria morena, em 1532 em Tepeyac, para o índio Juan Diego, bem como a milagrosa impressão de sua imagem no sal, proporcionaram fundamento espiritual autônomo para a Igreja Mexicana.

El que hubiera elegido a un indio como testigo de su aparición magnificó su calidad nativa y americana. Tanto criollos como indígenas se unieron en la veneración de la Guadalupana. Había surgido un gran mito nacional mucho más poderoso, porque tras él se hallaba la devoción natural de las masas indígenas y la exaltación teológica del clero criollo⁴¹.

Desse modo, a elite colonial apresentava uma síntese favorável a ela através de um passado clássico e um presente cristão abençoado pela Virgem. Para Brading, a força desses mitos residia na liberação dos *criollos* de suas origens espanholas⁴². Por isso, a partir da guerra de independência, os insurgentes e depois os ideólogos do Estado mexicano recorreram aos mitos do patriotismo *criollo* para instituir-se como unidade territorial e política autônoma. Apesar de realizarem sua ruptura política com a Espanha, a elite *criolla* conservou sua dependência subjetiva com a cultura europeia. Declararam-se como uma nação independente por compreenderem que não eram reconhecidos como europeus, todavia permanecendo o desejo ser. Quijano chamou esse conjunto de relações de poder, que mesmo com o fim do colonialismo mantém-se enraizado nos esquemas culturais, de colonialidade do poder⁴³. Ela que legitima e naturaliza as posições assimétricas em que formas de trabalho, conhecimentos e populações são classificadas no mundo. Os *criollos* mantêm assim as escalas raciais construídas pela Metrópole, porque mesmo se sentindo marginalizados em relação aos europeus, no âmbito nacional eles estavam no cume da pirâmide social.

Sem grandes mudanças sociais, o recém-formado país herdara do regime colonial um povo dividido em três grandes grupos étnicos com status legais e costumes distintos. Os índios representavam quase sessenta por cento da população; enquanto as castas de mestiços,

⁴¹ BRADING, David. **Los orígenes del nacionalismo mexicano**. México: Ediciones Era, 2004. p. 27.

⁴² BRADING, David. **Los orígenes del nacionalismo mexicano**. México: Ediciones Era, 2004. p. 29.

⁴³ QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: Edgardo Lander (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Perspectivas latino-americanas. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2005. Disponível em: <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/pt/Quijano.rtf>>. Acesso em: out. 2013.

negros e mulatos, vinte e dois por cento da população; já os brancos, dezoito por cento, sendo que destes apenas 0,2% eram de peninsulares⁴⁴. Para a elite política era necessário criar representações coletivas que fornecessem identidade histórica e cultural que integrassem os grupos heterogêneos presentes no território, ou seja, era necessário inventar a nação mexicana.

Ernest Gellner argumenta que a nação a partir do século XX se tornou a única unidade política legítima. Enquanto uma invenção inseparável das ideias nacionalistas, a definiu como “um vasto corpo de indivíduos anônimos iniciados numa cultura superior”⁴⁵. Nesse sentido, o autor se aproxima da definição modernista de Benedict Anderson da nação como comunidade imaginada⁴⁶. Para ambos, ela é tecida em referência a diversas estratégias organizadas institucionalmente que geram coesão, como a educação.

Em uma sociedade moderna, a comunicação e uma cultura padrão entre todos os cidadãos são de grande importância, porque delas dependem a operacionalidade do mundo industrial e capitalista. A base econômica é fundamentada na inovação sustentada num crescimento exponencial de recursos produtivos e da própria produção. Para isso é necessária uma rápida manipulação de significados através de variadas e renovadas tecnologias. As trocas aceleradas de mensagens entre interlocutores anônimos dependem de símbolos universais, padronizados e independentes de contextos. O que importa não é o trabalho físico, mas sim a produção cultural dos homens. Sendo assim, o crescimento econômico é o princípio legitimador primeiro, o segundo é a nacionalidade. Esta se define pela ligação entre um Estado e uma cultura “nacionalmente” definida⁴⁷.

Na teoria modernista de Gellner, a nação surge a partir das necessidades da modernidade. Esta visão, segundo Anthony D. Smith, não considera a formação prévia das comunidades étnicas que influenciaram e condicionaram em graus variáveis o sucesso das tentativas de “criar Estados e construir nações”. Na abordagem culturalista de Smith, a nação

⁴⁴ ANNA, Thimoty. A independência do México e da América Central. In BETHEL, Leslie (org.). **História da América Latina: da independência até 1870**. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial do Estado; DF.: Fundação Alexandra Gusmão, 2001. p.43.

⁴⁵ GELLNER, Ernest. O advento do nacionalismo e sua interpretação: os mitos de nação e da classe. In: BALAKRISHNAN, Gopal (org.). **Um mapa da questão nacional**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000. p. 124.

⁴⁶ ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

⁴⁷ GELLNER, Ernest. O advento do nacionalismo e sua interpretação: os mitos de nação e da classe. In: BALAKRISHNAN, Gopal (org.). **Um mapa da questão nacional**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000. p. 116.

surge na modernidade, porém tem fundamentos firmes em sua etnicidade.⁴⁸ É o elemento étnico na nação que tem a capacidade de sustentar o senso de uma história e de culturas afins.

Os enfoques modernistas e culturalistas podem ser complementários. Afinal, a nação precisa se estabelecer embasada numa rede de instituições que a legitimam. Elas criam meios de comunicações, tais como as escolas, entre diferentes localidades para transmitir uma cultura nacional. Todavia, o conteúdo transmitido deve conter uma grande carga histórica. Conforme Natividad Gutiérrez Chong, na maior parte das nações é necessário integrar as comunidades étnicas que habitam as fronteiras nacionais através da remodelação da memória, da história, do uso de mitos de origem e símbolos de etnias já existentes, e combiná-las em novas matrizes culturais⁴⁹.

Durante as guerras por independência, os mitos da Virgem de Guadalupe e da “águia sobre o cacto” são reformulados para assumir novos papéis. A virgem se tornou a mãe da pátria mexicana e, juntamente com a alegoria do antigo mito asteca, converteu-se no emblema dos exércitos insurgentes (Figura 3 e 4). Em 1810, o padre Miguel Hidalgo e depois, em 1811, o padre José Maria Morelos encabeçaram a insurreição popular contra o domínio espanhol, usando a imagem de Nossa Senhora e do brasão da águia sobre o cacto em suas bandeiras. Porém, só em 1821 fora adotado oficialmente o emblema como parte da bandeira nacional, excluindo a imagem católica. Dados indicam, contudo, que Morelos já o havia decretado desde 1815.⁵⁰ Nota-se que a bandeira nacional é um dos símbolos mais importantes de um país independente, pois proclama a identidade e soberania nacional, capazes de refletir grande carga emocional. A bandeira nacional é uma tradição inventada que tem por objetivo incorporar determinados valores definidos através da formalização e ritualização de seu uso. Esse processo se mantém pela repetição e refere-se a uma continuidade com passado, o qual na verdade é um passado histórico apropriado e forjado. Desse modo, o termo tradição inventada é utilizado em um sentido amplo, incluindo tanto as tradições propriamente inventadas e institucionalizadas, quanto àquelas que surgem repentinamente e da mesma forma se estabelecem como se sua origem fosse remota⁵¹.

⁴⁸ SMITH, Anthony D. Criação do Estado e da Nação. In: HALL, John (org.). **Os Estados na História**. Tradução por Paulo Vaz, Almir Nascimento e Roberto Brandão. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 347-348.

⁴⁹ GUTIÉRREZ CHONG, Natividad. **Mitos nacionalistas e identidades étnicas: los intelectuales indígenas y el Estado Mexicano**. México: Editorial Plaza y Valdés, 2001. p 46.

⁵⁰ FLORESCANO, Enrique. **Historia de las Historias de la nación mexicana**. México: Taurus, 2002. p.293.

⁵¹ HOBSBAWM, Eric e RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2008. p. 9-19.



Figura 3 - Bandeira dos insurgentes com a imagem da Virgem de Guadalupe, que se encontra no Museu Nacional de História.
Fonte: Enrique Florescano (2005).



Figura 4 – Bandeira atribuída às tropas de Morelos, que se encontra no Museu Nacional de História.
Fonte: Florescano (2002b).

Especialmente através da imagem da Virgem, os exércitos insurgentes, mesmo dirigidos principalmente por *criollos*, conseguiram garantir a participação de milhares de indígenas e mestiços devotos. Em setembro de 1821, depois de 11 anos de guerra, o México tornou-se oficialmente independente. Nesse mesmo ano, a Virgem passa a ser padroeira do Império Mexicano. Apesar dela ter se tornado símbolo dos insurgentes, sua imagem continuou a participar das grandes liturgias nacionais, pois apresentava grande influência sobre as massas⁵². Desde o século XVIII, tanto *criollos* quanto indígenas se uniram na veneração da Virgem. As imagens, como a de Guadalupe, tinham um papel importante nas representações nacionais naquele período, pois transmitiam mensagens políticas eficazes.

En la búsqueda de una identidad lo que se es esencial, por lo que las imágenes juegan un papel capital en la creación del imaginario colectivo; las imágenes, por sí solas, pueden plantear tesis políticas complejas, sobre todo en un pueblo mayoritariamente analfabeto⁵³.

Durante quase todo século XIX, a classe política mexicana, mesmo dividida em grupos antagônicos, se apossa da imagem que se tornou símbolo da nação e que conservava grande influência sobre as massas. Mesmo assim, no plano político, as estruturas políticas não foram capazes de conter os conflitos provocados pelos interesses dos diferentes grupos sociais. Além disso, o México pós-independência apresentava uma situação econômica frágil. As minas, principal fonte de riqueza, estavam desestruturadas e desorganizadas, e a agricultura estagnada. Existia um grande problema de comunicação e circulação de mercadorias devido às poucas estradas de ferro.

No período de 1846 a 1867, o estado mexicano viveu um momento de tensão social explosiva, com invasões estrangeiras e insurgências indígenas, que se agravou com as disputas políticas internas entre liberais e conservadores. Para estes, o sistema político ideal era a monarquia, no qual Estado e Igreja permaneciam unidos. A fé, a tradição e a hierarquia eram os preceitos pelos quais os governantes deviam se guiar. Para os conservadores, o México havia sido fundado por Cortés. Eles exaltavam as origens espanholas que, com o

⁵² GRUZINSKI, Serge. **A guerra das imagens: De Cristóvão Colombo a Blade Runner (1492-2019)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 289.

⁵³ BARAJAS DURAN, Rafael. Retrato de un siglo. ¿Como ser mexicano em el XIX? In: FLORESCANO, Enrique (coord.) **Espejo Mexicano**. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. p. 125-126.

catolicismo, haviam civilizado o México⁵⁴. Para os conservadores, as ideias dos liberais causavam caos e anarquia, pois incitavam as massas a atacar a propriedade privada e as instituições estáveis.

Os ideólogos liberais mexicanos defendiam uma república federal democrática, governada por instituições representativas, na qual todos seriam iguais perante a lei. Como herdeiros da ilustração, acreditavam que a Igreja Católica era o principal obstáculo para o desenvolvimento de uma sociedade moderna, pois os clérigos tinham privilégios legais e a instituição acumulava propriedades que não circulavam, entretendo o processo de mercantilização das terras⁵⁵. Além disso, ela possuía controle sobre a educação.

Para os liberais, era fundamental que a educação fosse laica e estivesse sobre o controle do Estado. Com o ensino homogeneizador, se difundiria a cultura superior - sistema ordeiro e padronizado de ideias, com membros que compartilham as mesmas regras de formulação e decodificação de mensagens. Ela que possibilita o ingresso na sociedade nacional, uma vez que através dela se tem o acesso ao emprego, à cidadania e a todos os tipos de participação social⁵⁶.

Outro empecilho, na ótica liberal, era a sobrevivência do indígena como entidade legal. Ele era visto, assim como a Igreja, com privilégios legais advindos da colonização. Nesse regime, os povos autóctones foram separados juridicamente e geograficamente do resto da população através de uma congregação de povos chamada “república de índios”.

Las leyes de los indígenas los discriminaban, pues les daban menos privilegios y derechos que los españoles, pero a la vez los protegían, pues reconocían la existencia de sus señoríos locales, su propiedad colectiva sobre la tierra y su autonomía política. Esta protección era considerada necesaria para garantizar la supervivencia de los indígenas y para facilitar su gobierno, su conversión al catolicismo y la explotación de su trabajo⁵⁷.

⁵⁴ FLORESCANO, Enrique. **Historia de las Historias de la nación mexicana**. México: Taurus, 2002. p. 325-339.

⁵⁵ BRADING, David. **Los orígenes del nacionalismo mexicano**. México: Ediciones Era, 2004. p. 101-104.

⁵⁶ GELLNER, Ernest. O advento do nacionalismo e sua interpretação: os mitos de nação e da classe. In: BALAKRISHNAN, Gopal (org.). **Um mapa da questão nacional**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000. p. 116-117.

⁵⁷ NAVARRETE, Federico. **Las relaciones interétnicas en México**. México: Universidade Autónoma de México, 2004. p. 49.

Também tinham certa autonomia política com o reconhecimento de seus caciques. Embora essas medidas servissem aos interesses espanhóis e subordinassem os indígenas a um regime desigual, contribuíram para a defesa das terras comunais e de certa autonomia para manter a identidade étnica de vários grupos indígenas. Com a independência, isto era visto pelos liberais como obstáculo para o estabelecimento da propriedade privada e para o desenvolvimento de uma agricultura moderna⁵⁸.

Em 1854, os liberais ocuparam a direção do governo do país. Esse período é chamado de Reforma. Nele se acirrou o conflito entre os partidos mexicanos. Ocorreram também importantes alterações na legislação nacional. Por exemplo, a lei Juárez de 1855, em que os foros militares e eclesiásticos foram abolidos. Soma-se a isso a promulgação da Lei Lerdo em 1856, na qual as posses da Igreja e as terras comunais dos indígenas foram desamortizadas. O objetivo era sanar as contas do Estado Mexicano e estimular a propriedade individual. Neste contexto, foi proclamada a Constituição de 1857 que vigorou até 1917.

Descontentes com as novas leis, em 1858, os conservadores iniciaram uma guerra civil contra os liberais. Fizeram uma aliança com os franceses que tinham pretensões imperialistas na América Latina. Eles conseguiram ocupar a capital do país e trouxeram para o México o imperador austríaco Maximiliano com o objetivo de obter a ordem e a paz através da monarquia⁵⁹. No entanto, a oposição à invasão estrangeira ocorreu de forma intensa e as lutas prosseguiram. Em 1867 ocorreu a vitória final dos liberais sobre o comando de Benito Juárez. Com a laicização do Estado Mexicano, os vínculos entre a imagem de Guadalupe e o governo se distendem. Os bens das comunidades e confrarias que sustentam o culto são oficialmente suprimidos⁶⁰.

Os princípios liberais também encontraram a resistência das comunidades indígenas antes mesmo da instituição da Lei Lerdo. É importante ressaltar que o México foi o único país da América que definiu uma cidadania universal e igualitária desde o momento de sua independência⁶¹. Nela se defendia que no México só poderia haver cidadãos mexicanos. No

⁵⁸ FLORESCANO, Enrique. **Imágenes de la patria a través de los siglos**. México: Taurus, 2005, p. 249.

⁵⁹ HERNÁNDEZ CHÁVEZ, Alicia. **México: Breve historia contemporánea**. México: Fondo de Cultura Económica, 2000. p. 221.

⁶⁰ GRUZINSKI, Serge. **A guerra das imagens: De Cristóvão Colombo a Blade Runner (1492-2019)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 290.

⁶¹ NAVARRETE, Federico. A invenção da etnicidade nos Estados-nações americanos nos séculos XIX e XX, In: **A História e seus territórios: conferências do XXIV Simpósio Nacional de História da ANPUH**. São Leopoldo: Oikos, 2008. p. 107.

modelo liberal de Estado-nação, as fronteiras do território do Estado devem habitar uma comunidade na qual todos possuem a mesma cultura, que a distinguiu das demais nações.

Stuart Hall afirma que para os liberais “o ‘culto da etnicidade’ e a busca da diferença ameaçam o universalismo e a neutralidade do Estado, comprometendo a autonomia pessoal, a liberdade individual e a igualdade formal.”⁶² Em suma, eles não consideravam que a cultura universal era forjada a partir dos parâmetros ocidentais, sobretudo iluministas, visto que era mais uma entre tantas outras culturas. Além disso, os direitos de cidadania nunca poderiam ser universalmente aplicados, pois existia um vazio entre ideal e prática, entre igualdade formal e igualdade concreta. Para Hall houve avanços no campo da “neutralidade” cultural do Estado liberal que não podem ser descartados. A tolerância religiosa, a liberdade de expressão, o estado de direito, a igualdade formal e a legalidade processual, o sufrágio universal — ainda que questionáveis — são realizações positivas. Todavia, a neutralidade do Estado, no sentido de imperar apenas uma lei igual para todos, só funciona quando se pressupõe uma homogeneidade cultural ampla entre os governados, o que se mostra inviável, pois, para além das diferenças culturais, existem as de classe, regionais, de gênero, religião e outras⁶³.

Sobre esse ideal liberal e individualista, as diferenças étnicas da população foram deslegitimadas e os *pueblos* indígenas⁶⁴ passaram por um processo de municipalização, perdendo sua organização tradicional e autonomia política que gozavam no antigo regime. Além disso, substituiu-se o tributo pago exclusivamente pela comunidade indígena por uma tributação pessoal que recaía sobre todos maiores de 16 anos. Vários estados da federação começaram a editar leis com o objetivo de distribuir e individualizar as terras dos *pueblos* indígenas até a instituição da lei nacional de 1856⁶⁵.

Percebe-se que essa igualdade legal não fez desaparecer as desigualdades econômicas e étnicas do México. Inicialmente, devido ao fato de que ela não se estabeleceu em uma

⁶² HALL, Stuart. A questão multicultural. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte, Brasília: Editora UFMG; Representação da Unesco no Brasil, 2003, p. 53.

⁶³ I HALL, Stuart. A questão multicultural. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte, Brasília: Editora UFMG; Representação da Unesco no Brasil, 2003, p. 77.

⁶⁴ A tradução literal de *pueblos* seria vila ou aldeia. Mas no caso do México, esse termo se remete a uma mistura de características das propriedades comunais das populações nativas americanas, em que algumas delas remontariam à estrutura de organização populacional do período pré-colonial e a alguns traços dos *pueblos* espanhóis.

⁶⁵ GUERRA, François-Xavier. **México: Del Antiguo Régimen a la Revolución I**. México: Fondo de Cultura Económica, 1995. p. 263-265.

sociedade de iguais, mas sim, em uma sociedade hierarquizada etnicamente criada pelo regime colonial. Para as elites, a igualdade era inseparável da ideia de civilização moderna, ou seja, para serem realmente iguais, todos os mexicanos deveriam ter a mesma cultura - a cultura ocidental moderna. Depois porque esse modelo de igualdade representou para indígenas e mestiços camponeses um ataque sistemático contra as suas formas de vida, autonomia, cultura e identidades étnicas.

Quando na primeira metade do século XIX as elites governamentais começaram a desapossar as terras das comunidades indígenas e dos camponeses, eles se rebelaram contra o governo. As revoltas, nitidamente indígenas por sua composição e demandas e chamadas pelos *criollos* de guerras de castas, foram apenas quatro nesse período. Dentro dessas duas rebeliões yaquis em Sonora: a primeira entre 1825 e 1833, e a segunda de 1875 até 1899. A mais violenta foi a chamada Guerra de Castas de Yucatán, ocorrida entre 1847 e 1899. Em Chiapas também houve um conflito de 1869 até 1870. Todas essas lutas tentaram conservar a independência desses grupos e separar-se do governo central⁶⁶. Também houve várias tribos do norte que lutaram contra o estado. Além disso, registraram-se cerca de 100 motins rurais com grande participação indígena. Porém, foram movimentos com múltiplas demandas e participação de vários grupos como caudilhos e camponeses mestiços⁶⁷. Essas rebeliões, principalmente as chamadas guerras de castas, na segunda metade do século XIX, criaram uma consciência nos ideólogos nacionalistas de que o índio era um problema para a consolidação da nação.

1.2. O mito do mestiço

A partir da segunda metade do século XIX, o projeto nacionalista teve como prioridade submeter a diversidade do país à unidade do Estado. Para isso, era preciso forjar uma narrativa histórica da nação, capaz de criar valores de coesão entre os distintos grupos

⁶⁶ WARMAN, Arturo. **Los indios mexicanos en umbral del milenio**. México: Fondo de Cultura Económica, 2003. p. 257.

⁶⁷ WARMAN, Arturo. **Los indios mexicanos en umbral del milenio**. México: Fondo de Cultura Económica, 2003. p.258.

étnicos. Através de uma memória seletiva, na qual se ressaltava as glórias do passado, os sentimentos nascentes de comunidade nacional poderiam ser reforçados. As elites intelectuais *criollas* precisaram então combinar símbolos identitários das diversas etnias para criar um mito de descendência que poderia ser compartilhado por toda nação mexicana.

Para Anthony D. Smith, o essencial nas representações nacionalistas é a etnicidade. Ela cria os laços de identidade capazes de atrair a solidariedade e formar uma unidade identificável e legítima por possuir uma história própria. De acordo com Smith, as nações são consequência da transformação de certas etnias.⁶⁸ Nessa perspectiva, cria-se o mito fundacional do México com a mistura entre os espanhóis e indígenas que originaram o mestiço. A unidade seria alcançada através da dissolução dos *criollos* e com absorção de todos os grupos sociais dentro da categoria mestiça.

O ideal de construção da identidade nacional como mestiça se desenvolveu, sobretudo, nas últimas décadas do século XIX até a primeira metade do século XX. Agustín Basave Benítez sintetizou a trajetória dessa ideia no conceito de “mestizofilia”. Conforme o autor, a “mestizofilia puede definirse, en su más amplia connotación, como la idea de que el fenómeno del mestizaje – es decir, la mezcla de razas y/o culturas – es un hecho deseable.”⁶⁹ A mestiçagem era vista pelas elites intelectuais e políticas dessa corrente como a base sobre a qual deveria ser construída a nacionalidade mexicana.

As representações forjadas por estes grupos mantiveram vários traços da identidade étnica e do nacionalismo construído pelos *criollos*. Nesse sentido, preservou-se a convicção de que a cultura ocidental era superior e, por isso, as elites dessa cultura tinham o direito de governar o país em nome daqueles que consideravam ignorantes, atrasados e bárbaros. Acreditavam que poderiam modificar a cultura desses grupos e englobá-los na identidade mestiça. Nesse sentido, através do ideal de mestiçagem, pode-se estender a identidade étnica definida pelos *criollos* a um grupo mais amplo: os mestiços da cultura ocidental. Essa ampliação foi fundamental, pois transformou uma cultura grupal em uma identidade nacional⁷⁰.

⁶⁸ SMITH, Anthony D. Criação do Estado e da Nação. In: HALL, John (org.). **Os Estados na História**. Tradução por Paulo Vaz, Almir Nascimento e Roberto Brandão. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 347-348.

⁶⁹ BASAVE BENÍTEZ, Agustín. **México Mestizo**: análisis del nacionalismo mexicano en torno de la mestizofilia de Andrés Molina Enríquez. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. p. 13.

⁷⁰ NAVARRETE, Federico. **Las relaciones interétnicas en México**. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004. p. 90.

A mestiçagem, principalmente das últimas décadas do século XIX até a primeira década do século XX, não fora tratada como um fenômeno cultural, mas principalmente como um processo em que duas raças diferentes, a índia e a branca, se mesclam para criar uma terceira. Do mesmo modo que cada raça original teria suas características físicas e imutáveis, a mestiça teria as suas, formando um grupo homogêneo e unificado. Alan Knight chama a atenção para o racismo das teorias mestiças, pois, ao definir a mescla da raça branca e da indígena, excluía outros grupos, como negros⁷¹. Inclusive, fortalecia o racismo contra indígenas e mestiços não ocidentalizados, definindo a raça branca como a melhor.

Essa visão sobre o mestiço era em virtude da influência das doutrinas raciais formuladas pela ciência do período, respaldadas pelo darwinismo social, o determinismo geográfico e o positivismo. Emilio Kourí assegura que o evolucionismo dessas teorias colaborou para definir as sociedades como organismos em transformações com fases sucessivas de desenvolvimento que poderiam ser classificados e comparados⁷². A superioridade e o potencial desses organismos eram medidos pela homogeneidade de seus componentes, principalmente em termos racistas, nos quais a raça branca era superior devido a seu nível civilizatório.

Na ótica do determinismo geográfico, o desenvolvimento cultural de uma nação era totalmente condicionado pelos aspectos físicos de cada país, como solo e clima. Entusiasmado por esta teoria, bem como pelo positivismo, em 1899, Francisco Bulnes, deputado e depois senador durante o governo do presidente Porfirio Díaz (1876-1911), publicou um livro expondo seu ponto de vista sobre a questão racial. Para ele existiam três raças no mundo que se distinguiam pelo cereal do qual se alimentavam. A raça branca era mais poderosa, porque se alimentava de trigo, mais nutritivo, enquanto a indígena se alimentava de milho, que era mais débil devido às carências nutricionais. Ele ainda defendia que o mestiço era mais suscetível à civilização porque possuía boas faculdades mentais. Por isso, a solução para o problema da América Latina e do México era modificar a alimentação e incentivar a miscigenação através da imigração europeia⁷³.

⁷¹ KNIGHT, A. Racism, revolution and indigenismo: México, 1910-1940. In: GRAHAM, Richard (Ed.). **The Idea of race in Latin America, 1870-1940**. Austin: University of Texas Press, 1994. p. 95.

⁷² KOURÍ, Emilio. Manuel Gamio y el indigenismo de la Revolución Mexicana. In: ALTAMIRANO, Carlos. **Historia de los intelectuales en América Latina II: Los avatares de la "ciudad letrada" en el siglo XX**. Argentina, Espanha: Katz Editores, 2010. p.421.

⁷³ BASAVE BENÍTEZ, Agustín. **México Mestizo: análisis del nacionalismo mexicano en torno de la mestizofolia de Andrés Molina Enríquez**. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2002. p. 40.

O darwinismo social implicava em um determinismo social, no qual se destacava a questão da raça. Como já explicitado, o paradigma racista eurocêntrico operava atribuindo significados às características genéticas ou fenotípicas no desígnio de criar um sistema de categorização e hierarquia entre os grupos. A partir dele ocorreu uma naturalização das diferenças coloniais. Nas palavras de Quijano, a ideia de raça:

[...] en ese momento era ya sin duda obvia desde la perspectiva europea. Estaba implicada en la ideología y la práctica de la dominación colonial desde América y fue reforzada y consolidada en el curso de expansión mundial del colonialismo europeo. Pero no será sino desde mediados del siglo XIX que se iniciará, con Gobineau, la elaboración sistemática, es decir teórica, de dicha asociación⁷⁴.

Especialmente no século XIX, no campo científico, houve o predomínio da visão biológica, inclusive na antropologia. De tal maneira, as raças se concebem como diferentes tipos de seres humanos, com características inatas transmitidas de uma geração para outra baseada em supostos caracteres intelectuais ou físicos⁷⁵. Mesmo carecendo de uma definição exata, a raça era uma categoria cientificamente respeitável. Essas ideias tiveram implicações políticas, pois justificavam a submissão ou mesmo a eliminação de raças consideradas inferiores, legitimadas pela eugenia.

No seu ensaio sobre a desigualdade das raças humanas, publicada em quatro volumes entre 1853 e 1855, o conde Joseph Arthur de Gobineau defendeu que a degeneração da raça era resultado da mistura entre raças superiores e inferiores⁷⁶. Para ele, a raça branca, especificamente a ariana, era superior, mais evoluída, mais forte e mais viril que as demais. Mas enquanto na Europa essas doutrinas raciais e deterministas consideravam as “raças” misturadas como inferiores às “raças puras”, no México, intelectuais defenderam a fusão entre as raças. Isso porque para eles, os caracteres somáticos dos indígenas tenderiam a ser recessivos, enquanto os dos *criollos*, dominantes. Dessa forma, a mestiçagem levaria a prevalência dos caracteres ocidentais na população mexicana.

⁷⁴ QUIJANO, Aníbal. “¿Qué tal raza!” BENADO CALDERÓN, Edith. **Familia y cambio social**. Lima: CECOSAM, 1999. Disponível em: <http://alainet.org/active/929>. Acesso em: nov. 2014.

⁷⁵ GIRAUDO, Laura. **Anular las distancias: Los gobiernos posrevolucionarios en México y la transformación cultural de indios y campesinos**. Espanha: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2008. p. 30.

⁷⁶ MUNANGA, Kabengele. Conceito e história da mestiçagem. In: **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: Identidade nacional versus identidade negra**. Belo Horizonte: Autentica, 2004. p. 47.

Esses intelectuais, para Lilia Moritz Schwarcz, fizeram uma releitura incomum e original do darwinismo social e das perspectivas evolucionistas. O paradigma racial serviu para explicar as diferenças e hierarquias, porém, devido às reformulações teóricas, não impediu de se criar um mito viável de uma nação mestiça⁷⁷. Leopoldo Zea assegura que o positivismo, mesmo sendo uma doutrina com pretensão universal, também foi interpretada e utilizada pela intelectualidade mexicana conforme as necessidades do país⁷⁸.

Essa corrente filosófica, idealizada principalmente por Auguste Comte, defendia que existia uma lei universal da sociedade e do conhecimento. Era a lei dos três estados, na qual se afirma que o conhecimento passa por três estágios: o teológico, o metafísico e o científico. Comte tratou de demonstrar que não haveria ordem sem progresso e vice-versa. Ele considerava que a sociedade era formada pelos que governam e os que são governados. Os que dirigem a sociedade devem ser os sábios e os filósofos que, dentro da ordem, conduziram o país ao progresso mais alto⁷⁹.

O positivismo foi utilizado, nas últimas décadas do século XIX, para organizar o sistema educativo e para legitimar o porfiriato (1876-1911). O governo de Porfírio Díaz estabilizou a economia e a política depois de meio século de instabilidade após a independência. A figura de Díaz foi consagrada como um dos principais heróis das lutas contra os franceses e pela restauração da República. Chegou ao poder através de um golpe, defendendo a não reeleição. Por isso, de 1880 a 1884, Manuel González foi seu sucessor transitório até quando Díaz reelegeu-se de forma fraudulenta mantendo-se no poder até 1911. O grande mérito de sua administração foi estabelecer um sistema político no qual submeteu as elites regionais à autoridade central e manteve a hegemonia nacional pela primeira vez. Ele se impôs aos militares rivais, às elites, aos grupos populares e aos poderes regionais através da intervenção do exército e da imposição de seus homens de confiança frente aos poderes locais quando necessário⁸⁰.

O programa de Díaz baseava-se na pacificação do país e no progresso econômico. Para desenvolver a economia aumentou as concessões para investidores estrangeiros, com

⁷⁷ SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 18.

⁷⁸ ZEA, Leopoldo. **El positivismo en México: Nacimiento, apogeo y decadencia**. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. p. 27.

⁷⁹ ZEA, Leopoldo. **El positivismo en México: Nacimiento, apogeo y decadencia**. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. p. 41-45.

⁸⁰ GUERRA, François-Xavier. **México: Del Antiguo Régimen a la Revolución I**. México: Fondo de Cultura Económica, 1995. p. 74-100.

benefícios para as construtoras das linhas ferroviárias. Proporcionou a elas, em contrapartida, terras consideradas públicas, que, no entanto, eram cultivadas há anos por pequenos proprietários e comunidades indígenas que não possuíam títulos de posse. Revogou também a lei que estabelecia o subsolo como propriedade do Estado, favorecendo donos de minas e novos investidores. No tocante ao sistema ferroviário, tornou viável a exploração de cobre, do zinco e do chumbo. Como as tarifas de exportação dos minérios processados eram baixas, muitas companhias minerais dos Estados Unidos optaram por instalar fundições de minério no México. O cultivo comercial de produtos agrícolas também cresceu com a exportação do sisal, da borracha, do açúcar, do café e da cochonilha. No setor das finanças houve o surgimento de diversos bancos e instituições financeiras. A “pacificação” do país estava diretamente ligada ao crescimento econômico:

Entre 1884 e 1900, o México experimentou grande desenvolvimento econômico. A onda de investimentos externos [...] contribuiu para um aumento do produto nacional bruto a uma taxa nacional de oito por cento. Foi um índice de crescimento sem precedentes na história do México desde a independência. Mas também produziu disparidades nunca vistas⁸¹.

Mesmo assim, o porfirismo conseguiu conter insurreições dos líderes regionais, golpes militares, o banditismo, precisando lidar apenas com revoltas indígenas da fronteira e de comunidades camponesas. Porfirio Díaz tornou-se o primeiro ditador efetivo do México, conseguindo impedir a eleição no Congresso de qualquer opositor e controlar a imprensa crítica a ele. Mesmo repreendendo seus opositores das elites regionais e da classe-média, tirando os primeiros do poder e impedindo os segundos de editar seus jornais, conseguiu cooptá-los com a criação de muitos cargos burocráticos no Estado e com as riquezas geradas pelo capital externo – que dependia da estabilidade regional. Até as atividades da Igreja Católica puderam se expandir, já que o presidente não deu continuidade às políticas anticlericais da Lei Lerdo⁸².

⁸¹ KATZ, Friedrich. O México: A República Restaurada e o Porfiriato, 1867-1910. In BETHELL, Leslie (org.). **História da América Latina**: de 1870 até 1930. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial do Estado; DF.: Fundação Alexandra Gusmão, 2001. p. 50.

KATZ, Friedrich. O México: A República Restaurada e o Porfiriato, 1867-1910. In BETHELL, Leslie (org.). **História da América Latina**: de 1870 até 1930. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial do Estado; DF.: Fundação Alexandra Gusmão, 2001. p. 57-63.

Para a grande parte dos intelectuais mexicanos da época, foi sob a ditadura de Porfírio Díaz que se criaram as bases para o desenvolvimento progressivo do México a fim de torná-lo um Estado Moderno. Porém, o que ocorreu foi uma dependência do país perante os interesses estrangeiros. Estes prevaleciam no setor de transporte, bancos, indústria e mineração. Por outro lado, o país se tornava um produtor de matérias-primas subordinado aos mercados da industrialização. De qualquer maneira, muitos dos positivistas mexicanos viram nas ações de Díaz o progresso e a ordem pregada por Comte. Por isso, identificavam o porfirismo como o último estado, o científico ou positivo⁸³. Influenciados por esta perspectiva, surgem os científicos, que exaltavam a ciência frente a outros tipos de conhecimentos, que poderiam ser considerados inferiores ou sem valor. Katz afirma: “O segmento mais poderoso e articulado dessa nova classe dirigente foi o chamado científicos o grupo de financistas, tecnocratas e intelectuais, reunidos por Manuel Romero, Ministro do Interior de Díaz (e seu sogro) [...]”⁸⁴.

Dentro do grupo dos científicos, a figura destacada foi a de Justo Sierra. Ele criou em 1904 a Secretaria de Instrução Pública e Belas Artes, sendo nomeado o primeiro titular dessa cadeira e ocupando esse cargo até 1911. Sierra acreditava no ensino como o pilar para instrução cívica e para consolidação do sentimento nacional. Ele considerava que problema do indígena ia além do racial e nutricional, era um problema pedagógico: só através dos estudos científicos os povos autóctones poderiam se livrar da opressão e se tornar realmente mestiços para contribuir com a família mexicana⁸⁵.

Sierra converteu-se também em historiador ao organizar seu livro mais famoso “*Evolución política del Pueblo mexicano*”. Nele adotou um enfoque evolutivo, no qual apresenta o povo mexicano em uma marcha com ascensão contínua até um futuro promissor. De acordo com Enrique Florescano, o livro defende que a época pré-hispânica era um tempo fundador em que se viu florescer os primeiros povos civilizados do continente. Mas foi a partir da colonização, com a mestiçagem entre indígenas e europeus, que se principiou a nacionalidade mexicana⁸⁶.

⁸³ ZEA, Leopoldo. **El positivismo en México**: Nacimiento, apogeo y decadencia. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. p. 50.

⁸⁴ KATZ, Friedrich. O México: A República Restaurada e o Porfiriato, 1867-1910. In BETHELL, Leslie (org.). **História da América Latina**: de 1870 até 1930. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial do Estado; DF.: Fundação Alexandra Gusmão, 2001. p. 81.

⁸⁵ BASAVE BENÍTEZ, Agustín. **México Mestizo**: análisis del nacionalismo mexicano en torno de la mestizofolia de Andrés Molina Enríquez. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. p. 34.

⁸⁶ FLORESCANO, Enrique. **Imágenes de la patria a través de los siglos**. México: Taurus, 2005. p. 243.

A partir da ascensão de Porfírio Díaz, buscou-se construir uma história que integrasse as diferentes representações sobre o passado mexicano. Tentou-se valorizar aspectos da conquista como a cristianização defendida pelos conservadores. Nesse período, incentivaram-se as atividades públicas e de diversão popular, como a tourada e festas regionais. Instituiu-se também um calendário cívico de celebrações e um panteão de heróis, entre eles Hidalgo, Morelos, Benito Juárez e o próprio Porfírio Díaz.⁸⁷ Eram personalidades importantes principalmente para os liberais que, após a independência, criaram um programa voltado para o futuro o qual inicia a história do México em 1810. Já os intelectuais do porfirismo foram continuadores das mitologias do patriotismo *criollo* ao exaltarem o passado indígena. Em 1887, na Cidade do México, inaugurou-se, um monumento a Cuauhtémoc. O último imperador asteca foi representado em estilo neoclássico (Figura 5):



Cuauhtémoc se convierte en el modelo de sus defensores heroicos, y los aztecas en símbolo de la nación. Siguiendo el impulso indígena de celebrar a sus propios héroes, los dirigentes de la ciudad de México develaron un monumento a Cuauhtémoc, que subrayó la identificación entre el pasado azteca y la nación moderna. De este modo, Cuauhtémoc se convirtió en el primer indígena al que se le otorgó la condición de héroe nacional en la épica historiográfica⁸⁸.

Figura 5 – Monumento a história, das línguas e das artes dos astecas. Nas exposições da Academia de São Carlos começaram a aparecer os temas

históricos, como *El senado de Tlaxcala*, de Rodrigo Gutiérrez; *El descubrimiento del pulque*, de José Obregón; *Fray Bartolomé de Las Casas*, de Félix Parra; a escultura de *Tlabuicole*, de Manuel Villar; as famosas paisagens de José María Velasco; os astecas e os primeiros mestiços de Saturnino Herrán. Muitas imagens de astecas produzidas nas últimas décadas do século XIX pintavam os indígenas como fortes, heroicos, cristãos, vestidos com típicos trajes

⁸⁷ I FLORESCANO, Enrique. **Historia de las Historias de la nación mexicana**. México: Taurus, 2002. p. 379.

⁸⁸ FLORESCANO, Enrique. Los mitos de identidad colectiva y la reconstrucción del pasado. CARMAGNANI, Marcello; HERNÁNDEZ CHÁVEZ, Alicia; ROMANO, Ruggiero (coord.). **Para una historia de América II**. Los nudos (I). México: Fondo de Cultura Económica, 1999. p. 109.

do império romano e até mesmo, em alguns casos, brancos, fazendo uma associação a civilizações Greco-romanas e, portanto, à cultura ocidental⁸⁹.

Mesmo que intelectuais do governo, como Justo Sierra, tenham admitido a importância da educação, o ensino foi limitado e de alcance reduzido, embora os gastos em instrução pública crescessem. Entre 1895 e 1910, a porcentagem da população alfabetizada aumentou de 14,39 para 19,74 por cento, porém era circunscrita especialmente à classe média urbana⁹⁰. Além das diferenças entre campo e cidade, o porfirismo criou grandes disparidades regionais. No norte, a economia se desenvolveu rapidamente, com recursos estrangeiros, voltada para os interesses externos, principalmente norte-americanos. Logo, nessa região, houve a prevalência de exportações de minérios, grão-de-bico, madeira, gado e, para o mercado interno, a produção de algodão. Em alguns estados ocorreram surtos de industrialização com surgimento de siderurgias e indústrias de processamento de alimentos. No sul e sudeste do país a monocultura de exportação era a principal fonte de riqueza econômica, com o sisal, a borracha ou o café. Já na região central, houve uma ampliação industrial em Puebla e Veracruz. Em Morelos, prevaleciam as grandes fazendas de milho, trigo e cana-de-açúcar.

Com o desenvolvimento da economia capitalista, que gerou o aumento das fazendas e expropriações de terras comunais, houve uma maior integração econômica entre indígenas e não indígenas. Além disso, as guerras e políticas estatais do século XIX aceleraram os processos de trocas culturais entre os grupos étnicos no México e desarticulou muitas organizações sociais étnicas. Conforme cifras demográficas, a partir do século XIX a população mestiça cresceu de forma extraordinária. Até a independência, os indígenas representavam mais de 60 por cento da população. Em 1885, essa categoria diminuiu exatamente na mesma proporção em que a mestiça cresceu, cerca de 20 por cento. Já a proporção de brancos praticamente não se alterou. Em pouco mais de 100 anos, segundo o censo de 1921, os mestiços passaram a ocupar o lugar dos indígenas, representando cerca de 59 por cento da população. Esse processo continuou durante todo o século XX e os indígenas

⁸⁹ BARAJAS DURAN, Rafael. Retrato de un siglo. ¿Como ser mexicano en el XIX? In: FLORESCANO, Enrique (coord.) **Espejo Mexicano**. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. p. 158.

⁹⁰ KATZ, Friedrich. O México: A República Restaurada e o Porfiriato, 1867-1910. In BETHHELL, Leslie (org.). **História da América Latina**: de 1870 até 1930. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial do Estado; DF.: Fundação Alexandra Gusmão. 2001. p. 52.

passaram a ser minoria da população, com o censo de 1930 registrando apenas 14 por cento de indígenas⁹¹.

Para Federico Navarrete, essa mudança nos números foi tão grande que não pode ser explicada apenas por fatores demográficos, como o casamento de indígenas com brancos que tiveram filhos mestiços. A explicação mais provável é que os indivíduos mudaram de cultura e de categoria étnica, pois deixaram de se considerar ou serem considerados indígenas e passaram a se considerar e ser considerados mestiços⁹². Nesse sentido, houve transformações na participação e na pertença dos grupos étnicos, decorrente de histórias tanto de indivíduos ou de coletivos como um todo que os levaram a atravessar as fronteiras étnicas e se considerarem ou serem considerados pertencentes à categoria étnica mestiça.

Nas ideias de mestiçagem defendida pelo Estado, ser mestiço representava um status maior que ser indígena. Quando o governo mexicano reconheceu a identidade mestiça como verdadeira identidade nacional, ele a escolheu na qualidade de parâmetro em relação a todas as outras identidades. Estas foram avaliadas e hierarquizadas a partir daquela. Nesse viés, muitos indígenas poderiam sentir-se mais confortáveis quando incluídos na categoria étnica mestiça, considerada a identidade nacional. O próprio Estado, partindo de uma lógica censitária unilateral, passou a considerar todos que falavam espanhol dentro do grupo étnico mestiço objetivando mostrar como a nação estava evoluindo ao se tornar mais homogênea. Além disso, passou gradativamente a criar símbolos afetivos para integrar os diferentes grupos étnicos na identidade mestiça. Os defensores da nação mestiça exaltaram esse processo de mestiçagem, por exemplo, através dos líderes liberais como Benito Juarez e outros, que nasceram em comunidades indígenas. Estes aprenderam como primeira língua a materna, mas com a educação formal e a ascensão social mudaram sua identidade étnica e assumiram-se como mestiços. Abraçaram também a política de mestiçagem como ideal do Estado, deslegitimando as comunidades indígenas e desposando-as de suas terras comunais. Despossuídos de suas terras, devido à pobreza ou às guerras, muitos indígenas foram obrigados a se unirem a grupos mestiços pobres nas fazendas ou cidades, onde eram discriminados e explorados. Desse modo, nem todos os casos de mestiçagem individual foram exitosos como os dos dirigentes liberais.

⁹¹ NAVARRETE, Federico. **Las relaciones interétnicas en México**. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004. p. 79.

⁹² NAVARRETE, Federico. **Las relaciones interétnicas en México**. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004. p. 83.

Havia também as ocorrências de mestiçagem coletiva. Um exemplo evidente de mestiçagem coletiva foi o caso do *Pueblo* de Anenecuilco, em Morelos, onde nasceu o líder revolucionário Emiliano Zapata. No início do século XIX, eles falavam náhuatl, mas com o processo de desapropriação das terras comunais, eles permitiram a entrada de mestiços, mulatos e brancos na comunidade⁹³. A ideia era que estes grupos ajudassem a proteger sua propriedade. Dessa maneira houve mescla entre as etnias até que a grande maioria passou a falar o espanhol. Entretanto, mesmo a comunidade assumindo seu caráter mestiço, continuou lutando pelo direito à terra comunal e por manter tradições de origem indígena. Muitos casos de mestiçagem coletiva não implicaram no abandono da identidade comunitária e de alguns aspectos da cultura indígena. Portanto, o processo de mestiçagem foi diverso e complexo, e não produziu apenas uma identidade cultural única e homogênea como defendia o Estado.

1.3. O ano de 1910 e seus desdobramentos

No final do século XIX, as críticas ao porfirismo tornaram-se cada vez mais latentes com formação de novos grupos que desejavam maior participação política e com as reivindicações dos grupos subalternos por melhorias sociais. Para Héctor Aguilar Camín e Lorenzo Meyer, a eclosão da Revolução Mexicana de 1910 não foi filha da miséria e da estagnação, mas da desordem provocada pela expansão econômica que originou transformações sociais e políticas⁹⁴.

Os investimentos estrangeiros possibilitaram o aumento das exportações e a criação de alguns polos industriais no México, que geraram o aumento do proletariado, das cidades e da melhoria de seu padrão de vida comparado ao campo. Entretanto, desde a virada do século, esses trabalhadores começaram a multiplicar manifestações e greves contrárias ao governo. A causa imediata da insatisfação era a forte diminuição dos padrões de vida entre 1900 e 1910, uma vez que a inflação afetava o salário real. Dentro dessa classe surgiu um sentimento

⁹³ HERNÁNDEZ CHÁVEZ, Alicia. *Anenecuilco: memoria y vida de un Pueblo*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1993. p. 34.

⁹⁴ AGUILAR CAMÍN, Héctor e MEYER, Lorenzo. *À sombra da Revolução Mexicana: História mexicana contemporânea, 1910 – 1989*. São Paulo: EDUSP, 2000. p. 15.

nacionalista motivado pela discriminação, que fazia com que os melhores postos e salários fossem reservados aos estrangeiros⁹⁵.

A violência com a qual a administração de Díaz reprimiu esses movimentos levou muitos trabalhadores a se simpatizarem com o Partido Liberal Mexicano (PLM). Ele foi fundado em 1900 por profissionais liberais e intelectuais da classe média, liderados principalmente pelos irmãos Flores Magón que divulgavam seu projeto por meio do jornal *Regeneración*. Eles eram a voz mais crítica ao governo. Perseguidos, fugiram para os Estados Unidos. Continuaram com a edição do periódico de lá. O programa político dos irmãos Flores Magón era contra a reeleição, antimilitarista, anticlerical, trabalhista, a favor da reforma agrária e, em 1910, assumiu feições anarquistas.

Em 1908 ocorreu uma crise econômica que atingiu ainda mais os salários dos trabalhadores e as exportações. O fechamento da balança comercial negativa naquele ano ocasionou grande desemprego. Além disso, ocorreram secas e inundações que atingiram o campo provocando escassez de alimentos.

1908 também foi um ano ruim para a estabilidade política nas cúpulas porque o próprio Díaz se encarregou de abrir as comportas à agitação política, ao declarar ao repórter norte-americano James Creelman que o México estava preparado para a democracia e que ele aceitaria como uma benção divina a criação de um partido de oposição⁹⁶.

Subentenderam dessa reportagem que ele não se candidataria à presidência novamente. Diante dessa conjuntura, novas tendências antiporfiristas entram na arena política. Em 1909, Francisco Madero fundou o partido Antirreelecionista visando um regime democrático com liberdade política. Ele pertencia a uma das famílias latifundiárias mais tradicionais do Estado de Coahuila, norte do México, que entrou em conflito com empresas americanas por terras e disputas em alguns segmentos mineradores. O partido também lançou um jornal que era redigido pelo intelectual José Vasconcelos, com participação de Madero.

⁹⁵ KATZ, Friedrich. O México: A República Restaurada e o Porfiriato, 1867-1910. In BETHELL, Leslie (org.). **História da América Latina**: de 1870 até 1930. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial do Estado; DF.: Fundação Alexandra Gusmão. 2001. p. 89.

⁹⁶ AGUILAR CAMÍN, Héctor e MEYER, Lorenzo. **À sombra da Revolução Mexicana**: História mexicana contemporânea, 1910 – 1989. São Paulo: EDUSP, 2000. p. 28.

No mesmo ano, uma série de conferências deu origem ao *Ateneo de la Juventud*. Os membros de maior destaque eram José Vasconcelos, Alfonso Reyes, Antonio Caso, Pedro Henríquez e também, como residente externo, o pintor Diego Rivera. Esta foi uma associação formada por membros heterogêneos e com diversos propósitos. Nem todos combatiam de forma aberta o governo de Díaz. Eles também não se opunham totalmente ao positivismo dos científicos, mas queriam superá-lo⁹⁷. Esses intelectuais se baseavam no humanismo da antiguidade clássica para valorizar a subjetividade humana na cultura e na arte. Suas ideias eram fundamentadas no platonismo, no kantismo e no pensamento do francês Henri Bergson. Devido a essas correntes filosóficas, os intelectuais mexicanos defendiam que os conhecimentos do espírito eram superiores aos conhecimentos científicos. Para tanto, era preciso elevar a atividade criativa como valor essencial, apreciando os artistas e intelectuais como seres privilegiados, capazes de salvar a pátria⁹⁸.

Outro intelectual de destaque no período fora Andrés Molinas Enriquez. Ele foi um dos precursores no movimento de análise crítica ao porfiriato. Na sua obra, *Los grandes problemas nacionales* (1909), utilizando argumento do darwinismo social, articulou o conceito de raças com classe sociais. Ele identificou os indígenas como a classe mais baixa, os mestiços como a classe média, e *criollos* e estrangeiros como a classe mais alta. Para o autor, as classes médias guiariam o processo de construção nacional, que deveria ser essencialmente mestiço. Na ótica de Molinas Enriquez, o governo de Porfírio Díaz protegia a grande propriedade rural dos *criollos* e lhes dava muito poder. Os latifundiários eram uma forma de feudalismo injusto e improdutivo, por isso considerado um dos grandes problemas sociais⁹⁹. Para ele, somente o Estado poderia resolver esse problema, combinando a questão da mestiçagem com a reforma agrária.

⁹⁷ Sobre as visões sobre *Ateneo de la Juventud* após a Revolução de 1910 que mitificaram o grupo como homogêneo e contrário aos científicos ler em: ALBERTO MANRIQUE, Jorge. **Historia General de México**. El proceso de las artes, 1910-1970. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 1994. p. 1390-1402.

⁹⁸ VILLEGAS, Abelardo. **El pensamiento mexicano em el siglo XX**. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. p. 46.

⁹⁹ BASAVE BENÍTEZ, Agustín. **México Mestizo**: análisis del nacionalismo mexicano en torno de la mestizofolia de Andrés Molina Enríquez. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. p. 67.

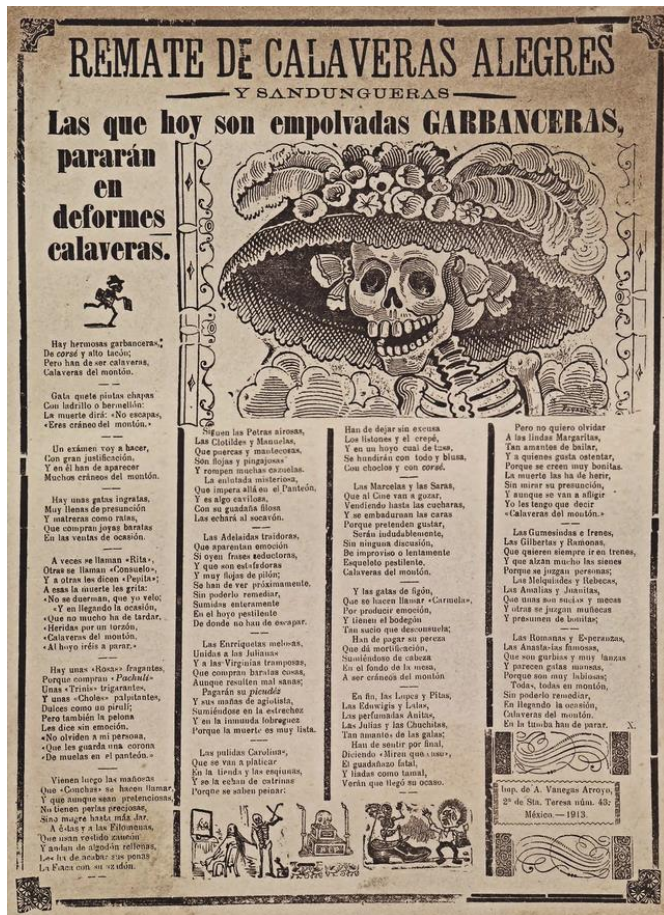


Figura 6 - A caveira de Posada publicada em 1913 em Remate de Calaveras Alegres

Fonte: Taringa. Online. Disponível em: <http://www.taringa.net/posts/info/17271541/Jose-Guadalupe-Posada.html>

vida popular na capital, os acontecimentos trágicos e os efeitos produzidos pela modernização. Além disso, criou a figura de Catrina (Figura 6) batizada assim por Diego Rivera e, convertendo-se anos depois em personagem popular mexicana. Ela era representada por um esqueleto vestido segundo a forma europeia para criticar as pessoas que queriam imitar esse estilo e negavam sua identidade mexicana.

Dentro desse clima de crescente oposição a Díaz, Madero começou sua campanha política atravessando várias partes do país para apresentar seu programa. Em 5 de junho de 1910, o candidato à presidência foi preso, acusado de tentativa de rebeliões e de insulto às autoridades.

Com Madero no cárcere, as eleições ocorreram conforme o esperado e Díaz reelegeu-se facilmente, como de costume. Após as eleições, um destaque especial deve ser dado para o mês de setembro, marcado pelas comemorações do Centenário

¹⁰⁰ BARAJAS DURAN, Rafael. Retrato de un siglo. ¿Como ser mexicano en el XIX? In: FLORESCANO, Enrique (coord.) *Espejo Mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. p. 166.

A crítica às desigualdades sociais existentes na sociedade porfirista foi produzida também em virtude das ilustrações de Jose Guadalupe Posada. Este artista se utilizou principalmente da gravura, que permitia a reprodução de imagens de modo massivo a baixo custo. Essa técnica, que consistia na criação de desenhos sobre uma matriz, era muito utilizada na imprensa mexicana desde a segunda metade do século XIX. Ela permitiu o surgimento da imprensa ilustrada e da caricatura política dirigida ao povo analfabeto e semianalfabeto¹⁰⁰. Em suas obras, Posada representou a

da Independência. Nesse momento, as questões políticas e econômicas ficaram em segundo plano. O mês foi marcado por desfiles comemorativos, inaugurações, procissões, fogos, confetes, tiros de canhão, discursos, músicas, luzes, serenatas, exposições e banquetes¹⁰¹.

Embaixadores de todos os países do mundo participavam de cerimônias grandiosas para comemorar o dia que padre Miguel Hidalgo proclamou a independência. Como parte dessas celebrações pela independência da colonização espanhola, Porfirio Díaz patrocinou uma exposição de pintura espanhola realista. No mesmo mês, movidos pelo sentimento nacionalista, artistas e intelectuais organizaram uma exposição de arte mexicana na Academia de São Carlos na Cidade do México, primeira escola de arte da América Latina. Para eles, a exposição espanhola tipificava a preferência das classes dominantes do país pela cultura europeia¹⁰².

A exposição mexicana foi idealizada pelo pintor Geraldo Murillo, conhecido como Dr. Atl, nome náhuatl que ele adotou. Desde que retornou da Europa em 1903, com seu entusiasmo estimulou a divulgação e o gosto pela pintura renascentista, neoimpressionista e pelo fauvismo. Ele foi professor na Academia São Carlos de Diego Rivera, Clemente Orozco e David Siqueiros. Como tal, promovia uma visão antiacadêmica da arte impulsionando o modernismo. É importante ressaltar que na exposição participaram artistas como Francisco Torre e Roberto Montenegro, membros do *Ateneo de la Juventud*, com figuras indígenas contemporâneas. Saturnino Herrán e Jorge Enciso representaram temas pré-hispânicos.

A partir dessa exposição, Atl pôde formar o Centro Artístico. O objetivo de tal associação, da qual participou, entre outros, Clemente Orozco e Diego Rivera, era encontrar paredes de prédios públicos para pintar murais. Porém, suas ideias para a pintura mural eram mais decorativas, não apresentavam o radicalismo social que iria assumir o movimento muralista mexicano nos anos de 1920. Atl conseguiu autorização para pintar El Anfiteatro Bolívar, um auditório na Escola Nacional Preparatória. No entanto, o projeto não foi concluído devido à eclosão dos conflitos revolucionários.

Em meio aos festejos, Madero fugiu para o Texas, nos Estados Unidos, para lançar sua plataforma política: o Plano de San Luís de Potosí. Nele convoca a população a mobilizar-se

¹⁰¹ BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. **A Revolução Mexicana**. São Paulo: UNESP, 2010. p.60.

¹⁰² ROCHFORD, Desmond. **Mexican Muralists**: Orozco, Rivera, Siqueiros. Estados Unidos: Chronicle Books, 1998. p. 15-16.

contra o governo de Díaz, além de declarar as eleições fraudulentas e proclamando-se presidente provisório. Em um dos artigos do documento, para obter o apoio dos camponeses, defende, de forma vaga, a devolução das terras expropriadas¹⁰³.

Incitados por essa perspectiva agrarista, eclodem em dois centros geográficos opostos movimentos revolucionários duradouros: no sul, os camponeses do Estado de Morelos, liderados por Emiliano Zapata; e no norte, as tropas de Pancho Villa. Ambos os grupos se aliaram ao movimento antirreelecionista liderado por Madero na cidade do México. A partir desse momento, a revolução ganha feição popular e camponesa. É nesse sentido que Carlos Sampaio Barbosa afirma: “A Revolução Mexicana se inicia como uma revolução política, mas a crise política é apenas a espuma na superfície do mar social que se agitava em suas profundezas¹⁰⁴.” O problema agrário no México era uma herança colonial que desde a independência e principalmente com o Governo de Porfírio Díaz se intensificou¹⁰⁵. A modernização agrícola e ferroviária provocou desapropriações, retrocesso e subsistência precária nas comunidades camponesas.

O norte era formado por descendentes dos povoadores que colonizaram a região desde o século XVII e que, durante o século XIX, se autodefendiam dos ataques dos apaches nas fronteiras do país. Ao serem submetidas à especulação fundiária criada pelos interesses estrangeiros e das novas oligarquias regionais, esses antigos colonos acabaram perdendo sua autonomia e, alguns, suas terras. Nessa região se formaram vários exércitos compostos por pequenos rancheiros, peões, mineiros e pequenos comerciantes. Todos com diferentes interesses. Um dos batalhões de maior destaque foi o do líder revolucionário Pancho Villa,¹⁰⁶. Apesar de terem um projeto social mais difuso, eles queriam a divisão dos grandes latifúndios do norte em favor das pequenas propriedades privadas.

A rebelião do sul, com sua forte tradição comunitária, se assemelhava aos movimentos camponeses tradicionais, nos quais os insurgentes buscavam recuperar as terras perdidas pela comunidade. Eles também reivindicavam o direito de escolher o governador de Morelos. O

¹⁰³ WOMACK JR, Jonh. A Revolução Mexicana, 1910-1920. In: BETHELL, Leslie (org.). **História da América Latina**: de 1870 até 1930. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial do Estado; DF.: Fundação Alexandra Gusmão. 2001. p. 109-110.

¹⁰⁴ BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. **A Revolução Mexicana**. São Paulo: UNESP, 2010. p. 59.

¹⁰⁵ NUNES, Américo. **As Revoluções do México**. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 12.

¹⁰⁶ Barbosa ressalta que a figura de Villa era muito ambígua, por isso foram criadas muitas lendas sobre ele, ora tornando épica sua figura, ora tratando como um bandido sanguinário. BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. **A Revolução Mexicana**. São Paulo: UNESP, 2010. p. 83-85.

líder dessa facção era Emiliano Zapata, que foi eleito como dirigente pela comunidade de Anenecuilco. Ele possuía instrução primária e era parceiro em uma fazenda¹⁰⁷.

A explosão rural que se iniciou nos estados de Chihuahua e Morelos, se propagou para o resto do território mexicano mediante reivindicações locais¹⁰⁸. Em quase todas participaram indígenas. Entretanto, como salienta Alan Knight, na véspera da revolução, havia poucas evidências de uma ampla consciência "indígena", pois ainda existiam muitas rivalidades entre as comunidades, sem qualquer entidade supracomunal¹⁰⁹. Desse modo, os vários grupos étnicos indígenas que participaram do movimento com demandas agrárias não o fizeram em nome da categoria étnica indígena.

O crescimento da movimentação camponesa levou Díaz a renunciar e fugir em maio de 1911. Madero foi eleito presidente e, no poder, mostrou-se fechado às transformações sociais. Foi hostil com o movimento operário que, guiado pelos ideais dos irmãos Flores Magón, não apoiaram a candidatura de Madero. Além disso, não cumpriu com a promessa de restituição das terras aos camponeses. Zapata e seus camponeses, que continuavam em armas, se revoltaram e lançaram o manifesto político denominado Plano de Ayala. Este garantia aos *pueblos* ou cidadãos, que tiveram os documentos expropriados pelos fazendeiros, receberem suas terras de volta. Dessa forma, garantia a posse individual ou coletiva, bem como autonomia para definir e estabelecer as formas de organização de produção que convinhassem aos recursos e tradições do proprietário. O plano apresentava um caráter radical ao estipular que os camponeses e *pueblos* tomassem posse de sua terra imediatamente, assim como em relação à nacionalização dos bens dos inimigos da revolução¹¹⁰.

No fim de 1912, cresceu a oposição a Madero, pois, além dos camponeses e dos operários, os grupos remanescentes do porfiriato também se mantiveram resistentes ao governo. Em fevereiro de 1913, enquanto a luta prosseguia, o general Victoriano Huerta deu um golpe e assassinou Madero. Venustiano Carranza, governador de Coahuila, não reconheceu o comando de Huerta e deu início à insurreição juntamente com Villa, Zapata e

¹⁰⁷ AGUILAR CAMÍN, Héctor e MEYER, Lorenzo. **À sombra da Revolução Mexicana: História mexicana contemporânea, 1910 – 1989**. São Paulo: EDUSP, 2000. p. 17.

¹⁰⁸ KATZ, Friedrich. O México: A República Restaurada e o Porfiriato, 1867-1910. In BETHELL, Leslie (org.). **História da América Latina: de 1870 até 1930**. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial do Estado; DF.: Fundação Alexandra Gusmão. 2001, p. 102.

¹⁰⁹ KNIGHT, A. Racism, revolution and indigenismo: México, 1910-1940. In: GRAHAM, Richard (Ed.). **The Idea of race in Latin America, 1870-1940**. Austin: University of Texas Press, 1994. p. 75.

¹¹⁰ WARMAN, Arturo. El proyecto político del zapatismo. In: KATZ, Friedrich. **Revolución, rebelión y revolución: La lucha rural en México del siglo XIX al siglo XX**. México: Ediciones Era, 1990. p. 297.

Alvaro Obregon, alguns dos principais líderes das forças políticas do Estado de Sonora que também se rebelaram. Huerta também sofreu com o intervencionismo americano que não legitimou o novo governo e ocupou o porto de Veracruz. Os Estados Unidos acreditavam que o general afetava suas indústrias petrolíferas ao se aproximar da Inglaterra. Sem condições de resistir, Huerta renunciou em julho de 1914.

Nesse momento deu-se a fragmentação das forças revolucionárias: de um lado Carranza e Obregón, que queriam reformas moderadas; de outro, os camponeses liderados por Villa e Zapata, que queriam reformas sociais mais radicais. Em dezembro de 1914, as forças camponesas ocuparam a capital e tomaram o poder central na Cidade do México. Imediatamente, Álvaro Obregon buscou o apoio dos trabalhadores e de intelectuais através da *Casa del Obrero Mundial* (COM), central sindical de influência anarquista. Para este fim, ele convenceu um dos seus principais líderes, Dr. Atl, a apoiar o carrancismo e formarem batalhões de operários para lutar contra os camponeses¹¹¹.

Este pacto só foi possível através da expulsão da ala radical da associação e em troca de concessões aos trabalhadores urbanos. Para justificar o apoio da COM, Dr. Atl desqualificou Villa como bárbaro e primitivo, enquanto os zapatistas, como fruto da opressão da colonização espanhola, eram desprovidos de táticas políticas. Para ele o projeto de Carranza era formado por militares e intelectuais, por isso era o único capaz de garantir as liberdades e realizar as reformas políticas e sociais necessárias para o povo.

Los argumentos que Atl manejo para descalificar a villistas y a zapatistas eran afines a los manejados en el discurso institucional carrancista; el ambas facciones el pintor censuro la falta de claridad en sus principios políticos y desde luego su primitivismo¹¹².

A visão do pintor era reflexo da utopia universalista que considerava a modernidade um tempo homogêneo. Esse era constituído de espaços urbanos nos quais os atores sociais eram cidadoes em sua maioria proletária. Era um tempo livre das categorias éticas. Partha Chatterjee defende que quando os ideais modernizadores, inerentes ao sistema capitalista, encontravam algum tipo de resistência, essa era considerada um resíduo de outro tempo, do

¹¹¹ NUNES, Américo. **As Revoluções do México**. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 97.

¹¹² AZUELA DE LA CUEVA, Alicia. **Arte y poder: renacimiento artístico y revolución social, México, 1910-1945**. México: Fondo de Cultura Economica, 2005. p. 40.

tempo pré-moderno¹¹³. Desse modo, as facções camponesas da revolução eram avaliadas como arcaicas, atrasadas e produtos do incompleto processo de modernização que viviam os países latino-americanos. O tradicionalismo delas era visto como essencialista e estável, como se não apresentasse mudanças. Não se admitia que essas resistências fossem originárias da modernidade e que, conforme crenças e esperanças, as pessoas podiam interiorizar as mudanças do processo capitalista de formas distintas. Para modernizadores de distintas convicções políticas, “o triunfo do universalismo da civilização ocidental sobre o particularismo de raiz étnica e racial, estabelecido no Iluminismo, marcava uma transição decisiva e irreversível do tradicionalismo para a modernidade”¹¹⁴. Devido à crença na linearidade histórica e em seu determinismo progressista, não se considerava a densidade e heterogeneidade existentes no tempo da modernidade.

A comunidade de Zapata, por exemplo, era indígena, mas com o desenvolvimento capitalista adotou a identidade mestiça e a língua espanhola. Nesse processo, adaptou as formas institucionais da cultura ocidental: a comunidade guardou os documentos de desapropriação das terras e lançou o Plano de Ayala. Entretanto, ao negociar com a elite dominante, não abandonou seus vínculos comunitários e tradições indígenas ao exigir as terras comunais. Contudo, de acordo com o pensamento nacionalista, para imperar a cidadania universal e todos os avanços da modernidade, o pertencimento político à nação deveria se sobrepor e substituir os apegos étnicos. Nessa perspectiva, a cultura da modernidade (racional, universalista, humanista e individualista, ou seja, ocidental) era a que prevalecia para se ter acesso à cidadania.

Dr. Atl também defendeu que os operários da COM deveriam fazer propaganda para conquistar a simpatia dos trabalhadores para a causa de Carranza. Com essa expectativa, editou-se *La Vanguardia*, de abril até junho de 1915, com o objetivo de informar e formar opinião pública entre os combatentes iletrados. As ilustrações de Clemente Orozco e David Siqueiros, inspiradas em Posada, ocupavam lugar de destaque. Azuela de La Cueva assegura que a revista:

¹¹³ CHATTERJEE, Partha. **La nación en tiempo heterogéneo y otros estudios subalternos**. Buenos Aires: Siglo xxi-clacso Ediciones, 2008. p. 58.

¹¹⁴ HALL, Stuart. A questão multicultural. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte, Brasília: Editora UFMG; Representação da Unesco no Brasil, 2003. p. 53.

[...] fue un importante antecedente de otras publicaciones de carácter político y cultural que nacieron del intereses de artistas e intelectuales de incidir en el contexto social desde el campo de la cultura, de ligar su obra a las clases populares y de la necesidad muy particular de asegurarse un lugar el nuevo orden político¹¹⁵.

Em agosto de 1915, as tropas comandadas por Obregón conseguiram tomar definitivamente a capital. Isso representou a derrota política e militar dos villistas e dos zapatistas, ainda que continuassem atuantes em suas regiões. Foi o fim também da fase popular e camponesa da revolução. Em setembro, Venustiano Carranza, Primeiro Chefe encarregado do poder executivo durante o período pré-constitucional, convocou uma Assembleia Constituinte. Nela a clivagem entre o grupo de Obregón e o de Carranza tornou-se evidente. O Primeiro Chefe reprimiu greves e perseguiu alguns intelectuais, o que levou ao rompimento da *Casa del Obrero Mundial* com o carrancismo.

A essa altura, o carrancismo estava longe de ser um bloco unitário ou indivisível. Era, na realidade, um intrincado labirinto de correntes, tendências e caudilhos em conflito. O Congresso Constituinte foi o cenário apropriado para uma nova delimitação política e ideológica dos vencedores. O conflito interno entre os deputados “radicais” e “conservadores” mudou a divisão aberta e a competição que existiam havia tempo entre a vertente nacionalista, liberal e restauracionista de Carranza e o pragmatismo pluriclassista, anticlerical, estatista e empresarial do constitucionalismo sonorenses, cujo dirigente reconhecido era Alvaro Obregón. [...] Surdo e cego, por formação e idade, às poderosas demandas sociais do conflito do qual acabava de sair vitorioso Carranza tinha uma percepção de natureza fundamentalmente política. Seu projeto constitucional repetia quase literalmente a Constituição de 1857 [...] ¹¹⁶.

O grupo de Obregón defendia a necessidade de alterações de cunho social na constituição. As propostas dessa ala prevaleceram e em janeiro foi promulgada a Constituição de 1917, considerada uma das mais avançadas da época¹¹⁷. Molina Enríquez contribuiu para redação do artigo 27, que incluiu propostas de seu livro e do Plano de Ayala como a nacionalização do solo e do subsolo e a devolução das terras comunais aos indígenas. Ela reafirmou o federalismo, a clivagem entre Estado e Igreja e a liberdade política através do voto universal e direto. Além disso, os operários passaram a ter seus direitos trabalhistas, como jornada de oito horas de trabalho e seguro desemprego. A Constituição reformulada

¹¹⁵ AZUELA DE LA CUEVA, Alicia. **Arte y poder: renacimiento artístico y revolución social**, México, 1910-1945. México: Fondo de Cultura Económica, 2005. p. 42.

¹¹⁶ AGUILAR CAMÍN, Héctor e MEYER, Lorenzo. **À sombra da Revolução Mexicana: História mexicana contemporânea, 1910 – 1989**. São Paulo: EDUSP, 2000. p. 85.

¹¹⁷ BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. **A Revolução Mexicana**. São Paulo: UNESP, 2010. p. 92.

expressava alguns dos anseios das camadas populares que só foram possíveis devido às lutas e pressões desses setores.

Carranza foi eleito em maio de 1917. As medidas previstas na Constituição, no entanto, foram amplamente ignoradas pelo governo. Por isso, o país continuava em guerra civil. Diante da posse do novo presidente, Obregón se separou categoricamente do carrancismo. Em 1919, Zapata foi assassinado a mando de Carranza e Villa abandonou a luta¹¹⁸.

Nessa conjuntura, em 1919, Obregón lançou sua candidatura à presidência. Para isso, ele consolidou acordos com alguns grupos revolucionários, inclusive com os zapatistas e com os operários da *Confederación Regional Obrera Mexicana* (CROM), que se organizou em 1918 e substituiu a *Casa del Obrero Mundial*. Em 1920, Álvaro Obregón foi eleito o novo presidente e consolidou a revolução¹¹⁹. Para sua eleição, ele contou com o apoio e a propaganda de intelectuais e artistas simpatizantes da antiga *Casa del Obrero Mundial*. Assim, a Revolução foi feita também no campo da arte, pois a participação dos diversos grupos que detinham o poder, como a elite intelectual, foi fundamental para legitimá-la. Essa parceria entre artistas e o Estado e a necessidade da arte incidir nas políticas governamentais se mostrará mais clara com a formação do movimento muralista em 1921.

1.4. O indigenismo institucional

A participação dos camponeses e indígenas na Revolução de 1910 gerou transformações na relação do Estado com as camadas populares. As demandas particulares, próprias da identidade cultural, tiveram que ser incluídas nos discursos e políticas governamentais. Stuart Hall elucida que no “decorrer da longa transição do capitalismo agrário para o desenvolvimento do capitalismo industrial houve uma luta mais ou menos

¹¹⁸ Ibidem.

¹¹⁹ As interpretações historiográficas da periodização (alguns consideram que a revolução não se finda em 1920, mas se estendeu até 1940, o que seria os anos de institucionalização), causas e significados da Revolução Mexicana são diversas e polêmicas.

contínua em torno da cultura dos trabalhadores, das classes trabalhadoras e dos pobres”¹²⁰. O poder do Estado, nessa fase da modernidade, legitimava-se no discurso político democrático, o que exigia modificações na relação entre os governados e governantes. Essa mudança no equilíbrio e nas relações das forças sociais manifestou-se nas lutas em torno da cultura dos grupos populares.

Para tentar resolver a questão da diversidade étnica surgiu no México pós-revolucionário o indigenismo institucional como política sistemática que defendia a incorporação dos indígenas na identidade nacional mestiça. O termo indigenismo foi utilizado por autores como Luis Villoro, de modo genérico, para indicar uma corrente de opinião favorável aos indígenas¹²¹. Ele se refere, assim, ao conjunto de conceitos, reflexões, análises e políticas acerca do índio, postos desde os tempos coloniais até os tempos atuais. Outra acepção sobre o indigenismo é aquela que o define como um movimento ideológico com expressão literária, artística, política e social, que desde o fim do século XIX situou o indígena no centro da problemática nacional¹²². Essa definição mais específica traduz de forma direta a questão indígena dentro do debate sobre a nacionalidade. Nesse debate o indigenismo constitui-se como uma resposta criativa ao pessimismo das teorias racistas europeias, tendo o mestiço como chave para garantir o êxito do processo de formação nacional.

Nesse movimento, os intelectuais porfiristas são alguns dos primeiros a invocar o passado pré-colombiano com suas glórias a fim de criar uma história nacional que integrasse *criollos* e indígenas na identidade mestiça. Nesse governo, assentaram-se as bases da investigação antropológica, arqueológica, mas não se estabelecia nenhuma relação entre essas pesquisas com políticas para os indígenas do presente. A partir da Revolução Mexicana, iniciou-se uma mudança frente à população indígena com a institucionalização do indigenismo. Ele ocupou uma posição central na redefinição das relações entre a nação e a população indígena. Diante disso, ações sistemáticas foram empreendidas pelo Estado para incorporar a população indígena através da mestiçagem¹²³.

¹²⁰ HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do popular. In: **Da diáspora**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003. p. 231.

¹²¹ VILLORO, Luis. **Los grandes momentos del indigenismo en México**. México: El Colegio de México: Fondo de Cultura Económica, 1996. p. 14.

¹²² BAUD, Michiel. **Intelectuales y sus utopías: indigenismo y imaginación de América Latina**. Amsterdam: CEDLA, 2003. p. 41.

¹²³ FAVRE, Henri. **El indigenismo**. México: Fondo de Cultura Económica, 1998. p. 108.

Os intelectuais dessa corrente foram algumas das vozes mais significativas da cultura e da sociedade no México após a revolução. Por isso, alcançaram posições de poder dentro da burocracia governamental ou apoiados na sua influência cultural¹²⁴. Esse movimento encontrou um lugar na burocracia oficial já em 1917, com a fundação da Direção de Antropologia, subordinada à Secretaria de Agricultura e Fomento. Ela estava sob o comando de Manuel Gamio, um dos mais importantes e influentes antropólogos mexicanos. A partir dele, o indigenismo foi fundamental para o Estado pós-revolucionário como política de legitimação e centralização do poder, por isso ganhou um significado específico, público e institucional. Nas palavras de Emilio Kourí:

Un conjunto de ideas y estudios antropológicos surgidos de la Revolución con el propósito explícito de civilizar (el amparo de la acción gubernamental) a la vasta población indígena para así integrarla a una nueva cultura nacional, forjando una patria mexicana orgullosa de sus profundas raíces pero al mismo tiempo inequívocamente moderna, eso sería el indigenismo. Una serie de políticas oficiales de los gobiernos posrevolucionarios (por ejemplo, el muralismo, el fomento a las artes populares) dirigidas a reconocer, retórica y simbólicamente, qué aspectos de la cultura y de la historia de los indios forman o han de formar partes de la verdadera identidad de la nación, eso sería el indigenismo¹²⁵.

Para Gamio, a antropologia deveria ser aplicada a serviço do Estado para construir uma nação unificada e moderna. Em seu livro, *Forjando Pátria*, publicado em 1916, ele afirmava que o desconhecimento das comunidades indígenas “es crimen imperdonable contra la nacionalidad mexicana, pues sin conocer las características y las necesidades de aquellas agrupaciones es imposible procurar su acercamiento y su incorporación a la población nacional”¹²⁶. Dessa maneira, o estudo das culturas indígenas era necessário para se criar medidas visando melhorar os níveis de vida da população indígena. Não obstante, essas ações eram, dentro de uma ótica homogeneizante, em que “el mejoramiento económico de la clase indígena contribuirán a la fusión étnica de la población”¹²⁷. Partindo da perspectiva de Molina Enríquez, Gamio afirma que o problema, até aquele momento, era o fato dos dirigentes governarem para o grupo social dominante, ou seja, para *criollos*. A Constituição

¹²⁴ GIRAUDO, Laura. **Anular las distancias**: Los gobiernos posrevolucionarios en México y la transformación cultural de indios y campesinos. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2008. p. 108.

¹²⁵ KOURÍ, Emilio. Manuel Gamio y el indigenismo de la Revolución Mexicana. In: ALTAMIRANO, Carlos. **Historia de los intelectuales en América Latina II**: Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX. Buenos Aires, Madrid: Katz Editores, 2010. p. 419-420.

¹²⁶ GAMIO, Manuel. **Forjando patria**. Cidade do México: Librería de Porrúa Hermanos, 1916. p. 17.

¹²⁷ GAMIO, Manuel. **Forjando patria**. Cidade do México: Librería de Porrúa Hermanos, 1916. p. 17.

de 1857, por exemplo, era apta para uma minoria da população, enquanto para a grande maioria era exótica e inapropriada¹²⁸. Gamio a via como fundamentada em ideais estrangeiros e não devido às necessidades dos indígenas.

Gamio propôs a mestiçagem cultural, ou seja, mescla entre a cultura ocidental e indígena. Nessa visão, a grande população indígena do México, considerada atrasada por conta dos desequilíbrios sociais e econômicos criados durante a dominação espanhola, poderia ser transformada e modernizar-se adotando uma cultura mestiça. Para Gamio, através da educação e de melhorias socioeconômicas, o indígena abraçaria “a cultura contemporânea al igual que el individuo de cualquier outra raza¹²⁹.”

O antropólogo mexicano, como aluno de Franz Boas, foi influenciado pelo relativismo cultural. Este propõe valorizar e interpretar as particularidades culturais como relacionadas a vários fatores de cunho ambientais e até sociais, o que significa que cada cultura deveria ser vista como única e no seu particular. Ele criticava o método comparativo do evolucionismo, visto que apresentava a história dos povos como linear e determinada, o que impedia a valorização da diversidade cultural existente¹³⁰.

Franz Boas alegava que “o fator cultural é da maior importância e poderia ser responsável por todas as diferenças observadas [entre vários grupos humanos]”¹³¹. Dessa forma, ele desloca o problema das diferenças humanas do biológico para o cultural. Esse enfoque antropológico criticou o conceito de raça, já que este era baseado em traços físicos e aparentes, logo não tinha comprovação científica. Conforme Boas, não se podia individualizar as constantes anatômicas, fisiológicas e psicológicas de um grupo humano em termos de raça, tendo em vista que as diferenças dentro das populações são numerosas.

Ele defendia também que a mistura desempenhava um papel importante na história das populações modernas, e os efeitos maléficos do acasalamento entre raças não foram provados. Observou que a degeneração biológica é mais facilmente encontrada em pequenas regiões

¹²⁸ VILLORO, Luis. **Los grandes momentos del indigenismo en México**. Cidade do México: El Colegio de México: Fondo de Cultura Económica, 1996. p. 230.

¹²⁹ GAMIO, Manuel. **Forjando patria**. Cidade do México: Librería de Porrúa Hermanos, 1916, p. 39.

¹³⁰ CASTRO, Celso. Apresentação. In: BOAS, Franz. **Antropologia cultural**. Organização e tradução Celso Castro. Rio de Janeiro, Zahar, 2010. p 16.

¹³¹ BOAS, Franz. Raça e progresso. In: **Antropologia cultural**. Organização e tradução Celso Castro. Rio de Janeiro, Zahar, 2010. p. 81.

com intensa endogamia. Nesse caso, a “degeneração” não dizia respeito ao “tipo racial”, mas à transmissão de patologias entre linhagens familiares¹³².

Manuel Gamio assume em parte essa perspectiva do relativismo cultural em seu livro, *Forjando Pátria*, ao colocar o foco na cultura e no processo histórico:

Se considera la aptitud intelectual de las diversas agrupaciones humanas y comprueba que no existe la pretendida inferioridad innata que se atribuye a algunos de esos grupos en relación con otros, sino que es producida por causas de orden histórico, biológico, geográfico, etc., etc., es decir: causas de educación y medio, que al variar hacen desaparecer aquella inferioridad. El indio tiene iguales aptitudes para el progreso que el blanco; no es ni superior ni inferior a él. [...] del medio en que vive lo han hecho hasta hoy inepto para recibir y asimilar la cultura de origen europeo¹³³.

Para o Gamio, o problema do indígena não era devido a uma inferioridade racial inata. Todavia se derivava do atraso evolutivo gerado principalmente pela conquista e colonização espanhola. Ele acreditava que o indígena vivia “con un retraso de 400 años, pues sus manifestaciones intelectuales, no son más que una continuación de las que desarrollaban en tiempos prehispánicos [...]”¹³⁴. Para ele, o índio possuía uma civilização própria que, por mais alto que tenha sido seu grau evolutivo alcançado, estava atrasado em relação à civilização ocidental. O desenvolvimento científico desta lhe garantia melhorias materiais.

Percebemos assim, a influência do evolucionismo no pensamento de Gamio, herança dos científicos do porfirismo. Enquanto o relativismo cultural desligou-se do evolucionismo e do progresso cultural, Gamio permaneceu fiel em sua crença na ciência ao continuar pensando em termos de estados evolutivos e de progresso das civilizações¹³⁵. O conhecimento científico justificava inclusive o fato do indigenismo não ser formulado pela comunidade indígena, mas por especialistas - os antropólogos. Além disso, diferente de Boas, o antropólogo mexicano acreditava que era preciso entender as diferenças culturais para aboli-las. Ele defendia que a elevação da nação era o objetivo principal da antropologia.

¹³² BOAS, Franz. Raça e progresso. In: **Antropologia cultural**. Organização e tradução Celso Castro. Rio de Janeiro, Zahar, 2010. p. 70-71.

¹³³ GAMIO, Manuel. **Forjando patria**. Cidade do México: Librería de Porrúa Hermanos, 1916. p. 37-38.

¹³⁴ GAMIO, Manuel. **Forjando patria**. Cidade do México: Librería de Porrúa Hermanos, 1916. p. 170.

¹³⁵ KOURÍ, Emilio. Manuel Gamio y el indigenismo de la Revolución Mexicana. In: ALTAMIRANO, Carlos. **Historia de los intelectuales en América Latina II**: Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX. Buenos Aires, Madri: Katz Editores, 2010. p. 430.

Dentro desse aspecto nacionalista, Manuel Gamio postulou que perante a arte não há povos excluídos e nem povos prediletos¹³⁶. Para chegar a essa síntese, ele ponderou que o patrimônio arqueológico deixa de ser arte por não despertar igual emoção artística como a arte clássica ou moderna. Conclui que não se pode retirar o caráter artístico que esses bens tiveram para os povos passados. Dessa maneira, a solução do antropólogo foi centrar-se na questão da recepção, uma vez que o gosto estético da época foi construído alheio ao mundo indígena, logo, em referência aos parâmetros europeus.

¿Se puede experimentar emoción artística ante un arte, como el prehispánico, cuyas manifestaciones aparecen por primera vez ante nuestra vista? Esto es lógicamente imposible porque no se puede calificar en ningún sentido aquello de que no se tiene conocimiento, y lo que por primera vez se contempla no puede ser apreciado ni estimado suficientemente para calificarlo. Psicológicamente es también imposible, porque las conexiones de estado mentales producidas por la presencia de manifestaciones artísticas son el fruto de la experiencia, no espontaneas¹³⁷.

Nesse sentido, compreendemos que o gosto artístico foi e pode ser ensinado. Ele deseja incentivar a criação de uma arte autenticamente nacional e rechaçar o que ele chama de classe aristocrática que valorizava apenas a arte europeia. Em seu livro Gamio defende o que ele denomina de arte de continuação, a qual consiste na fusão evolutiva ou sistemática entre a arte indígena e a europeia. Segundo ele, “cuando la clase media y la indígena tengan el mismo criterio en materia de arte, estaremos culturalmente redimidos, existirá el arte nacional, que es una de las grandes bases del nacionalismo.”¹³⁸

Para isso, é preciso que tanto o indígena quanto a classe média conheçam os antecedentes e as técnicas artísticas que um e outro considerem fundamentais. E essa tarefa, conforme Gamio, se inicia em instituições oficiais. Ela será assumida a partir dos anos 1920, pela Secretaria de Educação Pública com o incentivo à formação do muralismo mexicano e da educação artística nacional.

¹³⁶ GAMIO, Manuel. **Forjando patria**. Cidade do México: Librería de Porrúa Hermanos, 1916. p.72.

¹³⁷ GAMIO, Manuel. **Forjando patria**. Cidade do México: Librería de Porrúa Hermanos, 1916. p.73-74.

¹³⁸ GAMIO, Manuel. **Forjando patria**. Cidade do México: Librería de Porrúa Hermanos, 1916. p. 66.

CAPÍTULO 2

ESBOÇOS DA IDENTIDADE NACIONAL NA DÉCADA DE 1920

2.1. O Renascimento Artístico Mexicano

O grupo político que se apoderou do governo em 1920, reivindicou-se como o legítimo herdeiro da Revolução Mexicana. Depois de 10 anos de luta armada, para alcançar a estabilidade, o presidente Álvaro Obregón (1920-1924), instituiu uma ampla base social fazendo acordos com chefes regionais do exército, com as organizações trabalhistas e agrárias. A nação, enquanto um sistema de representação cultural, fora primordial para unir esses setores. O discurso nacionalista afirmou o nascimento de um novo tempo, no qual todos aqueles que haviam lutado seriam integrados a mesma. Com a finalidade de ser forjar uma comunidade nacional, Obregón fomentou uma política educativa e cultural para legitimar seu governo.

O apoio de artistas e intelectuais, que já havia sido importante no contexto de guerra revolucionária, tornou-se essencial nos anos de institucionalização da Revolução de 1910. José Vasconcelos, primeiro como Reitor e depois como Secretário de Educação Pública, assumiu a tarefa de criar o que ele considerava uma “revolução espiritual” para reconstruir a alma nacional¹³⁹. Um dos seus principais atos oficiais foi a criação de um vasto programa de formação cultural, no qual estava prevista a arte mural. Esta se definiu, tecnicamente, por pinturas com dimensões monumentais que tomavam como suporte material as paredes de prédios públicos.

O movimento de pintura mural surgiu como elemento essencial para legitimação simbólica do Estado nacional. Nos primeiros anos de sua formação era chamado de Renascimento Artístico, pois celebrava o renascer da arte mexicana e de uma nova era: a da

¹³⁹ Vasconcelos foi um dos elaboradores de um projeto de lei para criar a Secretaria de Educação Pública. A lei sancionada em 2 de março de 1921 estabelecia três departamentos básicos: o escolar, o das bibliotecas e o das Belas Artes. Mas a criação do órgão só foi decretada oficialmente em outubro do referido ano.

ordem revolucionária. Além disso, essa denominação se dava visto que o movimento dizia retornar à tradição mural através do resgate da arte indígena pré-hispânica e colonial, com técnicas de afresco maias em Chichén Itzá, e da arte popular, com a experiência técnica do afresco de pedreiros e pintores populares¹⁴⁰. Essas técnicas eram renovadas e experimentadas juntamente com técnicas renascentistas e com as vanguardas europeias.

Um dos principais personagens do muralismo foi Diego Rivera, que é considerado, juntamente com José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros, um de *los tres grandes muralistas mexicanos*. Rivera, que estava na Europa, fora convidado pelo secretário de educação para voltar ao México em 1921. Em fevereiro de 1920, como reitor, Vasconcelos já havia concedido o pagamento de uma viagem para o pintor estudar os clássicos renascentistas na Itália. Conforme Rivera, o retorno da Europa para seu país de origem foi o princípio do seu renascimento:

Mi regreso al hogar me produjo un regocijo estético que es imposible describir. Fue como si hubiera vuelto a nacer; a nacer en un mundo nuevo. [...] Yo estaba en el centro mismo del mundo plástico, donde los colores y las formas existían en pureza absoluta. En cada cosa veía una potencial obra maestra – las multitudes, los mercados, las fiestas, los batallones en marcha, los trabajadores en los talleres y los campos -, en cada rostro refulgente, en cada niño luminoso. [...] De allí en adelante trabajé confiado y contento. Había desaparecido la duda interior, el conflicto que me había atormentado en Europa. Pintaba con la misma naturalidad con que respiraba, hablaba o sudaba. Mi estilo había nacido como nacen los niños, en un momento, con la diferencia de que este nacimiento había venido después de una torturante preñez de treinta y cinco años.

Para Diego Rivera, foi no ano de 1921, aos 35 anos, que ele renasceu como artista. Seu estilo e sua personalidade de pintor surgiram para serem revelados em suas monumentais obras murais. Em sua autobiografia publicada em 1960, Rivera descreve sua renascença atrelada ao contexto de surgimento do muralismo¹⁴¹. Nessa escrita de si, a definição do eu lírico foi criada a partir do coletivo artístico do qual o artista participava. Um dos intuitos foi forjar sua imagem como um dos líderes e grandes fundadores do movimento, embora não tenha participado do primeiro projeto de pinturas murais patrocinado pelo Estado

¹⁴⁰ ADES, Dawn. **Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980**. São Paulo: Cosac & Naify, 1997. p. 152.

¹⁴¹ Em vários artigos para periódicos, Rivera destacou o aparecimento de sua personalidade como pintor atrelado ao muralismo, como em: RIVERA, Diego. Datos auto-biográficos. *El Arquitecto*, série II, n° VIII, p. 3, México, março-abril de 1926. In: MOYSÈN, Xavier (Org.) **Diego Rivera: textos de arte**. Cidade do México: UNAM, 1986. p. 100.

mexicano¹⁴². Dessa maneira, a história do pintor se torna inseparável da história da pintura mexicana. Segundo Diana Klinger, as autobiografias do final do século XIX e começo do século XX, na América Latina, geralmente apresentam uma trama na qual o individual é indissociável do coletivo. Essas literaturas remetiam, sobretudo, a figuras públicas envolvidas no processo de construção da identidade nacional¹⁴³.

Através de suas pinturas murais, Rivera colaborou para criar e reformular representações da cultura nacional. Essas, por outro lado, construíram sentidos que influenciaram e organizaram ações e concepções do pintor que almejava a expressão de uma identidade nacional através de uma arte mexicana verdadeira. O pintor precisou mediar essas aspirações com sua formação artística, que foi feita, em sua maior parte, no velho continente. Em 1907, graças a uma bolsa de estudos cedida pelo governo mexicano, Rivera foi para Madri estudar o realismo espanhol. Em agosto de 1910, quando a verba governamental acabou, ele retornou para o México. Em novembro, realizou uma exposição de sua produção europeia. Com o dinheiro dos quadros, em meados de 1911, antes da luta armada eclodir, voltou a Europa. No velho continente, se relacionou com vanguardas artísticas como o expressionismo, fauvismo e, principalmente, o cubismo.

Um elemento fundamental inerente a essas e demais vanguardas artísticas e também das representações sobre o moderno foi o primitivismo¹⁴⁴. Mais que uma tendência dentro desses movimentos artísticos do século XX, ele representa uma complexa rede de discursos ideológicos, estéticos, científicos e políticos que são introduzidos numa cultura e que a determinam¹⁴⁵. Entre esses, o discurso antropológico, consequência do surgimento da antropologia como disciplina no século XIX, foi primordial para que a figura do “primitivo” se tornasse central na arte moderna. Mas a valorização do “primitivo” como portador de cultura e de uma estética, se relaciona profundamente com a antropologia culturalista, da qual Franz Boas foi o fundador. Em seu livro *Arte primitiva*, ele busca compreender a arte de determinada cultura como um caso particular dela própria. Ainda que tenha publicado esse livro apenas em 1927, alguns dos capítulos já haviam sido divulgados desde 1908. Nele, o

¹⁴² Rivera não participou das primeiras pinturas murais realizadas no antigo convento de São Pedro e São Paulo. AZUELA DE LA CUEVA, Alicia. **Arte y poder: renacimiento artístico y revolución social**, México, 1910-1945. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2005. p. 133.

¹⁴³ KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 23.

¹⁴⁴ AZUELA DE LA CUEVA, Alicia. **Arte y poder: renacimiento artístico y revolución social**, México, 1910-1945. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2005. p. 194.

¹⁴⁵ HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis; PERRY, Gill. **Primitivismo, Cubismo, Abstração: começo do século XX**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998. p. 4.

antropólogo afirma, segundo Margarida Maria Moura, que “arte nasce da reação da mente a uma forma; forma essa que assume um valor estético. E isso acontece tanto na sociedade indígena da aldeia, quanto na sociedade urbana da Renascença”¹⁴⁶.

O antropólogo defende a dimensão estética universal na arte, ou seja, todas as sociedades humanas gozam de prazer estético, independente de quão diversificado seja o ideal de beleza. A própria existência da música, da literatura, da escultura e da pintura, nas mais variadas sociedades humanas, associadas ou não, evidenciam o desejo de produzir objetos culturais que satisfaçam por sua forma e não somente por sua finalidade¹⁴⁷. Contudo, isso não é o mesmo que proclamar a estética como uma dimensão absoluta no sentido da existência de um modelo universal de arte, no qual todos os outros são anomalias. Na verdade, Boas tentou combater justamente o evolucionismo dessa visão. Para ele, não havia etapas ou degraus que iriam da arte inferior à arte superior, apenas ferramentas e técnicas, ou seja, condições culturais distintas que ofereciam soluções estéticas variadas nos grupos humanos¹⁴⁸. A própria noção de primitivo foi utilizada mais como nominalismo, já que o antropólogo introduziu a noção de complexidade naqueles grupos e criticou a noção de serem culturas estáveis que não se transformavam.

Antes da antropologia culturalista, o conceito de “primitivo” oscilava entre um valor pejorativo e outro positivo, ambos também estereotipados. A cultura ocidental e o colonialismo europeu construíam a imagem do outro incivilizado nos museus etnográficos. Nessa época, as teorias darwinistas eram utilizadas pela antropologia física de forma equivocada dentro de uma visão de evolução cultural. Elas justificavam a ideia de que os artefatos dos povos colonizados eram provas de sua natureza “bárbara” e de sua falta de progresso cultural. Por outro lado, influenciada por noções do “bom selvagem” de Jean-Jacques Rousseau e da literatura pastoril, criava-se a ideia de “pureza” das sociedades mais simples e da “vida primitiva”. Essas concepções exaltaram elementos da cultura popular como o camponês, e abriram um campo de possibilidades aos artistas das primeiras décadas do século XX. Eles desenvolveram uma série de representações não apenas dos outros, estranhos

¹⁴⁶ MOURA, Margarida Maria. **Nascimento da antropologia cultural**: a obra de Franz Boas. São Paulo: Editora Hucitec, 2004. p. 298.

¹⁴⁷ MOURA, Margarida Maria. **Nascimento da antropologia cultural**: a obra de Franz Boas. São Paulo: Editora Hucitec, 2004. p.343.

¹⁴⁸ MOURA, Margarida Maria. **Nascimento da antropologia cultural**: a obra de Franz Boas. São Paulo: Editora Hucitec, 2004. p.307.

à cultura ocidental, mas também de camponeses, loucos, prostitutas, ou seja, sobre o outro do interior de sua própria cultura.

Historicamente, o primitivo está articulado pelo Ocidente em termos depreciativos ou suplementares: como um espetáculo de selvageria ou como um estado de graça, como uma sociedade sem escrita ou palavra, história ou complexidade cultural ou como um lugar da unidade originária, plenitude simbólica, vitalidade natural. Não há nada estranho a respeito dessa construção eurocêntrica: o primitivo serviu como o outro codificado, pelo menos desde o Iluminismo, em geral como um termo subordinado em seu conjunto imaginário de oposições (luz/escurecimento, racional/irracional, civilizado/selvagem). Esse primitivo domesticado é, portanto, construtivo, sem ruptura da *ratio* binária do Ocidente; fixada como uma oposição estrutural ou um outro dialético a ser incorporado, ajuda no estabelecimento de uma identidade ocidental, centro, norma e nome. Em sua versão modernista, o primitivo pode aparecer como transgressivo, é sua verdade, mas ainda serve como um limite: projetando dentro e fora (uma figura construída na arte moderna, assim como na psicanálise e na antropologia, na tríade privilegiada do primitivo, da criança e do insano)¹⁴⁹.

Nos movimentos artísticos latino-americanos da década de 1920, o uso da figura do primitivo é instrumentalizado de forma dialética para servir como síntese a fim de fundamentar o projeto modernizador. Eles pensavam o primitivo como uma “regeneração espiritual”, não como uma transgressão social. Ele é incorporado ao ideal de nação cujo objetivo é formar um novo homem. É nesse sentido que o indigenismo, a partir do conhecimento antropológico, se propõe ao incorporar o indígena a nação mexicana.

O primitivo é reconciliado com o científico na busca de leis fundamentais e linguagens universais. Ele se torna parte da reforma interna da identidade ocidental. Após a Primeira Guerra Mundial, como defende Patricia Funes, sucedeu uma crise, na qual se colocaram em questionamento conceitos-chaves do século XIX, como o de razão, o de civilização e sua ideia de progresso¹⁵⁰. A partir desse momento, as críticas ao paradigma científico com seu racionalismo absolutista se tornaram mais assíduas com a epistemologia relativista. Nessa conjuntura, as relações entre os intelectuais latino-americanos e as ideias europeias na década de 1920 foram tensionadas. Ser “anti-Europa” foi uma identificação geracional forte entre pensadores, intelectuais e artistas não só mexicanos, mas latino-americanos. No entanto, é

¹⁴⁹ FOSTER, Hal. O inconsciente “primitivo” da arte moderna ou pele branca, máscaras negras. In: FOSTER, Hal. **Recodificação** - arte, espetáculo, política cultural. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996. p. 253.

¹⁵⁰ FUNES, Patricia. **Salvar la nación**: intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006. p. 76.

preciso notar que a Europa foi descartada, em parte, inclusive pelos artistas europeus. Pois continuavam a acreditar em um projeto de modernidade, no qual ela era referência de civilização e de cultura universal.

Embasada no relativismo cultural, a antropologia culturalista criou uma relação entre ciência e primitivo que parecia então regenerá-lo. Ela reconhecia as diferenças, uma vez que não havia culturas melhores, apenas distintas, as quais ressignificava a partir dos códigos ocidentais. Nessa lógica, a cultura europeia não era superior à indígena, por isso as estátuas e pinturas da cultura asteca podiam ser consideradas arte.

O ato fundador dessa recodificação é o reposicionamento do objeto tribal como arte. Colocado em primeiro lugar contra seu uso como um troféu evolucionista e, em seguida, como indício etnográfico essa estetização não é inteiramente desprovida de valor, porque permite que a obra seja ao mesmo tempo descontextualizada e mercantilizada. [...]Se o evolucionismo subordina o primitivo à história ocidental, a tendência da afinidade a recupera sob o signo da universalidade ocidental. (“A humanidade”, sugere Lévi-Strauss, é um conceito ocidental moderno.) Nesse reconhecimento, a diferença é descoberta apenas para ser fetichistamente negada, e na celebração da “criatividade humana” consuma-se a dissolução de culturas específicas [...]

Como um golpe artístico fundado na conquista militar, o primitivismo camufla esse evento histórico, disfarça o problema do imperialismo em termos de arte, afinidade, diálogo, até o ponto [...] em que o problema parece “resolvido”.¹⁵¹

Os antropólogos culturalistas e os artistas modernos reivindicaram a artefatos e aos símbolos considerados primitivos o status de arte. Entretanto, estavam abstraídos nas formas desses objetos. Por isso, lhes conferiram valores da arte moderna de intencionalidade, originalidade e sentimento estético. A partir da consciência histórica ocidental, o primitivo era convertido em arte, descontextualizado de sua própria temporalidade e espaço.

Dentro dessa rede de representações modernistas sobre o primitivo, entre 1919 e 1920, Diego Rivera e David Alfaro Siqueiros, em seus encontros em Paris, começaram a formular os conceitos de cultura e arte empregados depois no movimento muralista¹⁵². No manifesto

¹⁵¹FOSTER, Hal. O inconsciente “primitivo” da arte moderna ou pele branca, máscaras negras. In: FOSTER, Hal. **Recodificação** - arte, espetáculo, política cultural. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996. p. 244- 256.

¹⁵²CORONEL RIVERA, Juan Rafael. La Creación: Antiguo Colegio de San Ildefonso, México. In: LOZANO, Luis-Martín e CORONEL RIVERA, Juan Rafael. **Diego Rivera**: Obra mural completa. Los Angeles: Taschen America Llc, 2007. p. 12.

publicado por David Alfaro Siqueiros em maio de 1921, na revista *Vida Americana*, em Barcelona, percebe-se a influência do primitivismo:

A compreensão dos admiráveis recursos da “arte negra” ou mais genericamente da “arte primitiva”, forneceu uma orientação clara e profunda das artes plásticas perdidas quatro séculos atrás ao longo de uma nebulosa senda de desacertos; examinemos, por nossa parte, as obras dos antigos habitantes de nossos vales, os pintores e escultores indígenas (maias, astecas, incas, etc.). A proximidade climatológica com eles nos ajudará a assimilar o vigor construtivo de suas obras¹⁵³.

De acordo com Néstor García Canclini, a primeira fase do modernismo latino-americano foi concretizada, sobretudo, por artistas e escritores que retornavam a seus países após uma temporada na Europa. Contudo, para Canclini, não foi tanto a influência direta das vanguardas europeias que suscitou a veia modernizadora nas artes plásticas do continente, mas os questionamentos dos próprios latino-americanos sobre como conciliar sua experiência internacional com os dilemas que lhes apresentavam seus países¹⁵⁴. Segundo Maria Helena Rolim Capelato, os modernistas americanos se guiaram pelas vanguardas europeias da época, mas a busca de raízes nacionais implicou num processo de releitura da produção externa baseado nas questões que estavam postas nos diferentes países da América Latina¹⁵⁵. A “nova arte mexicana” deveria ser moderna, contudo possuir características consideradas de tradição nacional para ser original e distinta da europeia. Nas palavras de Rivera:

Hoy sé que quien aspira a ser universal en su arte debe sembrar en su propio suelo. El gran arte es como un árbol que crece en un lugar determinado, y tiene su tronco, sus hojas, sus retoños, sus ramas, sus frutas y sus raíces propios. Cuanto más nativo es el arte más pertenece al mundo entero, porque el arte está arraigado en la Naturaleza. Cuando el arte es verdad, es uno con la Naturaleza. Este es el secreto del arte primitivo [...]. El secreto de mi mejor trabajo es que es mexicano¹⁵⁶.

¹⁵³ ALFARO SIQUEIROS, David. Três observações acerca da orientação moderna endereçada à nova geração de pintores e escultores americanos. *Revista Vida Americana*, Barcelona, maio de 1921. In: ADES, Dawn. **Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980**. São Paulo: Cosac & Naify, 1997. p. 323.

¹⁵⁴ CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2003. p. 78.

¹⁵⁵ CAPELATO, Maria Helena Rolim. Modernismo Latino-Americano e construção de identidades através da pintura. **Rev. hist.**, São Paulo, n. 153, dez. 2005. Disponível em <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-3092005000200010&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 4 jun. 2011.

¹⁵⁶ RIVERA, Diego e MARCH, Gladys. **Mi arte, mi vida**. Cidade do México: Editorial Herrero S.A., 1963. p. 50.

Percebemos que os artistas muralistas foram extremamente marcados pelo nacionalismo, apesar do diálogo com as vanguardas europeias. Octavio Paz afirmou que o muralismo foi filho da Revolução Mexicana, haja vista que dela ocorreu uma imersão do México em seu próprio ser através de um regresso às origens, mas também através da busca de uma tradição universal¹⁵⁷. O poeta mexicano acreditava que as guerras revolucionárias permitiram o ser mexicano reconciliar-se consigo mesmo ao valorizar as tradições indígenas na contemporaneidade. Enquanto tempo presente elas poderiam ser transformadas pela cultura “universal”. Em harmonia com seu próprio passado, a nação mexicana seguiria a evolução histórica rumo a uma modernidade ocidental.

O argumento de Paz é questionável, posto que, antes mesmo da Revolução Mexicana, os pintores mexicanos já formularam muitas das bases do muralismo mexicano. Como explicitado anteriormente, Dr. Atl, professor de Rivera e de outros muralistas, na Academia de São Carlos, ao retornar da Europa em 1903, estimulou os estudos sobre pintura neoimpressionista e fauvista. Ele foi um dos principais idealizadores do Centro Artístico em 1910, que visava ser uma associação cuja finalidade consistia em pintar murais em prédios públicos, bem como da revista *Savia Moderna*. Este periódico de tendência modernista, fundado em 1906, tinha posição contrária ao academicismo, reflexo do positivismo científico da ditadura Díaz¹⁵⁸. Antes dos muralistas, em suas ilustrações o gravurista Posada criticava o gosto eurocêntrico das elites nacionais. Também os artistas Rodrigo Gutiérrez, José Obregón, Félix Parra, Saturnino Herrán e José María Velasco, professor de Diego Rivera, desde o fim do século XIX, já pintavam temas nacionais e históricos, nos quais retratavam a figura indígena. Todavia, esses pintores eram academicistas e, além disso, os parâmetros europeus influenciavam na representação dos indígenas em um contexto greco-romano.

Em relação aos temas sociais, é indubitável que a Revolução Mexicana e a necessidade de legitimação do Estado pós-revolucionário perante as camadas populares exigiram que eles fossem retratados com mais radicalismo pelos pintores do muralismo. A primazia cultural e política dada ao movimento, como salienta Dawn Ades, foi devida às discussões desencadeadas por intelectuais como José Vasconcelos e o antropólogo Manuel

¹⁵⁷ PAZ, Octavio. **Los privilegios de la Vista**: Arte de México – Arte del siglo XX. México en la obra de Octavio Paz III. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1987. p. 11.

¹⁵⁸ ROCHFORD, Desmond. **Mexican Muralists**: Orozco, Rivera, Siqueiros. São Francisco: Chronicle Books, 1998. p.17.

Gamio sobre o papel da arte e a importância dela para a construção da identidade nacional¹⁵⁹. No livro *Forjando Pátria*, de 1916, Gamio defendia que todos os povos eram capazes de produzir arte. Para ele a verdadeira arte nacional nasceria da mistura de aspectos artísticos indígenas e da classe média, ou seja, de uma arte mestiça. Na visão de Gamio, no México só se produzia arte estrangeira.

Durante el siglo XIX, la importación de ideas artísticas europeas, hizo que el arte indígena fuera conservado y cultivado por la raza indígena exclusivamente, en tanto que el resto de la población degeneraba su criterio estético, que no ha sido otra cosa que una pobre imitación del europeo¹⁶⁰.

Para Diego Rivera a imitação da arte europeia era consequência do passado mexicano de colonização e exploração:

Antes de la llegada de los españoles, los artistas indígenas mexicanos habían mostrado una gran fuerza y un gran genio. Como toda arte de primera clase, su trabajo había sido intensamente local: estaba relacionado con el suelo, el paisaje, las formas, los animales, las deidades e y los colores de su propio mundo. [...] Bajo la tiranía de los españoles, los descendientes mestizos de los grandes creadores indígenas se apartaron de las fuentes nativas que habían dado su poderío al arte mexicano. Sintiendo inferiores a sus conquistadores y opresores, trataron de elevarse a sí mismos a la igualdad, imitando los modelos aceptados del arte europeo clásico¹⁶¹.

Nesse relato, o pintor justificava não só a produção artística mexicana, mas também parte de sua própria produção juvenil ligada ao realismo espanhol. O passado mexicano explicava a origem daquilo que o muralista sentia na juventude: complexo de inferioridade americano e mexicano frente à cultura e história europeias¹⁶². Na verdade, eram as hierarquias do campo da arte que imperavam em suas emoções, nas quais o artista, o intelectual latino-americano, o colonizado, tinha uma posição menor em relação aos europeus, visto que estes definiriam historicamente os cânones artísticos ocidentais. A arte, entendida como criação de

¹⁵⁹ ADES, Dawn. **Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980**. São Paulo: Cosac & Naify, 1997. p. 151-152.

¹⁶⁰ GAMIO, Manuel. **Forjando patria**. Cidade do México: Librería de Porrúa Hermanos, 1916. p. 86-87.

¹⁶¹ RIVERA, Diego e MARCH, Gladys. **Mi arte, mi vida**. Cidade do México: Editorial Herrero S.A., 1963. p. 36-37.

¹⁶² RIVERA, Diego e MARCH, Gladys. **Mi arte, mi vida**. Cidade do México: Editorial Herrero S.A., 1963. p. 50.

um famoso artista e delimitada por uma teoria, é uma invenção ocorrida com o advento da Renascença europeia. Nesse momento começaram os estudos históricos sobre o que era definido como arte.

[...] a ideia originária que está presente no conceito de uma “história da arte”: a ideia, a saber, de restituir uma história efetiva e trazer à luz o seu sentido. No seu conceito está presente tanto o significado de uma imagem como a compreensão de um enquadramento: o acontecimento artístico, como a imagem, no enquadramento apresentado pela história escrita da arte. A arte se ajustou ao enquadramento da história da arte tanto quanto esta se adequou a ela¹⁶³.

A história da arte é uma invenção ocidental que escolhia a partir de determinada produção imagética o que seria arte e quais seriam as formas hegemônicas em determinado momento histórico. Acreditava-se assim, que havia uma acomodação entre a imagem eleita e o enquadramento histórico. Todavia, na verdade, conforme a finalidade, a história da arte declarava certas imagens como arte para tê-las sobre o seu domínio. Nessa perspectiva, o argumento de Paz de que o muralismo buscou uma tradição universal é questionável. O pretensão universalismo da cultura ocidental e de sua história da arte é um erro fundamentado por uma visão eurocêntrica. Os artistas muralistas, como Rivera e Siqueiros, iam para a academia e para Europa para aprenderem as técnicas e teorias de uma tradição europeia. Desse modo, é necessário pensar o conhecimento como uma geopolítica de poder. Ele não pode mais ser visto como um saber universal em que todos podem ter até acesso, mas apenas alguns iluminados podem produzi-lo.

Diego Rivera reconhecia que, como mexicano, falava do lugar do colonizado. Ele sentia a diferença entre ser um artista europeu e um artista latino-americano. Os europeus eram aclamados pela história da arte e estudados pelos latino-americanos, não o contrário. De certo modo, o pintor percebia as relações entre conhecimento e colonialidade. Afinal, a língua, a economia, a epistemologia, e o poder têm implicações na produção e distribuição do conhecimento.

La diferencia colonial o las diferencias coloniales fueron enmascaradas y vendidas como diferencias culturales para ocultar el diferencial de poder; esto es, la

¹⁶³ BELTING, Hans. **O fim da história da arte**: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 8.

colonialidad del poder. Entre las muchas cosas de las que los pueblos no europeos fueron privadas estaba la posibilidad de crear pensamiento (no de pensar, porque eso ya sería mucho decir) a la manera en que el pensamiento se concebía en el Renacimiento, cuando comenzó el proceso de colonización y la clasificación de las poblaciones del planeta por su nivel de inteligencia¹⁶⁴.

Na construção da nação mexicana, o grupo geracional de intelectuais que assume o governo começa a criticar sua dependência subjetiva com o modelo de sociedade europeu. Conforme Diego Rivera, naquele momento "se inicia un movimiento por la Independencia espiritual de México"¹⁶⁵. Por isso, eles tentavam negar, em parte, o que representava a cultura europeia para afirmar que eram capazes de produzir uma arte verdadeira mexicana, isto é, conhecimento próprio e novo. No entanto, romper bruscamente com o sistema colonialista de classificação das populações significava abalar o poder político dessas elites. Na escala colonialista eram superiores às populações indígenas, logo aptos a governá-las.

Como forma de ressaltar que abandonou a cultura europeia, Rivera necessitava ressaltar que abandonou os traços cubistas em prol de uma arte popular mexicana:

Ahora, el cubismo me parece demasiado intelectual, más dedicado al virtuosismo, con rarezas técnicas, que con la fluidez natural del diseño apoyado por una ley definida sobre la estructura interna. Es por esto que los aspectos característicos del cubismo han desaparecido gradualmente en mi obra [...] Sigo creyendo que el cubismo es el más importante logro individual en las artes plásticas desde el Renacimiento¹⁶⁶.

O artista que se submeteu a diversos movimentos artísticos europeus pintou muitos quadros cubistas entre 1913 a 1917¹⁶⁷. De fato, as suas pinturas murais são uma recombinação pouco ortodoxa de vários elementos tomados de outras obras. Ele faz alusões ecléticas tomadas da arte europeia, da antropologia e do contexto político vivido por ele. Do mesmo

¹⁶⁴ MIGNOLO, Walter D. **Historias locales/diseños globales: colonidad, conocimientos sulbateros y pensamiento fronterizo**. Madri: Akal, 2003. p. 27.

¹⁶⁵ RIVERA, Diego. La exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes, Azulejos, V. 1, nº 3, México, outubro de 1921. In: MOYSÈN, Xavier (Org.) **Diego Rivera: textos de arte**. México: UNAM, 1986. p. 38.

¹⁶⁶ RIVERA, Diego. De la Librita de Apuntes de un pintor mexicano Arts, v. 7, nº 1, Nova York, janeiro de 1925, p. 21-23. In: MOYSÈN, Xavier (Org.) **Diego Rivera: textos de arte**. México: UNAM, 1986. p. 74.

¹⁶⁷ Depois de críticas feitas ao seu trabalho cubista e desentendimentos com membros do movimento, acaba abandonando-o. Para ler sobre os anos de Rivera na Europa: KETTENMANN, Andrea. **Rivera**. Lisboa: Taschen, 2006.

modo, nos anos de 1920, alguns pintores cubistas também realizaram obras reciclando e evocando outras, muitas vezes ressaltando características da pintura clássica.

Como arte para as massas, Rivera dizia preferir adotar a arte clássica. Acreditava que as grandes civilizações antigas, desde indígenas aos gregos e chineses, tinham sua própria arte clássica. Retornava assim à historiografia tradicional da arte, com sua narrativa que tinha como ponto de maturidade a arte clássica e seu renascimento¹⁶⁸. Logo, Rivera estava escrevendo a história da arte mexicana nos parâmetros da história europeia. Se a modernidade europeia se iniciava com a Renascença, a modernidade mexicana iniciava-se com o Renascimento artístico mexicano que retornava à tradição de arte indígena mural.

Dentro do projeto modernizador ocidental, coube ao intelectual latino-americano alterar as relações de poder com os intelectuais europeus. Era necessário criar, embasados nos discursos dominantes como o da ciência e da história da arte, representações capazes de modificar as definições eurocêntricas de arte e criar novas crenças sobre o que seria arte. Para romper com o paradigma artístico de inferioridade mexicana, Gamio se utilizou da antropologia culturalista, que reconhecia que todos os grupos humanos produziam arte, e do nacionalismo para defender a criação de uma arte mestiça propriamente mexicana.

En síntesis, México no produce obra de arte legítimo, porque el legítimo tendría que ser el propio, el nacional, el que reflejara intensificados y embellecidos los goces, las penas, la vida, el alma del pueblo [...]. En dos bases principales se apoya la personalidad del verdadero artista: 1° El concepto amplio, justo, sin perjuicios, del arte que cultiva, ya sea éste la armonía de la palabra, de la forma, del color o del sonido y además el conocimiento histórico o experimental, o ambos, de su origen, carácter, evolución y tendencias contemporáneas. 2° La educación artística, integral, es decir, el conocimiento ya sea generalizado, de todas las Bellas Artes [...]. Estos conocimientos hay que adquirirlos, que formarlos [...]¹⁶⁹.

Para Gamio, o gosto artístico era produzido socialmente e poderia ser ensinado através da educação. Por esse motivo, ele defendeu a criação de uma Direção de Belas Artes a fim de fomentar um ambiente propício para a formação de artistas comprometidos com o surgimento de uma arte nacional.

¹⁶⁸ BELTING, Hans. **O fim da história da arte**: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 188.

¹⁶⁹ GAMIO, Manuel. **Forjando patria**. Cidade do México: Librería de Porrúa Hermanos, 1916. p. 93.

Em consonância com as propostas de Gamio, José Vasconcelos criou dentro da Secretaria de Educação Pública (SEP), o Departamento de Belas Artes que deveria promover uma arte nacional e desenvolver a educação artística do povo. O departamento era dividido em dois setores. O primeiro compreendia o Museu Nacional de Arqueologia, História e Etnologia, a Escola Nacional de Música, a Academia de Belas Artes, bem como a Inspeção de Monumentos Artísticos e a Exposição Permanente de Arte Popular. Esta seção era responsável pela catalogação da produção artística nacional, bem como pela formação de artistas, arqueólogos e etnólogos. A segunda divisão era a mais original e sua função consistia em associar o povo à política estética implantada pela secretaria. Esse setor incluía a Direção de Cultura Estética, a Direção de Cultura Física e a Direção de Desenho e Trabalhos Manuais¹⁷⁰.

Vasconcelos acreditava que a arte poderia redimir a nação mexicana de seu atraso econômico e cultural. Ele afirmava a autossuficiência da educação, da cultura e da arte para gerar, através da evolução do pensamento e da sensibilidade, o progresso social necessário para o estabelecimento de uma sociedade democrática e justa em que dominariam os valores espirituais. Desde os debates do Ateneo de La Juventude até suas obras Pitágoras (1916), La raza cósmica (1925) e Indologia (1927), Vasconcelos foi desenvolvendo sua teoria principal: a fase superior da humanidade era a estética¹⁷¹. Para ele, a história estava dividida em três etapas:

Los tres estados que esta ley señala son: el material o guerrero, el intelectual o político y el espiritual o estético. Los tres estados representan un proceso que gradualmente nos va libertando del imperio de la necesidad, y poco a poco va sometiendo la vida entera a las normas superiores del sentimiento y de la fantasía¹⁷².

Para se alcançar o último nível, conforme o secretário, era categórico impulsionar a mestiçagem para que o México pudesse incorporar traços evolutivos do ocidente e, ao mesmo tempo, se livrar do imperialismo anglo-saxônico, iniciado durante a independência. Ele causava a marginalização econômica e cultural de toda América Latina.

¹⁷⁰ FELL, Claude. **Jóse Vasconcelos**: los años del águila (1920-1924): Educación, cultura e iberoamericanismo en el México. Cidade do México: UNAM, 1989. p.395.

¹⁷¹ ALBERTO MANRIQUE, Jorge. **Historia General de México**. El proceso de las artes, 1910-1970. Cidade do México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 1994. p. 1421.

¹⁷² VASCONCELOS, Jose. La raza cosmica (Fragmento, 1925). In: VASCONCELOS, Jose; DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. **Obra selecta**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1992. p. 104.

En la América Latina existe, pero infinitamente más atenuada, la repulsión de una sangre que se encuentra con otra sangre extraña. Allí hay mil puentes para la fusión sincera y cordial de todas las razas. El amurallamiento étnico de los del Norte frente a la simpatía mucho más fácil de los del Sur, tal es el dato más importante y a la vez el más favorable para nosotros, si se reflexiona, aunque sea superficialmente, en el porvenir. Pues se verá en seguida que somos nosotros de mañana, en tanto que ellos van siendo de ayer. Acabaran de formar los yanquis el último gran imperio de una sola raza: el imperio final del poderío blanco. [...] En la América española ya no repetirá la Naturaleza uno de sus ensayos parciales, ya no será la raza de un solo color, de rasgos particulares, la que en esta vez salga de la olvidada Atlántida; no será la futura ni una quinta ni una sexta raza, destinada a prevalecer sobre sus antecesoras; lo que de allí va a salir es la raza definitiva, la raza síntesis o raza integral, hecha con el genio y con la sangre de todos los pueblos y, por lo mismo, más capaz de verdadera fraternidad y de visión realmente universal¹⁷³.

Do mesmo modo que Gamio, Vasconcelos defendia a mestiçagem como o elemento definidor da identidade mexicana. Não obstante, sua singularidade era colocá-la como o fator unificador de toda América Latina e como fator decisivo para o apogeu da história universal, uma vez que a etapa áurea se daria através do nascimento da “raça cósmica”, mistura da raça branca, vermelha, negra e amarela. Segundo Claude Fell, a noção de “raça” de Vasconcelos, ao combinar certos elementos das leis de Mendel com breve análise cronológica e sociológica da evolução das relações entre norte e sul do continente americano, era uma amálgama dos conceitos de “cultura”, “civilização”, “povo” e “sangue”¹⁷⁴. Para Vasconcelos, as relações sexuais entre raças diferentes, ou seja, a mescla de sangue, aumentaria com o desenvolvimento das comunicações modernas e com a educação generalizada¹⁷⁵. Mesmo que em seus escritos prevaleça a importância da mescla de sangue, a mescla cultural era importante para tornar o processo de mestiçagem racial mais benéfico e acelerado.

En todo caso, la conclusión más optimista que se puede derivar de los hechos observados es que aun los mestizajes más contradictorios pueden resolverse benéficamente siempre que el factor espiritual contribuya a levantarlos. [...] Una

¹⁷³ VASCONCELOS, Jose. La raza cosmica (Fragmento, 1925). In: VASCONCELOS, Jose; DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. *Obra selecta*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1992. p. 98-99.

¹⁷⁴ FELL, Claude. *José Vasconcelos: los años del águila (1920-1924): Educación, cultura e iberoamericanismo en el México*. Cidade do México: UNAM, 1989. p. 639.

¹⁷⁵ VASCONCELOS, Jose. La raza cosmica (Fragmento, 1925). In: VASCONCELOS, Jose; DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. *Obra selecta*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1992. p. 83.

religión como la cristiana hizo avanzar a los indios americanos, en pocas centurias, desde el canibalismo hasta la relativa civilización¹⁷⁶.

Para Vasconcelos, os indígenas eram atrasados e “bárbaros”. Ele tinha uma visão mística, na qual acreditava que os astecas eram os descendentes decadentes da mitológica Civilização Atlântica. A cultura ocidental por ser a mais avançada seria a ponte para a formação da quinta raça. Como forma de valorização da mesma, o secretário mandou publicar, em tiragens de vinte a vinte cinco mil exemplares, os clássicos da literatura ocidental (Homero, Platão, Shakespeare entre outros) para distribuir em bibliotecas ou vender a preço mínimo¹⁷⁷.

Os murais da etapa inicial do movimento foram influenciados principalmente pelo pensamento ateneísta de Vasconcelos e tinham como funções sensibilizar e educar o espectador¹⁷⁸. Da primeira série de murais comissionados em junho de 1921, para decorar a antiga Igreja de São Pedro e São Paulo, participaram o Doutor Atl, Roberto Montenegro, Jorge Enciso, Xavier Guerrero e Gabriel Fernández Ledesma¹⁷⁹. Nesse mesmo ano, por ocasião do aniversário de independência do México, Montenegro e Enciso realizaram uma exposição de arte popular com objetos catalogados em várias regiões do país. As decorações das cúpulas, dos arcos, das ombreiras e de pilares das pinturas de Igreja de São Pedro e São Paulo foram influenciadas pelas artes populares expostas¹⁸⁰. Vasconcelos acreditava que era preciso educar esteticamente o povo com a ajuda de formas "simples" e "familiares" preparando-o para o seu acesso à "grande arte". Para o secretário, o popular servia na medida em que dava uma nova vitalidade para a pintura: mas não teria que transcender o verdadeiro objetivo que era a pintura culta¹⁸¹. O discurso nacional do Secretário de Educação Pública, de faceta latino-americanista, era proposto a partir dos elementos clássicos, hispânicos e judaico-cristãos da cultura ocidental para dar transcendência universal à cultura mexicana.

¹⁷⁶ VASCONCELOS, Jose. La raza cosmica (Fragmento, 1925). In: VASCONCELOS, Jose; DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. **Obra selecta**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1992. p. 85.

¹⁷⁷ FLORESCANO, Enrique. **Imágenes de la patria a través de los siglos**. Cidade do México: Taurus, 2005. p. 344.

¹⁷⁸ AZUELA DE LA CUEVA, Alicia. **Arte y poder: renacimiento artístico y revolución social, México, 1910-1945**. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2005. p. 133.

¹⁷⁹ Para ler mais sobre os murais da antiga igreja e convento de São Pedro e São Paulo ler em: CHARLOT, Jean. **El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925**. Cidade do México: Editorial Domés, 1985. p. 121-133.

¹⁸⁰ AZUELA DE LA CUEVA, Alicia. **Arte y poder: renacimiento artístico y revolución social, México, 1910-1945**. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2005. p. 137.

¹⁸¹ EDER, Rita. Muralismo mexicano: modernidade e identidade cultural. In: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (org.). **FUNDAÇÃO MEMÓRIAL DA AMÉRICA LATINA. Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina**. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, Ed. UNESP, 1990. p. 112.

Vinculado ao programa temático de Vasconcelos, foi comissionado também um conjunto de murais na Escola Nacional Preparatória, antigo Colégio de São Ildefonso. Para o primeiro mural dessa série, no Anfiteatro da Preparatória, foi contratado Diego Rivera em novembro de 1921. O secretário pediu ao artista que pintasse uma alegoria sobre a gênese do homem e o caminho que este devia seguir para alcançar a divindade do conhecimento e das artes¹⁸². Tanto Rivera quanto Vasconcelos viam na arte a expressão mais elevada do espírito humano. O término dessa obra, intitulada *A Criação*, deu-se em março de 1923. Nesse mesmo mês, Vasconcelos contratou Rivera para pintar as paredes da Secretaria de Educação Pública. Embora a maioria dos painéis produzidos até 1924 contenham aspectos das ideias de Vasconcelos, há uma polêmica em torno de quem foi o ideólogo do projeto muralista nos outros âmbitos da Escola Preparatória.

Conforme Azuela de La Cueva existe uma documentação provando que fora o diretor da escola Lombardo Toledano¹⁸³ o responsável em firmar os contratos com os muralistas. Ainda assim, são também claríssimas as evidências do intervencionismo sem limites de José Vasconcelos nos assuntos universitários¹⁸⁴. O muralista Jean Charlot, em seu livro *El renacimiento del muralismo*, no qual se utiliza de artigos de jornais da época e de relatos dos pintores, assegurou que o trato foi feito com Lombardo¹⁸⁵.

Dentro dessa polêmica, Rivera se posicionou a favor de Vasconcelos. Concomitantemente salientou a sua importância como pintor para o movimento. Em vários artigos para jornais descreveu-se como o artista precursor do projeto. Em texto publicado na revista *La Falange*, em 1923, o muralista, de certo modo, reconhece o pioneirismo das pinturas murais em São Pedro e São Pablo¹⁸⁶. Entretanto, ele excluiu estas pinturas murais em seus discursos posteriores, publicados em 1924 para a revista norte-americana *Survey Graphics*

¹⁸² AZUELA DE LA CUEVA, Alicia. **Arte y poder: renacimiento artístico y revolución social**, México, 1910-1945. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2005. p. 212.

¹⁸³ Formado em direito, foi um dos principais líderes sindicalistas e marxistas do México, apesar de nunca se filiar ao Partido Comunista. Lombardo entrou para a CROM em 1923 e permaneceu até 1932. O resultado desses nove anos de luta foi a formação da *Confederación de Trabajadores de México* (CTM), liderada por ele. Na política ocupou os cargos de governador, presidente da Confederação de trabalhadores da América Latina e vice-presidente da confederação mundial. Concedeu a presidência em 1952.

¹⁸⁴ AZUELA DE LA CUEVA, Alicia. **Arte y poder: renacimiento artístico y revolución social**, México, 1910-1945. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2005. p. 62.

¹⁸⁵ CHARLOT, Jean. **El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925**. Cidade do México: Editorial Domés, 1985. p. 216.

¹⁸⁶ Também na Revista Falange em artigo de 1923, Rivera apontou Vasconcelos como o personagem que possibilitou os trabalhos muralistas. RIVERA, Diego. *La Falange*. México, 1º de agosto de 1923. p. 269-271. In: MOYSÉN, Xavier (org.) *Diego Rivera: textos de arte*. Cidade do México: UNAM, 1986. p. 49.

e, em 1928, para o periódico alemão *Never Deutscher*. Assim diminui a influência de artistas como Atl, Montenegro e Guerreiro na formação do movimento.

Yo había comenzado a trabajar en mi mural a la encáustica, “Creación”, en el Anfiteatro de la Escuela Preparatoria de la Universidad Nacional. Allí me alcanzaron en ese trabajo los jóvenes pintores [...] Alva, Charlot, Caero, Leal y Revueltas [...]. Poco después, llegaron Siqueiros y De la Cueva [...]. Guerrero, ya una personalidad desarrollada, que entendía bien el oficio de pintor, vino con Mérida y Amero. [...] Estos fueron los pioneros. Existía el gremio, pero todavía no tomaba su forma definitiva. Con la cooperación de José Vasconcelos, fuimos contratados como Sindicato para decorar las paredes de la Escuela Preparatoria y el edificio de la Secretaría de Educación¹⁸⁷.

Essas diferentes versões fazem parte da luta de poder entre os intelectuais. Elas derivavam, em parte, da forma distinta que Vasconcelos e Vicente Lombardo Toledano, que era também presidente da Comissão de Educação da *Confederación Regional Obrera Mexicana* (CROM), viam a questão da relação da educação preparatória dentro da problemática nacional. Para o diretor, os planos de estudos deveriam ser orientados para solução dos problemas nacionais que ultrapassavam as questões culturais, mas que estendiam suas ações no terreno da política e economia. Já para Vasconcelos, a educação deveria se restringir em si mesma e se ocupar apenas da “revolução cultural”. Em setembro de 1922, Lombardo tentou implantar os novos planos de ensino tornando tensa a relação com Vasconcelos. Um tempo depois, em 1923, outra crise ocorreu quando Vasconcelos acusou Lombardo de não controlar seus alunos e de incitá-los a colaborar com a CROM, rompendo a proibição de que estudantes não poderiam estabelecer relações com outras instituições extrauniversitárias envolvidas em questões políticas¹⁸⁸. O secretário provocou a demissão dele da Preparatória pelo presidente Obregón. Além disso, expulsou os alunos cromistas e professores que apoiaram o ex-diretor. A CROM mandou uma carta pública para Vasconcelos, lamentando a atitude dele.

Em escritos de 1928 e também em sua autobiografia, Rivera seguiu se descrevendo como iniciador do movimento muralista. No entanto, diminuiu a importância de José Vasconcelos e alocou Lombardo Toledano em posição de aliado. Ademais, tentou justificar o

¹⁸⁷ RIVERA, Diego. *Survey Graphics*, v. 5, n° 2, Nova York, 1° de maio de 1924, p. 174-178. In: MOYSÈN, Xavier (org.) **Diego Rivera**: textos de arte. Cidade do México: UNAM, 1986. p.66-67.

¹⁸⁸ AZUELA DE LA CUEVA, Alicia. **Arte y poder**: renacimiento artístico y revolución social, México, 1910-1945. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2005. p. 64.

porquê de usar a técnica da encáustica para seu primeiro mural, como se já conhecesse a técnica do afresco. Mas na verdade, o pintor só abandonou a primeira técnica quando o muralista Xavier Guerrero o ajudou a desenvolver um método de afresco que o pai dele usava e havia descoberto através de viagens a Teotihuacán. No clima altamente nacionalista da época, o desenvolvimento desta técnica foi divulgado pela imprensa como se apenas Diego Rivera tivesse descoberto “o segredo dos Mexicas”¹⁸⁹.

En esta pintura [A Criação] utilicé la técnica de la antigua pintura encáustica, ya que no podía pintar al fresco sobre paredes de cemento. Durante mi trabajo se formó poco a poco un grupo de pintores jóvenes, de los cuales algunos, atraídos por lo que para ellos era una nueva manera de pintar, se hicieron mis ayudantes. Juntos emprendimos la tarea de conquistar un amplio espacio para la pintura social. Lombardo Toledano, el joven director de la escuela, se convirtió en nuestro aliado, y gracias a él se les asignaron a cuatro de mis jóvenes amigos un número igual de paredes en la misma escuela, aún antes de que yo terminara mi trabajo. Apenas habían terminado de pintar la mitad de los muros, cuando en todos los círculos sociales de la ciudad se oían discusiones apasionadas sobre la nueva pintura. Cuando el Ministro Vasconcelos, quien hasta entonces se había mantenido a la expectativa, vio la respuesta que nuestros esfuerzos encontraban en todos los estratos de la sociedad, hizo suyas nuestras ideas y proclamó desde arriba, para beneficio del trabajo de todos nosotros, la utilidad de la pintura monumental en los muros de los edificios públicos¹⁹⁰.

Essa mudança no relato mostra as diferentes posições políticas e as rupturas entre a geração pós-revolucionária que ocupou o governo nos anos de 1920. Essas distinções se tornaram mais evidentes na disputa pela sucessão presidencial. O momento crítico dela se deu na chamada rebelião “delahuerista”. Este talvez seja o levante militar que colocou em maior risco o México pós-revolucionário, pois reuniu cerca de metade do efetivo do exército. Obregón indicou para ser seu sucessor Plutarco Elias Calles. Adolfo de La Huerta, ex-presidente, acreditava que seria ele o escolhido. Como tinha amplo apoio dos militares, junto com outros descontentes com a situação, se rebelou contra o regime e em novembro de 1923 a luta eclodiu¹⁹¹. A rebelião chegou ao fim apenas em março de 1924. Para isso, senadores a favor de Adolfo de La Huerta foram assassinados pelo governo. O objetivo era aprovar no senado os Tratados de Bucarelli. Este acordo garantiu aos Estados Unidos que o governo mexicano ressarciria os norte-americanos que sofreram danos econômicos durante as lutas

¹⁸⁹ ROCHFORD, Desmond. **Mexican Muralists**: Orozco, Rivera, Siqueiros. São Francisco: Chronicle Books, 1998. p. 36.

¹⁹⁰ RIVERA, Diego. Das Werk Des Malers Diego Rivera. Never Deutscher, Verlag, Berlín, 1928. In: MOYSÈN, Xavier (org.) Diego Rivera: textos de arte. Cidade do México: UNAM, 1986. p. 129.

¹⁹¹ BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. **A Revolução Mexicana**. São Paulo: UNESP, 2010.

revolucionárias. Ainda, as propriedades das empresas petrolíferas estrangeiras que exploravam petróleo antes de 1917 tiveram a garantia que não seriam afetadas. Em troca o governo dos Estados Unidos reconheceu o governo de Obregón e vendeu armas para reprimir a rebelião¹⁹².

Vasconcelos não concordava com a indicação de Calles para a candidatura à presidente, nem com os assassinatos de senadores. Nessa conjuntura, ele renunciou à Secretaria de Educação Pública em janeiro de 1924. Obregón não aceitou sua demissão e pediu para que permanecesse no cargo até o final do mandato. Todavia, em virtude da indicação de Vasconcelos para ser governador de Oaxaca, renunciou em 3 de julho de 1924. Os próprios muralistas, como Siqueiros, descontentes com as ações do secretário o chamaram de reacionário¹⁹³. Ao deixar o governo e perder as eleições, mesmo no exterior, Vasconcelos se tornou um crítico ferrenho de Plutarco Elias Calles, presidente do México de 1924 até 1928¹⁹⁴. Em 1928, Obregón foi reeleito para presidente e assassinado por um fanático católico que acreditava estar fazendo avançar a causa cristera¹⁹⁵. Nesse cenário, o ex-secretário retornou ao México e iniciou sua campanha presidencial. Seu concorrente era o desconhecido Ortiz Rubio. Porém, este contava com o apoio de Calles. As eleições fraudulentas em 1929 garantiram a vitória de Ortiz Rubio e o domínio político de Calles¹⁹⁶.

Desde o fim do governo de Obregón, a CROM triplicou o número de trabalhadores associados e aumentou sua influência no governo. No ano de 1922, o número de greves começou a ser reduzido chegando ao seu ponto mais baixo entre o final de 1924 e meados de 1928, quando o dirigente de organização Luis Morones fora secretário de Indústria, Comércio e Trabalho¹⁹⁷. Desse modo, usar o nome de Lombardo Toledano, ao invés de destacar a figura de Vasconcelos, representava estar ao lado da causa dos operários mexicanos, mas

¹⁹² AGUILAR CAMÍN, Héctor e MEYER, Lorenzo. *À sombra da Revolução Mexicana: História mexicana contemporânea, 1910 – 1989*. São Paulo: EDUSP, 2000. p. 111-113.

¹⁹³ ALFARO SIQUEIROS, David. Protesta del S.R. de P. y E. Por nuevas profanaciones de pintura murales. *El Manchete*, Cidade do México, número 13, set. 1924. Disponível em: <<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/.aspx>>. Acesso em: 20 jun. 2013.

¹⁹⁴ FELL, Claude. *José Vasconcelos: los años del águila (1920-1924): Educación, cultura e iberoamericanismo en el México*. Cidade do México: UNAM, 1989. p. 11.

¹⁹⁵ A chamada Rebelião Cristera, se iniciou em 1926, por camponeses católicos devido à suspensão do culto e à interferência estatal na autonomia municipal e só terá fim em 1929.

¹⁹⁶ MEYER, Jean. O México: Revolução e reconstrução nos anos de 1920. In: BETHELL, Leslie (org.). *História da América Latina: de 1870 até 1930*. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial do Estado; DF.: Fundação Alexandra Gusmão. 2001. p. 209-210.

¹⁹⁷ AGUILAR CAMÍN, H.; MEYER, L. *À sombra da Revolução Mexicana: História Mexicana Contemporânea, 1910-1989*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. p. 163.

principalmente estar a favor do governo mexicano. Interessante ressaltar, que Rivera se representou em artigos e pinturas como operário.

Ao mudar sua opinião sobre Vasconcelos, Rivera foi coerente com a identidade de revolucionário que ele criou com referência nas posições que ocupou no muralismo mexicano e no Estado desde o seu retorno. Dessa maneira, suas memórias não podem ser vistas apenas como relatos factuais, mas também como um trabalho do sujeito na reconstrução de si mesmo para definir seu lugar social e suas relações com os outros. Por meio da ordenação cronológica de acontecimentos-chaves, que muitas vezes aparecem de forma solidificada e estereotipada, ele busca uma coerência que assegure a identidade construída para si. Como assenta Michael Pollak, as pessoas reinterpretam o passado incessantemente em função dos combates do presente e do futuro. Contudo, as representações de si são modificadas até certo limite, visto que precisam manter certa coerência com os discursos anteriores e com os fatos históricos para seu testemunho ter credibilidade¹⁹⁸.

Diego Rivera contou ainda em sua autobiografia que quando esteve no México, antes de explodir a Revolução de 1910, participou, no referido ano, de um atentado contra Porfirio Díaz, além de juntar-se na luta com os zapatistas¹⁹⁹. Porém, não há dados conhecidos que comprovem a tentativa do atentado a Díaz, nem que Rivera estivesse no México quando começou a guerrilha camponesa²⁰⁰. Gladys March, biógrafa do pintor, assegura que:

Rivera, quien más tarde, en su trabajo, transformaría la historia de México en uno de los grandes mitos de nuestro siglo, no podía, al contarme a mí su propia vida, suprimir su colosal imaginación. Ya había convertido ciertos sucesos, particularmente de sus primeros años, en leyendas. Tanto Bertram D. Wolfe como Ernestine Evan, que escribieron libros sobre él, lucharon con este problema. [...] Mi tarea, sin embargo, no era de juez ni de censor. Una autobiografía debe comprender al hombre en su totalidad: lo que ha hecho de los hechos, tanto como los hechos mismos²⁰¹.

A autora conta que além de gravar, organizar os ditados de Rivera e fazer as mudanças gramaticais e literárias do texto, acrescentou com autorização do pintor, material de livros já

¹⁹⁸ POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 2, nº 3, 1989.

¹⁹⁹ RIVERA, Diego e MARCH, Gladys. **Mi arte, mi vida**. Cidade do México: Editorial Herrero S.A., 1963. p. 69-75.

²⁰⁰ KETTENMANN, Andrea. **Rivera**. Lisboa: Editora Taschen, 2006. p. 14.

²⁰¹ RIVERA, Diego e MARCH, Gladys. **Mi arte, mi vida**. Cidade do México: Editorial Herrero S.A., 1963. p. 12.

publicados, artigos e entrevistas para preencher as lacunas ou atestar o que o pintor já havia dito. Esse gênero literário apresenta a cumplicidade do biógrafo por sua disposição de profissional de interpretação, que aceita essa criação artificial de sentido. A autobiografia é resultado de um relacionamento ou de um projeto conjunto entre o entrevistador e o entrevistado, no qual a autoridade é compartilhada.

Para Alessandro Portelli, esses relatos de memória são em si subjetivos, “não temos, pois, a certeza do fato, mas apenas a certeza do texto: o que nossas fontes dizem pode não haver sucedido verdadeiramente, mas está contado de modo verdadeiro. Não dispomos de fatos, mas dispomos de textos; e estes, a seu modo, são também fatos”²⁰². Dentro da perspectiva teórica de Portelli, esses relatos de Rivera sobre 1910 podem representar anseios coletivos e não simplesmente uma mera invenção ou subjetividade individual. As distorções do artista demonstram que participar da Revolução de 1910 e se afastar de quem era reacionário - ou seja, contrário ao governo - era algo importante e desejado no meio social do pintor para conferir um status maior dentro da ordem política vigente.

Em junho de 1923 o movimento muralista declarou-se como “arte da Revolução” quando publicou o Manifesto do Sindicato de Trabalhadores, Técnicos, Pintores e Escultores do México. Ele foi escrito no contexto da chamada rebelião “delahuerista.” O manifesto se posicionou claramente favorável a Calles, “por considerar que sua personalidade, inquestionavelmente revolucionária, seria a garantia de um governo capaz de melhorar as condições das classes produtivas no México”²⁰³. Conforme o escrito, o país ainda estava em um Estado de transição, a velha ordem não havia sido totalmente derrotada. A luta e a revolução deviam continuar, já que existiam dois lados: o dos revolucionários e o da burguesia. A vitória desta última viria com o triunfo de La Huerta e, por conseguinte, a aceitação da arte burguesa através da pintura de cavalete. Os muralistas dirigem-se à “raça” indígena, depois aos trabalhadores do campo, aos operários, aos soldados rasos e aos intelectuais revolucionários para que continuem a lutar. Assumir o coletivo como estratégia discursiva (o enunciador usa a primeira pessoa do plural e se dirige ao destinatário agrupado em coletivos sociais)²⁰⁴ deve-se ao projeto de arte que defendem com “um sentido claro de propaganda ideológica em benefício do povo, fazendo com que a arte, [...] tenha aos olhos de

²⁰² PORTELLI, Alessandro. A filosofia e os fatos. **Revista Tempo**, vol. 1, nº 2, 1996. p. 4.

²⁰³ RIVERA, Diego et al. Manifesto do Sindicato dos Trabalhadores e Técnicos, Pintores e Escultores do México. In: ADES, Dawn. **Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980**. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

²⁰⁴ GELADO, Viviane. **Poéticas da transgressão: vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina**. Rio de Janeiro; São Carlos: 7Letras: EdUFSCar, 2006. p. 97.

todos, uma finalidade de beleza, educação e espírito de luta”²⁰⁵. Nesse discurso, os muralistas defenderam o ideal de revolução e de uma nova ordem política.

O texto assumiu também a perspectiva revolucionária comunista ao proclamar a burguesia como principal inimigo e finalizar o texto “pelo proletariado do mundo”. Em 1922, muitos muralistas e os principais líderes do sindicato, Rivera e Siqueiros, se filiaram ao Partido Comunista Mexicano. A perspectiva marxista proporcionou, mais ainda do que a própria Revolução de 1910, a radicalização dos temas sociais nas pinturas murais²⁰⁶.

Notemos que o Manifesto do *Sindicato de Trabalhadores, Técnicos, Pintores e Escultores do México* possui a veemência que acompanha a tática de arte e política praticadas pelas vanguardas europeias, mas também um tom próprio: o orgulho nacional e a posição da opressão dos índios junto com operários e camponeses. Não se trata apenas de subversão de caráter estético, mas sim, de enfrentar a burguesia com uma estética que surgia de um passado desvalorizado e submetido.

Não só nosso povo (especialmente os índios) é a fonte de todo trabalho nobre, de todas as virtudes, como também é dele que brota a menor manifestação de existência física e espiritual de nossa raça como força étnica, e é nele que encontramos a faculdade de criar o belo, a mais admirável e peculiar de suas características. A arte do povo mexicano é a manifestação espiritual mais importante e vital do mundo de hoje e sua tradição indígena a melhor de todas. E ela é grande precisamente porque, sendo popular é coletiva, e é por essa razão que nosso principal objetivo estético consiste em socializar as manifestações artísticas que contribuirão para o total desaparecimento do individualismo burguês²⁰⁷.

O muralismo assume em parte, a visão que Dr. Atl defendeu em seu livro *Artes populares en México*, publicado em 1921. Segundo o autor, todas as manifestações artísticas do povo mexicano eram artes populares e herança principalmente da “raça” indígena. Ele

²⁰⁵ RIVERA, Diego et al. Manifesto do Sindicato dos Trabalhadores e Técnicos, Pintores e Escultores do México In: ADES, Dawn. **Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980**. São Paulo: Cosac & Naify, 1997. p. 325.

²⁰⁶ JAIMES, Héctor. Introducción. . In: JAIMES, Héctor (org.). **Fundación del muralismo mexicano: textos inéditos de David Alfaro Siqueiros**. Cidade do México: Siglo XXI Editores, 2012. p.10.

²⁰⁷ RIVERA, Diego et al. Manifesto do Sindicato dos Trabalhadores e Técnicos, Pintores e Escultores do México In: ADES, Dawn. **Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980**. São Paulo: Cosac & Naify, 1997. p. 324.

também afirmava que “las manifestaciones artísticas o industriales de las razas indígenas puras y de las razas mezcladas [...] constituyen realmente una verdadera cultura nacional”²⁰⁸.

Manuel Gamio também acreditava que a arte indígena era uma das poucas fontes originais da cultura para forjar uma cultura nacional mexicana. Enraizado no esplendor de civilizações pré-colombianas, estas práticas eram intuitivas, instintivas e com base em atividades populares cotidianas. Entretanto, ele defendia que a cultura popular precisava melhorar: a produção artesanal deveria ser mais eficiente e ser remodelada para se adequar ao gosto moderno. Seguindo essa perspectiva de Gamio, a SEP instruiu os professores em todo o país para promover melhorias na tecelagem e outras formas de arte, bem como tentarem padronizar as expressões artesanais para atender às demandas do mercado²⁰⁹. Dr. Atl era contra essas mudanças. Alegava que como base da nação, as artes populares não poderiam ser melhoradas sem colocar a cultura nacional em perigo. No entanto, a perspectiva de Gamio se tornou a hegemônica: melhorar as artes populares era como melhorar o índio em geral. O antropólogo acreditava que as danças, as músicas, as pinturas indígenas eram bonitas, mas deveriam ser transformadas tendo em vista os parâmetros modernos para atender as necessidades de um público nacional.

Na visão desses intelectuais mexicanos, uma cultura popular “autêntica” e “verdadeiramente” mexicana seria aquela que incluísse formas artísticas indígenas. Além disso, acreditava-se que inserir a cultura indígena na cultura nacional era uma forma de integração nacional. Entretanto, só porque um signo cultural esteve ligado a alguma cultura étnica, não é garantia intrínseca que será sempre a expressão viva do grupo em questão. É preciso pensar as formas culturais como contraditórias, bem como compostas de elementos antagônicos e instáveis. Por isso, descrever algo como verdadeiro e autêntico é negar o processo de construção histórica das representações culturais e de suas lutas políticas que assumem diversas formas: incorporação, distorção, resistência, negociação, recuperação, exclusão. Conforme Stuart Hall:

²⁰⁸ ATL, Dr. Las artes populares en México – Introducción. In: **Las artes populares en México**. V. 1. Cidade do México: Editorial Cultural, 1922, p. 15. Disponível em: <<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/1125992/language/en-US/Default.aspx>>. Acesso em: 10 jan. de 2013.

²⁰⁹ DAWSON, Alexander S. **Indian and Nation in Revolutionary Mexico**. Tucson: The University of Arizona Press, 2004. p.12.

O princípio estruturador não consiste dos conteúdos de cada categoria – os quais, insisto, se alterarão de uma época a outra. Mas consistem das forças e relações que sustentam a distinção e a diferença; em linhas gerais, entre aquilo que, em qualquer época, conta como atividade ou forma cultural da elite e o que não conta. Essas categorias permanecem, embora os inventários variem. Além do mais, é necessário todo um conjunto de instituições e processos institucionais para sustentá-las – e para apontar continuamente a diferença entre elas.²¹⁰

Desse modo, não importa o mero inventário descritivo que pode ter o efeito negativo de congelar a cultura popular em um molde descritivo atemporal, mas as relações de poder que constantemente pontuam e dividem o domínio da cultura em suas categorias preferenciais e residuais. Precisamos considerar o processo pelo qual essas relações de domínio e subordinação são articuladas e as relações de força mutáveis e irregulares que definem o campo da cultura.

A assiduidade da cultura indígena considerada popular nos discursos pós-revolucionários mostra que há uma nova relação entre o povo, o governo e os aparatos culturais proporcionados pelas lutas camponesas e indígenas da Revolução de 1910. Nesse sentido, para legitimar o governo revolucionário, é preciso confinar as definições e as formas culturais das massas populares para dentro de uma forma mais abrangente que as elites intelectuais possam dominar: a cultura nacional. Além disso, aspectos da “raça” indígena são utilizados como marcas simbólicas diferenciadoras de outras nações, mesmo que para muitos intelectuais mexicanos preferencialmente diluídos na cultura ocidental. Dessa forma, quando os pintores exaltam a arte indígena e do povo estão definindo o muralismo como arte nacionalista. Inclusive, para se defenderem das críticas feitas ao movimento, os artistas manejaram a retórica deles em torno da expressão povo.

Todos los días aumentaba el número de visitantes a la Secretaría y a la Escuela Preparatoria. Llegaban, la burguesía para burlarse y reírse como siempre, las mentes muy sofisticadas y preparadas, para gozar; y el sencillo y honrado indio que encontraba allí algo que podía reconocer, algo humano, llegaba para amar las pinturas. Los mexicanos estaban despertando al hecho de que algo estaba sucediendo de mucha importancia para la nación: un arte que iba de la mano de la Revolución, más poderoso que la guerra y más duradero que la religión. [...] Tenemos una idea lúcida, tremenda y como aliada tenemos una fuerza poderosa. Esta fuerza es, creo yo, el deseo profundo, vehemente, del pueblo mexicano de

²¹⁰ HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do popular. In: **Da diáspora**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003. p. 240.

tener [...] una vida en la que cada hombre sea tanto artista como trabajador y, sobre todo, un ser humano liberado²¹¹.

Através dessa forma de poder cultural, Rivera tenta justificar a importância das pinturas murais. É importante salientar que desde antes mesmo do manifesto, os muralistas radicalizavam mais os temas de seus murais, ressaltando questões sociais e políticas. Desse modo, se aproximavam de Lombardo Toledano e dos professores que acreditavam que a educação e a arte deveriam ter ação política. As pinturas murais já sofriam crítica dos professores impressionistas da Escola Nacional de Belas Artes e dos críticos de arte alinhados a essa tendência²¹². Com a formação de um sindicato de pintores, os desentendimentos com Vasconcelos se tornaram mais frequentes. Críticos contrários ao envolvimento da arte com a política viam o movimento como uma imposição ditatorial sobre a nação.

Puestos que lo muros no pueden ser separados del edificio y guardados en una bodega, si uno quiere ahorrarse de la visión de las pinturas, el único recurso es borrarlas, destruirlas. Cualquier destrucción acarrea tremendas responsabilidades y debería ser llanamente rechazada. Así, no queda otra opción sino aceptar la obra por imposición, a pesar de la opinión pública, que reclama herramientas para raspar lo que considera aberraciones y monstruos²¹³.

Nessa conjuntura, em junho de 1924, parte dos alunos da Federação de Estudantes do México destruiu murais de Siqueiros e Orozco. Nesse processo, o Sindicato de Trabalhadores, Técnicos, Pintores e Escultores do México que, desde março de 1924, fundou *El Machete. Periódico Obrero y Campesino*, começou a lançar muitas publicações desaprovando o governo que não intervinha para impedir a violência contra os murais²¹⁴. Rivera, em suas publicações para os jornais, se mostrou pouco solidário à opinião pública de seus

²¹¹ RIVERA, Diego. Survey Graphics, v. 5, n° 2, Nova York, 1° de maio de 1924, p. 174-178. In: MOYSÈN, Xavier (org.) Diego Rivera: textos de arte. Cidade do México: UNAM, 1986. P. 69-70.

²¹² AZUELA DE LA CUEVA, Alicia. **Arte y poder: renacimiento artístico y revolución social**, México, 1910-1945. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2005. P. 57-60.

²¹³ GARCÍA NARANJO, Nemesio. Imposiciones estéticas. El universal, 16 de julho de 1924. In: CHARLOT, Jean. **El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925**. Cidade do México: Editorial Domés, 1985, p. 321.

²¹⁴ TIBOL, Raquel. **José Clemente Orozco: una vida para el arte**. Breve historia documental. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1996. p. 79-85.

companheiros sobre as depredações²¹⁵. No mesmo mês que Vasconcelos renunciou à Secretaria de Educação Pública, em julho de 1924, Rivera abandonou o sindicato.

Em razão da desaprovação pública às autoridades governamentais, alguns pintores muralistas como Siqueiros e Orozco foram demitidos, aumentando assim as depredações aos murais. Em agosto, um decreto presidencial suspendeu a maior parte do projeto muralista, continuando apenas os de Rivera²¹⁶. O sindicato radicalizou sua opinião sobre o governo chamando-o de semirrevolucionário, já que dentro da administração pública havia reacionários que desaprovavam a arte do povo mexicano. Para isso lançou um protesto, no qual responsabilizou a José Vasconcelos que não soube “cumplir con su deber protegiendo un labor estético que pertenece a la masa proletaria de México y que fue pagada con dinero del Pueblo.”²¹⁷ Os sindicalizados, que tinham cargos públicos, foram demitidos deles também.

A rebeldia dos pintores pesou mais do que o apoio que deram a Obregón na rebelião “delahuerista”. Somente Rivera, por causa do manejo de sua própria imagem através da imprensa permaneceu com seus projetos murais. Ele foi considerado o pintor oficial do Callismo²¹⁸. Neste período, o vínculo entre artistas e políticos foi revisto. Os escritores, pintores e escultores que foram vinculados ao governo e desfrutavam de certas vantagens passaram a ser rotulados como “intelectuais de boa fé”. Aqueles que se opunham a reproduzir o discurso nacionalista pregado por Calles eram rotulados como “traidores da pátria” e tendiam a experimentar dificuldades financeiras²¹⁹.

Orozco, Jean Charlot e outros tentaram não se envolver de forma direta nos conflitos com o governo e conseguiram regressar ao projeto da Escola Preparatória em 1926. No Estado de Jalisco, Siqueiros, Xavier Guerrero, Amado de la Cueva e outros pintores se juntaram às lutas trabalhistas de mineiros, junto com o governador Jose Hernandez Guadalupe Zuno, opositor fervoroso do governo Calles e de Morones. Logo, durante o governo callista,

²¹⁵ GARCÍA NARANJO, Nemesio. Imposiciones estéticas. El universal, 16 de julho de 1924. In: CHARLOT, Jean. **El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925**. Cidade do México: Editorial Domés, 1985. p. 326.

²¹⁶ CHARLOT, Jean. **El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925**. Cidade do México: Editorial Domés, 1985. p. 330.

²¹⁷ ALFARO SIQUEIROS, David. Protesta del S.R. de P. y E. Por nuevas profanaciones de pintura murales. **El Manchete**, Cidade do México, número 13, set. 1924. Disponível em: <<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/.aspx>>. Acesso em: 20 jun. 2013.

²¹⁸ AZUELA DE LA CUEVA, Alicia. **Arte y poder: renacimiento artístico y revolución social, México, 1910-1945**. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2005. p. 71.

²¹⁹ MEYER JR., Jean. México: revolução e reconstrução. In: BETHELL, Leslie. **História da América Latina de 1870 a 1930**. São Paulo: EDUSP, 2002. p. 201-202.

nenhum desses artistas mais radicais pintou em paredes públicas na Cidade do México. Nesse contexto, no início de 1925, Rivera afastou-se do Partido Comunista, apesar de continuar membro da Liga Nacional Campesina, juntamente com Siqueiros²²⁰. Em meadas de 1926 retornou para o partido. Nesse mesmo ano, foi premiado pela sua pintura de cavalete Festival das Flores, na Exposição Pan-americana organizada pelo Museu de Los Angeles, nos Estados Unidos. Rivera foi também editor de arte, no período de 1925 a 1937, da *Mexican Folkways*, revista cultural publicada em inglês e espanhol, editada pela antropóloga norte-americana Francis Toor. Desde o planejamento da revista, Toor teve apoio de Franz Boas, que fora professor dela, bem como de Manuel Gamio, o qual assegurou o subsídio estatal para a publicação²²¹. Essa publicação faz parte dos esforços do governo de divulgar as artes mexicanas para propagar que o México bárbaro havia dado lugar ao México civilizado e a uma nova ordem política.

O grupo de pintura mural no México não foi uniforme em suas posições políticas e sobre o papel da arte. Nem mesmo o conceito de muralismo, no sentido de um movimento criado pela Revolução sem fissuras teóricas, era utilizado pelos pintores e críticos nos primeiros anos como fora utilizado depois pelos governos mexicanos. Usava-se a princípio o termo decoração e, no fim dos anos de 1920, renascimento artístico.

As bases teóricas do movimento surgiram a partir do Manifesto do Sindicato de Trabalhadores, Técnicos, Pintores e Escultores do México. Nesse sentido, as primeiras pinturas dotadas de um viés mais decorativo foram excluídas das representações sobre a história do muralismo, tanto pelos artistas, quanto pela crítica. Tal como clamado no manifesto, a arte mural deveria fazer propaganda com o objetivo de educar o povo para a luta revolucionária. Nas lutas pelas representações sobre o papel da arte, tornaram-se hegemônicas as que ressaltavam sua função pedagógica. E esta deveria estar intrínseca à vida política mexicana e em prol do nacionalismo mexicano. Representações marxistas eram aceitas quando davam um significado revolucionário e progressista ao governo mexicano. Obviamente, não poderia ser conflitante com os interesses de unificação nacional do governo revolucionário. Os artistas, que entravam em confronto com o Estado, eram obrigados a abandonar os espaços institucionais e o patrocínio estatal.

²²⁰ LOZANO, Luis-Martín e CORONEL RIVERA, Juan Rafael. **Diego Rivera**: Obra mural completa. Los Angeles: Taschen America Llc, 2007. p. 650.

²²¹ LÓPEZ, Rick Anthony. **Crafting Mexico**: Intellectuals, Artisans, and the State After the Revolution. Durham: Duke University Press Books, 2010, p 102.

2.2 A educação como redenção da “raça” indígena

Os intelectuais indigenistas dos anos de 1920 tinham a convicção que com a educação poderiam salvar a nação. No entanto, isso não seria possível sem a relativa valorização das tradições culturais subalternas, visto que caracterizava uma ruptura com a concepção educativa anterior e seus cânones liberais. O projeto vasconceliano se propunha, assim, a democratizar o acesso ao ensino com o intuito de moldar a diversidade étnica e enquadrá-la na cultura nacional. A escola tinha uma dupla missão: colocar a cultura ao alcance de todos, mas também dar a todos a mesma cultura. Para tal empreendimento, ele teceu uma política enérgica com o intuito de diminuir o analfabetismo, difundir a língua espanhola e oferecer um ensino básico para a população indígena.

O alicerce desse plano educacional eram as chamadas “missões culturais”, criadas em 1923. De acordo com Romilda Costa Motta, elas eram, nas palavras de Vasconcelos, “santas missões para combater a ignorância”²²². A delegação de “missioneiros” era composta por uma equipe contando com especialistas em educação agrícola, professores de matérias técnicas, um membro da direção de Cultura Estética, bem como um professor de educação física e higiene. Estes escolhiam um ou dois jovens das comunidades rurais ou professores experientes para serem os professores rurais. As missões culturais tinham que transformar as escolas rurais em *Casas del Pueblo*. Estas não seriam apenas escolas para crianças e adultos, mas centros comunitários, nos quais a população local aprenderia a ler e escrever. A mesma também poderia ser capacitada em ofícios e técnicas agrícolas e artísticas²²³.

As *Casas del Pueblo* deveriam estar intimamente vinculadas com a vida cotidiana da população. A prioridade era abri-las em regiões com pelo menos sessenta por cento de população indígena. Claramente observa-se que os objetivos não eram apenas alfabetizadores, mas também sociais (escola como centro da comunidade), econômicos (promoção do cooperativismo e combate à exploração em que viviam), morais (formação de pessoas

²²² MOTTA, Romilda Costa. **José Vasconcelos**: as Memórias de um "profeta rejeitado". 2010. Dissertação. USP, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2010. p. 117.

²²³ GIRAUDO, L. **Anular las distancias**: los gobiernos posrevolucionarios en México y la transformación cultural de indios y campesinos. Madri: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2008. p. 78.

responsáveis com a pátria), físicos (desenvolver hábitos higiênicos “civilizados”) e estéticos (melhorar o artesanato indígena).

Os primeiros relatos da imprensa sugeriram que os esforços da SEP em relação à educação indígena haviam sucedido com êxito. Conforme Alexander Dawson, os jornais diziam que estudantes indígenas viajavam muitos quilômetros apenas para ter o privilégio de aprender a ler e ansiosamente desfrutar dos avanços da modernidade²²⁴. No entanto, o projeto assimilacionista da SEP entrou em crise logo após o seu início. Os esforços dos professores rurais falharam principalmente nos grupos indígenas monolíngues. Em muitas comunidades professores entraram em profundos conflitos com moradores e autoridades locais. Essas lutas deixavam muitas escolas vazias.

As falhas ameaçavam minar tanto o programa assimilacionista da SEP, quanto sua alegação de que a raça indígena era tão capaz de se modernizar quanto brancos e mestiços. Os conflitos se davam porque as teorias e projetos relativos às escolas rurais eram inspirados nas representações sobre camponeses e indígenas que possuíam os funcionários da SEP. Grande parte considerava que os camponeses - autóctones e mestiços - viviam em condições de profundo atraso cultural e material. Nos projetos e declarações de funcionários de SEP utilizavam não apenas a categoria indígena, mas também camponês mestiço. Em 1925, o Departamento de Educação e Cultura das Raças Indígenas - parte inicial da estrutura da Secretaria - passou a denominar-se Departamento de Escolas Rurais e Incorporação Rural Indígena. O referido fato fora mais que apenas uma mudança formal. Era o reconhecimento da nova atitude da SEP frente à população rural em seu conjunto. A secretaria, afirmava assim, que as comunidades rurais se encontravam em condição de atraso. Logo, era necessário supera-la para que o México entrasse no rol das nações civilizadas.

De hecho estos proyectos estaban profundamente vinculados a la preocupación por la integración nacional y la modernización de la población mexicana que debían fundarse necesariamente sobre la asimilación de aquellos grupos que ponían en peligro de alguna manera definida “indígena”, sino también a una parte de los campesinos mestizos. Se delinea entonces una orientación que tiende a equiparar a los indios con aquella parte mestiza que se encontraba “al mismo nivel civilización”

²²⁴ DAWSON, Alexander. **Indian and Nation in Revolutionary Mexico**. Tucson, AZ: University of Arizona Press, 2004. p. 22.

de la masa indígena. Ésta era la población a la que se dirigía la política de educación rural.²²⁵

Os indigenistas acreditavam que o indígena era perfeitamente capaz de entrar para o mundo moderno, só necessitavam encontrar os meios de resgata-lo do nível cultural em que se encontrava. Um processo que a maioria acreditava que iria ser realizado principalmente através da integração educacional.

Nos anos de 1920, o isolamento das comunidades indígenas era tido como um dos principais problemas para o progresso. Em verdade, eram as estruturas políticas que limitavam o acesso delas à terra e ao capital²²⁶. A educação prometia eliminar a necessidade de reforma agrária maciça ou a redistribuição da riqueza, pois ao se integrar à nação mexicana, a população rural iria adquirir a capacidade de melhorar as suas vidas através do uso de técnicas modernas.

Dentro dessa perspectiva, os primeiros diretores da SEP, Vasconcelos e depois José Manuel Puig Casauranc (1924-1928), acreditam que uma escola destinada a introduzir os alunos na civilização moderna seria o meio mais eficaz de incorporação e homogeneização dos indígenas²²⁷. Operando como uma versão moderna e secularizada do projeto missionário do século XVI, a escola iria ensinar os alunos a falar espanhol, saudar a bandeira, comemorar feriados nacionais, cantar o hino nacional, venerar heróis nacionais e aprender a história da nação. Ao mesmo tempo, os professores poderiam ensinar os índios a tornar o solo mais produtivo com técnicas modernas. Criariam uma geração de moradores rurais mais inteligentes, com melhores casas, métodos de vida e melhores meios de comunicação.

Neste esquema, a modernidade foi medida por vários fatores, tais como um grande número de falantes da língua espanhola na comunidade. Também fora avaliada pelo número de moradores que usavam novas técnicas agrícolas e consultavam um médico para usar medicamentos modernos. Ela era delimitada pela diminuição de situações vistas como

²²⁵ GIRAUDO, L. **Anular las distancias**: los gobiernos posrevolucionarios en México y la transformación cultural de indios y campesinos. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2008. p. 100.

²²⁶ VAUGHAN, Mary Kay. **La política cultural en la Revolución**: Maestros, campesinos y escuelas en México, 1930-1940. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2001. p. 55.

²²⁷ DAWSON, Alexander. **Indian and Nation in Revolutionary Mexico**. Tucson, AZ: University of Arizona Press, 2004. p. 21.

degenerativas: o fanatismo religioso, o alcoolismo, uniões sexuais prematuras e todas as práticas que resistiam as políticas do Estado.

Havia nos discursos da SEP uma imagem na qual os indígenas eram infantilizados, ignorantes, ineficientes, supersticiosos e cheios de vícios. Por isso, ele era colocado sob a guarda do Estado para que pudesse ser transformado em um produtor eficaz para a economia capitalista e incorporado à nação. Conforme palavras de Vasconcelos “Tomemos al campesino bajo nuestra guarda y enseñémosle a centuplicar el monto de su producción mediante el empleo de mejores útiles y de mejores métodos”²²⁸.

Esse processo de civilização significava uma ocidentalização dos indígenas. Dentro da perspectiva das teses de “incorporação”, hegemônicas nos anos de 1920, isso se daria com a imposição dos modelos e valores da cultura ocidental através da língua espanhola. A educação obrigatória era fundamental para extinguir as línguas indígenas e impor o idioma nacional. Vasconcelos foi o principal partidário de uma incorporação em direção à cultura dominante, ou seja, que tenderia a equivaler quase a uma hispanização²²⁹.

Em oposição ao “espiritualismo” de Vasconcelos desenvolveu-se uma pedagogia propriamente social, inspirada em Dewey, que atingiu seu auge em meados de 1920, no governo de Calles, com o subsecretário de educação Moisés Sáenz, um dos mais fiéis expoentes desta teoria em educação. Porém, ainda assim, Sáenz e Rafael Ramírez - chefe do departamento de Escolas Rurais entre a segunda metade dos anos vinte e os primeiros anos de 1930 - eram partidários do método direto de ensinar o espanhol sem recorrer à língua indígena. Em seus cursos de capacitação para professores rurais, Rafael Ramírez – como a maior parte dos funcionários da SEP – proibia o uso das línguas indígenas no ensino.

Gamio apresentava uma posição mais moderada: “Para incorporar al índio no pretendamos “europeizarlo” de golpe; por el contrario, “indianicémos” nosostros um tanto, para presentarle, ya diluída com la suya, nuestra civilización, que entonces no encontrará exótica, cruel, amarga e incomprendible.”²³⁰ Nesse sentido, ele defendia que a incorporação não deveria ser unidirecional. Era preciso reconhecer os atributos resgatáveis das culturas indígenas.

²²⁸ VASCONCELOS, Discursos (1950) apud VAUGHAN, Mary Kay. **La política cultural en la Revolución: Maestros, campesinos y escuelas em México, 1930-1940.** Fondo de Cultura Económica, 2001. p. 54.

²²⁹ GIRAUDO, L. **Anular las distancias: los gobiernos posrevolucionarios en México y la transformación cultural de indios y campesinos.** Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2008. p.46.

²³⁰ GAMIO, Manuel. **Forjando patria.** Cidade do México: Librería de Porrúa Hermanos, 1916. p. 96.

O objetivo mais significativo da Direção de Antropologia, sob o comando de Manuel Gamio, estava em provar que o índio tinha redenção. Para isso, este intelectual teve o cuidado de construir sua crítica dos povos indígenas em torno da ideia de “culturas retrógradas”, em vez de sugerir que os problemas indígenas fossem enraizados na raça. Assim que a direção foi criada em 1917, o antropólogo mexicano iniciou suas pesquisas no Vale de Teotihuacán. Um dos motivos pelos quais escolheu esta região fora porque nela havia maior parte da população falando espanhol e praticando o catolicismo, e por isso, rotulada como branca no censo 1910. Porém, Gamio acreditava que a maioria dos moradores poderia ser considerada da raça indígena. Logo, representava um bom teste para comparar o uso da categoria cultura e raça na sociedade humana. Seus estudos deram origem ao livro *La Población del Valle de Teotihuacán*, publicado em 1922.

No princípio, a obra de Gamio pareceu alinhar-se às tendências de racialização de círculos científicos mexicanos dominantes no porfiriato. Partindo das tradições antropométricas, o antropólogo analisou a estatura, o índice cefálico e nasal, e a pigmentação dos moradores do vale. De acordo com Alexander Dawson, com estas e outras medidas, ele determinou que houvesse 5.657 índios, 2.137 mestiços e 536 brancos no vale²³¹. Estas classificações, por um lado, tiveram o efeito de reforçar estereótipos raciais, especialmente porque ele concluiu que a maioria dos habitantes ainda estava numa fase civilizacional atrasada. Contudo, junto à classificação da civilização do vale em termos raciais, Gamio também criou um sistema de classificação da população pelo nível civilizacional, dividido em moderno e indígena.

Vários fatores foram indicativos das civilizações indígenas: hábitos de consumo (milho, chiles, pulque, tortilhas, e feijões), condições de vida (habitações tradicionais), e práticas sociais e culturais. Esta última categoria incluiu o uso de medicamentos tradicionais com nomes indígenas e a preservação das tradições orais. Usando esses marcadores culturais, Gamio determinou que 5.464 moradores do vale pertencessem à civilização indígena, enquanto os 2.866 restantes estavam se desenvolvendo culturalmente para atingir a civilização moderna. Isto significa que enquanto a maioria da população local havia adotado certas características da civilização moderna (como falar espanhol, implementar o uso de metal, armas de fogo e roupas modernas), apenas um pequeno número de moradores no vale era de fato moderno. Não obstante, pelo menos 113 daqueles 5.657 que eram determinados a serem

²³¹DAWSON, Alexander. **Indian and Nation in Revolutionary Mexico**. Tucson, AZ: University of Arizona Press, 2004. p.10.

da raça indígena pertenciam a uma civilização "moderna"²³². Dessa maneira, o antropólogo provou que as categorias biológicas simples eram ferramentas inadequadas para descrever a região. Esses números indicam que uma centena daqueles que foram descritos biologicamente como índios seriam culturalmente mestiços.

Para Gamio não havia um problema racial nesta zona, como em várias outras partes do país. Isso, porque de fato, não existia nenhuma aversão ao indígena em si, mas sim a sua pobreza. O que se desprezava era sua posição social. Nesse sentido, se o indígena enriquecesse, ele não encontraria dificuldade em se misturar com os brancos. Com as melhorias dos padrões econômicos dos povos indígenas, a miscigenação se tornaria intensa e o elemento mestiço dominaria a nação mexicana. Dawson afirma que as colocações de Gamio revelam a mestiçagem como um processo racial e cultural, mas este fator com um destaque maior²³³. Ele foi explícito ao afirmar que as culturas "decadentes" do vale eram produtos do colonialismo e do catolicismo, e não de raça. Para Alan Knight, a formulação de "raça" nem sempre foi coerente e explícita. Para ele, alguns indigenistas abraçaram uma posição extrema ao considerar o índio ou mestiço superiores aos brancos²³⁴. Este foi o racismo reverso simples, no qual se enquadrava Vasconcelos. Ele argumentava que a mestiçagem produziria seres humanos superiores e que no futuro formaria a "raça cósmica". Para ele a mestiçagem mexicana era um novo produto biológico, o resultado feliz da colonização espanhola²³⁵.

Em seus debates sobre uma arte autenticamente nacional, Rivera se apropriou desses debates sobre a raça. Em 1925, em artigo escrito para a revista americana *Arts*, o artista criticou o pensamento burguês por ter "una virulência especial debido a que teniedo una mezcla de razas desde pasadas generaciones, lamentablemente tambien tiene una mezcla em su "cultura"²³⁶. Rivera defendia que como consequência do processo colonial produziu-se uma violenta mescla de raças e de culturas nas quais privilegiou-se o gosto europeu. Para ele a burguesia mexicana:

²³² DAWSON, Alexander. **Indian and Nation in Revolutionary Mexico**. Tucson, AZ: University of Arizona Press, 2004. p.10.

²³³ DAWSON, Alexander. **Indian and Nation in Revolutionary Mexico**. Tucson, AZ: University of Arizona Press, 2004. p. 11.

²³⁴ KNIGHT, A. Racism, revolution and indigenismo: México, 1910-1940. In: GRAHAM, Richard (Ed.). **The Idea of race in Latin America, 1870-1940**. Austin: University of Texas Press, 1994. p. 81.

²³⁵ DAWSON, Alexander. **Indian and Nation in Revolutionary Mexico**. Tucson, AZ: University of Arizona Press, 2004. p. 92.

²³⁶ RIVERA, Diego. De la Librita de Apuntes de un pintor mexicano *Arts*, v. 7, nº 1, Nova York, janeiro de 1925, p. 21-23. In: MOYSÈN, Xavier (Org.) **Diego Rivera: textos de arte**. Cidade do México: UNAM, 1986. p. 72.

No solamente ha aspirado a ser europeo en el aspecto de sus mal escogidos maestros de arte, sino que también han tratado de dominar y deformar la vida estética del verdadero mexicano (el indio que posee su propia herencia de arte clásico) y el no lograrlo le ha causado, mentalmente un profundo rencor de todas las cosas indígenas, todas las expresiones artísticas verdaderamente mexicanas²³⁷.

Neste artigo ele evidenciou a mestiçagem colonial como um processo violento, que se manifestava no México até a contemporaneidade através da exaltação da cultura europeia. O pintor era a favor de uma indianização do México. Para ele a verdadeira cultura nacional deveria se distinguir das demais devido às características indígenas. Apesar de não negar a importância do processo de mestiçagem, ele acreditava que o dia da raça dos super-homens - a raça cósmica de Vasconcelos – dominarem, ainda estava longe. Eram poucos os homens modernos, que através do contato com formas de expressão de diferentes raças evoluíram espiritualmente para desfrutar todas as formas de arte. Segundo o pintor: “una mezcla de sangres químicamente hostiles se ha deteriorado o gusto humano, y ha perdido su gusto natural instintivo [...]”. Por isso, a América dependia, naquele momento, das raças ocidentais ou das autóctonas puras para o desenvolvimento social e artístico do México: “Lo dicho exceptúa, de nuevo, las pocas raras personalidades que se han desarrollado en el hombre moderno, un tipo que no puede ser clasificado y está más allá de las fronteras geográficas. Éstos han recuperado la frescura pura de sus instintos primitivos, junto con una inteligencia civilizada [...]”²³⁸. O homem moderno ao qual Rivera estava se referindo era a ele próprio e a artistas modernistas.

Neste texto, o pintor emprega em sua categoria raça características dos conceitos de “cultura”, “civilização”, “povo”, “espírito” e “sangue”. Ser de determinada raça implicava ter certos elementos inatos como um gosto artístico específico. Mas sua conceituação racial também permitia transformações ao considerar a mescla cultural. Ao contrário de Vasconcelos, ele rechaça o processo colonial e a exaltação hispânica em prol da valorização da cultura indígena.

²³⁷ RIVERA, Diego. De la Librita de Apuntes de un pintor mexicano Arts, v. 7, nº 1, Nova York, janeiro de 1925, p. 21-23. In: MOYSÈN, Xavier (Org.) **Diego Rivera: textos de arte**. México: UNAM, 1986. p. 77.

²³⁸ RIVERA, Diego. De la Librita de Apuntes de un pintor mexicano Arts, v. 7, nº 1, Nova York, janeiro de 1925, p. 21-23. In: MOYSÈN, Xavier (Org.) **Diego Rivera: textos de arte**. México: UNAM, 1986. p. 76-77.

Manuel Gamio também defendia que o homem era um produto de raça, língua e cultura²³⁹. Ele reconhecia que brancos e índios tinham características inatas distintas, embora evitasse, pelo menos de forma direta, criar escalas de superioridade. O problema era cultural, não racial. O antropólogo reprovava também aqueles indigenistas radicais que exaltavam as faculdades indígenas para considerá-las superior ao europeu.

Como assinala Alan Knight, vários textos indigenistas, sobretudo, dos anos de 1920, utilizam o termo raça indígena. Para ele, isso significa que muitos antropólogos ainda consideravam a existência de diferenças inatas entre brancos e indígenas, mesmo que na maioria das vezes fosse com a valorização das características “raciais” positivas. O autor defende que a perpetuação desse discurso, provavelmente, ajudou a manter tanto a noção de "raça", como, em algum grau, a prática do racismo²⁴⁰. Em verdade, o uso do termo raça se dava devido ao fato do discurso racista estar intrínseco nos códigos sociais. Por isso, mesmo ao negarem os discursos baseado em categorias raciais, reproduziam aspectos dele.

De qualquer modo, o enfoque cultural torna-se cada vez mais central nas análises indigenistas. Como analisamos anteriormente, Gamio defendeu em suas análises a questão das culturas retrógradas e utilizou a categoria raça como apenas um de tantos fatores definidores dos indígenas. Segundo Henri Favre, nos anos 1930, Moisés Saenz assegurou o equívoco das teses raciais, ao assinalar que indígenas que mudaram para a cidade e de condição social e intelectual não se consideravam mais índios e deixavam de ser considerados como tal²⁴¹. Contudo, mesmo deslocando o referencial teórico para a "etnicidade", muitas vezes, as características do grupo serão representadas como relativamente fixas, inerentes ao grupo, transmitidas de geração em geração, não apenas pela cultura e a educação, mas também pela herança biológica. Nessa perspectiva, conforme Hall, a articulação da diferença com a natureza através do biológico estará presente no discurso da etnia, mesmo que seja deslocada pelo parentesco e o casamento endógeno²⁴². Portanto, o racismo biológico e a discriminação cultural não estabelecem dois sistemas distintos, mas dois apontamentos do racismo. Os discursos da diferença biológica e cultural estão em jogo simultaneamente enquanto "duas lógicas" do racismo.

²³⁹ GAMIO, Manuel. **Forjando patria**. México: Librería de Porrúa Hermanos, 1916. p. 37-38.

²⁴⁰ KNIGHT, A. Racism, revolution and indigenismo: México, 1910-1940. In: GRAHAM, Richard (Ed.). **The Idea of race in Latin America, 1870-1940**. Austin: University of Texas Press, 1994. p. 87.

²⁴¹ FAVRE, Henri. **El indigenismo**. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

²⁴² HALL, Stuart. A questão multicultural. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte, Brasília: Editora UFMG; Representação da Unesco no Brasil, 2003, p. 71-72.

2.3 As tehuas nos murais da Secretaria de Educação Pública

Diego Rivera sustentava que com a pintura mural a arte alcançaria todos os homens: “el verdadero arte crecerá en grandeza, en proporción directa al número de millones de hombres capaces de ser nutridos por su belleza.”²⁴³ De tal modo, e em consonância com o manifesto dos muralistas, a arte deveria ser para o povo e também sobre o povo. O artista acreditava pintar nas paredes da Secretaria de Educação Pública (SEP) a evolução do povo mexicano dentro da unidade da nação mexicana²⁴⁴.

Indubitavelmente, frente a tantos metros de muros pintados é impossível ficar indiferente, como argumentou Octavio Paz: “No se puede ni ocultarla ni desdeñarla: es una presencia poderosa en el arte de este siglo.”²⁴⁵ Além da presença monumental, para Paz havia ainda entre a pintura e o espectador ambiguidades que se interpunham. O fato de muitos dos murais serem pintados em edifícios dos séculos XVII e XVIII era uma incongruência estética. Todavia, para os nacionalistas mexicanos não havia incoerência nisso. De acordo com estes arquitetos da nação, o passado deveria servir à construção da unidade nacional. Nesse sentido, Gamio afirmou que a construção da nação era mais importante que a preservação de uma coleção de culturas anacrônicas²⁴⁶.

Para encenar a coesão nacional e forjar a comunidade imaginada, o passado mexicano foi usado de forma pedagógica no presente pós-revolucionário, visto que a história de uma nação não é uma realidade que decorra por si mesma, mas é uma construção contínua. Segundo as palavras do historiador Ernest Renan “a essência de uma nação é que todos os indivíduos tenham muitas coisas em comum, e também que todos tenham esquecido muitas

²⁴³ RIVERA, Diego. Arquitectura y pintura mural. The Architectural Forum, Nova York, janeiro de 1934. p. 3-6. In: MOYSÈN, Xavier (org.) **Diego Rivera: textos de arte**. Cidade do México: UNAM, 1986. p. 208.

²⁴⁴ RIVERA, Diego. Los Patios de la Secretaria de Educación Pública. El Arquitecto, México, setembro de 1925, serie II, n° 1. p. 19-20. In: MOYSÈN, Xavier (org.) **Diego Rivera: textos de arte**. Cidade do México: UNAM, 1986. p. 85-86.

²⁴⁵ PAZ, Octavio. **Los privilegios de la Vista: Arte de México – Arte del siglo XX**. México en la obra de Octavio Paz III. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1987. p. 36.

²⁴⁶ GIL, Antonio Carlos Amador. **O lugar dos indígenas na nação mexicana: tensões e reconfigurações da identidade nacional mexicana no século XX**. Vitória: Aves de Água, 2013. p. 53.

coisas”²⁴⁷. A unidade nacional se revela assim no esquecimento de suas condições violentas de produção sobre a multiplicidade de vozes distintas, ou seja, na tentativa de anulação da heterogeneidade que não cabe no “tempo vazio e homogêneo da nação”²⁴⁸. Para Benedict Anderson este é um tempo em que as pessoas se sentem partícipes de uma experiência comum, de uma temporalidade linear e coesa.

A história nacionalista constrói-se na interação entre representações repetidas de um passado seletivo e a ressignificação delas no presente. Nesse sentido e literalmente, Rivera pinta a história do povo mexicano de um lugar e de um tempo ressignificado. Grande parte do Convento da Encarnação, um complexo de edifícios dos séculos XVI e XVII foi quase integralmente demolido, para reconstruir sobre seus escombros o símbolo da educação nacional: a Secretaria de Educação Pública (SEP)²⁴⁹. Vasconcelos talvez quisesse reencarnar ali a missão civilizatória dos antigos missionários católicos. Para o secretário, que exaltava o passado colonial, eles foram os grandes civilizadores ao ensinar o cristianismo e aspectos da cultura ocidental para os indígenas²⁵⁰. Ao mesmo tempo, ao demolir e reconstruir partes daqueles edifícios, afirmava a construção de um novo tempo, no qual o Estado nacional era a nova religião²⁵¹. No México moderno, seriam os intelectuais, principalmente artistas e professores, que reconstruiriam a alma nacional.

A SEP foi edificada no centro histórico e político do México, com seu entorno integrado por habitações coloniais construídas sob a antiga confederação Asteca. Em junho de 1921, antes mesmo da criação oficial desse órgão educacional, iniciaram-se os trabalhos para construção de sua sede. O edifício principal, com acesso pela Rua República da Argentina, foi reconstruído a partir da igreja do Convento da Encarnação, erguida no século XVII. Com as remodelações feitas sob o comando de Vasconcelos, a fachada foi desenhada em estilo neoclássico jônico. Para a edificação do complexo atual, os contornos determinados pela

²⁴⁷ RENAN, Ernest. O que é uma nação? In: ROUANET, Maria Helena (org.) **Nacionalidade em questão** - Cadernos da Pós/Letras (19). Rio de Janeiro: UERJ, 1997. p. 20.

²⁴⁸ ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

²⁴⁹ SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA DO MÉXICO. Conoce la Historia del edificio sede. *SEP*. online. Disponível em: <http://www.sep.gob.mx/es/sep1/sep1_Conoce_la_Historia_del_Edificio_Sede1#.U29-WPlidW58>. Acesso em: nov. 2013.

²⁵⁰ VASCONCELOS, Jose. **La raza cósmica**. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1948. Disponível em: <http://www.iphi.org.br/sites/filosofia_brasil/Jos%C3%A9_Vasconcelos_-_La_raza_c%C3%B3smica.pdf>. Acesso: outubro de 2013.

²⁵¹ GIRAUDO, Laura. **Anular las distancias**: Los gobiernos posrevolucionarios em México y la transformación cultural de indios y campesinos. Espanha: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2008.p. 64.

arquitetura do convento foram seguidos. Por isso, o edifício de três andares, incluiu dois grandes pátios interiores em forma de claustros, com passagens em forma de arco.

A inauguração do novo edifício ocorreu em 9 de julho de 1922. Conforme Jean Charlot, fotografias tiradas do dia mostram uma multidão de pessoas, entre elas os trabalhadores que participaram da construção com sombreiros e calções brancos, e os professores com seus chapéus e roupas pretas²⁵². Nesse clima de inauguração, Vasconcelos fez seu discurso:

La campaña que nos proponemos emprender es más importante que muchas guerras; por lo mismo esperamos que nuestros compatriotas sabrán responder al llamado urgente del país, que necesita que los eduquen rápidamente, para poder salvarse [...] Para la decoración de los lienzos del corredor, nuestro gran artista Diego Rivera, tiene ya dibujadas figuras de mujeres con trajes típicos de cada Estado de la República, y para la escalera ha ideado un friso ascendente que parte del nivel del mar con su vegetación tropical, se transforma después en el paisaje de la altiplanicie y termina en los volcanes. Remata el conjunto un vitral de Roberto Montenegro, en que la flecha del indio se lanza a las estrellas.²⁵³

Alguns elementos se modificaram em relação à concepção de Vasconcelos para a SEP. Como exemplificação, os Estados da República não foram representados cada um por uma mulher de traje típico, mas através de um andar com todos os brasões estaduais e por aspectos culturais de regiões do México. O projeto integracionista de Vasconcelos era fundacional em dois sentidos. Por um lado, centralizava a educação para homogeneizar o ensino em escala nacional. Por outro, incorporava certas diferenças regionais e as fixava em imagens nas diversas formas artísticas para forjar a identidade nacional. Dentro dessa perspectiva integracionista, José Vasconcelos, em 1923, contratou uma equipe de artistas para decorar os cerca de 1600 m² quadrados de superfície das paredes da SEP. Inicialmente, no espírito coletivo do manifesto, Rivera trabalhou com uma equipe que incluía Xavier Guerro, Jean Charlot, Amando de la Cueva, e o pedreiro Luis Escobar. Mary Coffey argumenta que dentro de cinco meses, no entanto, Rivera rebaixou seus companheiros e se afirmou como líder do projeto. Com exceção de quatro afrescos no primeiro andar, e os emblemas de Estado, no

²⁵² CHARLOT, Jean. **El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925**. Cidade do México: Editorial Domés, 1985. p. 293.

²⁵³ Vasconcelos, José, Discurso pronunciado en la inauguración del edificio de la SEP, **Boletín de la SEP**, México: Talleres Gráficos de la SEP, 1922. Disponível em: <http://www.sep.gob.mx/wb2/sep1/sep1_Discurso_inaugural1#.UucULxBTvIU>. Acesso em: set. de 2013.

segundo andar do pátio maior, os 124 painéis do ciclo foram concebidos, desenhados e pintados por Rivera²⁵⁴.

As proporções dos muros não eram o ideal para decoração. A largura de corredores era insuficiente para oferecer uma perspectiva ideal para estas pinturas de dimensão monumental. Além disso, Rivera devia trabalhar de acordo com o ponto de vista do conjunto, já que a forma arquitetônica dos arcos não permitia visibilidade dos eixos do pátio. Por esse motivo, o artista compôs suas obras para serem vistas integralmente a partir das diagonais do pátio (Figura 7). Mesmo assim as superfícies decoradas estavam meio escondidas por trás de pilastras e arcos. Isso não permitia um enfoque único e centralizado. Além disso, portas rompiam a continuidade da superfície.

Nesses corredores arquitetonicamente desafiadores, Rivera pintou uma narrativa épica. Ela se desenrola para os visitantes que se deslocam pelo espaço através de pinturas separadas por portas, mas interligadas tematicamente. Como se olhasse por uma janela, o espectador viaja pelas paredes da SEP percorrendo paisagens que representam o México de norte a sul. Nessas paredes Rivera apresenta a recente revolução do México como prólogo de um proletário que há de vir. Ele visualiza este conto "progressista" em uma iconografia da geografia mexicana e tradição popular que se move do interior rural para a cidade, da exploração à libertação, desde o zapatismo para a morte do sistema capitalista²⁵⁵.

Essa narrativa foi construída ao longo dos anos de 1923 e 1928. Fora interrompida apenas alguns meses, quando no fim de 1927, o pintor viajou para Rússia. Assim sendo, ao longo desses anos, Rivera explorou linguagens múltiplas para representar, às vezes de forma contraditória, sua visão de nação. Em suas pinturas nota-se desde um diálogo com a arte renascentista até com Paul Cezanne, considerado por muitos a ponte entre o impressionismo e o cubismo²⁵⁶.

²⁵⁴ COFFEY, Mary K. "All Mexico on a Wall": Diego Rivera's Murals at the Ministry of Public Education. In: ANREUS, Alejandro; GREELEY, Robin Adèle; FOLGARAIT, Leonard. **Mexican muralism: a critical history**. Londres: University of California Press, 2012. p. 60.

²⁵⁵ COFFEY, Mary K. "All Mexico on a Wall": Diego Rivera's Murals at the Ministry of Public Education. In: ANREUS, Alejandro; GREELEY, Robin Adèle; FOLGARAIT, Leonard. **Mexican muralism: a critical history**. Londres: University of California Press, 2012. p. 60.

²⁵⁶ KETTENMANN, Andrea. **Rivera**. Lisboa: Taschen, 2006. p.36.



Figura 7 - Vista geral do Pátio do Trabalho, parede norte.
Fonte: KETTENMANN (2006).

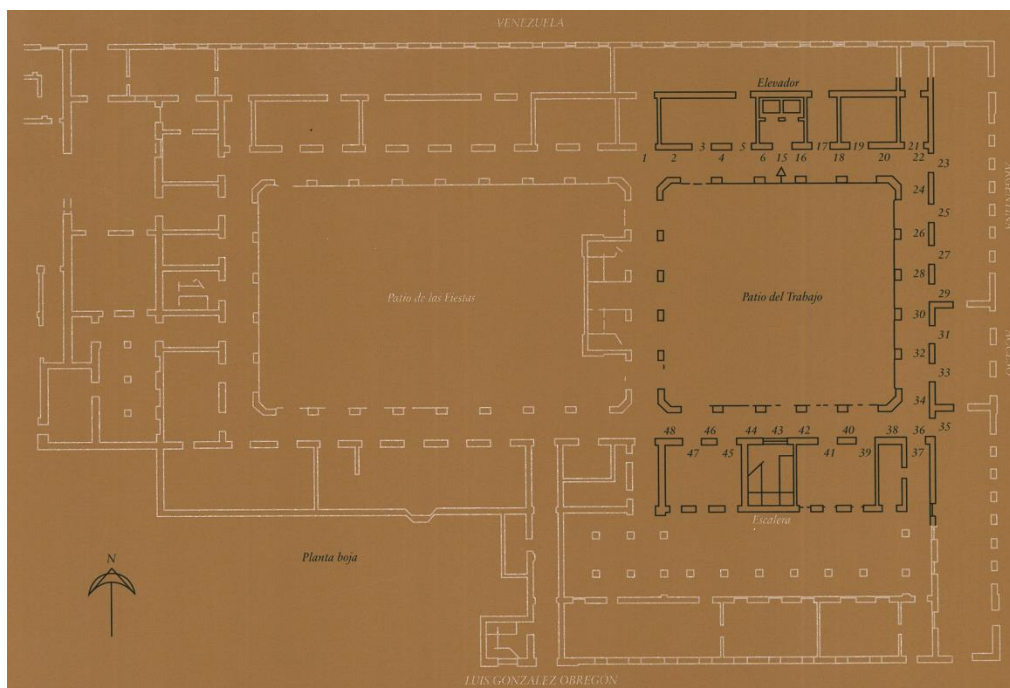


Figura 8- Planta da Secretária de Educação Pública
Fonte: LOZANO, CORONEL RIVERA (2007).

Claramente foi necessário pensar o programa temático também em relação à divisão do complexo em dois pátios de três andares e as escadas (Figura 8). Assim, o pintor dividiu o menor dos espaços para o denominado Pátio do Trabalho, e o maior para o Pátio de Festas. Enquanto este mostra a construção de uma política mexicana ao ar livre, com festas, reforma agrária; aquele é uma alegoria do povo mexicano destinado à compreensão de uma elite intelectual, já que fora marcado pela influência ateneista e seus símbolos do pitagorismo²⁵⁷. O Pátio de Trabalho foi todo concluído durante a gestão de Vasconcelos como Secretário.

No pátio menor, Rivera parece desenhar as três fases da evolução humana descritas por Vasconcelos. No térreo, o artista pinta cenas do trabalho no campo, industrial e artesanal conforme as regiões do país. Representa assim, o estágio material ou guerreiro. Nele o povo ainda precisa lutar contra o fazendeiro explorador. No primeiro andar, pinta formas científicas variadas para representar o estágio intelectual. A fase espiritual ou estética é representada por expressões artísticas, inclusive de danças regionais de indígenas zapotecas. Também pelas figuras de apoteoses de mártires, forjados a partir da agenda nacionalista, como Cuauhtémoc e Zapata. Nesse andar, os personagens estão vestidos com túnicas e mantos como os das pinturas renascentistas. A única exceção é o camponês e o operário de cor amarronzada. Este é representado com um macacão e aquele de huipil comprido - camisa ligeiramente quadrangular – no térreo e no último andar, ora se abraçando, ora apertando a mão (Figura 9). As roupas servem para impor uma classificação a partir da dialética ocidental. O macacão azul e o huipil são formas de categorizar as diferenças entre os grupos sociais do campo e da cidade. Ao mesmo tempo, recusa-as ao uni-los como síntese da nação revolucionária.

O huipil curto também é pintado inúmeras vezes no muro norte do térreo do Pátio do Trabalho na figura de mulheres morenas com saia (Figura 10). A imagem normatiza-se pela repetição. As cores e o estilo das roupas tornam-se o padrão para representá-las como tehuanas²⁵⁸, mulheres zapotecas do Istmo de Tehuantepec. Essa região abrange o trecho de menor largura do país e menor distância entre o Golfo do México e Oceano Pacífico, cercado por cadeias montanhosas. A maior parte de sua população se localiza

²⁵⁷ Corrente de pensamento que estabelece que o universo é um cosmo que se contrapõem ao caos, uma vez que existem leis matemáticas que o organizam e capazes de serem conhecidas pela razão humana.

²⁵⁸ Fora do Istmo de Tehuantepec, as mulheres zapotecas (sejam de Tehuantepec, Juchitán ou outras comunidades da região), muitas vezes são identificadas como tehuanas. No entanto, no istmo, o termo tehuanas é usado principalmente para referir-se às mulheres da cidade de Tehuantepec. .



Figura 9 – Mural A fraternidade



Figura 10 - Vista do Pátio do Trabalho (1923) de Tina Modotti
Fonte: LOZANO, CORONEL RIVERA (2007).

nas zonas urbanas e é uma das poucas regiões onde existem cidades com maioria indígena e com grande poder econômico e político. É uma região interétnica em que tem convivido diversos grupos culturais e linguísticos. Desde antes da colonização, a etnia zapoteca predominava nessa área, quando já controlavam várias rotas comerciais que iam do Golfo do México a América Central. Em pouco tempo fizeram uma aliança com os astecas e consolidaram o controle sobre assentamentos zoques, mixes, chontales e huayes. Desse modo, se apropriaram dos principais recursos da zona montanhosa, da planície e da área costeira. Com a conquista espanhola, através de negociações e revoltas, a elite zapoteca conseguiu desenvolver estratégias para manter, mesmo de forma compartilhada, o predomínio econômico e político sobre a região²⁵⁹.

Segundo Campbell e Green, desde as primeiras descrições escritas acerca das mulheres do istmo, feitas no final do século XVI, ressaltava-se que eram elas as responsáveis em cuidar das atividades comerciais. Relatava-se também as saias e blusas de algodão, bem como a participação delas nas revoltas contra os colonizadores²⁶⁰. As roupas das mulheres zapotecas foram retratadas também pelo artista italiano Claudio Linatti, em seu livro intitulado *Trajes civiles, militares y religiosos de México*, lançado na Europa em 1828. Para o autor, a raça indígena que não apresentasse as características de beleza europeia, se redimia com as mulheres de Tehuantepec²⁶¹. Na litografia denominada Jovem de Tehuantepec (Figura 11), a figura da mulher está representada com saia e “resplendor”, espécie de touca para ir às cerimônias e festividades mais importantes. Pela transparência do “resplendor”, Linatti expõe os seios da tehuana. Expostas as vistas dos passantes estão também essas mulheres nuas, primitivas, passivas, banhando-se no rio Tehuantepec - descrição encontrada em várias crônicas europeias. Há ainda os observadores estrangeiros que as descrevem como fisicamente intimidadoras com seus corpos charmosos, bronzeados e protuberantes. Em 1861, por exemplo, o francês Charles Etienne Braiseur de Bourboug, prestigiado investigador de arqueologia e da língua maia, comparou as tehuanas com a deusa egípcia Isis e com a rainha

²⁵⁹ ACOSTA MÁRQUEZ, Eliana. **Zapotecos del Istmo de Tehuantepec**. México: CDI, 2007. p. 7.

²⁶⁰ CAMPBELL, Howard; GREEN, Susanne. Historia de las representaciones de la mujer zapoteca del Istmo de Tehuantepec. **Estudios sobre las Culturas Contemporáneas**, México, vol. 5. N°. junho de 1999. p. 91.

²⁶¹ BARAJAS DURAN, Rafael. Retrato de un siglo. ¿Como ser mexicano en el XIX? In: FLORESCANO, Enrique (coord.) **Espejo Mexicano**. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. p. 138.



Figura 11 - Jovem de Tehuantepec de Claudio Linatti
Fonte: FLORESCANO (2002a).



Figura 12 - Tehuanas (1905). Original no Instituto Nacional Antropológico e História
Fonte: Taringa. Online. Disponível em: <http://www.taringa.net/comunidades/taringamexico/4525003/Fotografias-antiguas-Oaxaca-Mexico.html>

Cleópatra²⁶². Metaforicamente, além de ressaltar a beleza das zapotecas, Braisser as mistifica e as apresenta como as matriarcas de seu grupo social.

Na lógica do binarismo ocidental, as descrições europeias vão esboçá-las tanto como mulheres poderosas e sexuais, quanto como mulheres puras, passivas e exóticas com roupas e modo de vidas distintos. Essas representações europeias sobre as mulheres tehuanas fazem parte da categorização colonial dos nativos, que buscam acumular poder em relação aos povos e a natureza dos colonizados. Os colonizadores buscam categorizar animais, plantas e pessoas que não lhes são comuns em termos conceituais mais próximos da sua cultura ocidental. Isso era uma forma de facilitar sua exploração econômica sobre a nova terra. As diferenças entre Europa e não Europa foram representadas como diferenças de natureza, ou seja, em termos raciais.

[...] a modernidade e a racionalidade foram imaginadas como experiências e produtos exclusivamente europeus. Desse ponto de vista, as relações intersubjetivas e culturais entre a Europa, ou, melhor dizendo, a Europa Ocidental, e o restante do mundo, foram codificadas num jogo inteiro de novas categorias: Oriente-Occidente, primitivo-civilizado, mágico/mítico-científico, irracional-racional, tradicional-moderno. Em suma, Europa e não Europa. [...] Sob essa codificação das relações entre europeu/não europeu, raça é, sem dúvida, a categoria básica. Essa perspectiva binária, dualista, de conhecimento, peculiar ao eurocentrismo, impôs-se como mundialmente hegemônica no mesmo fluxo da expansão do domínio colonial da Europa sobre o mundo²⁶³.

Com esse olhar colonial, a Companhia Rochester, exploradora estadunidense de petróleo no México fotografou as tehuanas em 1905 com seus trajes e com o cesto de frutas (Figura 12). Durante o governo Porfirio Diaz, a região istemanha sofreu transformações geradas pela modernização agrícola e o desenvolvimento da indústria petrolífera. Foram construídas ferrovias que ligavam o porto do Golfo com o Pacífico. Isso, em parte, expandiu o comércio zapoteca e motivou plantações agroexportadoras. Contudo, também gerou conflitos agrários com a vinda de mexicanos e estrangeiros. Além disso, aumentou a diferença social e econômica entre os zapotecas e os outros grupos indígenas que ficavam a margem dessas mudanças. Muitos zapotecas conseguiram manter o poder econômico e social sobre a região,

²⁶² CAMPBELL, Howard; GREEN, Susanne. Historia de las representaciones de la mujer zapoteca del Istmo de Tehuantepec. **Estudios sobre las Culturas Contemporáneas**, México, vol. 5. N.º. junho de 1999. p. 92.

²⁶³ QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: Edgardo Lander (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Perspectivas latino-americanas. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2005. Disponível em: <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/pt/Quijano.rtf>>. Acesso em: out. 2013.

controlando sindicatos, o comércio e participando dos movimentos políticos²⁶⁴. Desse modo, no século XIX, a modernização do istmo provocou o enriquecimento e a emergência de uma elite zapoteca frente a outros grupos étnicos.

Dentro dessa conjuntura, surge a figura de Juana Cata Romero e referências a ela como grande importadora de têxteis, refinadora de açúcar e chefe política na cidade de Tehuantepec. Ainda a descreviam como amante do presidente Porfirio Díaz. Por exemplo, o francês Brausser provavelmente a citou quando descreveu uma tehuana, elegante e que encantava os corações dos brancos, como em outro tempo encantou a amante indígena do colonizador Cortéz²⁶⁵. A partir das representações de Juana Cata Romero, ser tehuana passou a significar ser uma mulher aberta com o que vem do exterior, favorável à modernização e aos ideais mestiços do porfiriato. O pintor mexicano Saturnino Herrán pareceu se apropriar desse sentido para pintar, em 1914, seu quadro *Tehuana* (Figura 13). Nessa pintura, a mulher parece mais esbranquiçada e enfatiza-se a incorporação dos elementos dos colonizadores, como o resplendor, as roupas com babados, bordados europeus e joias.

Ao pintar seus murais sobre as tehuanas na SEP, Rivera trabalhou com este sistema de representações. Nas paredes ao norte do pátio do trabalho, ele representa o Istmo de Tehuantepec dentro da agenda nacionalista. Os dois murais quase idênticos denominados “*Mujeres tehuanas*” (Figura 14) apresentam como planos de fundo montanhas e uma densa vegetação tropical. Dessa paisagem parece emergir para o plano seguinte a figura grande de uma mulher bronzeada. A saia amarelada com barra branca e blusa avermelhada serve para categorizá-la em seu grupo étnico. Os cabelos são escuros e amarrados em uma trança em forma de coque. O enorme cesto de frutas tropicais na cabeça complementa a forma grandiosa e poderosa na qual a figura é apresentada. As capacidades físicas e a sua beleza são ligadas à natureza, em uma em uma espécie de determinismo geográfico. Ao lado da mulher grandiosa de cabelos amarrados, há uma forma feminina menor de cor amarronzada com um jarro na cabeça. Sua saia, uma espécie de pano amarrado, se afasta do modelo europeu. Os cabelos negros estão prendidos em uma trança solta. De perfil e ajoelhada, a pintura de outra mulher vestida com o huipil, saia amarrada e cabelos soltos. Em sua frente um vaso com tejuane, bebida feita de milho e cacau, usado nos cultos cerimoniais pré-hispânicos. Nessa figura,

²⁶⁴ ACOSTA MÁRQUEZ, Eliana. **Zapotecos del Istmo de Tehuantepec**. Cidade do México: CDI, 2007. p. 16

²⁶⁵ CAMPBELL, Howard; GREEN, Susanne. Historia de las representaciones de la mujer zapoteca del Istmo de Tehuantepec. **Estudios sobre las Culturas Contemporáneas**, México, vol. 5. N°. junho de 1999. p. 101.



Figura 13 - Tehuana (1914) de Saturnino Herrán. Óleo sobre tela
Fonte: KENA.COM. online. Disponível em: <<http://kena.com/actualidad/saturnino>>



Figura 14 - Mulheres Tehuanas
Fonte: LOZANO e CORONEL RIVERA (2007)

Rivera representa também a imagem da jovem tehuana passiva, servil e exótica com seus cabelos negros.

Esses dois murais similares são separados por uma porta. Como adornos harmônicos anunciam a passagem para um mundo exótico e sensual: são as formas das tehuanas se banhando nuas e lavando roupas no rio Tehuantepec na parede esquerda da sala dos elevadores (Figura 15). Sobre o tema do banho, Rivera fez um desenho em 1925 (Figura 16). Rivera, já nessa altura, começa a vender desenhos, aquarelas e quadros a colecionadores, principalmente para turistas americanos. Essas obras muitas vezes eram trabalhos preliminares para os murais ou reproduções parciais deles²⁶⁶. Nelas o objetivo de uma arte pública, monumental e pedagógica é reduzido à equivalência da mercadoria, ao fetiche das sociedades ocidentais.

Ao voltar-se para a saída da sala, a figura da mulher tehuana com um bebê no colo (Figura 15). Acima delas, o desenho do machado e da foice cruzados. Esta simbologia está presente em muitos murais do pintor. Pode significar a união do operário e do camponês em referência ao partido comunista mexicano que Rivera participava, mas também a simbologia do pitagorismo, na qual o martelo significa o masculino e a foice o feminino²⁶⁷. Para anunciar a volta para o Pátio do Trabalho, acima da porta, o desenho de três tehuanas (Figura 16). Elas estão sentadas no chão, provavelmente em um dos tantos mercados do istmo. Uma está de costas com um pano sobre a cabeça, enquanto outra observa a figura maior pesando algo na balança. Ambas apresentam semblantes desanimados. Talvez seja porque os pesos na balança se mostrem desiguais, anunciando as injustiças para fora daquela porta.

²⁶⁶ KETTENMANN, Andrea. **Rivera**. Lisboa: Editora Taschen, 2006. p. 32.

²⁶⁷ Além do próprio Diego Rivera, muitos líderes políticos do governo participavam da Maçonaria e estudavam o pitagorismo, como por exemplo, Manuel Gamio. Para ler mais sobre isso em: CRUZ PORCHINI, Dafne; VELÁZQUEZ TORRES, Mireida. Masonería, comunismo, agrarismo. In: MUSEU NACIONAL DE ARTES. **Los Pinceles de La Historia**. La arqueología del régimen, 1910-1955. México, 2003.



Figura 15 - À esquerda Mulher com o filho. À direita O banho em Tehuantepec
 Fonte: Fonte: LOZANO e CORONEL RIVERA (2007)

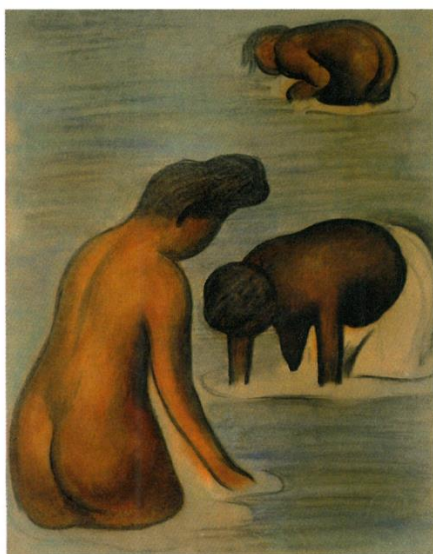


Figura 16 - Desenho para Banho em Tehuantepec (1925)
 Fonte: Fonte: LOZANO e CORONEL RIVERA (2007).



Figura 17 - Pesando

Fonte: Fonte: LOZANO e CORONEL RIVERA (2007)



Figura 18 - A professora rural

Fonte: LOZANO e CORONEL RIVERA (2007)

Ao sair da sala e atravessar o claustro, em paralelo com as imagens das tehuanas, no muro sul, está o mural A professora rural (Figura 18). O tom amarelado e as montanhas da pintura fazem alusão ao deserto do norte do México. Ainda para fazer referência à região, os mineiros e os camponeses explorados pelos fazendeiros estão pintados nas paredes da ala sul. Especificamente, em A professora rural, nota-se a imagem de uma mulher de traços indígenas e de livro aberto. O seu braço estendido indica que está ensinando para crianças, homens e mulheres de várias idades ao seu redor. As formas volumétricas dessas figuras sentadas em círculo derivam-se de Giotto²⁶⁸. No plano seguinte, peões trabalhando, desenhados na pintura, dão maior movimentação à cena. Vigiando a professora, o desenho de um homem montado a cavalo e com um rifle projetado verticalmente. Ele pode representar o pistoleiro contratado pelo grande fazendeiro ou até mesmo um camponês a protegendo.

De forma geral, o mural parece destacar os desafios que o Estado pós-revolucionário ainda precisava enfrentar. Durante o período que a pintura foi criada, muitos professores rurais do México estavam no meio da disputa entre fazendeiros e os camponeses que exigiam a reforma agrária. A fim de pressionar o Estado para a reorganização agrária, as camadas populares do campo se organizaram em sindicatos e ligas. Mais de duas centenas de professores, aliados a esses camponeses, foram fuzilados por pistoleiros contratados pelos grandes proprietários de terras²⁶⁹. Nesse sentido, representar uma mulher como professora era colocá-la dentro dos conflitos pós-revolucionários.

Para Tibol, Rivera foi, sem dúvida, influenciado, neste trabalho de arte, pela própria atuação de várias mulheres na época²⁷⁰. Já em 1907, por exemplo, havia uma série de mulheres ativistas que ajudaram a desafiar a ordem autoritária: a poetisa Dolores Jimenez, a jornalista Sara Estela Ramirez, Juana Baptista Gutierrez Mendoz, que liderava o Grupo de Socialistas Mexicanas. Na década de 1920, havia militantes emergentes do Partido Comunista, a quem Rivera conhecia bem: a fotógrafa Tina Modotti e Frida Kahlo, que se tornou esposa dele em 1929. Além disso, Vasconcelos, como parte da campanha contra o analfabetismo, publicou e difundiu em 1920 uma circular dirigida especialmente às mulheres, destinada a convencê-las a tornarem-se professoras. Esse interesse provinha também de representações advindas, por exemplo, de Justo Sierra, como Secretário de Instrução Pública e

²⁶⁸ CRAVEN, David. **Art and revolution in Latin America (1910-1990)**. New Haven, Londres: Yale University Press, 2006. p.42.

²⁶⁹ CRAVEN, David. **Art and revolution in Latin America (1910-1990)**. New Haven, Londres: Yale University Press, 2006. p.40.

²⁷⁰ TIBOL, Raquel. **Diego Rivera: Luces y sombras**. Cidade do México: Lúmen, 2007. p.77.

Belas Artes na época porfirista. Ele defendia dentro de uma visão binária do feminino e masculino, a defesa de que as mulheres por sua capacidade de emoção e amor possuíam dotes naturais para serem boas educadoras²⁷¹.

Em 1922, a poeta e professora chilena Gabriela Mistral (que seria depois a primeira autora latino-americana a receber o Prêmio Nobel de literatura) foi convidada por Vasconcelos a trabalhar no projeto de reformulação da educação mexicana. Ela redigiu parte do projeto de lei sobre as Missões Culturais, que tinha o objetivo de auxiliar os professores rurais, já que a cultura escolar revolucionária necessitava de um novo tipo de professor. Os docentes do porfiriato, formados em escolas urbanas eram pouco úteis para a “cruzada renovadora” que o secretário pretendia empreender.

Em 1925, *Revista de Revistas*²⁷² publicou uma conferência que Diego Rivera deu na Cidade do México sobre a importância das tehuanas para educação no México. Neste artigo, assim, como Vasconcelos em *Raça Cósmica*, ele analisou, em termos raciais, o poder diretivo e explorador dos Estados Unidos sobre a América Latina. Para ele, devido à raça do norte ser mais jovem, ela era mais forte materialmente. Todavia, ao contrário do ex-secretário, ele não acreditava que as raças indígenas estavam fadadas a decadência, apenas eram mais antigas como a dos gregos e egípcios. Além disso, faltava à raça do norte o humanismo das raças antigas. Para ele, o avanço dos Estados Unidos sobre o México seria limitado, principalmente devido aos zapotecas. Estes conseguiram resistir, desde o final do século XIX, à influência de muitos estrangeiros que estavam indo para a região explorar petróleo.

A los tehuanos les toca un gran papel en esa resistencia. Ustedes han traducido al zapoteca varios de sus libros para enseñar a los niños y son la única población mexicana que se arma para defender su personalidad y deben hacer un bloque más fuerte, deben cultivar su lengua y enseñarla, escribir en zapoteco para que los otros compartan sus ideas con el mismo ritmo cerebral. La belleza externa en los trajes de la mujer también es algo importantísimo. Nada hay que destruya tanto la personalidad de un país como la abdicación de su modo peculiar de parte de la mujer. Puede haber todas las teorías que se quiera, pero en la educación de los hombres, todo es debido a la mujer. Y así, a la tehuana le corresponde mucho en ese

²⁷¹ GIRAUDO, L. **Anular las distancias:** los gobiernos posrevolucionarios en México y la transformación cultural de indios y campesinos. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2008. p. 234.

²⁷² A *Revistas de revistas* era publicação semanal ilustrada fundada por Luis Rojas, que circulou de 1910 a 1972. Nesses 62 anos, teve muitos proprietários e editores. Apesar de se definir como apolítica, apoiou enfaticamente o governo de Porfirio Díaz. Até 1924, apesar de algumas mudanças em sua linha editorial, foi uma revista declarada ou implicitamente governista (à exceção da curta presidência de Francisco Madero, a quem fez velada oposição). In: CRESPO, Regina Aída. Produção literária e projetos político-culturais em revistas de São Paulo e da Cidade do México, nos anos 1910 e 1920. **Revista Iberoamericana**, Julho-dezembro, 2004, v. LXX. p. 680.

papel. Cuando todo el Sur se haya fortalecido poniéndose de acuerdo con Tehuantepec, Chiapas, Yucatán y Centro América, entonces surgirá otro gran núcleo de civilización en América que habrá de remontar hacia México y más allá²⁷³.

Nesse escrito, o artista defendia que a região istememha se transformaria na grande civilização de toda a América, porque acrescentava a suas tradições zapotecas, elementos modernizadores. Ao contrário das teses de “incorporação”, via de forma positiva o uso e a escrita da língua zapoteca. O pintor pensava alguns elementos da cultura indígena, especialmente os trajes tehuanos, como a essência da identidade nacional. No entanto, ele se interessa mais pelo conjunto de bens e formas culturais desses grupos do que pelos atores que o geram. Dentro dessa ótica, a alteração ou abandono dessas formas representa o próprio fim da identidade cultural. Para ele, compartilhar uma mesma cultura é considerado uma característica primária da organização do grupo étnico, independentemente das relações com outros grupos. Nessa visão primordialista, a identidade cultural é analisada como uma propriedade essencial e inerente ao grupo, haja vista que é transmitida por ele e no seu interior através de formas consideradas naturais, como o vínculo de sangue, os traços fenotípicos, a pertença regional, a língua, os modos de vestir. O problema dessa perspectiva para Barth é que persiste uma visão simplista de que o isolamento geográfico e social tenham sido os fatores críticos para a sustentação da diversidade cultural²⁷⁴. O isolamento ou a resistência a outros grupos explica, portanto, a diferença racial, a diferença cultural, a separação social, as barreiras linguísticas e a hostilidade.

Nesse paradigma, não foram considerados os processos histórico-relacionais de inclusão e exclusão que delimitam as identidades zapoteca e a diferença dos demais grupos. Não se considera que a identidade é um sistema cultural no qual forças sociais operam sobre o indivíduo e o grupo. Na verdade, ela se funda com base em conceitos internos do grupo social que a definem como distinta, e também das atribuições externas de outros que a estigmatizam. Nas representações externas ao grupo, as roupas das tehuanas representam de forma metonímica a forma de vida exótica delas, são marcas essencialistas da cultura zapoteca. Essas significações são reproduzidas nos murais de Rivera para enfatizar a beleza e força da Tehuana, bem como enobrecer a cultura indígena aos olhos das elites urbanas. Com a

²⁷³ RIVERA, Diego. Una Conferencia de Diego Rivera. Revista de revistas, México, agosto 23 de 1925. In: MOYSÈN, Xavier (org.) **Diego Rivera: textos de arte**. Cidade do México: UNAM, 1986.p. 81.

²⁷⁴ BARTH, F. Grupos étnicos e suas fronteiras. In: POUTIGNAT, P.; STRIFF-FENART, J. (Org.). **Teorias da etnicidade**. São Paulo: Unesp, 1997. p.188.

Tehuana "graciosa", o pintor apresentou uma imagem tranquilizadora dos povos indígenas do México.

A resistência indígena foi retratada, de forma mais amena, nas celebrações culturais nos murais do Pátio das Festas. Nesse bloco temático, Rivera parece demonstrar que a revolução se origina no espírito de resistência que pode ser percebido nas celebrações populares do México.

Inscrita na órbita do sagrado a festa é antes de tudo o advento do insólito. Regem-na regras especiais, privativas, que a isolam e fazem dela um dia exceção. Com ela se introduzem uma lógica, uma moral, e até uma economia, que frequentemente contradizem a de todos os dias [...]. O indivíduo respeitável lança fora a máscara de carne e a roupa escura que o isola e, vestido de cores berrantes, esconde-se atrás de outra máscara que o libera de si mesmo.²⁷⁵

Nessa lógica, a festa não é apenas um excesso, um desperdício de bens acumulados, pode ser também uma revolta, na qual a sociedade se libera das normas, papéis e categorias impostas. É por isso que no térreo, os murais, produzidos entre 1923 e 1924, esboçam vários rituais e tradições do México, como o Dias dos Mortos e a Queima de Judas (Figura 19). Nestas festas os grupos populares podem rir do fazendeiro e dos líderes políticos ao representá-los em Judas ou caveiras.

Rivera representou também camponeses recebendo *ejidos* do governo. Durante a presidência de Obregón, com objetivo político de estabelecer a paz, distribuiu-se mais de um milhão de hectares. O presidente Calles reduziu drasticamente o ritmo desse processo. Para marcar o fim, lançou em 1926 a Lei da Colonização, que possibilitava um ataque às várias terras do México com a finalidade de torná-las produtivas para agricultura capitalista²⁷⁶. Nos anos de 1928, nas paredes da escada da SEP, Rivera pintou a modernização do campo. Entretanto, as revoltas contra as promessas não cumpridas da Revolução de 1910 não tiveram espaço nas muitas paredes da SEP. Em 1926, os yaquis resolveram protestar contra o governo central que incentivou a agroindústria na região. Ele acelerou a construção

²⁷⁵ PAZ, Octávio. **O labirinto da solidão e post scriptum**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006. p.48.

²⁷⁶ MEYER, Jean. O México: Revolução e reconstrução nos anos de 1920. In: BETHELL, Leslie (org.). **História da América Latina**: de 1870 até 1930. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial do Estado; DF.: Fundação Alexandra Gusmão. 2001. p. 222.



Figura 19 - Detalhe do mural Festas de Judas



Figura 20 - - Detalhe do mural Dança dos veados

de canais e fracionou as terras da margem esquerda do rio Yaqui, em Sonora. A partir da constituição de 1917, os líderes yaquis pediram a restituição de suas terras²⁷⁷. A resposta do Estado foi brutal: invadiram a região com milhares de soldados, e os indígenas que se refugiaram nas montanhas foram bombardeados. A retórica revolucionária recusava ser comparado ao período porfiriato, ainda que em alguns sentidos, aproximava-se das práticas repressoras dele.

Sobre os Yaquis, o artista pintou, no pátio térreo, só mesmo a Dança do Veado, vista como tradição pré-hispânica, resquícios de um passado (Figura 20). Em outros termos, vestígios de uma cultura retrógrada que seria ressignificada no tempo da revolução, da nova ordem que se constituía rumo ao progresso mexicano. Rivera, ao não representar em suas pinturas várias formas de conflitos contra o governo, silenciou indígenas e mestiços que lutavam contra a forma que as ações estatais eram realizadas em suas regiões. Muitas comunidades não concordavam com o sistema escolar implantado e com a intervenção de alguns professores no modo de vida delas.

No último andar do Pátio das Festas, a revolução foi pintada a partir da letra de um corrido, espécie de canto de trovadores. Ele narra como seria o México com a revolução proletária. A letra do corrido passa por dentro de uma fita desenhada por todos os murais. A partir dela, Diego Rivera divide os seus murais em correspondências com os versos da poesia. Ele pinta a união das classes populares em prol da revolução guiada pelos proletários, ao mesmo tempo em que denuncia a opulência dos ricos, das negociações secretas do poder e a traição dos intelectuais. Rivera parece pintar uma revolução futura, com Frida Kalho lutando nela, ao mesmo tempo em que pinta a revolução de 1910 com Zapata. Dessa forma, ajuda a promover as representações hegemônicas de um Estado revolucionário mexicano. De forma sutil, o projeto muralista de Rivera parece concordar com o Partido Comunista mexicano de que o regime político instalado após a Revolução de 1910 era parte da etapa burguesa do sistema capitalista²⁷⁸. De qualquer modo, a unidade nacional, que tanto interessa ao governo encenar, continua a ser representada naquelas paredes.

²⁷⁷ VAUGHAN, Mary Kay. **La política cultural en la Revolución: Maestros, campesinos y escuelas en México, 1930-1940**. Fondo de Cultura Económica, 2001. p. 254.

²⁷⁸ SHULGOVSKI, Anatoli. **México en la encrucijada de su historia**. Cidade do México: CULTURA POPULAR, 1980. p. 22.



Figura 21 – Mural O Pão Nosso

Fonte: LOZANO e CORONEL RIVERA (2007)

No mural, *O Pão Nosso* (Figura 21), o pintor desenha um homem comunista, de pele amorenada, sentado à mesa e presidindo a refeição de pão. Junto a ele, figuras também sentadas à mesa. Atrás dele, Rivera representa grupos sociais diversos: jovens e velhos, de peles claras e escuras, da classe trabalhadora, popular e média, demonstrando a unidade social do México. Acima desse cenário, a fita com o verso do corrido anuncia: “ahora tienen el pan para todos los desnudos, los hombres de abajo”²⁷⁹. Rivera situa a refeição em um plano de fundo com fábricas e trabalhadores, camponeses e soldados. Na frente desses trabalhadores e atrás do chefe comunista, a figura de uma Tehuana com uma cesta sobre a cabeça e cheia de frutas, que talvez seja a imagem imprescindível que faltava ao esboço do mural feito em papel e a lápis (Figura 22). Ela é um marcador para enfatizar que essa é uma cena típica do México. Com a figura dela, Rivera parece assinalar que a modernidade industrial será baseada em valores "autênticos" da cultura indígena. Do mesmo modo que o traje tehuana permanece, a verdadeira cultura indígena resiste.

Ao contrário da eugenia racial de Vasconcelos, a visão de mestiçagem da identidade nacional de Rivera é, sobretudo, cultural. A mestiçagem racial é um processo mais excludente, já que demanda um processo demorado de miscigenação sanguínea e mais complexo para o governo intervir. Logo, a geração indígena contemporânea não poderia ter redenção, visto que eram racialmente indígenas. Posto isso, é necessário enfatizar a mestiçagem cultural. Com base na apropriação de formas culturais de distintos grupos étnicos do país, a categoria cultura torna a identidade nacional mais includente. Nesse paradigma, aspectos culturais são agrupados como parte da nação mexicana para criar a impressão de homogeneidade. Para Stuart Hall, a cultura nacional é um dispositivo discursivo que representa as diferenças (étnicas, gênero, sociais, etc.) como unidades dentro uma identidade nacional. Essa na verdade expressa formas de poder cultural que unificam as diferenças e as representam como a expressão da cultura “subjacente a um único povo” ou a uma raça²⁸⁰. Enquanto o povo é uma categoria discursiva para se referir às características culturais compartilhadas pela nação, a raça é para se referir principalmente as características vistas como biológicas ou essenciais. No caso do México, aspectos da “raça” indígena são utilizados como marcas simbólicas diferenciadores de outras nações, embora ressignificadas a partir da cultura ocidental para formação de uma cultura mestiça.

²⁷⁹GONZÁLEZ MELLO, Renato. Los murales en la Secretaría de Educación Pública. In: LOZANO, Luis-Martín e CORONEL RIVERA, Juan Rafael. **Diego Rivera: Obra mural completa**. Los Angeles: Taschen America Llc, 2007. p.112.

²⁸⁰ HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. p. 62.



Figura 22- Esboço de Pão Nosso, realizado em 1927
Fonte: LOZANO e CORONEL RIVERA (2007)



Figura 23 - Duas Fridas (1939) de Frida Kahlo

Fonte: Wikipaintings: visual art encyclopedia. Disponível em: <<http://www.wikipaintings.org/en/frida-kahlo/the-two-fridas-1939>>. Acesso em: nov. 2013.

A cultura nacional torna-se uma síntese de representações, exprimidas em bens simbólicos, capazes de produzir identificação dos atores sociais com a nação. Frida Kahlo para exprimir sua nacionalidade mexicana usava em seu vestuário elementos do trajetehvano, além de criar vários autorretratos com eles (Figura 23). Em *Duas Fridas*, a pintora expressa essa sua identidade mestiça através de um autorretrato com traje europeu que se liga por uma veia do coração com o coração da figura da outra Frida, vestida de Tehuana.

É importante ressaltarmos que o traje da tehuana é apropriado pelos intelectuais nacionalistas, como Rivera, e depois sua esposa Kahlo, porque a representação que eles tinham das zapotecas não contradiz a identidade mestiça mexicana. Ao contrário, sobretudo como consequência do porfiriato, essa mulher era vista como uma mulher que se apropriou da cultura moderna: mistura suas roupas indígenas com elementos da roupa europeia, trabalha no mercado, participa das lutas políticas de sua comunidade. Portanto, ao mesmo tempo em que representa uma mulher exótica, representa uma mulher independente, um símbolo da igualdade social e de poder. Portanto, muitos intelectuais socialistas viam nela um exemplo de mulher moderna e socialista²⁸¹. De tal modo, quando Rivera considerava a cultura indígena representante da verdadeira identidade nacional, incluía os aspectos dela favoráveis a agenda nacionalista. Assim, enquanto certas tradições, como o uso de feiticeiros, representaram um impedimento para o progresso, outras facetas da organização social indígena, tais como as suas tradições comuns, eram vistas como modelos para uma nação mais justa. Mesmo que a maioria dos indigenistas entendesse o índio como economicamente atrasado, no início da década de 1920, alguns começaram a ponderar se as culturas indígenas não eram na verdade modelos de socialismo. Na revista mexicana etnográfica *Ethnos*, os editores, ao divulgar as ações da Secretaria de Agricultura relacionadas ao sistema de cooperativas agrícolas, defenderam a naturalidade daquela prática para os indígenas, que historicamente, praticavam uma forma de comunismo agrário²⁸².

A cultura indígena foi ressignificada e embasada nos termos e formas da narrativa histórica ocidental. Os intelectuais indigenistas criam representações que ora negam as diferenças culturais ao enquadrá-las em conceitos ocidentais, ora as apresentam de modo essencialista e exagerado. Especificamente, sobre as tehuanas, muitas vezes, essas imagens

²⁸¹ CAMPBELL, Howard; GREEN, Susanne. Historia de las representaciones de la mujer zapoteca del Istmo de Tehuantepec. **Estudios sobre las Culturas Contemporáneas**, Cidade do México, vol. 5. N°. junho de 1999. p. 93.

²⁸² DAWSON, Alexander. From models for the nation to model citizens: indigenismo and the “revindication” of the Mexican Indian, 1920-40. **Journal of Latin American Studies**, v. 30, n. 2. p. 289.

negam a condição humana delas, como não se relacionassem com outros grupos étnicos. Esse tipo de narração não menciona as diversas formas que elas estão subordinadas aos homens. Nem que a grande maioria dos grandes empreendimentos e dos mais importantes cargos políticos é ocupada por homens ainda hoje na região istemenha. Na realidade, as vozes dessas mulheres zapotecas não são reproduzidas nas representações que dominam as paredes da Secretaria de Educação Pública. Atualmente, muitas mulheres e homens zapotecas reproduzem as representações nacionais de admiração ao traje tehuano, a beleza da região e da valorização da mulher. Mas conforme Howard Campbell, as zapotecas ouvidas em seu artigo não gostam do fato dessas representações ignorarem as dificuldades delas ou exagerarem as suas diferenças culturais em relação à cultura ocidental²⁸³. Por exemplo, essas representações não enfatizam o quanto elas precisam trabalhar para comprar o traje e quanto se orgulham de vesti-lo em ocasiões comemorativas.

Os painéis de Rivera sobre as tehuanas derivam do próprio caráter das políticas indigenistas. Como considerado no capítulo anterior, elas foram formuladas por uma corrente de intelectuais não indígenas com o objetivo de reconhecer simbolicamente quais características da cultura indígena constituiriam a identidade nacional. Dessa maneira, a partir dos anos de 1920, as preocupações indigenistas atingiram a notoriedade pública em várias instituições, publicações e até na arte. No entanto, não havia um espaço democrático para discutir os assuntos políticos. Os distintos grupos indígenas, principalmente se representassem uma ameaça ao projeto modernizador, eram silenciadas de forma violenta. De tal modo, os murais eram produzidos em âmbitos públicos, mas a construção de uma esfera mexicana do público foi escassa. Além disso, os indígenas, camponeses e operários para quem Rivera alegou pintar não tiveram praticamente nenhum acesso a seus afrescos naqueles anos.

Os registros da SEP sobre a recepção do público sugerem que o público real foi constituído por burocratas e membros da chamada burguesia²⁸⁴. Neste termo era categorizado todos que viam suas obras como incendiárias e formalmente incoerente, enquanto os muitos servidores do estado viam a pintura de Rivera como propaganda potencialmente útil. Viviane Gelado afirma as que as vanguardas artísticas da América Latina tinham a cidade como

²⁸³ CAMPBELL, Howard; GREEN, Susanne. Historia de las representaciones de la mujer zapoteca del Istmo de Tehuantepec. **Estudios sobre las Culturas Contemporáneas**, Cidade do México, vol. 5. N°. junho de 1999. p. 93-94.

²⁸⁴ COFFEY, Mary K. "All Mexico on a Wall": Diego Rivera's Murals at the Ministry of Public Education. In: ANREUS, Alejandro; GREELEY, Robin Adèle; FOLGARAIT, Leonard. **Mexican muralism: a critical history**. Londres: University of California Press, 2012. p. 58-59.

espaço de confluências culturais, de mescla de valores culturais e da modernidade²⁸⁵. Portanto, embora Rivera defendesse a arte mural em nome dos grupos populares do México, sua obra falou mais diretamente à elite urbana e no espaço das cidades.

Nesses termos, a cultura mestiça e urbana se estabeleceu como aquela capaz de propiciar a fusão entre a cultura ocidental e a indígena, reconciliar o tempo futuro e tempo passado. Essa síntese cultural não seria conduzida pelos indígenas. Estes eram apenas o objeto de estudo dos indigenistas, a ser esboçado nos murais de Rivera. Na perspectiva vanguardista, o indígena contemporâneo deixa de ser considerado apenas pretérito, para ser valorizado enquanto uma cultura diferenciada e presente na realidade mexicana. No entanto, as particularidades deveriam ser recodificadas e moldadas na unidade mestiça. Nas representações indigenistas, ao se apropriar da modernidade, os grupos autóctones poderiam libertar-se de sua condição de isolamento e pobreza. Logo, serem inclusos na marcha do progresso histórico ao se incorporarem a cultura nacional e forjarem assim a verdadeira nação mexicana. Partha Chatterjee salienta que este tempo “vazio e homogêneo” é o tempo utópico da modernidade que permite as representações historicistas da identidade e do progresso. Porém, no espaço real da modernidade, o tempo é denso e heterogêneo²⁸⁶.

Os grupos étnicos se apropriam das representações nacionalistas e as traduzem conforme seus códigos culturais prévios. Muitos grupos, como as tehuanas, reafirmaram sua identidade étnica. Para isso não tiveram que simplesmente resistir à cultura ocidental para manter uma “cultura indígena autêntica”. Elas foram obrigadas a negociar com essa matriz cultural por espaços de poder. Indubitavelmente dentro de relações assimétricas, uma vez que as elites governantes com o indigenismo tentaram criar um sistema de representações políticas para tutelar os indígenas e anular as decisões deles. Dessa forma, o tempo da nação moderna não é homogêneo, mas tem sido hegemônico. De qualquer forma, isso não tem impedido vários grupos étnicos de vivenciar e experienciar as suas peculiares formas de ser e de continuar a lutar por um “mundo onde caibam muitos mundos”.

²⁸⁵ GELADO, Viviane. **Poéticas da transgressão**: vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina. Rio de Janeiro; São Carlos: 7Letras: EdUFSCar, 2006. p. 31.

²⁸⁶ CHATTERJEE, Partha. **La nación en tiempo heterogêneo y otros estudios subalternos**. Buenos Aires: Siglo xxi-clacso Ediciones, 2008. p. 72.

CAPÍTULO 3

PINCÉIS DA HISTÓRIA: A EPOPEIA DO POVO MEXICANO NOS MURAIIS DA DÉCADA DE 1930

3.1 Os filhos da nação mexicana

Nos anos de 1920, tornou-se hegemônica a representação nacionalista, na qual a assimilação das raças indígenas deveria ser feita através da educação. No entanto, havia uma grande brecha entre as escolas rurais e as comunidades locais. O problema residia precisamente em como abordar as populações que não entendiam a língua nacional. Era preciso superar a barreira imposta pela presença de distintas línguas indígenas com o intuito de alcançar a unidade nacional. Na década seguinte, a SEP reconheceu o fracasso do método direto de incorporação, que consistia em ensinar a língua espanhola sem recorrer aos idiomas nativos. O reconhecimento da legitimidade dessas línguas no processo de aprendizagem se dava em paralelo ao predomínio crescente das teses de integração. Nessas fora reconsiderado, de forma radical, as premissas de Gamio sobre a necessidade de um maior conhecimento das línguas, religiões, organizações sociais, econômicas e familiares dos indígenas para a transmissão de uma cultura nacional.

O subsecretário de educação, Moisés Sáenz, em um primeiro momento partidário das teses de incorporação, convenceu-se da necessidade de criar projetos com um interesse específico pelos indígenas, propondo-se a publicar livros e textos especiais para os estudantes das referidas áreas.

Moisés Sáenz entendió profundamente la importancia medular de la lengua en el problema de la educación y cultura nacional, pero también que la solución no era simplemente imponer el castellano. Planteó que la miseria del indio era producto de una situación de terrible injusticia y explotación que no habían logrado extirpar los gobiernos revolucionarios. Cuestionó la tesis de incorporación introducido por Gamio y propuso el concepto de integrar a México (No integrar al indio sino integrar a México), donde se decía que integrar en lo cultural, no vendiendo retazos

de civilización ni imponiendo cartabones de cultura. Integrar quería decir no solo tomar “lo positivo” de los indios como planteaba Gamio, sino también preservar sus instituciones y organización económica y cultura²⁸⁷.

A SEP começou então a difundir entre os educadores a eficácia da língua nativa para a difusão da cultura nacional²⁸⁸. Os professores de origem indígena ou que falavam algum idioma nativo foram priorizados pela SEP para tornar possível o ensino bilíngue. Muitos deles foram capacitados por escolas de magistérios ou mesmo pelas Missões Culturais.

A partir de 1932, a SEP editou *El Maestro Rural*, revista na qual os próprios professores podiam enviar artigos. Em suas páginas, tanto o docente quanto os alunos

camponeses eram as personagens centrais. O seu tema principal era a integração nacional. Muitas de suas ilustrações foram feitas por Diego Rivera, inspirado algumas vezes em seus murais²⁸⁹. O objetivo da publicação era difundir representações da cultura nacional entre os professores rurais. Esses eram os principais mediadores entre o projeto nacionalista do Estado e as comunidades rurais. Assim, a construção das representações do professor rural era inseparável da própria construção da imagem dos camponeses e dos indígenas pela Secretária de Educação.

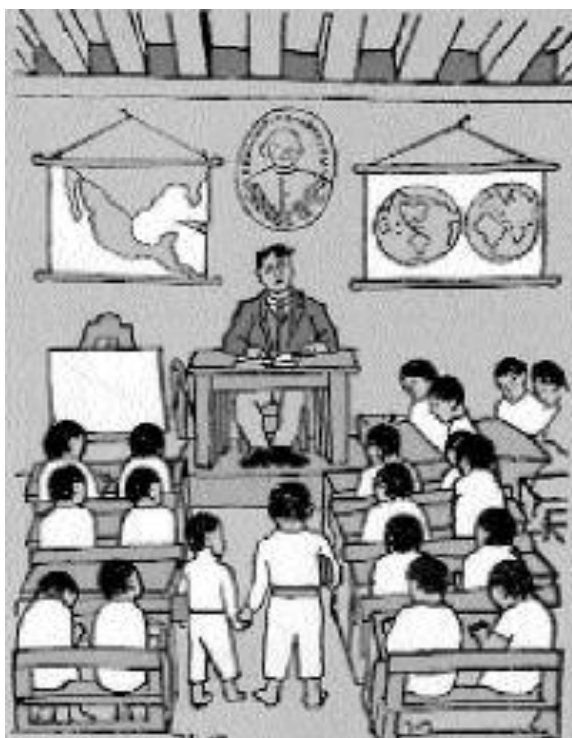


Figura 24 - Desenho *El Maestro Rural* (1932) de Diego Rivera

Fonte: FLORESCANO (2002b)

De um lado, havia como no desenho *El maestro rural* (Figura 24) a contraposição entre camponês e professor, sendo esse um agente do governo. Dessa maneira, ele é representado com roupas ocidentais, de forma bem distinta de seus alunos, e em uma sala de aula com carteiras. Por outro, o

²⁸⁷ PEÑA, Guillermo de la, “Educación y cultura en el México del siglo XX”. In: LATAPÍ SARRE, Pablo (coord.). **Un siglo de educación en México**. Cidade do México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Fondo de Cultura Económica, 1998. p. 62.

²⁸⁸ GIRAUDO, Laura. **Anular las distancias: Los gobiernos posrevolucionarios en México y la transformación cultural de indios y campesinos**. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2008. p 172.

²⁸⁹ FLORESCANO, Enrique. **Historia de las Historias de la nación mexicana**. Cidade do México: Taurus, 2002. p. 414.

educador assumia a função de intérprete e representante das massas do campo, uma função que podia conduzir também a uma identificação entre os professores e os destinatários da ação como no desenho *La maestra rural* (Figura 25). Essa imagem, inspirada no mural da SEP, apresenta a professora ao ar livre, sentada em um círculo, com alunos de idade e gênero distintos. Desse modo, instaura-se entre o professor rural e o indígena uma relação de distância (de agente civilizador e sujeito a ser civilizado) e de proximidade (de representante a representado). Nesta função de tradutor das massas o professor está figurado no gênero feminino. Isso é intrínseco às representações revolucionárias sobre o docente, nas quais ele assumia, muitas vezes, um papel de idealista apaixonado e ingênuo, devoto da reforma educativa e agrária por estar perto das massas analfabetas com as quais se identificava por conhecer seus sofrimentos²⁹⁰. O professor tinha a função de ser o intercessor entre os povos indígenas e a cultura nacional com o intuito de mexicanizá-los. Essa imagem de mediador remete a figura da indígena Malinche.



Figura 25 - Desenho *La Maestra Rural* (1932) de Diego Rivera

Fonte: FLORESCANO (2002b)

Não se sabe ao certo os dados biográficos sobre ela antes da chegada dos espanhóis. Conforme Cristina Hernández González, as cronistas coloniais de Bernal Díaz del Castillo, descrevem Malinche como uma provável filha da nobreza nahua que fora vendida como escrava para uma cidade maia de Tabasco²⁹¹. Em 1519, foi dada junto com um grupo de outras escravas a Cortés, sendo logo batizada e nomeada Marina. Em um primeiro momento

²⁹⁰ GIRAUDO, Laura. **Anular las distancias**: Los gobiernos posrevolucionarios en México y la transformación cultural de indios y campesinos. Madri: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2008. p. 233.

²⁹¹ HERNÁNDEZ GÓNZÁLEZ, Cristina. **Doña Marina (La Malinche) y la formación de la Identidad mexicana**. Madri: Encuentro, 2002. p.11.

viveu com Hernandez de Portocarrero. Quando este partiu para a Espanha, tornou-se amante de Cortés, com quem teve um filho, Martin. Proporcionou um serviço importante para os espanhóis como intérprete de línguas nahua e maia. Posteriormente, Cortés a casou com o capitão Juan Jaramillo. Com esse teve uma filha, Maria.

Existe uma grande variedade de representações pictóricas e escritas sobre a indígena Malinche, tornando mítica sua figura. Roland Barthes define o mito como uma fala escolhida pela História, um sistema de comunicação, um modo de significação que não poderia ser um conceito ou uma ideia²⁹². Ao entender os mitos como meio de expressão, cuja importância não está no objeto, mas sim na maneira como são proferidos, Malinche já aparece como mitológica nos primeiros relatos coloniais. O mito como imagem simbólica privilegia a memória e a imaginação. Com apelo afetivo, fascina e conduz o leitor a um mundo no qual cada signo está carregado de diversas possibilidades de interpretações. Entretanto, como defende Raoul Girardet,

O poder de renovação da criatividade mítica é, de fato, muito mais restrito do que as aparências poderiam fazer crer. Se o mito é polimorfo, se constitui uma realidade ambígua e movente, ele reencontra o equivalente de uma coerência nas regras de que parece depender o desenrolar de sua caminhada.²⁹³

Como construção textual a ser decodificada, a imagem simbólica depende da percepção humana para ser compreendida. Deve ter algo de já visto para ser identificado e entendido pelo seu leitor. Sendo assim, as representações dependem, em certa medida, de um contexto histórico que as relacionem com o seu contexto de produção e com seus movimentos anteriores para serem decodificadas pelo seu interlocutor.

Durante o período pós-independência, os responsáveis pela construção do Estado Mexicano, como o político e escritor mexicano Carlos María de Bustamante, elaboraram o mito de um *continuum* histórico-cultural desde os tempos astecas até a Independência. Utilizaram como fonte as crônicas de Bernal Díaz del Castillo. Nesta visão os atributos e qualidades de Malinche, exaltados pelo cronista espanhol, foram convertidos em traição à pátria mexicana devido a sua colaboração na Conquista. Como já referido no capítulo

²⁹² BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009. p. 199.

²⁹³ GIRARDET, Raoul. **Mitos e mitologias políticas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 17.

primeiro, o Estado mexicano foi construído a partir do mito de origem, no qual a Confederação Asteca era o antepassado da nação. Esse passado glorioso foi interrompido pela Conquista e pelo período colonial. Dessa maneira, criou-se uma imagem homogênea do período pré-hispânico. A falta de união entre os diferentes povos indígenas subjugados pelos astecas e a colaboração deles com os espanhóis foi descrito como traição à nação ou excluído da narrativa nacional. Nesses termos, as guerras de independência representaram guerras de liberação com possibilidade de restaurar a antiga glória mexicana.

Publicado entre 1885 e 1887, e organizado pelo político e jurista mexicano Vicente Riva Palácio, *México a través de los siglos*, difundiu uma visão idealizada do período pré-hispânico e da independência. Esta obra afirmou, ao contrário das representações hegemônicas na época, que o México não era a antiga nação mexicana que foi libertada pela independência, mas sim que havia se formado justamente durante o período colonial, no processo de mestiçagem entre espanhóis e indígenas²⁹⁴. No período porfiriano tentou-se conciliar as representações sobre o passado mexicano dos chamados liberais e conservadores hispanistas. Esses, avessos ao mito de traição, mas utilizando-se da mesma fonte colonial, magnificaram a figura de Malinche e criaram o mito de amor entre ela e Cortés²⁹⁵. Eles intencionam configurar a identidade nacional rechaçando a herança indígena e fundamentando a origem da pátria na Conquista. Para eles, o México era filho da Espanha, o que significava o triunfo da civilização e do cristianismo sobre a barbárie e o paganismo.

Notamos que ao longo dos contextos históricos, o mito de Malinche contribuiu para tornar aceitáveis e assimiláveis aspectos da realidade mexicana, contribuindo para conferir coesão e identidade aos diversos grupos sociais. Portanto, estudá-lo pode contribuir para desvendar os mecanismos de funcionamento do poder, enriquecendo e tornando mais complexa nossa compreensão a respeito dos fenômenos de natureza política²⁹⁶. Esse é o intuito ao analisar a imagem de Cortés e Malinche, pintada por Clemente Orozco (Figura 26

²⁹⁴ FLORESCANO, Enrique. Los mitos de identidad colectiva y la reconstrucción del pasado. CARMAGNANI, Marcello; HERNÁNDEZ CHÁVEZ, Alicia; ROMANO, Ruggiero (coord.). **Para una historia de América II**. Los nudos (I). Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1999. p. 99.

²⁹⁵ HERNÁNDEZ GÓNZÁLEZ, Cristina. **Doña Marina (La Malinche) y la formación de la Identidad Mexicana**. Madri: Encuentro, 2002. p.119.

²⁹⁶ MOTTA, Rodrigo Patto Sá. A história política e o conceito de cultura política. LPH: **Revista de História**. V. 6, 1996. p. 89.



Figura 26 - Cortéz e Malinche (1926) de Clemente Orozco

Fonte: Antigo Colegio De San Ildefonso. Online. Disponível em: <http://www.sanildefonso.org.mx/museo-digital/fotogaleria_zoom.php>. Acesso em: nov. 2013.



Figura 27 - Vista panorâmica do mural Cortéz e Malinche

Fonte: Antigo Colegio De San Ildefonso. Online. Disponível em: <http://www.sanildefonso.org.mx/museo-digital/recorrido_360.php>. Acesso em: nov. 2013.

e 27). O presente mural foi pintado em 1926, no antigo Colégio São Ildefonso - na época, Escola Preparatória - no patamar da escada do primeiro piso do pátio principal²⁹⁷.

O mural apresenta a ideia da fusão de duas raças pelo contraste da cor dos protagonistas da imagem. A pele acinzentada de Cortés o relaciona à raça europeia, em contraste à cor vermelho quente de Malinche. O foco recai precisamente sobre a dominação do conquistador salientada pela figura cromática e luminosa de Cortés na composição, destacando, assim, sua proteção e autoritarismo sobre Malinche. Ao colocá-los de forma nua, Orozco provavelmente faz alusão a Adão e Eva e, conseqüentemente, ao mito de origem mestiça do México. Nesse sentido, como a Eva que entrega a maçã a Adão, reproduz-se em parte o mito de traição de Malinche. Porém, é preciso reparar nas mãos das personagens (Figura 28). A indígena segura uma das mãos do conquistador, talvez como gesto de renúncia ou reciprocidade e afeto. E, nesse sentido, o artista poderia estar reproduzindo o mito hispanista de amor entre as personagens. A figura passiva e os olhos quase fechados da índia poderiam reiterar a interpretação de renúncia e aceitação de sua condição (Figura 29). Entretanto, a mão esquerda está suspensa. Ela poderia ir ao encontro da personagem aos pés de Cortéz, todavia, é impedida por este. Desse modo, o espectador não sabe qual é a verdadeira intenção desta mão, pois o artista prefere cobrir a sua possível transferência para demonstrar a autoridade do conquistador.

O vermelho da personagem aos pés do conquistador semelhante à de Malinche, faz ligação à raça indígena (Figura 30). Não obstante, em carta escrita em 1929 para diretora de uma revista trimestral destinada, sobretudo, aos americanos, a *Mexican Folkways*, Clemente Orozco nega que a figura sob os pés do europeu seja indígena.

El personaje pintado a los pies de las figuras representa solamente el pasado, el fin de un estado de cosas, como lo fue indudablemente la Conquista; es un personaje al cual ni siquiera se le ve el rostro y que no tiene en absoluto ningún detalle que dé derecho a bautizarlo con el nombre de “The indian race”, nombre que correspondería, en todo caso, a la figura de la derecha.²⁹⁸

²⁹⁷ AZUELA DE LA CUEVA, Alicia. **Arte y poder:** renacimiento artístico y revolución social, México, 1910-1945. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2005. p. 155.

²⁹⁸ OROZCO apud TIBOL, Raquel. **José Clemente Orozco:** una vida para el arte. Breve historia documental. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. p. 89-90.



Figura 28 - Detalhe das mãos de mural Cortéz e Malinche

Fonte: Antigo Colegio De San Ildefonso. Online. Disponível em: <http://www.sanildefonso.org.mx/museo-digital/recorrido_360.php>. Acesso em: nov. 2013.



Figura 29 - Detalhes dos olhos de Malinche

Fonte: Antigo Colegio De San Ildefonso. Online. Disponível em: <http://www.sanildefonso.org.mx/museo-digital/recorrido_360.php>. Acesso em: nov. 2013.



Figura 30 - Detalhe de personagens aos pés de Cortéz e Malinche

Fonte: Antigo Colegio De San Ildefonso. Online. Disponível em: <http://www.sanildefonso.org.mx/museo-digital/recorrido_360.php>. Acesso em: nov. 2013.

O pintor escreve para se defender da crítica de Rivera, que era o editor de arte da revista, pois acreditava que este pretendia colocá-lo como inimigo da raça indígena.

Con lo que yo no estoy conforme es con el pie o leyenda que aparece bajo el grabado que reproduce el fresco de la bóveda grande, es decir, de la pintura llamada Cortés y Malintzin, y que diste “The indian race under their feet”, puesto indudablemente por su “art editor”, pues no es esta vez la primera que pretende hacerme aparecer como un enemigo de la raza indígena, asunto bastante grave bajo las presentes circunstancias en México y más grave aún por ser la revista Mexican Folkways un periódico oficial o semioficial, patrocinado por la Secretaria de Educación²⁹⁹.

A conjuntura era de instabilidade política para o governo pós-revolucionário, em virtude da Rebelião Cristera e do assassinato de Obregón. Nesse momento seria grave ser visto como inimigo da raça indígena, posto que principalmente na Secretaria de Educação as políticas eram baseadas no pensamento indigenista. Como visto anteriormente, a instituição defendia que a verdadeira identidade mexicana era a mestiça, no sentido de mescla entre a cultura ocidental e indígena. Desse modo, brancos e mestiços estão obrigados a identificar-se com a obra histórica do índio. A cultura indígena aparece naquele momento como o principal elemento particular dos países latino-americanos, que os distinguem da Europa.

Orozco lembra em sua carta que Cortés e Malinche ocupam espaços iguais na pintura, que “representa um hecho histórico y rigurosamente actual, es decir, la unión de las razas y culturas europeas com las razas y culturas indígenas americanas”. Orozco escreve ainda que, ao contrário de falsos redentores ou politíqueiros, nunca em seus quadros e murais fez piadas dos indígenas e de seus costumes ou os desrespeitou. Ele inclusive criticava as representações nacionais e estrangeiras do índio mexicano contemporâneo, que foram criadas e popularizadas tendo como referência o pensamento indigenista, não só na pintura de Rivera, mas em outros meios artísticos³⁰⁰: com calção e camisa branca ou poncho, sombreiro, sandálias, pele morena (figura 9).

Através desta carta podemos perceber a força política do pensamento indigenista nos projetos governamentais e, em certa medida, a força política de Rivera, que o assume em

²⁹⁹ OROZCO apud TIBOL, Raquel. **José Clemente Orozco**: una vida para el arte. Breve historia documental. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. p. 89-90.

³⁰⁰ Além de pintar esse estereótipo em murais no México, Rivera venderia muitos quadros para o exterior nesses moldes, como o Carregador de Flores de 1935.

parte. Nesse contexto, ser contrário à proposta indigenista poderia comprometer espaços institucionais de poder, como cargos públicos ou projetos murais comissionados pelo governo.

Ao tentar explicar sua obra na carta, Orozco exclui uma explanação sobre as mãos das personagens principais. Relevante é notar que se é a cor que diferencia Cortés como europeu, de Malinche como indígena, é ela que claramente permite que a terceira personagem seja incluída na última definição. No entanto, nessa a cor amarronzada tem tons cinza escuro. Desse modo, ela parece misturar-se com a cor do chão como se estivesse desaparecendo. Quando se olha do vão da escada, ela se apresenta menos iluminada e parece menor que as duas personagens principais que dominam a cena. A figura indígena masculina beija o chão, de maneira que o pintor esconde do leitor a boca e os olhos da personagem. Como não se pode ver as expressões de seu rosto, a impressão é que não se pode ouvi-lo contar a história de seu povo.

Se Cortés e Malinche representam algo histórico e atual, a personagem pisoteada pelo pé do conquistador e que busca a mão da indígena não deveria representar apenas o passado, como tenta defender o artista (Figura 30). Nesse sentido, o mural pode ser interpretado como representação da ambiguidade do processo de mestiçagem que, como projeto nacionalista, cumpre função incluída, mas também excluída. Incluída porque defendia a participação dos indígenas na comunidade nacional, na condição de abandonarem sua cultura e identidade. Excluída, pois todos os grupos que não quisessem tomar parte deste processo de fusão cultural eram obstáculos para a construção da homogeneidade cultural, ou seja, da nação mexicana, sendo assim, “pisoteados”.

Em 1929 o pintor parece mudar seu discurso ao explicar a imagem na carta. Esse fato acontece em virtude da mudança na conjuntura histórica, e por ele já não mais possuir a proteção do reitor Afonso Pruneda. Sua crítica deve-se, sobretudo, à forma imposta e tutelada do indigenismo, na qual as decisões políticas sempre são tomadas fora da comunidade indígena e se valem de um discurso científico³⁰¹. Contudo, isso não significa que Orozco não defendesse a modernização e ocidentalização do indígena.

³⁰¹ Em sua autobiografia publicada em 1942, Orozco vai criticar a existência do Departamento Autônomo de Assuntos Indígenas criado em 1936, justamente pelos indígenas não serem inferiores, eles não precisam do Estado para gerir seus destinos. In: OROZCO, José Clemente. **An autobiography**. Austin: University of Texas Press, 1962. p. 104-107.

Y estoy seguro también de que nadie, como yo, desea más ardientemente que el indígena logre al fin, por sí mismo, su redención final y el puesto que le corresponde en la vida moderna de nuestro país, sin la “ayuda” de falsos “redentores” y demás politiquillos de profesión³⁰².

A partir de fins dos anos de 1920, a política indigenista começou a ser criticada devido ao seu paternalismo, legitimado pelas ciências humanas, principalmente a antropologia. De acordo com o historiador Alexander Dawson, no início da década de 30, começou a ser operada nas representações indigenistas a imagem de que o índio estava lutando ativamente contra as condições de sua opressão, sendo assim sujeitos de sua redenção³⁰³. Entretanto, isso só era visto nos índios que buscavam ativamente reformas sociais modernistas, através da sua cooperação com os programas federais e de sua contribuição para as grandes lutas nacionais na história mexicana. Os indígenas que tiveram historicamente menos contatos com a cultura ocidental, bem como os que resistiam a políticas indigenistas, eram chamados de pré-políticos ou primitivos.

En un artículo publicado por la revista *El Maestro Rural*, Moisés Sáenz reducía la diversidad cultural mexicana a dos situaciones: por un lado el primitivismo o semiprimitivismo y, por el otro, la civilización. Afirmaba que “México en su mayor parte se compone de semiprimitivas comunidades rurales.” [...] En el mismo número de la revista, el antropólogo y lingüista Pablo González Casanova expresaba una visión negativa de lo indígena a nivel racial, moral, social y económico. Según el autor, la población indígena representaba una realidad anacrónica en la civilización contemporánea, una especie de condición precampesina cuya existencia impedía el progreso de toda la nación³⁰⁴.

Essa ideia de indígena semiprimitivo, uma espécie de fase intermediária em que se encontravam a maioria dos indígenas, ajudava a explicar a importância da escola rural e inclusive a desaprovação dela por muitas comunidades rurais.

Preocupado em exaltar o indígena, em 1929, Diego Rivera iniciou os esboços para pintar “A epopeia do Povo Mexicano”. Esse projeto se constitui de três murais que contam a

³⁰² OROZCO apud TIBOL, Raquel. **José Clemente Orozco**: una vida para el arte. Breve historia documental. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. p. 89-90.

³⁰³ DAWSON, Alexander. From models for the nation to model citizens: indigenismo and the “revindication” of the Mexican Indian, 1920-40. **Journal of Latin American Studies**, v. 30, n. 2, 1998.p. 279-308.

³⁰⁴ GIRAUDO, Laura. **Anular las distancias**: Los gobiernos posrevolucionarios en México y la transformación cultural de indios y campesinos. Espanha: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2008. p. 237.

história do México desde o período pré-colonial e sua visão de futuro. Ele é encomendado em 1929, durante o Maximato³⁰⁵ (1929-1932), para o Palácio Nacional, centro máximo de poder do México. Este trabalho é considerado a mostra mais representativa da pintura histórica mexicana dedicada a legitimar o Estado nacional revolucionário³⁰⁶. Essa é uma obra monumental com 276 metros quadrados (Figura 31).

Nesses murais o pintor não modificou o processo histórico descrito por Justo Sierra em *La evolución política del Pueblo mexicano* ou por Vicente Riva Palácio, em *México a través de los siglos*. Porém, deu sentidos diferentes aos temas e as personagens de sua história³⁰⁷. Sua grande tela começa no lado direito da escada e se desdobra na horizontal para o lado oposto. Os murais da esquerda e da direita ficam na parte mais alta das escadas e apresentam zonas com predomínio do tom azul. Já na parede central, há prevalência de tons mais acinzentados e amarronzados.

Na cena da parede direita, chamada México Antigo (Figura 32), o artista pintou a época anterior à chegada dos espanhóis. Ele resume o mundo indígena às culturas do planalto central mexicano, principalmente a dos mexicas, que englobam aspectos da cultura maia e tolteca. Como presságio da destruição desse universo, Rivera pinta no centro da imagem o sol invertido (Figura 33). Essa representação é intrínseca à mitologia do tempo cíclico de Quetzalcoat (desenhado abaixo do sol e como um homem branco de barba)³⁰⁸.

Entre as muitas representações sobre essa divindade, na cosmologia nahua ele era um dos deuses que interveio na criação do cosmos e do sol. Ele desceu ao inframundo em busca de ossos da humanidade extinguida para criar com eles os seres que povoariam a era do

³⁰⁵ Alusão ao domínio político exercido por Calles no governo, apesar de nesse período o México ter três presidentes: Portes Gil (1929-1930), Ortiz Rubio (30-32) e Aberlado Rodríguez (1932-1934). Inclusive nesse mural, “A História do México desde a Conquista até 1930”, Rivera vai pintar apenas Obregón e Calles, desconsiderando os outros dois presidentes. Para uma análise da pintura sobre a independência até os anos 30: VASCONCELLOS, Camilo de Mello. As representações das lutas de independência no México na ótica do muralismo: Diego Rivera e Juan O’Gorman. **Revista História.**, São Paulo, n. 153, 2005. Disponível em <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-83092005000200011&lng=pt&nrm=iso>. acesso em 03 mar. 2011.

³⁰⁶ AZUELA DE LA CUEVA, Alicia. **Arte y poder: renacimiento artístico y revolución social**, México, 1910-1945. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2005. p.163.

³⁰⁷ FLORESCANO, Enrique. **Historia de las Historias de la nación mexicana**. Cidade do México: Taurus, 2002. p. 405.

³⁰⁸ PICÔT, Natasha. **The representation of the indigenous peoples of Mexico in Diego Rivera’s National Palace Mural, (1929-1935)**. Tese (Doutorado em filosofia), Universidade de Nottingham. Nottingham: 2007. Disponível em: <<http://etheses.nottingham.ac.uk/578/>>. Acesso em: 15 nov 2010. p. 258.



Figura 31 - Vista panorâmica da Epopeia do Povo Mexicano

Fonte: Panoramio. Online. Disponível em: <<http://www.panoramio.com/photo/20522853>> .



Figura 32 - Mural México Antigo

Fonte: LOZANO e CORONEL RIVERA (2007)

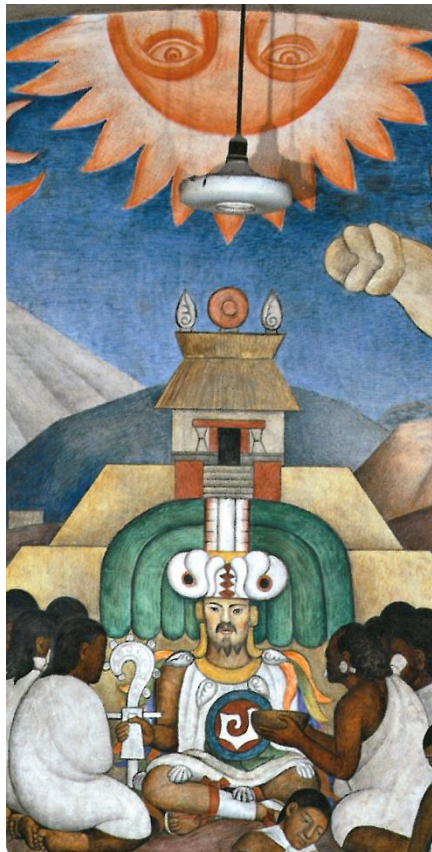


Figura 33 - Detalhe central do Mural México Antigo

Fonte: LOZANO e CORONEL RIVERA (2007)



Figura 34 - Detalhe dos ofícios do Mural México Antigo

Fonte: LOZANO e CORONEL RIVERA (2007)



Figura 35 - Detalhes das guerras no Mural México Antigo

Fonte: LOZANO e CORONEL RIVERA (2007)



Figura 36 – Detalhe de Quetzalcoat no céu no Mural México Antigo

Fonte: LOZANO e CORONEL RIVERA (2007)

Quinto Sol³⁰⁹. Assim como nas representações maias e mixtecas, se deve a Quetzalcoat a criação do legado cultural que fundou a vida em civilização na mesoamerica: a invenção da agricultura, escrita, astronomia, artes e ofícios úteis. A imagem mais conhecida de Quetzalcoat é a de Serpente Emplumada. Na tradição mesoamericana, a serpente, assim como sol que nasce e renasce, se relaciona com os poderes da regeneração, já que todo ano muda de pele e ressurgue. Ela é um ser da terra, incorporando as características de seu meio: simboliza a fertilidade e a reprodução da vida. Já o pássaro representa o céu e suas forças criadoras. Mas as plumas do corpo da serpente são da ave quetzal, que aparecem como ornamento das roupas dos governantes³¹⁰. Isso é intrínseco a algumas representações, nas quais Quetzalcoat assume a imagem de sacerdote e governante de Tula, que ao perder o trono, abandona o reino com fiéis até o oriente. Lá se transforma em estrela vespertina entre os raios do sol, que se incendia e renasce como estrela matutina. Na colonização, indígenas e cronistas espanhóis mesclaram símbolos e significados das tradições de ambas as culturas. Os cronistas e frades transformam a divindade em um profeta branco, de barba, contrário aos sacrifícios humanos, que ao ser deserddado promete voltar com outros homens semelhantes a eles: os conquistadores espanhóis³¹¹.

No mural de Rivera, as glórias do passado são idealizadas através da apresentação de rituais religiosos, o trabalho e arte dos mexicas no lado direito (Figura 34) e a guerra e o trabalho escravo do lado esquerdo (Figura 35). Quetzalcoatl, figurado como símbolo colonial da civilização, patrono da paz e das artes, ao ser gravado no centro do México pré-hispânico indica que aquele era um reino grandioso e imponente (Figura 33). Pintado como homem branco, prenuncia a vinda da colonização. A divindade indígena também é figurada no céu, voando para o oriente (Figura 36). Portanto, Rivera enfatizou características da cultura asteca, como arte e conhecimento, classificadas na narrativa histórica eurocêntrica como marcas das grandes civilizações culturais antigas.

Na parede central do tríptico (Figura 37), apresenta-se o período referente à época colonial até a presidência de Plutarco Elías Calles. Por isso contém o maior número de personagens e acontecimentos. Os cinco arcos superiores do mural narram

³⁰⁹FLORESCANO, Enrique. **Memoria indígena**. Cidade do México: Taurus, 1999. p. 220.

³¹⁰FLORESCANO, Enrique. **Memoria indígena**. Cidade do México: Taurus, 1999. p. 208.

³¹¹FLORESCANO, Enrique. **Memoria indígena**. Cidade do México: Taurus, 1999. p. 350.

episódios da história moderna. Os do extremo fazem alusão às intervenções estrangeiras. O da direita retrata a invasão norte-americana, enquanto o da esquerda, a francesa, com a imposição do Maximato. O segundo arco, da esquerda para direita descreve as guerras civis e da Reforma. O terceiro os heróis da independência e os forjadores do Estado pós-revolucionário: Álvaro Obregón e Plutarco Elias Calles. No plano inferior do mural narra-se a sequência das guerras e conquistas, figuradas nos cavalos, espadas e armaduras dos espanhóis contra os vistosos guerreiros indígenas com suas armas frágeis. Na parte central, o emblema da fundação do México e de Tenochtitlán: a águia sobre o nopal. Acima, da direita para a esquerda, várias imagens que contam a dominação europeia: a escravidão dos indígenas; o enfrentamento de Frei Bartolomé de Las Casas com Cortés (Figura 38); o batismo de nativos (Figura 39); a Inquisição (Figura 40); Cortés e Malinche com seu filho, Martín (Figura 41).

Nesta representação de Cortés e Malinche (Figura 41), o corpo e a cabeça do conquistador se direcionam ao trabalho compulsório indígena e ele aparece mais a frente, cobrindo parte do corpo de Malinche. As pernas dele são ocultadas por uma fogueira. Ao espectador é negada a visão dos olhos de Cortés, cobertos pela boina. Das três personagens, Malinche é a única que aparece com os olhos abertos, já que Martín esconde o rosto no corpo da mãe que o abraça (Figura 42). Martín representa o primeiro mestiço, metonimicamente o primeiro mexicano. De saia e blusa brancas e joias de ouro, a expressão de Malinche parece bastante enigmática, quase sorrindo. Talvez porque os olhos parecem se dirigir para fora da pintura, ao futuro no mural da direita, chamado “México hoje e amanhã”. Homens são mortos pela inquisição à direita de Malinche, enquanto na esquerda, Cortés escraviza indígenas. Abaixo da fogueira, uma indígena luta contra um espanhol que a tenta violentar (Figura 41). Ao contrário da Malinche de Orozco, - de olhos quase fechados, passiva, impedida de ajudar o indígena pisoteado pelo



Figura 37 – Mural México colonial até 1930

Fonte: LOZANO e CORONEL RIVERA (2007)

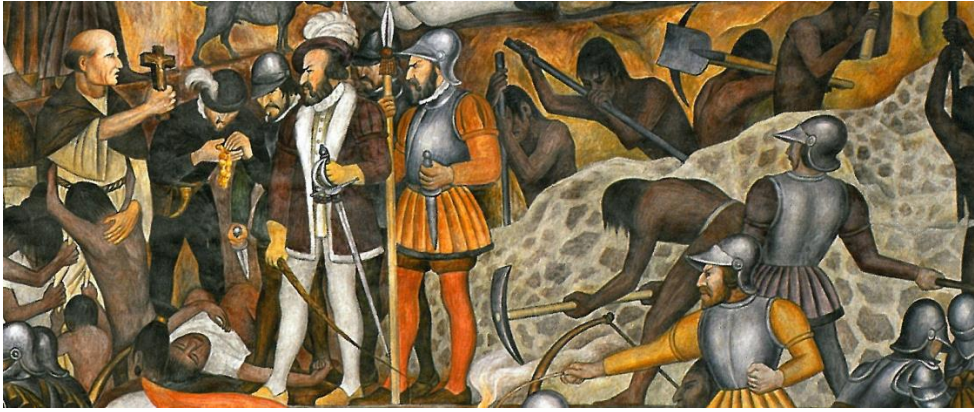


Figura 38 – Detalhe da escravidão dos indígenas e o enfrentamento de Frei Bartolomé de Las Casas com Cortés no Mural México colonial até 1930.

Fonte: LOZANO e CORONEL RIVERA (2007)



Figura 39 - Detalhe do batismo de nativos no Mural México colonial até 1930.

Fonte: LOZANO e CORONEL RIVERA (2007)



Figura 40 - Detalhe da inquisição no Mural México colonial até 1930.

Fonte: LOZANO e CORONEL RIVERA (2007)

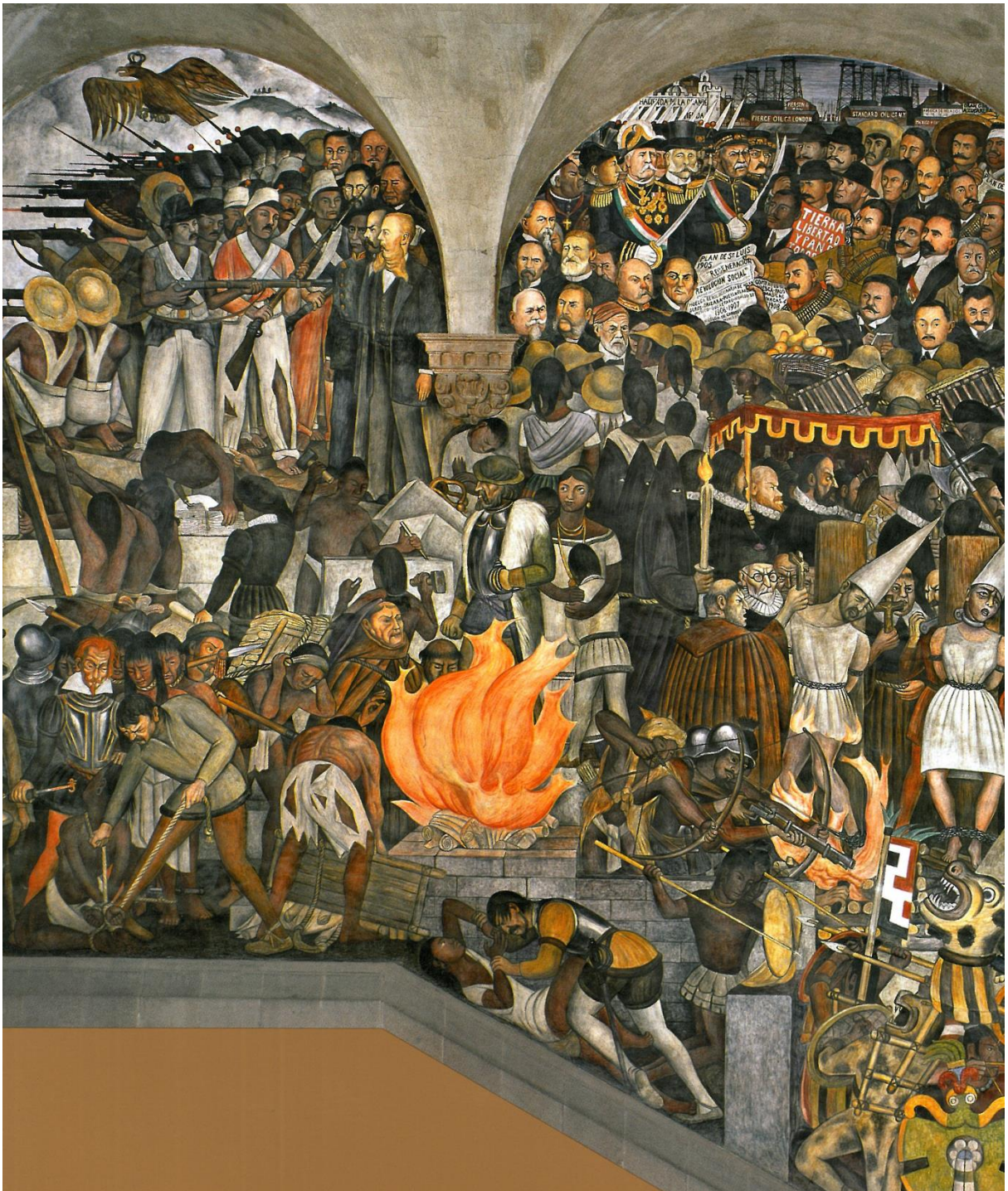


Figura 41 - Detalhe do mural México Colonial: Cortéz e Malinche

Fonte: LOZANO e CORONEL RIVERA (2007)



Figura 42 - Detalhe de Cortés e Malinche no Mural México colonial até 1930

Fonte: LOZANO e CORONEL RIVERA (2007)



Figura 43 - Esboço do mural México Colonial até 1930 e México hoje e amanhã

Fonte: LOZANO e CORONEL RIVERA (2007)



Figura 44 – Detalhe do esboço de Cortés e Malinche no esboço do mural México Colonial.

Fonte: LOZANO e CORONEL RIVERA (2007)

colonizador - Rivera a pinta em seu mural como uma mãe corajosa e zelosa que cuida do futuro de seu filho, logo, da raça indígena. Os olhos abertos podem ser interpretados como uma Malinche que tem clara visão da violência ao seu redor e que vê no seu filho mestiço o único jeito de preservar a herança indígena. O pintor parece, assim, absolvê-la: a progenitora da nação mexicana não é uma traidora, mas acima de tudo uma mãe, oprimida pelo pai, que ama seu filho e preserva sua raça através dele.

É importante ressaltar que no projeto inicial para a escada do Palácio Nacional (Figura 43), produzido em 1929, Malinche foi desenhada com dois filhos. Tanto ela quanto o conquistador tinham o corpo, a cabeça e os olhos direcionados para a esquerda (Figura 44). Além disso, nos banzos das paredes da escada as personagens foram desenhadas também. No da esquerda, Malinche, através do gesto do braço, guia, juntamente de Cortés, os passos para a vitória na conquista. No banzo da direita ela aparece mediando um encontro entre um líder indígena e Cortés. Por essa função e pela importância dada às mãos, o desenho do pintor parece dialogar com as imagens do Lienzo de Tlaxcala (Figura 45) ³¹². Na verdade, para a composição de seus murais, Rivera pesquisou em museus, artefatos e códices. O artista colecionou também vários objetos pré-hispânicos, o que deu origem ao Museu Anahuacalli, projetado por ele na cidade do México com mais de cinquenta mil peças

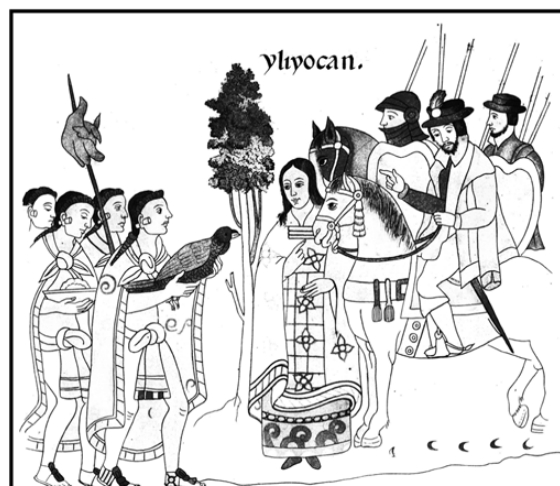


Figura 45 – Lamina 2 do Lienzo de Tlaxcala

Fonte: NAVARRETE (2007)

angariadas ao longo da vida. No entanto, conforme Natasha Picôt, na composição de suas pinturas, ele deu preferência às imagens

³¹² Para saber mais sobre esse códice colonial ler: NAVARRETE, Federico. La Malinche, la Virgen y la montaña: el juego de la identidad en los códices tlaxcaltecas. *História*, v. 26, n° 2, São Paulo. 2007. p.288-310.

coloniais, já que as fontes pré-colombianas apresentavam complexas imagens hieráticas

313

En este mural me apropié el movimiento arquitectónico de la escalera misma y lo relacioné con el dinámico desarrollo ascendente de la Revolución. Cada personaje del mural estaba dialécticamente conectado con sus vecinos, de acuerdo con su papel en la historia. Nada era solitario; todo era relevante. Mi mural del Palacio Nacional es el único poema plástico que yo conozca que comprende en su composición la historia completa de un pueblo. [...] Tuve el cuidado de autenticar cada detalle mediante una investigación precisa, porque no quería dar a menor oportunidad a nadie para que tratara de desacreditar los murales en su conjunto con el pretexto de que algún detalle fuera una invención³¹⁴.

Partindo de uma lógica historicista, Rivera acreditava que sua narrativa fosse um retrato fiel do passado. Do projeto inicial para o Palácio, as pinturas do banzo não foram realizadas. Além disso, foi retirado o desenho do segundo filho de Malinche, pois segundo as fontes, ela só teve um filho com Cortés. Assim sendo, foi coerente com sua intenção de verdade, ressaltando o estereótipo de primeiro mestiço em Martin. Rivera começou os esboços da parede central em 1930, quando terminou o mural México Antigo. Nesse período, ele intercalou os seus trabalhos no Palácio Nacional com o projeto História do Estado de Morelos: Conquista e Revolução, no Palácio de Cortés, em Cuernavaca³¹⁵. Em seguida, ele viaja para os Estados Unidos retornando em meados de 1931, quando já faz algumas modificações no desenho inicial. Novamente volta para os Estados Unidos, regressando para o México apenas em dezembro de 1933 e para seu projeto no Palácio Nacional em dezembro de 1934³¹⁶. Possivelmente, as mudanças na direção dos olhos da indígena seja uma resposta à pintura de Cortés e Malinche de Orozco e ao episódio na revista *Mexican Folkways*.

Para Natasha Picôt, a visão de história de Rivera aproxima-se do marxismo dialético. Nesse sentido, ela se resume à luta do opressor contra o oprimido³¹⁷. No

³¹³ PICÔT, Natasha. **The representation of the indigenous peoples of Mexico in Diego Rivera's National Palace Mural, (1929-1935)**. 2007. 308f. Tese (Doutorado em filosofia), Universidade de Nottingham. Nottingham: 2007. Disponível em: <<http://etheses.nottingham.ac.uk/578/>>. Acesso em: 20 Nov. 2010. p.202.

³¹⁴ RIVERA, Diego e MARCH, Gladys. **Mi arte, mi vida**. México: Editorial Herrero S.A., 1963. p.131.

³¹⁵ Os esboços do banzo do Palácio Nacional foram utilizados em murais do Palácio de Cortés.

³¹⁶ CORONEL RIVERA, Juan Rafael. Visiones de la historia de México: Palacio Nacional y Palacio de Cortés, Mexico. In: LOZANO, Luis-Martín e CORONEL RIVERA, Juan Rafael. **Diego Rivera: Obra mural completa**. Los Angeles: Taschen America Llc, 2007. p. 196-197.

³¹⁷ PICÔT, Natasha. **The representation of the indigenous peoples of Mexico in Diego Rivera's National Palace Mural, (1929-1935)**. 2007. 308f. Tese (Doutorado em filosofia), Universidade de

contexto do mundo colonial, do indígena contra o colonizador. Desse processo Martín representa a nova síntese. As representações nacionalistas sobre a mestiçagem foram alusivas à crença de que a mescla elevaria ou faria evoluir a raça indígena. Nessa lógica, outorgou-se ao componente branco o papel dominante, associado à virilidade e à superioridade. Já ao componente indígena um papel subordinado, associado à feminilidade e à inferioridade, igualmente a visão mística da origem da mestiçagem, na qual o conquistador, agressivo e triunfante, possuía a indígena passiva e conquistada.

A identificação do menino abraçado à mãe com o indígena reitera o mito de origem mestiça defendido pelo antropólogo indigenista Manuel Gamio, que acredita na mestiçagem como o primeiro produto harmonioso da Conquista³¹⁸ – embora o que ocorresse fosse a mestiçagem biológica, não a cultural. Os filhos mestiços eram geralmente considerados bastardos e criados apenas pela mãe indígena. O caso de Martín foi uma exceção, porque foi separado da mãe quando ainda criança e criado no âmbito espanhol, ou seja, assumindo a identidade *criolla*³¹⁹.

Na verdade, os primeiros mestiços biológicos no território mexicano foram os filhos do naufrago espanhol Gonzalo Guerrero de seu casamento com uma índia maia. Seus filhos foram educados como indígenas e o próprio Guerrero se converteu à religião e cultura maias, assumindo a identidade desse grupo. Embora o grupo indígena legitimasse os filhos de Guerrero, aos olhos dos espanhóis, eles foram considerados bastardos e frutos de uma união pagã. Mesmo a Igreja favorecendo até metade do século XVII o matrimônio entre espanhóis e filhas da nobreza indígena batizada, ser mestiço significava ser bastardo e logo discriminado. Posteriormente, com as leis de segregação, além da discriminação, tornaram-se legalmente híbridos ilegítimos³²⁰.

A pintura de Rivera ao apresentar a mãe abraçando o filho, parece propor a identificação do mestiço com aspectos da cultura indígena, pois é necessário conhecê-la para incorporar certos aspectos à cultura nacional. Isso se relaciona com a defesa de

Nottingham. Nottingham: 2007. Disponível em: <<http://etheses.nottingham.ac.uk/578/>>. Acesso em: 20 Nov. 2010. p 246

³¹⁸ GAMIO, Manuel. **Forjando patria**. Cidade do México: Librería de Porrúa Hermanos, 1916. p. 117-118.

³¹⁹ HERNÁNDEZ GÓNZÁLEZ, Cristina. **Doña Marina (La Malinche) y la formación de la Identidad Mexicana**. Madrid: Encuentro, 2002. p. 133.

³²⁰ BASAVE BENÍTEZ, Agustín. **México Mestizo: análisis del nacionalismo mexicano en torno de la mestizofolia de Andrés Molina Enríquez**. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. p. 19.

Gamio: para se conhecer a verdadeira história do México é preciso conhecer todos os povos que compuseram e influenciaram a identidade nacional mexicana, ou seja, a identidade mestiça.

O mural parece redimir os *criollos* pela violência do passado. Da mesma forma que Martin era uma criança chorando pela violência comandada por seu pai, mas incapaz de impedi-la e compreendê-la, os mestiços eram uma jovem raça ainda em formação. Portanto, a narrativa de Rivera não distinguia a categoria étnica que surgiu no século XIX das categorias dos mestiços no México colonial. Como visto, no sistema colonial de relações interétnicas, os mestiços ocupam um lugar secundário entre as grandes categorias étnicas de espanhóis e indígenas. Geralmente não desenvolveram uma identidade própria, incorporando-se a alguma dessas duas categorias. Os mestiços modernos inventaram uma história de *continuum* histórico de descendência destes primeiros filhos de espanhóis e indígenas. No entanto, eles são muito diferentes do mestiço colonial. O surgimento deles não implica em simples resultado do processo biológico de mescla entre duas “raças” diferentes, mas sim um processo de mudança identitária sociocultural. Eles deixam de ser um grupo marginal e se convertem no grupo dominante da identidade nacional mexicana³²¹.

Esse grupo que dominou os espaços governamentais depois da Revolução de 1910 acreditava que as políticas educativas da SEP integrariam as comunidades indígenas através do trabalho de profissionais e professores indígenas. Nessa lógica os indígenas, ao terem acesso à educação e às vantagens da modernidade, abandonariam sua identidade étnica e assumiriam a identidade mestiça para, assim, convencer parentes e alunos indígenas a fazerem o mesmo. Um exemplo dessas ações educativas fora a Casa do Estudante Indígena, escola para indígenas fundada em 1926 na Cidade do México. Ela representou uma experiência que buscava demonstrar a capacidade de integração dos indígenas e anular, como se acreditava na época, as distâncias culturais entre indígenas e a contemporaneidade³²². Em 1928 são inaugurados os cursos de magistério nessa instituição. Com a formação de professores rurais, definia-se de forma mais específica a missão civilizadora confiada aos alunos quando terminassem os

³²¹ NAVARRETE, Federico. **Las relaciones interétnicas en México**. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004. p. 78.

³²² GIRAUDO, Laura. **Anular las distancias**: Los gobiernos posrevolucionarios en México y la transformación cultural de indios y campesinos. Espanha: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2008. p. 232.

estudos: retornar ao lugar nativo para ensinar a comunidade local a ser moderna. Em 1932, a Casa do Estudante Indígena, devido ao custo econômico, foi substituída por escolas especiais em regiões com predomínio indígena.

Na avaliação dos inspetores da SEP sobre os professores rurais constatou-se que muitas vezes esses estimulavam o orgulho às raízes culturais locais, sendo compreensível a desaprovação pela comunidade de algumas das propostas implantadas de forma unilateral pela SEP nas escolas³²³. Desse modo, segundo Federico Navarrete, a equação entre educação e mestiçagem não funcionou em muitos casos:

Pues aunque estos profesionistas y maestros aprendieron español y la cultura y valores occidentales, muchos de ellos reforzaron su identidad indígena y se han convertido en dirigentes en muchas de sus comunidades y también han fundado organizaciones políticas y sociales que defienden la identidad cultural y étnica de sus grupos.³²⁴

Os professores difundiram representações nacionais com a adoção de festas cívicas nas comunidades rurais, por exemplo. No entanto, na maioria das vezes, traduzindo-as para a realidade comunitária, sem negar expressões culturais locais³²⁵. Isso ajudou a constituir uma sociedade civil nacional, o que não implicou necessariamente no abandono da identidade étnica. Afinal, existem esferas culturais que criam identidades culturais comuns entre estes diferentes grupos étnicos, como a religião, a cultura nacional e cada vez mais os meios de comunicação. Nesse sentido, defender as particularidades de cada grupo étnico não implica necessariamente em não aceitar e construir identidades mais amplas.

As sociedades da modernidade tardia [...] são caracterizadas pela “diferença”; elas são atravessadas por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes “posições de sujeitos” – isto é identidades – para os indivíduos. Se tais sociedades não se desintegram totalmente não é porque elas são unificadas, mas porque seus diferentes

³²³VAUGHAN, Mary Kay. **La política cultural en la Revolución: Maestros, campesinos y escuelas en México, 1930-1940**. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2001. p. 275.

³²⁴NAVARRETE, Federico. **Las relaciones interétnicas en México**. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004. p.124.

³²⁵VAUGHAN, Mary Kay. **La política cultural en la Revolución: Maestros, campesinos y escuelas en México, 1930-1940**. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2001. p. 344.

elementos e identidades podem, sob certas circunstâncias, ser conjuntamente articulados.³²⁶

A capacidade de aceitar novas identidades sociais e culturais se relaciona com o que é chamada de “malinchismo” no México. Segundo Navarrete, isso significa acolher e favorecer os grupos recém-chegados no país, vistos como portadores de novidades³²⁷. Esta atitude de recepção aos estrangeiros não é negativa, pois implica em uma vontade de receber e incorporar novas ideias que vêm de fora, enriquecendo e tornando mais plural a cultura dos diferentes grupos mexicanos.

O problema é quando esses sistemas interétnicos são estabelecidos dentro de uma perspectiva etnocêntrica. O etnocentrismo “é a virtual incapacidade de a identidade étnica produzir uma visão ou um “retrato” da outra (identidade) que lhe é complementar, sem se valer de critérios absolutos, compatíveis com suas representações.”³²⁸ No México, a identidade mestiça tornou-se medida para as demais, que podem se ver de forma negativa em relação a ela e não complementar. Isto pode gerar negação das identidades indígenas ao interiorizar o retrato medido a partir da cultura hegemônica. Por isso, de acordo com Homi Bhabha é fundamental deslocar a definição de cultura como totalidade epistemológica para “lugar enunciativo” de produção irregular e incompleta de sentido³²⁹. A incompletude emana da própria existência de uma pluralidade de culturas, nos atos de estratégias de sobrevivência social de práticas e demandas desmesuradas. A cultura como enunciação estabelece processos mais dialógicos de negociação cultural. Essa definição possibilita outros espaços narrativos e temporais, nos quais há possibilidades do outro objetificado, ser intérprete de sua experiência e história.

A representação de Malinche, Cortés e Martin, de Diego Rivera sintetiza a narrativa histórica indigenista, na qual a fusão entre as raças e cultura é a única alternativa para sobrevivência da cultura indígena. O artista desenhou os nativos resistindo à violenta colonização espanhola como uma tentativa de valorização da ação

³²⁶ HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

³²⁷ NAVARRETE, Federico. **Las relaciones interétnicas en México**. Cidade do México: Universidade Nacional Autónoma de México, 2004. p. 115.

³²⁸ CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. Um conceito antropológico de identidade. In: **Identidade, etnia e estrutura social**. São Paulo: Livraria Pioneira Editor, 1976. p. 47.

³²⁹ BHABHA, Homi. O pós-colonial e o pós-moderno: a questão da agência. In: _____. **O local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 285

deles. Do mesmo modo os idealizou ao representar, no mural México Antigo, Quetzalcoatl, patrono das artes e conhecimentos no mundo asteca. No entanto, quem vislumbra o futuro da nação mexicana é a figura de Malinche, com os olhos abertos e protegendo seu herdeiro. Afinal, para os indigenistas os povos indígenas possuem uma cultura retrógrada, oprimida e dominada pelos espanhóis em todo o período colonial. Na narrativa indigenista, aos descendentes mestiços, só restava esperar o desenvolvimento de sua raça e cultura. Eles eram os legítimos filhos da nação mexicana que a guiariam na marcha da história. No desenho de Martin, Rivera apresenta a cultura mestiça como a cultura completa por tentar harmonizar aspectos das tradições indígena e ocidental para forjar a identidade nacional. Ao definir a cultura mestiça como a única representante da nação mexicana, o artista segrega os demais grupos étnicos que não se enquadravam neste padrão cultural, como os negros. Essa aceção da totalidade cultural dos mestiços excluiu também as trocas de universos de sentidos entre os grupos mexicanos ocidentalizados e as distintas comunidades étnicas, ou seja, nega qualquer possibilidade real de diálogo. Concluímos que os códigos culturais indígenas só servem, na medida, que podem ser esvaziados de seus significados e apropriados para o projeto nacional. Embora Rivera tenha sido considerado o principal muralista a valorizar a cultura indígena, esta era apenas objeto de sua arte nacionalista.

3.2. O futuro da “raça” indígena

¿Rivera es un pintor revolucionario?

¿Su obra es revolucionaria?

¿Su objetivo pudo ser revolucionario?

¿Su repercusión favorece a la Revolución?

La contestación nos entregará la ruta lógica y terminará por alumbrarnos. Es ya un lugar común que Rivera, para los revolucionarios, no es un pintor revolucionario ni en su ideología ni en su militancia, ni en su técnica

En su militancia es un oportunista reincidente (colaborador del gobierno nuevo burgués de México instrumento del imperialismo yanqui; “pintor de cámara” de ese gobierno para los fines de la extensión de su ideología entre las masas; enemigo de la Internacional Comunista con mistificación trotskista). En su ideología es un confucionista consciente: ha recorrido la

más pintoresca línea, desde su “campesinismo” *sui generis*, hasta el “proletarismo” a ultranza de los trotskistas.³³⁰

Estas questões levantadas no início dos anos de 1930 por David Alvaro Siqueiros em relação ao seu companheiro muralista derivam-se da trajetória política perpassada por Rivera para produzir seus murais. Em meados dos anos de 1920 ele se distanciou do Sindicato de Trabalhadores, Técnicos, Pintores e Escultores do México e abandonou o Partido Comunista Mexicano (PCM) para continuar a pintar murais com subsídio federal. Mesmo retornando ao partido em 1926, negou publicamente que o Estado fosse contrarrevolucionário. Ao contrário do PCM, que organizou greves e levantes contra medidas tais como o novo código trabalhista favorável à burguesia, as concessões ao capital estrangeiro, a política agrária, a aliança com o imperialismo estrangeiro.

O artista evitava entrar em conflito direto contra o governo para manter boas relações. Durante o tempo que permaneceu pintando o mural do Palácio Nacional ele se recusou a denunciar o maximato pela repressão contra o partido. Em 1927, regressou a Liga Anti-imperialista. Ela denunciava os abusos dos Estados Unidos no México e em toda América Latina. Participou de atos de protesto pela intervenção dos Estados Unidos no Paraguai, Nicarágua e Bolívia; atacou diretamente o embaixador norte-americano no México, Dwight Morrow pela política estadunidense em Cuba. Participou também da Liga Nacional Camponesa e do Bloco de Operários e Camponeses³³¹.

Em 1927, viajou a Moscou, como parte da delegação mexicana, para a celebração do décimo aniversário de Revolução de Outubro. Nesse país teve problemas com o PC da União Soviética, porque discordava da expulsão de Trotsky do partido e das diretrizes da política stalinista, sobretudo em relação à arte. No ano de 1929 foi expulso do partido juntamente com outros militantes. O referido ato era parte da resposta da Terceira Internacional de limpar as filas de militantes suspeitos. Para PC o artista liderava o grupo dos trotskistas no México³³². Nesse contexto de crise entre

³³⁰ ALFARO SIQUEIROS, David. El sindicato. In: JAIMES, Héctor (org.). **Fundación del muralismo mexicano**: textos inéditos de David Alvaro Siqueiros. Cidade do México: Siglo XXI Editores, 2012. p. 107.

³³¹ AZUELA DE LA CUEVA, Alicia. **Arte y poder**: renacimiento artístico y revolución social, México, 1910-1945. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2005. p. 289-290.

³³² AZUELA DE LA CUEVA, Alicia. **Arte y poder**: renacimiento artístico y revolución social, México, 1910-1945. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2005. p. 291.

Rivera e o PC, o embaixador americano Morrow aproximou-se do artista. O objetivo era patrocinar o pintor oficial do callismo e fazer dele uma ferramenta diplomática. Ao final dos anos de 1920 e princípio dos anos de 1930, as empresas americanas aumentaram o investimento na América Latina, em produtos como petróleo, cobre e outros minerais. No caso do governo mexicano, elas se sentiam ameaçadas em seus direitos de titularidade e exploração das jazidas petrolíferas. Desse modo, Morrow com seu próprio dinheiro subsidiou Diego Rivera para pintar o mural no Palácio de Cortés de Cuernavaca. Esse gesto teve um enorme valor simbólico ao demonstrar que o melhor artista do México – e, sobretudo o afamado comunista – estava disposto a colaborar com o representante dos Estados Unidos.

Ao terminar o trabalho em Cuernavaca, Rivera, com sua recém-esposa, a pintora Frida Kahlo, foi para os Estados Unidos em 10 de novembro de 1930. Ele dependeu da ajuda de Morrow para conseguir entrar no país, pois as autoridades migratórias viam com desconfiança o artista em virtude do seu passado de filiação comunista. Depois de uma série de murais, cuja temática não agrediu o sistema político e a forma de vida norte-americana, a opinião pública se tornou favorável a ele. Além de ampliar seu prestígio artístico, Rivera conquistou a confiança dos círculos mais importantes das artes e das finanças. Demonstrou que apesar de sua fama de comunista, era capaz de representar com simpatia e respeito os Estados Unidos. As figuras importantes do mundo financeiro norte-americanos, os Rockefeller e os Ford, decidiram então converter-se em seu mecenas.

Rivera pintou uma série de murais, entre 1931 e 1932, no Instituto de Artes Detroit, sobre o patrocínio da família Ford e no Rockefeller Center entre 1933 e 1934. O primeiro ciclo de murais representou uma homenagem aos avanços do homem moderno e ao mundo industrial dos Estados Unidos³³³.

Los Rockefeller contaban con una participación importante en la Standard Oil de Nueva Jersey, una filial de la empresa fundada por Rockefeller, sr., la mayor productora de petróleo en todo el mundo. Esta compañía ostentaba en propiedad un mínimo de dos millones de acres de yacimientos petrolíferos en México [...]. Además, la familia era uno de los accionistas más importantes del Chase National Bank, el más grande del mundo, que estaba participando

³³³ ROCHFORD, Desmond. **Mexican Muralists**: Orozco, Rivera, Siqueiros. São Francisco: Chronicle Books, 1998. p. 126.

en negociaciones con México relacionadas con el pago de su deuda exterior. En pocas palabras, los Rockefeller tenían mucho que ganar con una mejoría en las relaciones con México, y eran plenamente conscientes del papel que al respecto podían desempeñar los programas interculturales³³⁴.

Em Homem na Encruzilhada, mural desenhado para os Rockefeller Center, nos Estados Unidos, o artista faz uma severa crítica ao sistema capitalista, ao desenhar de um lado este com características negativas, como a guerra, e do outro exaltando o mundo socialista. Essa pintura gerou grande polêmica no país e desconforto a uma das principais famílias do setor bancário e industrial estadunidense. Afinal, colocou em risco a reputação dos Rockefeller de defensores do capitalismo e da liberdade artística. Eles exigiram que Rivera apagasse a figura de Lenin. Como ele não o fez, a família impediu o muralista de continuar o seu trabalho. Meses depois, a pintura foi destruída (Figura 46).

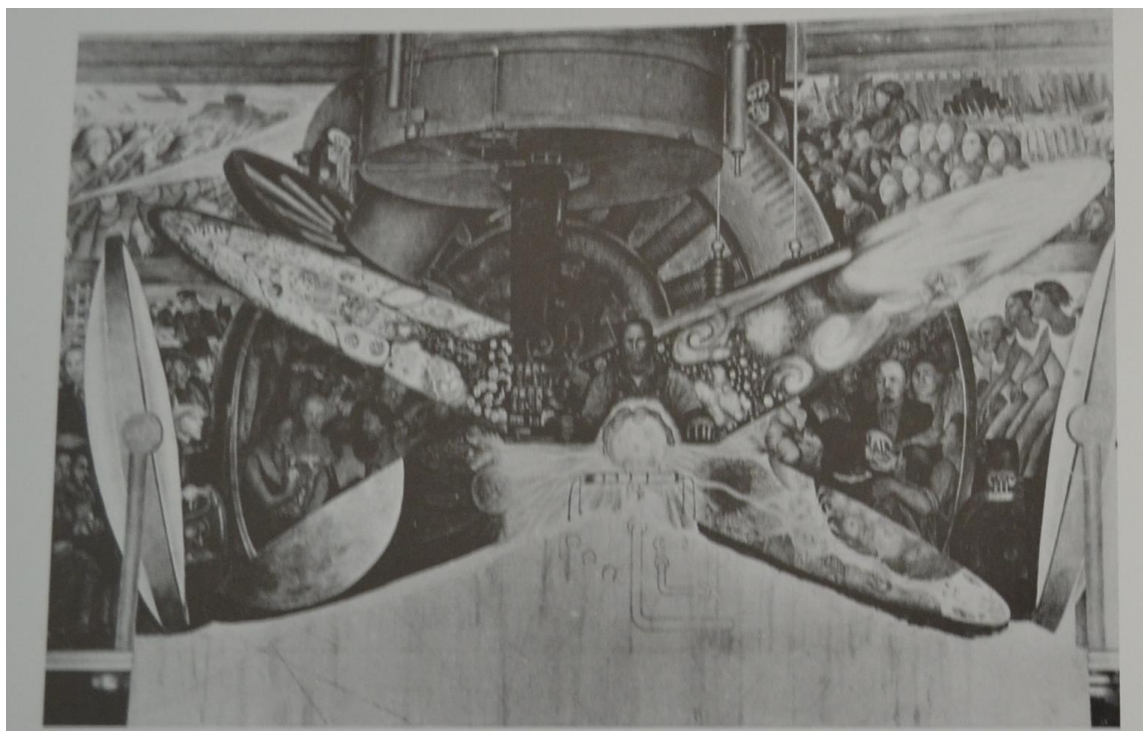


Figura 46 – Mural em processo Homem na Encruzilhada no Centro Rockefeller

Fonte: LOZANO e CORONEL RIVERA (2007)

³³⁴ PAQUETTE, Catha. El hombre em la encrucijada: Centro Rockefeller, Nueva York y Palacio de Bellas Artes, México. In: LOZANO, Luis-Martín e CORONEL RIVERA, Juan Rafael. **Diego Rivera**: Obra mural completa. Los Angeles: Taschen America Llc, 2007. p.354.



Figura 47 – Detalhe central do mural Homem na Encruzilhada no Palácio de Belas Artes do México

Fonte: LOZANO e CORONEL RIVERA (2007)



Figura 48 – Detalhe de Trotsky no mural Homem na Encruzilhada no Palácio de Belas Artes do México

Fonte: LOZANO e CORONEL RIVERA (2007)

Em 1934, Rivera retornou a Cidade do México para refazer o projeto do Homem na Encruzilhada no Palácio de Belas Artes (Figura 47). O mecenato do estado mexicano pode ser lido como uma afronta ao imperialismo norte-americano em prol de uma ordem nacionalista. Era um meio de propagandear que no México seus artistas não eram censurados. Naquele ano, ocorreriam eleições presidenciais, o mural era também um modo de conquistar o apoio dos sindicatos e de parte da esquerda mexicana. Rivera inseriu outros personagens socialistas como Marx e Trotsky (Figura 48). Ao excluir Stalin de seu mural reforçava a ideia trotskista de que o secretário geral do Partido Comunista era um líder inadequado para a União Soviética. O pintor acirrava assim suas diferenças com os seus antigos companheiros comunistas, como Siqueiros.

O novo presidente, Lázaro Cárdenas, tomou posse em 30 de novembro de 1934 e quase imediatamente várias greves foram declaradas no país. Em janeiro declarou aos jornais que essa conjuntura crítica era consequência das injustiças geradas pelas empresas aos seus trabalhadores³³⁵. Na verdade, era explicada também pelo fato da Confederação Regional Operária (CROM), desde o assassinato de Obregón, ter se afastado do governo e enfraquecido.

Nos anos de 1920, a CROM era a mais forte organização trabalhista do México e teve seu apogeu político quando seu principal líder, Luis N. Morones, fora secretário da Indústria, do Comércio e do Trabalho, durante o governo de Calles. Morones foi um dos mais importantes políticos daquele momento, tanto que cogitou a possibilidade de lançar sua candidatura à presidência. Por isso, quando Obregón, recém-eleito, foi assassinado, Calles fora obrigado a distanciar-se de Morones. Esse era visto como o autor intelectual do assassinato pelos chefes do exército favoráveis a Obregón³³⁶.

O distanciamento do governo enfraqueceu a central sindical, pois muitos sindicatos não viam mais utilidade nela. Fora do controle do estado, a repressão aos movimentos sindicais aumentou. A CROM sofreu ainda uma cisão da facção socialista chamada “CROM depurada”, liderada por Vicente Lombardo Toledano. Sucedeu-se desse rompimento a fundação, em 1933, da CGOCM (Confederação Geral dos Operários e Camponeses do México). No ano seguinte das eleições presidenciais, o

³³⁵ BROWN, Lyle C. Los comunistas y el régimen de Cárdenas. **Revista de la Universidad de México**, v. XXV, n. 5, mayo, p. 25-34, 1971.

sindicalista promovia greves para demonstrar a capacidade de mobilização de sua central, ao mesmo tempo em que estendia uma aliança a Cárdenas³³⁷.

Desde o primeiro momento começaram a surgir tensões no novo governo entre Calles e Cárdenas. A complacência com as greves por parte do presidente culminou em uma grande cisão na “família revolucionária”. Cárdenas pediu a renúncia de todo o seu gabinete, indicado por Calles, enquanto este, sem apoio militar, deixou o país. Naquele momento a aliança entre Lombardo Toledano e Cárdenas, bem como de todas as organizações contrárias ao ex-presidente eram fundamentais para pôr fim ao Maximato:

Quando decidiu se desfazer de Calles, não lhe restou outro caminho senão fortalecer a presidência, alegando contar com a força dos setores populares. O estreito círculo político anterior a 1934 se desbaratou e irromperam no mundo público os representantes das organizações de massa³³⁸.

Os anseios de firmar essas novas alianças políticas e de declarar um novo tempo para o país levaram Rivera a fazer modificações no último mural do Palácio Nacional, “O México, Hoje e amanhã” (Figura 49). No esboço inicial (Figura 43), desenhado em 1929, o pintor centrou-se basicamente no trabalho de camponeses e operários e na união deles para a construção de um novo México. Essa temática continuou a fazer parte do mural ao retomar sua produção no final de 1934. No entanto, a mudança no panorama político permitiu-lhe incluir na sua pintura recriminações ao governo anterior. Para Picôt, o tema dessa parede inteira é tanto uma crítica explícita a Calles e ao Maximato, como uma celebração da esperança por uma utopia marxista a partir da presidência de Cárdenas³³⁹.

Essa parte final da tríplice Epopeia do Povo Mexicano ocupa uma superfície total de cerca de 60 metros quadrados da parede sul. Tematicamente podemos dividi-la no presente capitalista e no futuro no qual se constrói a nação comunista. O sistema capitalista foi pintado de forma metafórica como uma

³³⁷ AGUILAR CAMÍN, Héctor e MEYER, Lorenzo. *À sombra da Revolução Mexicana: História mexicana contemporânea, 1910 – 1989*. São Paulo: EDUSP, 2000. p. 167.

³³⁸ AGUILAR CAMÍN, Héctor e MEYER, Lorenzo. *À sombra da Revolução Mexicana: História mexicana contemporânea, 1910 – 1989*. São Paulo: EDUSP, 2000. p. 175.

³³⁹ PICÔT, Natasha. *The representation of the indigenous peoples of Mexico in Diego Rivera’s National Palace Mural, (1929-1935)*. 2007. 308f. Tese (Doutorado em filosofia), Universidade de Nottingham. Nottingham: 2007. Disponível em: <<http://theses.nottingham.ac.uk/578/>>. Acesso em: 20 Nov. 2010. p 276-373.



Figura 49 - Mural O México, Hoje e amanhã

Fonte: LOZANO e CORONEL RIVERA (2007)

estrutura metálica dividida em várias cenas por tubos e vigas. Da direita para a esquerda, na parte inferior, Rivera desenhou na primeira cena, a exploração dos camponeses e a repressão no campo através de braços com armas (Figura 50). A próxima cena, mais central, mostra pessoas, algumas de olhos fechados, alienadas em seu culto a Virgem Guadalupe. A arquitetura do teto da igreja alimenta, com o dinheiro do povo, as causas dos males sociais nas cenas acima: a burguesia, os políticos, a corrupção, a prostituição, a mídia capitalista (Figura 51).

Abaixo do desenho de Karl Marx, o artista desenhou no centro o ex-presidente Plutarco Elías Calles, ao lado de um militar e de um eclesiástico (Figura 52). Essa crítica explícita ao maximato faz alusão à visão comunista de que Calles havia subordinado os interesses nacionais ao imperialismo. A partir de 1929, houve quase uma cessação da distribuição agrária, porque ele considerou prejudicial para a economia. Além disso, sobre a pressão externa, romperam-se as relações diplomáticas com a União Soviética e o Partido Comunista foi posto na ilegalidade. Um dos dirigentes do partido, líder do movimento camponês, José Guadalupe Rodríguez, foi assassinado³⁴⁰. Vários comunistas foram presos e reprimidos. Essa repressão do governo foi representada no enforcamento de um comunista e agrarista e no conflito com grevistas na cena à direita, acima da coibição aos camponeses (Figura 53).

Dentro dessa estrutura que representa o sistema capitalista, entre as várias cenas de exploração do povo, há espaço para a luta operária e para o debate socialista. Tal fato é representando, por exemplo, do lado esquerdo do mural, na parte superior da estrutura, através da pintura de Fernando Ocaranza Carmona, ex-reitor da Universidade Nacional, ensinando doutrinas socialistas (Figura 54). À frente do cano que divide a cena da exploração dos camponeses e a cena do culto, Rivera pinta Frida Kahlo, os sobrinhos e a irmã dela, Cristina Kahlo (Figura 55). Essas representam educadoras socialistas.

³⁴⁰ SHULGOVSKI, Anatoli. **México en la encrucijada de su historia**. México: CULTURA POPULAR, 1980. p. 33.



Figura 50 – Detalhe da exploração dos camponeses no mural O México, Hoje e amanhã

Fonte: LOZANO e CORONEL RIVERA (2007)



Figura 51 – Detalhe do Culto a Virgem Guadalupe no mural O México, Hoje e amanhã

Fonte: LOZANO e CORONEL RIVERA (2007)

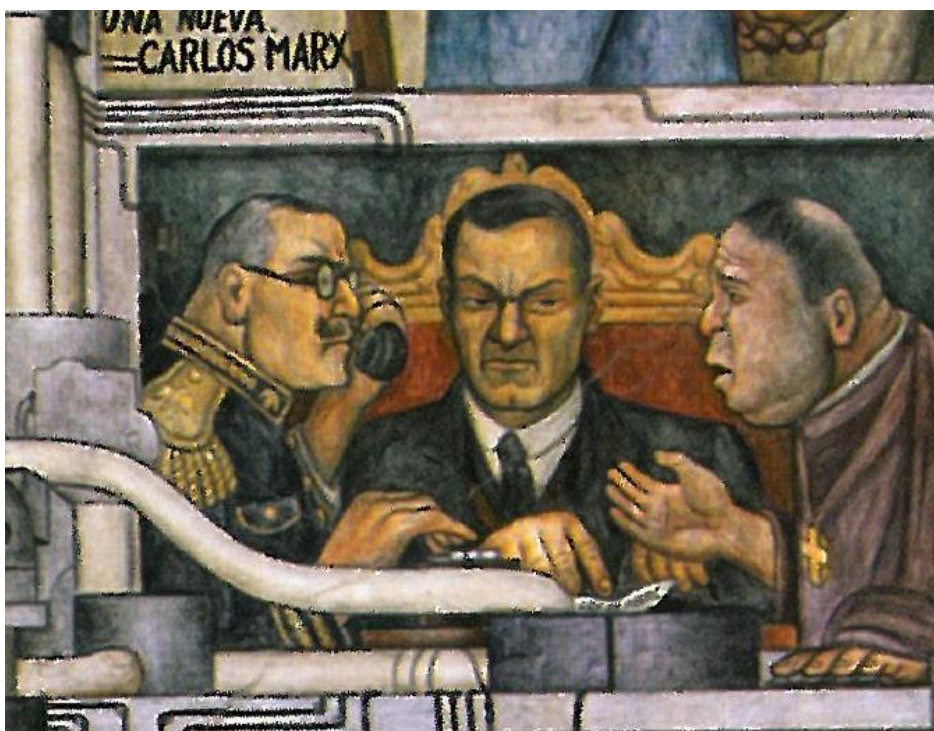


Figura 52 – Detalhe do ex-presidente Plutarco Elías Calles no mural O México, Hoje e amanhã

Fonte: LOZANO e CORONEL RIVERA (2007)



Figura 53 – Detalhe da greve no mural no mural O México, Hoje e amanhã

Fonte: LOZANO e CORONEL RIVERA (2007)



Figura 54 – Detalhe do ensino de doutrinas socialistas no mural O México, Hoje e amanhã

Fonte: LOZANO e CORONEL RIVERA (2007)



Figura 55 - Detalhe de educadoras socialistas no mural O México, Hoje e amanhã

Fonte: LOZANO e CORONEL RIVERA (2007)

Em termos gerais a educação socialista significava a propagação da educação produtivista, do cooperativismo, da difusão do materialismo dialético e circulação de uma consciência de classe proletária³⁴¹. Além disso, atacava a superstição, as práticas religiosas, logo, a Igreja. O presidente Lázaro Cárdenas desconsiderou os protestos dos grupos conservadores e em 1934, reformou o Art. 3º da constituição para decretar que a educação pública no México devia ter um conteúdo socialista. É interessante destacar que em 1935, um grupo de estudantes católicos depredou uma pequena parte do painel “México Hoje e Amanhã” pulverizando ácido nele, por causa da referência à educação socialista³⁴².

A temática marxista torna-se ainda mais evidente quando fora da estrutura, o pintor ilustra Karl Marx segurando o manifesto comunista em uma mão, e na outra apontando para o futuro mexicano: um país moderno e socialista (Figura 56). Desse modo, o retrato do intelectual representa o ato final da luta nacional, concluindo a transformação histórica do México. Tal como Quetzalcoatl na parede oposta, Marx foi colocado abaixo de um sol no centro da pintura. Assim, ele pode representar a encarnação do profeta índio que retorna para proclamar um novo mundo, uma idade do ouro, como era o grande reino asteca³⁴³.

A figura de Marx como mito, representa a aproximação de Cárdenas com a esquerda mexicana e infunde nela esperanças revolucionárias de melhorias sociais. Quando assumiu o poder, o presidente libertou presos políticos comunistas e admitiu a atuação do Partido Comunista Mexicano. No entanto, esse grupo continuou com suas críticas ao governo e só começou a reconhecer Cárdenas como progressista, a partir de 1935, graças a uma proposta da Frente Popular, que se deu após a realização do VII Congresso da Internacional Comunista em Moscou³⁴⁴.

³⁴¹ DE LA PEÑA, Guillermo, “Educación y cultura en el México del siglo XX”. In: LATAPÍ SARRE, Pablo (coord.). **Un siglo de educación en México**. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Fondo de Cultura Económica, 1998.

³⁴² PICÔT, Natasha. **The representation of the indigenous peoples of Mexico in Diego Rivera’s National Palace Mural, (1929-1935)**. 2007. 308f. Tese (Doutorado em filosofia), Universidade de Nottingham. Nottingham: 2007. Disponível em: <<http://theses.nottingham.ac.uk/578/>>. Acesso em: 20 Nov. 2010. p. 299.

³⁴³ROCHFORD, Desmond. **Mexican Muralists: Orozco, Rivera, Siqueiros**. São Francisco: Chronicle Books, 1998. p. 93.

³⁴⁴ BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. **A Revolução Mexicana**. São Paulo: UNESP, 2010.



Figura 56 – Detalhe de Karl Marx no mural O México, Hoje e amanhã

Fonte: LOZANO e CORONEL RIVERA (2007)



Figura 57 - Detalhe da Revolução Socialista no mural O México, Hoje e amanhã

Fonte: LOZANO e CORONEL RIVERA (2007)

Particularmente para Rivera, a exaltação ao marxismo no mural era uma forma de propagar e reproduzir a sua identidade como comunista e artista revolucionário. Por outro lado, como desmonstrado, criava-se uma representação aceitável naquele momento pelo governo mexicano que desejava dialogar com as aspirações de setores populares e da esquerda. Em 1936, o governo retomou e intensificou uma série de políticas sociais, como a reforma agrária. Nesse período, cerca de 18 mil hectares de terras, expropriadas do Estado e de grandes latifundiários, foram distribuídas³⁴⁵. Lázaro Cárdenas também esteve mais aberto aos interesses trabalhistas dos operários. Ele ampliou sua influência no meio sindical, atraindo líderes esquerdistas e agraristas para o governo. Compreendemos que o afresco foi produto e produtor de novas relações políticas no México, nas quais a esquerda mexicana e as organizações sindicais eram os principais interlocutores para asseverar uma ruptura segura com o maximato. Nesse contexto, era preciso construir novas representações para serem utilizadas pelo governo como dispositivos orientadores e legitimadores de práticas e de construções de espaços de poder, em que os principais atores políticos necessitavam ser os operários e camponeses.

A aproximação do governo com o Partido Comunista Mexicano gerou ainda certo pluralismo nas representações nacionalistas com uma valorização maior das comunidades indígenas. Os comunistas se pronunciaram contra as tendências integracionistas. Para eles a etnicidade dos indígenas não era um problema para se resolver. Eles se baseavam na tese marxista-leninista sobre os problemas das nacionalidades oprimidas. Nessa visão, não havia um problema étnico no México, mas sim de desigualdade econômica, política e cultural. Eles propunham a autodeterminação, ou seja, o reconhecimento da existência dos indígenas com base no direito dessas coletividades políticas a autogovernar-se³⁴⁶. A situação do México se resolveria somente quando houvesse um governo proletário no país. Mas para os indígenas atingirem a consciência de classe, era necessário tomar algumas medidas, tais como: mudar a divisão territorial do país para formar distritos homogêneos, habitados exclusivamente por indígenas; acabar com a propriedade individual nessas regiões; fomentar suas línguas e suas autonomias políticas.

³⁴⁵ BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. **A Revolução Mexicana**. São Paulo: UNESP, 2010.

³⁴⁶ SÁNCHEZ, Consuelo. **Los pueblos indígenas**: del indigenismo a la autonomía. Cidade do México: Siglo Veintiuno Editores, 1999. p. 32.

A atuação dos professores, agentes de governo, e etnógrafos nas comunidades indígenas também tiveram como consequências uma abordagem mais simpática para os temas indígenas. Nesse período, as representações sobre os indígenas como atores políticos que lutavam por melhorias em suas comunidades rurais tornaram-se mais constantes. Essas imagens formaram-se principalmente com o surgimento, em 1936, do Departamento Autônomo de Assuntos Indígenas (DAAI). Essa instituição deveria fazer diagnósticos rápidos e práticos a fim de resolver problemas concretos. Ela absorveu tanto o velho Departamento de Educação e Cultura, como as Missões Culturais indígenas da Secretaria de Educação Pública. O trabalho de uma educação transformadora foi retomado pelo Daai para organizar a agitação e ações indígenas.

Desde a sua criação o Daai trabalhou em consonância com os professores. Por isso, o governo de Cárdenas recebeu inúmeras petições em nome das comunidades indígenas, que eram muitas vezes escritas por professores rurais. Esses escritos pediam melhorias e reformas que integrassem as comunidades indígenas à nação moderna como membros iguais. Este sentido do índio como um ser racional político, chegou ao seu apogeu com os Congressos Indígenas organizados pelo departamento entre 1936 e 1940. Embora organizado e dirigido pelo pessoal da Daai, os discursos públicos dos Congressos deixaram claro que as vozes eram representadas por “autênticos” indígenas. Nesse grupo enquadravam-se apenas os que colaboravam com os projetos modernizadores do Estado³⁴⁷.

De maneira análoga, os murais no Palácio Nacional reproduzem a intenção do governo mexicano de se projetar como um estado inclusivo, mas apenas para as pessoas que o aceitavam como o guia para a formação da nação mexicana. De tal modo, os grandes personagens, como Karl Marx, Quetzalcoatl, Cortéz e até mesmo presidentes, dominam as pinturas. O objetivo de Rivera era retratar a história de luta do povo mexicano. Todavia, as grandes personalidades históricas eram a força matriz social, enquanto o povo aparece como espectador ou seguidor deles.

Especificamente em “México Hoje e Amanhã” de Rivera, os camponeses mexicanos são reduzidos a trabalhadores explorados no campo, desconsiderando a

³⁴⁷DAWSON, Alexander. From models for the nation to model citizens: indigenismo and the “revindication” of the Mexican Indian, 1920-40. *Journal of Latin American Studies*, v. 30, n. 2, 1998. p. 303.

diversidade étnica e regional deles (Figura 50). Igualmente na greve e acima dela, na revolução proletária, o povo mexicano é reduzido a uma massa mestiça, que luta para atingir o ideal descrito no *Manifesto Comunista* (Figura 57). Ela é guiada por um operário que esta abaixo da bandeira soviética. O plano de fundo desse cenário é a Cidade do México em chamas. Na cena seguinte, no centro com o sol, Marx indica o caminho da nação socialista para um operário, seguido por um camponês e um militar (figura 56). Essa visão de uma classe universal emancipadora, que para os marxistas é o proletariado, está no centro da narrativa moderna de história. No entanto, a classe operária é o ator social que nasce de um momento particular: as relações capitalistas, não tendo, portanto, nada de universal. A sociedade também não pode ser simplificada em apenas um polo de dominação: de um lado os dominados e de outro, os dominadores. Existe uma complexa rede de atores sociais e de identificações e posições possíveis: mulheres, negros, sem-teto, entre outros.

Percebemos que nesse mural, Rivera limita a questão camponesa e indígena a um problema de opressão de classe. No futuro mexicano, elementos considerados particulares do México, como características da cultura indígena, são suprimidos por elementos vistos como parte de um sistema universal, o socialismo. A obra mural analisada reflete representações idealizadas e românticas das identidades indígenas, como se as mesmas fossem invariáveis e incontaminadas ao longo do tempo. Nessa perspectiva, os povos indígenas eram classificados em primitivos ou pré-capitalistas, como se fossem identidades estranhas ao sistema capitalista e à formação nacional que precisavam, portanto, ser guiado pela classe operária à nação moderna. Em concordância com Consuelo Sánchez:

Los pueblos indígenas son configuraciones socioculturales contemporáneas, fuertemente articuladas con el sistema político y económico de la nación, y experimentan modificaciones y readaptaciones más o menos profundas en la medida en que la estructura nacional sufre transformaciones históricas. En consecuencia, las comunidades indígenas no son entidades que se han conservado con independencia de la estructura clasista de la sociedad, ni constituyen un mundo aparte³⁴⁸.

³⁴⁸ SÁNCHEZ, Consuelo. **Los pueblos indígenas**: del indigenismo a la autonomía. Cidade do México: Siglo Veintiuno Editores, 1999. p. 105.

De um lado, necessitamos analisar as transformações sofridas pelos povos indígenas na ótica das divisões socioeconômicas do sistema capitalista. Por outro, precisamos superar os reducionismos e reconhecer que além das classes existem outras configurações sociais que têm demandas particulares. Os povos indígenas, por exemplo, podem assumir o caráter de atores sociais, ou seja, atuar não apenas como indivíduos na arena política, mas também como entes coletivos. Eles têm direitos históricos e esses direitos correspondem a reivindicações socioculturais próprias e legítimas

Ao limitar a questão indígena a camponeses sofrendo opressão de classe, o pintor contemplou a esquerda mexicana, mas não nos termos do PCM. As desavenças do artista com os comunistas eram muitas, por ser acusado de defender o governo. Repetidas vezes entrou publicamente em conflito com Siqueiros, que defendiam energicamente a posição estalinista. Ele acusou Rivera de fazer arte demagógica, mesclada por influências europeias e de aspectos pitorescos e superficiais do México.

[...] Rivera era campesinista. Divulgaba sin cesar las más barrocas ideas sobre “su invento sacado de la realidad”. Siendo México un país esencialmente campesino, decía, es el campesinaje la clase que debe dirigir la Revolución. El proletariado no existe en México. Lo que hay es un artesanaje, pequeño-burgués. Para él, las comunidades agrarias (organizaciones de campesinos que han recibido tierras ejidales por obra de la Revolución) son los vehículos de la revolución social. Los campesinos son indios y la raza india es superior a todas las otras, en potencialidad creadora y en todos los órdenes³⁴⁹.

Segundo Siqueiros, os murais na Secretária de Educação e mesmo no Palácio Nacional, o mural México Colonial até 1930, ao representarem figuras como a de Zapata, apresentavam um México semifeudal, no qual a transição para o socialismo só seria possível com a ruptura revolucionária dirigida pelos camponeses indígenas. Indubitavelmente, Rivera valorizou, dentro do circuito nacionalista, a cultura indígena e os camponeses. Contudo, Siqueiros foi injusto, porque a aliança operária e camponesa era uma constância em suas pinturas. Desse modo, para definir seu lugar em relação aos ideais marxistas, no afresco “México hoje e amanhã”, Rivera privilegiou a figura do

³⁴⁹ALFARO SIQUEIROS, David. El sindicato. In: JAIMES, Héctor (org.). **Fundación del muralismo mexicano**: textos inéditos de David Alfaro Siqueiros. Cidade do México: Siglo XXI Editores, 2012. p. 84.

proletário como dirigente da Revolução Socialista e o colocou mais perto da imagem de Marx e a frente do camponês e militar (Figura 56 e 57).

Nesse mural, Rivera definiu sua diferença com o indigenismo integracionista, já que para ele seria impossível o fim do problema indígena pela via democrática burguesa e fora do modelo socialista. Mas em muitos pontos tratava essa questão em consonância com as ideias de Gamio. Já em 1922, no livro *La Población del Valle de Teotihuacán*, Gamio descreveu os índios como degenerados, mas capazes de se regenerar, se as condições fossem melhoradas³⁵⁰. Ele argumentou que se esses indivíduos mudassem para cidades e se tornassem membros do proletariado mexicano, teriam melhores salários e melhorias na sua vida em geral. Para o antropólogo, além de educação, o trabalhador indígena entraria em contato com os brancos e mestiços e se familiarizaria com a civilização moderna.

Durante o cardenismo, houve uma radicalização dessas ideias de Gamio, em concomitância, com a questão agrarista como problemas primordiais a serem resolvidos. Nos anos cardenistas, o governo rejeitou o enfoque “racial” da problemática indígena e defendeu a adoção de uma política “integracionista” sustentada nos princípios da igualdade individual e justiça social ao apoiar o sincretismo da política agrária e do nacionalismo integracionista. Nas políticas governamentais, o atraso econômico dos indígenas e a relação de subordinação com os mestiços e brancos podiam ser resolvidos mediante a integração ao mercado, com difusão de novas técnicas modernas e com acesso à educação.

O governo de Lázaro Cárdenas via com maus olhos qualquer estímulo à consciência étnica dos indígenas e, mais ainda, qualquer ligação que pudesse ser feita com o direito internacional das nacionalidades (nacionalidades oprimidas). O nacionalismo cardenista estava profundamente conectado com a corrente dominante do indigenismo, permitindo somente uma mobilização indígena dentro dos quadros da comunidade corporativa nacional³⁵¹.

Aa relação de Cárdenas com o PCM foi marcada por tensões e conflitos ideológicos. Como chefe maior do país, o presidente afirmava que a única revolução, propriamente mexicana aceita por ele era a que se iniciou em 1910. Mas ao mesmo

³⁵⁰ DAWSON, Alexander. **Indian and Nation in Revolutionary Mexico**. Tucson: University of Arizona Press, 2004. p.11.

³⁵¹ GIL, Antonio Carlos Amador. **O lugar dos indígenas na nação mexicana: tensões e reconfigurações da identidade nacional mexicana no século XX**. Vitória: Aves de Água, 2013. p.65.

tempo promovia a nacionalização das ferrovias e das companhias petrolíferas do país, o que muito agradava o partido.

Em 1936, Rivera torna-se membro da Liga Trotsquista Comunista Internacional. Por isso, pediu que Lázaro Cárdenas concedesse asilo político a Leon Trotsky. O presidente aceitou o pedido na condição de que o político russo não continuasse com suas ações políticas no país. Essa complacência do chefe máximo do México coincidia com seus interesses estratégicos, porque abrigar Trotsky era um jeito de estabelecer distâncias políticas com a União Soviética em um momento em que sua atuação reformista energética dava à direita mexicana e as potências capitalistas motivos de atribuir-lhe pretensões socialistas.³⁵²

Em janeiro de 1937, Trotsky e sua mulher Natalia Sedova são recebidos na Casa Azul da família Kahlo. Nesse ano, assentado na plataforma do trotskismo internacional, Rivera suspendeu suas atividades muralistas para se concentrar na luta contra o fascismo³⁵³. Em 1938, o escritor francês surrealista André Breton também foi visitar o México e junto com o político russo e o pintor mexicano fundaram uma associação de artistas e escritores revolucionários que defendiam a liberdade de expressão, chamada Liga por la Libertad Cultural y por el Socialismo. Em nome dela lançaram manifestos em que criticavam o realismo socialista, pelo fato do estado soviético impor uma arte oficial. Trotsky também fundou a revista *Clave*. Rivera escreveu um artigo para ela em que simplificou a questão indígena a uma demandada classista.

A miscigenação aumenta em torno dos centros rurais mais ativos, sobretudo ao redor dos centros industriais. Nestes últimos, o uso do espanhol em geral elimina completamente as línguas indígenas. A experiência demonstra que, com as mudanças dos métodos de produção e o aparecimento de uma economia tipo industrial – traz consigo um nível mais elevado de vida que a dos camponeses – desapareceram, por fusão e amálgama com os mestiços, as características daquilo que é chamado problema índio. [...] A questão agrária, ligada indissolavelmente à questão indígena, [...] só pode ser resolvida no regime da ditadura do proletariado [...].³⁵⁴

³⁵² GUTIÉRREZ, Pepe. Tres pintores mexicanos: Diego, Frida y Siqueiros. In: GUTIÉRREZ, José (Org.). **Por un arte revolucionário e independiente**. Madri: El Viejo Topo, s/a. p. 178.

³⁵³ Em 1939, Rivera e Trotski se desentendem por questões políticas e pessoais. O pintor renunciou a Liga Trotsquista Comunista Internacional. Nesse mesmo ano Trotski sofreu atentado, liderado por Siqueiros, que falhou. No entanto, em agosto, não sobreviveu ao segundo atentado realizado por um agente de Stalin.

³⁵⁴ RIVERA, Diego. O problema indígena no México. In: LÖWY, Michael. **O Marxismo na América Latina**: uma antologia de 1909 aos dias atuais. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 1999. p.159.

Nesse texto, ele criticou todos os governos revolucionários, mas fez ressalvas ao de Cardénas, por ter promovido de forma mais intensa a reforma agrária e enfrentado o imperialismo. O pintor acreditava que o problema indígena devia-se à economia rural atrasada, mantida pelos capitalistas nacionais reacionários e pelos interesses do imperialismo estrangeiro. Dentro desse paradigma, mais uma vez ele afirmava que os índios são camponeses, sofrendo a opressão comum de classe. Por isso, as reivindicações deles se enquadram no panorama geral da libertação econômica das massas proletárias.

A posição do artista sobre questão indígena tinha em comum com as teses integracionistas a prevalência de um projeto de modernização para a nação mexicana em que o acesso à cultura ocidental era fundamental. Tal como os indigenistas integracionistas, Rivera considerava a cultura indígena retrógrada, quando de fato deveriam ser tratadas como culturas oprimidas pelo eurocentrismo e pela cultura nacional hegemônica. Nesses paradigmas nacionalistas e marxistas, os indígenas são portadores de uma cultura estática e uma identidade que pertence ao passado, e que no futuro, ao se modernizar, transformar-se-ia em mestiça. Entretanto, de acordo com Navarrete, essa ideia mostrou-se fracassada a partir dos anos de 1970³⁵⁵. Pois apesar de várias sociedades indígenas se beneficiarem de serviços e instituições do Estado, bem como se integrarem mais plenamente ao sistema de mercado, não abandonaram necessariamente as suas identidades indígenas. Na verdade, muitos grupos étnicos tomaram vantagens das circunstâncias modernas, tais como a educação estatal e os meios de comunicação, para construir suas memórias históricas, reformular mitos institucionalizados e, assim, reproduzir suas identidades étnicas.

O interessante é salientarmos que sob a liderança do cardenismo, estiveram em disputa várias representações sobre como tratar a questão étnica no México: as teses integracionistas, agrarista-classista de Rivera e mesmo das nacionalidades oprimidas. Mas com o tempo, a vertente puramente integracionista se fortaleceu e tornou-se a base das políticas indigenistas estatais. Como vimos, a primeira etapa do indigenismo foi sustentada pelos nomeados “intelectuais pedagogos”. Em 1937 iniciou-se uma segunda etapa no indigenismo com os “intelectuais acadêmicos”. Diferente dos primeiros que se movimentaram no interior do Estado, os acadêmicos tiveram relativa autonomia dentro

³⁵⁵ NAVARRETE, Frederico. **Las relaciones interétnicas em México**. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004. p. 15.

de instituições de estudos superiores. Para Guillermo Palácios, essa mudança representou também alterações conceituais e de orientações das políticas públicas, com uma separação evidente do “problema camponês” da “questão indígena”, sobretudo com a aparição do Departamento Autônomo de Assuntos Indígenas e de 1938, quando surgiu Instituto Nacional de Antropologia e História (INAH)³⁵⁶. Esse órgão tinha um caráter mais antropológico, abrangia estudos mais profundos sobre as etnias do país. Em 1940, o Partido Comunista Mexicano modificou sua posição a respeito dos direitos indígenas, abandonando a posição de nacionalidades oprimidas e o direito à autodeterminação.

Com o fim do governo, iniciou-se um processo de asfixia da agricultura camponesa, com uma estratégia de modernização rural que se caracterizou por uma diminuição da reforma agrária. As reduções das políticas agraristas estiveram em conformidade com a hegemonia das representações etnicistas nos projetos governamentais. Essa visão induziu as comunidades sobre influência governamental a limitar suas reivindicações a aspectos culturais, desvinculando-se de outros setores e organizações políticas. No entanto, como discutido, os povos indígenas são comunidades socioculturais e produtivas vinculadas ao mercado e submetidas a encargos econômicos. Desse modo, estão inseridas na estrutura econômica e sociopolítica da sociedade global, não podendo ser vistas apenas como comunidades culturais.

Na década de 40, uma noção de continuidade revolucionária predominou no México. O foco que recaía antes no político é tomado pela preocupação com a industrialização do país. Nesse período, inicia-se a chamada segunda geração de pintores muralistas, composta por Carlos Chávez Morado, Juan O’Gorman e outros. Devido, especialmente a arte nazista e o realismo socialista, há uma grande desqualificação das vanguardas históricas e da arte como propaganda. Portanto, segundo Rita Eder essa geração que vai até os dias atuais, caracterizou-se por distanciar-se da arte engajada e por uma maior mercantilização artística³⁵⁷. Entretanto, a autora

³⁵⁶ PALACIOS, Guillermo. *Intelectuales, poder revolucionario e ciencias sociales en México (1920-1940)*. In: ALTAMIRANO, Carlos. **Historia de los intelectuales en América Latina II**: Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX. Buenos Aires, Madrid: Katz Editores, 2010. p. 596-598.

³⁵⁷ EDER, Rita. *Muralismo mexicano: modernidade e identidade cultural*. In: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (org.). FUNDAÇÃO MEMÓRIAL DA AMÉRICA LATINA. **Modernidade**: vanguardas

excluiu de sua pesquisa o chamado muralismo militante. Essa corrente artística, fundamentada no Manifesto do Sindicato de Trabalhadores, Técnicos, Pintores e



Figura 58 - Mural realizado em Chiapas por Gustavo Chavez Pávon

Escultores do México continuou a defender uma arte política e popular.

Essa vertente, que começa a surgir nos anos 60, por vários artistas em coletivos ou de forma individual, é respaldada por movimentos indígenas e de trabalhadores urbanos e rurais no México e na fronteira com os Estados Unidos³⁵⁸. Muitas das obras são realizadas de forma clandestina e a noite, para denunciar abusos de autoridade ou como forma de representações identitárias de setores marginalizados, como imigrantes mexicanos nos Estados Unidos ou pelo Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN) (Figura 58). Em 1995, o EZLN lançou uma convocatória convidando a comunidade artística a realizar distintas obras nas zonas de resistência dos Altos de Chiapas e na Selva Lacandona. Nesse momento, surgiu a Caravana de Artistas e Trabalhadores da Cultura Nacional e Internacional que interveio artisticamente em várias regiões. Formada por vários pintores, ela criou, junto com as comunidades, muitos murais com o objetivo de reproduzir e reformular suas identidades indígenas, suas tradições, suas vidas cotidianas e suas lutas.

Essas transformações no México tiveram como consequência o surgimento nos anos de 1970, da chamada antropologia crítica, da qual faziam parte Arturo Warman, Margarita Nolasco, Guillermo Bonfil Batalha, Mercedes Olivera e Enrique Valencia. Esses intelectuais iniciaram uma série de críticas aos rumos que a antropologia mexicana havia tomado nas últimas décadas ao se colocar a serviço do estado na resolução do “problema indígena”. Nas palavras de Bonfil Batalha:

[...] no puede sorprender el hecho de que las investigaciones indigenistas hayan prestado muy poca atención a la respuesta india y que, cuando han reparado en ella, la interpreten y la tomen en cuenta como obstáculo pero no como proyecto alternativo legítimo. Por eso el surgimiento y la rápida proliferación de las organizaciones políticas indias a principios de la década pasada tomó por sorpresa al mundo académico vinculado al indigenismo y tuvieron que pasar años para se reconociera la nueva movilización india como objeto legítimo de investigación, ya que en principio resultaba más cómodo descalificarla considerándola como un fenómeno transitorio atribuible a la injerencia de agentes extraños a las comunidades indias (las

³⁵⁸ ADRIÁN VARGAS SANTIAGO, Luis. Discursos y militancia en imágenes: los murales zapatistas en Chiapas. In: **Crónicas**. México: UNAM, nº 12, 2007.

iglesias, los partidos políticos de variados signos, los intereses transnacionales, la subversión, algunos antropólogos, etcétera)³⁵⁹.

Na verdade, em toda a América Latina diversos movimentos indígenas surgiram buscando uma voz autônoma e o reconhecimento político das pluralidades culturais dos estados nacionais. Nesse contexto, os intelectuais começaram a reconhecer as lutas desses grupos étnicos e perceber que o marxismo ou indigenismo integracionista por si só não explicavam a reinvenção da questão étnica e os diversos modelos de modernidade.

De acordo com essas ‘metanarrativas’ da modernidade, os apegos irracionais ao local e ao particular, à tradição e às raízes, aos mitos nacionais e às tradições e raízes, aos mitos nacionais e às ‘comunidades imaginadas’, seriam gradualmente substituídos por identidades mais racionais e universalistas. [...] Os deslocamentos ou os desvios da globalização mostram-se, afinal, mais variados e mais contraditórios do que sugerem seus protagonistas ou seus oponentes. Entretanto, isto também sugere que, embora alimentada, sob muitos aspectos, pelo Ocidente, a globalização pode acabar sendo parte daquele lento e desigual, mas continuado, descentramento do Ocidente.

Nesse processo, além das identidades locais serem reforçadas e por consequência as nacionais questionadas, ocorre a produção de novas identidades, de identidades híbridas. Elas permitem a identificação com diversas identidades, a formação de novas culturas, mais políticas e plurais. No México, como exemplo, temos os neozapatistas, composto por uma maioria indígena de diversos grupos étnicos. Eles lutam por autonomia, solidariedade e vida comunal dentro dos quadros da política nacional.

Essas novas identidades, como forma de resistência e intervenção traduzem os imperativos da globalização, perturbando e transtornado seus estabelecimentos culturais. Isso porque a globalização retém alguns aspectos da dominação global ocidental, mas as identidades culturais estão em todas as partes sendo relativizadas por temporalidades e espaços distintos. De tal modo, a globalização constitui também um momento do descentramento incerto, lento e prolongado do Ocidente.

³⁵⁹ BONFIL BATALLA, Guillermo. Aculturación e indigenismo: la respuesta india. In: ALCINA FRANCH, José (Comp.). **Indianismo e indigenismo en América**. Madrid: Alianza Editorial, 1990. p 191.

A resposta dos grupos indígenas à política indigenista, na maioria das vezes, não foi a esperada pelos nacionalistas. Uma das consequências das ações educacionais governamentais, por exemplo, foi o surgimento do intelectual indígena. Ele foi um dos principais atores políticos dos novos movimentos sociais. Eles tentaram aproveitar as distintas formas de espaço político que lhes ofereceu o indigenismo para melhorarem a sua própria posição e reelaborarem suas etnicidades .

O indigenismo de Rivera teve preposições distintas em relação às teses integracionistas, ainda que aceitáveis para o governo. Por isso, a atuação muralista do artista foi predominante, tanto durante o maximato, quanto no cardenismo. Não obstante, ao pintar aspectos da cultura autóctone, a alianças entre operários e camponeses, as revoluções do passado e do futuro mexicano, produziu representações que legitimam a luta política dos setores marginalizados. Estes, enquanto representados, contestaram e reproduziram as formas e conteúdos das obras de Rivera. Com base nas propostas muralistas, puderam reinventar novos modos de mobilização e expressão artística.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Abordamos a formulação das representações sobre os indígenas nos murais e artigos de Diego Rivera no contexto do movimento indigenista. Este, desde o fim do século XIX, situou o indígena no centro da problemática nacional e desencadeou expressões literárias, artísticas, políticas e sociais. Mas apenas a partir da Revolução Mexicana uma série de instituições, sustentadas por estudos antropológicos, foram criadas para de modo sistemático incorporar a população indígena na cultura nacional. Isso se daria através de ações governamentais, principalmente de viés educacional. Nesse sentido, na Secretaria de Educação Pública (SEP) foi criado o Departamento de Belas Artes. Ele era considerado por Vasconcelos como uma das peças fundamentais para seu programa educativo, uma vez que se acreditava nas manifestações artísticas como a melhor forma de nacionalizar a população, em sua maior parte analfabeta. Dentro dessa perspectiva surgiu o muralismo mexicano.

Demonstramos que o grupo de pintura mural no México não foi coeso em suas posições políticas. Nem mesmo a definição de muralismo, utilizada depois pelos governos mexicanos, como um movimento artístico sem fissuras teóricas e políticas, era utilizado pelos pintores e críticos nos primeiros anos. Empregava-se no início o nome decoração e, no fim dos anos de 1920, renascimento artístico. Ao utilizar o referido termo, Rivera estava escrevendo a história da arte mexicana nos moldes da história europeia. Se a modernidade europeia se iniciava com a Renascença, a modernidade mexicana iniciava-se com o Renascimento artístico mexicano que resgatava à tradição de arte indígena mural. Além disso, as primeiras pinturas dotadas de um caráter mais decorativo foram excluídas das representações sobre a história do muralismo, tanto pelos artistas, quanto pela crítica.

O referencial teórico do movimento fora o Manifesto do Sindicato de Trabalhadores, Técnicos, Pintores e Escultores do México. Nesse escrito, defendeu-se uma arte monumental, realizada em prédios públicos para propagandear a luta revolucionária e educar o povo na cultura nacional. O texto empregava termos marxistas, devido a filiação de Rivera e outros muralistas no Partido Comunista. Tal envolvimento radicalizou as preocupações sociais dos pintores, logo os conteúdos de suas produções murais artísticas. Todavia, representações marxistas eram aceitas

quando davam um sentido progressista ao governo mexicano. Elas também não deveriam ser colidentes aos interesses de unificação nacional e de consolidação do Estado revolucionário. Os artistas que se voltaram contra o estado, foram obrigados a abandonar os espaços institucionais e o patrocínio estatal.

Percebemos que Rivera não se indispôs publicamente contra o governo mexicano, ao contrário de Siqueiros e outros companheiros muralistas. Desse modo, a sua atuação como pintor foi dominante durante os anos de 1920 a 1940 nas mais significativas instituições de poder, como a Secretária de Educação Pública e o Palácio Nacional. Nessas paredes excluiu os conflitos entre os indígenas e o governo. Muitas comunidades não concordavam com as políticas governamentais implantadas de modo unidirecional, sem respeitar as crenças e meios de vidas delas. Compreendemos que apesar dos dirigentes pós-revolucionários promoverem-se como uma nova ordem política, na prática, aproximaram-se ações repressoras contra todos que não aceitassem as ações indigenistas.

A grande mudança foi que as guerras revolucionárias permitiram a valorização das tradições indígenas na contemporaneidade. Enquanto tempo presente elas poderiam ser transformadas pela cultura “universal”. Os indigenistas acreditavam que em harmonia com seu próprio passado, a nação mexicana seguiria a evolução histórica rumo a uma modernidade ocidental. Dentro desse projeto, os intelectuais mexicanos buscaram alterar as relações de poder com a intelectualidade europeia. A ruptura com o paradigma artístico de inferioridade mexicana foi possível através do uso da antropologia culturalista, que reconhecia que todos os grupos humanos produziam arte, e do nacionalismo para defender a criação de uma arte mestiça propriamente mexicana.

Para Rivera pintar os indígenas era um meio de “regeneração espiritual” do México para se forjar uma nova síntese cultural. O artista definia raça enquanto uma mistura dos conceitos de “cultura”, “civilização”, “povo”, “espírito” e “sangue”. Desse modo, ele não descartava totalmente a presença de elementos inatos nos indígenas. Porém, sua categoria racial também permitia transformações ao considerar a mescla cultural. Com base na apropriação de formas culturais de distintos grupos étnicos do país, a categoria cultura torna a identidade nacional mais includente. Embora para o artista fosse impossível o fim total do problema indígena fora da revolução socialista, a educação era uma meio fundamental para modernizar a população. Portanto, em seus

murais exaltou a figura do professor como intelectual essencial para transformação social do México.

Acreditamos que nos anos de 1920 as teses de “incorporação” foram hegemônicas enquanto política governamental. Entretanto, Rivera não corroborou com elas. Naquele momento ele defendia que o uso de determinados elementos das culturas, como a língua e os trajes tehuanos, eram fundamentais para enriquecer a identidade nacional. Mas para ele os códigos culturais indígenas só serviam quando podiam ser apropriados para o projeto nacional. O pintor se interessava mais pelo conjunto de bens e formas culturais desses grupos do que pelos atores que o criam. Ele tinha uma visão primordialista da cultura, na qual a alteração ou abandono dessas formas representava o próprio fim da identidade cultural. Em suas representações os grupos autóctones poderiam libertar-se de sua condição de isolamento e pobreza ao se apropriar da modernidade.

Nos murais analisados dos anos de 1930, Rivera reduziu a questão camponesa e indígena a um problema de opressão de classe. Para ele, os indígenas pertenciam a uma cultura retrógrada e pré-capitalista, resquícios de uma tradição do campo e produto do incompleto processo de modernização mexicana. O fim desse atraso se daria no futuro com a ditadura do proletariado, na qual a identidade indígena seria substituída pela proletária e mestiça.

Mesmo apresentando diferenças em relações às políticas integracionistas assumidas pelo governo, as representações sobre os indígenas do pintor não contradiziam ao projeto de modernização nacionalista. Nessas perspectivas, o único futuro possível para a identidade indígena era assumir a identidade nacional, definida como mestiça e urbana, logo moderna. Todavia, vimos que muitos grupos indígenas empregavam aspectos da modernidade, como meios de comunicação e o sistema escolar, para reforçarem suas identidades étnicas, produzirem identidades mais híbridas e questionarem o projeto nacionalista.

É interessante ressaltarmos que muitos movimentos sociais indígenas utilizam-se das obras murais de Rivera ou mesmo produzem obras murais próprias como modo de legitimar e recriar seus modos de lutas. Portanto, o indigenismo criou um espaço

público, no qual os indígenas puderam se apropriar da cultura moderna para produzirem novas formas de expressão artística e política.

Concluimos, por fim, que o conflito étnico-nacional não pode mais ser reduzido a esquemas simples e fragmentados de contraposições entre indígenas e não indígenas, cidade e campo, moderno e tradicional. As bipartições esquemáticas, nas quais o mundo branco e ocidental está separado da cultura indígena, não são capazes de explicar processos históricos de mudanças étnicas. A solução não está mais em um Estado que trate os povos indígenas como objetos de suas políticas, isolados da comunidade nacional. Eles precisam ser reconhecidos como atores políticos capazes de desenhar a sua própria história e construir com outros grupos sociais uma sociedade mais democrática. O Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN) é um exemplo dessas vozes indígenas que clamam pela formação de espaços políticos, nos quais os grupos subalternos sejam realmente escutados. Começamos então a ouvir aqueles que gritam, lutam e não se deixam ser esquecidos:

Vino el poderoso a apagarnos con su fuerte soplido, pero nuestra luz se creció en otras luces. Sueña el rico con apagar la luz primera. Es inútil, hay ya muchas luces y todas son primeras.

[...]

Por trabajar nos matan, por vivir nos matan. No hay lugar para nosotros en el mundo del poder. Por luchar nos matarán, pero así nos haremos un mundo donde nos quepamos todos y todos nos vivamos sin muerte en la palabra. Nos quieren quitar la tierra para que ya no tenga suelo nuestro paso. Nos quieren quitar la historia para que en el olvido se muera nuestra palabra. No nos quieren indios. Muertos nos quieren.

Para el poderoso nuestro silencio fue su deseo. Callando nos moríamos, sin palabra no existíamos. Luchamos para hablar contra el olvido, contra la muerte, por la memoria y por la vida.. Luchamos por el miedo a morir la muerte del olvido³⁶⁰.

³⁶⁰ EZLN. Cuarta Declaración de la Selva Lacandona. In: **Palabras EZLN**. Disponível em: <<http://palabra.ezln.org.mx/>>. Acesso em: jan. 2014.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACOSTA MÁRQUEZ, Eliana. **Zapotecos del Istmo de Tehuantepec**. México: CDI, 2007.
- ADES, Dawn. **Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980**. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.
- ADRIÁN VARGAS SANTIAGO, Luis. Discursos y militancia en imágenes: los murales zapatistas en Chiapas. In: **Crónicas**. México: UNAM, nº 12, 2007.
- AGUILAR CAMÍN, Héctor e MEYER, Lorenzo. **À sombra da Revolução Mexicana: História mexicana contemporânea, 1910 – 1989**. São Paulo: EDUSP, 2000. p. 15.
- ALBERTO MANRIQUE, Jorge. **Historia General de México**. El proceso de las artes, 1910-1970. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 1994.
- ALFARO SIQUEIROS, David. El sindicato. In: JAIMES, Héctor (org.). **Fundación del muralismo mexicano: textos inéditos de David Alfaro Siqueiros**. Cidade do México: Siglo XXI Editores, 2012..
- ALFARO SIQUEIROS, David. Protesta del S.R. de P. y E. Por nuevas profanaciones de pintura murales. **El Manchete**, Cidade do México, número 13, set. 1924. Disponível em: <<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/.aspx>>. Acesso em: 20 jun. 2013.
- ALFARO SIQUEIROS, David. Três observações acerca da orientação moderna endereçada à nova geração de pintores e escultores americanos. Revista Vida Americana, Barcelona, maio de 1921. In: ADES, Dawn. **Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980**. São Paulo: Cosac & Naify, 1997. p. 323.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANNA, Thimoty. A independência do México e da América Central. In BETHEL, Leslie (org.). **História da América Latina: da independência até 1870**. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial do Estado; DF.: Fundação Alexandra Gusmão, 2001..
- ATL, Dr. Las artes populares en México – Introducción. In: **Las artes populares en México**. V. 1. Cidade do México: Editorial Cultural, 1922, p. 15. Disponível em: <<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/1125992/1anguaje/en-US/Default.aspx>>. Acesso em: 10 jan. de 2013.
- AZUELA DE LA CUEVA, Alicia. **Arte y poder: renacimiento artístico y revolución social, México, 1910-1945**. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.

- BARAJAS DURAN, Rafael. Retrato de un siglo. ¿Como ser mexicano em el XIX? In: FLORESCANO, Enrique (coord.) **Espejo Mexicano**. México: Fondo de Cultura Económica, 2002..
- BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. **A Revolução Mexicana**. São Paulo: UNESP, 2010. BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 2009, p. 44.
- BARTH, F. Grupos étnicos e suas fronteiras. In: POUTIGNAT, P.; STRIFF-FENART, J. (Org.). **Teorias da etnicidade**. São Paulo: Unesp, 2011..
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.
- BASAVE BENÍTEZ, Agustín. **México Mestizo**: análisis del nacionalismo mexicano en torno de la mestizofolia de Andrés Molina Enríquez. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- BAUD, Michiel. **Intelectuales y sus utopías**: indigenismo y imaginación de América Latina. Amsterdam: CEDLA, 2003.
- BEAUCLAIR, Rodrigo Gonçalves. **Forjando pátria**: Manuel Gamio e Diego Rivera nas trilhas da construção da identidade nacional e cultural do México nos anos de 1910 a 1940. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009. (Tese de doutorado).
- BELTING, Hans. **O fim da história da arte**: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BHABHA, Homi. O pós-colonial e o pós-moderno: a questão da agência. In: _____. **O local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- BOAS, Franz. Raça e progresso. In: **Antropologia cultural**. Organização e tradução Celso Castro. Rio de Janeiro, Zahar, 2010.
- BONFIL BATALLA, Guillermo. Aculturación e indigenismo: la respuesta india. In: ALCINA FRANCH, José (Comp.). **Indianismo e indigenismo en América**. Madrid: Alianza Editorial, 1990.
- BRADING, David. **Los orígenes del nacionalismo mexicano**. México: Ediciones Era, 2004.
- BROWN, Lyle C. Los comunistas y el régimen de Cárdenas. **Revista de la Universidad**
- CAMPBELL, Howard; GREEN, Susanne. Historia de las representaciones de la mujer zapoteca del Istmo de Tehuantepec. **Estudios sobre las Culturas Contemporáneas**, México, vol. 5. N°. junho de 1999.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**: Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2003.

CAPELATO, Maria Helena R.; DUTRA, Eliana Regina de F. Representação política. O reconhecimento de um conceito na historiografia brasileira. In: CARDOSO, C. F.; MALERBA, Jurandir (orgs.). **Representações: contribuição a um debate transdisciplinar**. Campinas: Papyrus, 2000.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. Modernismo Latino-Americano e construção de identidades através da pintura. **Rev. hist.**, São Paulo, n. 153, dez. 2005. Disponível em <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-3092005000200010&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 4 jun. 2011.

Cárdenas (1938) apud PICÔT, Natasha. **The representation of the indigenous peoples of Mexico in Diego Rivera's National Palace Mural, (1929-1935)**. 2007. 308f. Tese (Doutorado em filosofia), Universidade de Nottingham. Nottingham: 2007. Disponível em: <<http://etheses.nottingham.ac.uk/578/>>. Acesso em: 20 Nov. 2010.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. Um conceito antropológico de identidade. In: **Identidade, etnia e estrutura social**. São Paulo: Livraria Pioneira Editor, 1976.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. Um conceito antropológico de identidade. In: **Identidade, etnia e estrutura social**. São Paulo: Livraria Pioneira Editor, 1976.

CASTRO, Celso. Apresentação. In: BOAS, Franz. **Antropologia cultural**. Organização e tradução Celso Castro. Rio de Janeiro, Zahar, 2010. .

COFFEY, Mary K. "All Mexico on a Wall": Diego Rivera's Murals at the Ministry of Public Education. In: ANREUS, Alejandro; GREELEY, Robin Adèle; FOLGARAIT, Leonard. **Mexican muralism: a critical history** . Londres: University of California Press, 2012.

CRAVEN, David. **Art and revolution in Latin America (1910-1990)**. New Haven, Londres: Yale University Press, 2006.

CRESPO, Regina Aída. Produção literária e projetos político-culturais em revistas de São Paulo e da Cidade do México, nos anos 1910 e 1920. **Revista Iberoamericana**, Julho-dezembro, 2004, v. LXX.

CRUZ PORCHINI, Dafne; VELÁZQUEZ TORRES, Mireida. Masonería, comunismo, agrarismo. In: MUSEU NACIONAL DE ARTES. **Los Pinceles de La Historia**. La arqueología del régimen, 1910-1955. México, 2003.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **Antropologia do Brasil: mito, história e etnicidade**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CHARLOT, Jean. **El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925**. Cidade do México: Editorial Domés, 1985.

CHATTERJEE, Partha. **La nación en tiempo heterogéneo y otros estudios subalternos**. Buenos Aires: Siglo xxi-clacso Ediciones, 2008.

DAMISCH, Hubert. História da Arte. In: LE GOFF, Jacques. **A Nova História**. Coimbra: Almedina, 1990.

DAWSON, Alexander S. **Indian and Nation in Revolutionary Mexico**. Tucson: The University of Arizona Press, 2004.

DAWSON, Alexander. From models for the nation to model citizens: indigenismo and the “revindication” of the Mexican Indian, 1920-40. **Journal of Latin American Studies**, v. 30, n. 2, p. 279-308, 1998;

DAWSON, Alexander. **Indian and Nation in Revolutionary Mexico**. Tucson, AZ: University of Arizona Press, 2004.

EDER, Rita. Muralismo mexicano: modernidade e identidade cultural. In: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (org.). FUNDAÇÃO MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA. **Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina**. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina: Ed. UNESP, 1990.

EZLN. Cuarta Declaración de la Selva Lacandona. In: **Palabras EZLN**. Disponível em: <<http://palabra.ezln.org.mx/>>. Acesso em: jan. 2014.

FAVRE, Henri. **El indigenismo**. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

FELL, Claude. **Jóse Vasconcelos: los años del águila (1920-1924): Educación, cultura e iberoamericanismo en el México**. Cidade do México: UNAM, 1989.

FLORESCANO, Enrique. **Historia de las Historias de la nación mexicana**. México: Taurus, 2002.

FLORESCANO, Enrique. **Imágenes de la patria a través de los siglos**. México: Taurus, 2005.

FLORESCANO, Enrique. **Historia de las Historias de la nación mexicana**. México: Taurus, 2002.

FLORESCANO, Enrique. **La Bandera Mexicana: Breve Historia de su formación y simbolismo**. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

FLORESCANO, Enrique. Los mitos de identidad colectiva y la reconstrucción del pasado. CARMAGNANI, Marcello; HERNÁNDEZ CHÁVEZ, Alicia; ROMANO,

Ruggiero (coord.). **Para una historia de América II**. Los nudos (I). México: Fondo de Cultura Económica, 1999. .

FLORESCANO, Enrique. **Memoria indígena**. Cidade do México: Taurus, 1999.

FOSTER, Hal. O inconsciente “primitivo” da arte moderna ou pele branca, máscaras negras. In: FOSTER, Hal. **Recodificação** - arte, espetáculo, política cultural. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

FUNES, Patricia. **Salvar la nación**: intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006..

GAMIO, Manuel. **Forjando patria**. Cidade do México: Librería de Porrúa Hermanos, 1916. GELADO, Viviane. **Poéticas da transgressão**: vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina. Rio de Janeiro; São Carlos: 7Letras: EdUFSCar, 2006.

GELLNER, Ernest. O advento do nacionalismo e sua interpretação: os mitos de nação e da classe. In: BALAKRISHNAN, Gopal (org.). **Um mapa da questão nacional**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

GIL, Antonio Carlos Amador. **O lugar dos indígenas na nação mexicana**: tensões e reconfigurações da identidade nacional mexicana no século XX. Vitória: Aves de Água, 2013.

GIRARDET, Raoul. **Mitos e mitologias políticas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. GIRAUDO, Laura. **Anular las distancias**: Los gobiernos posrevolucionarios en México y la transformación cultural de indios y campesinos. Espanha: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2008.

GRUZINSKI, Serge. **A guerra das imagens**: De Cristóvão Colombo a Blade Runner (1492-2019). São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GRUZINSKI, Serge. **A guerra das imagens**: De Cristóvão Colombo a Blade Runner (1492-2019). São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GUERRA, François-Xavier. **México**: Del Antiguo Régimen a la Revolución I. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

GUERRA, François-Xavier. **México**: Del Antiguo Régimen a la Revolución I. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

GUTIÉRREZ CHONG, Natividad. **Mitos nacionalistas e identidades étnicas**: los intelectuales indígenas y el Estado Mexicano. México: Editorial Plaza y Valdés, 2001.

GUTIÉRREZ, José (Org.). **Por un arte revolucionário e independente**. Madri: El Viejo Topo, s/a.

- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte, Brasília: Editora UFMG; Representação da Unesco no Brasil, 2003.
- HALL, Stuart. El trabajo de la representación. In: HALL, Stuart. **Representation: Cultural and Signifying Practices**. Londres: Sage Publications, 1997. Disponível em: <http://metamentaldoc.com/14_El_trabajo_de_la_representacion_Stuart_Hall.pdf> Acesso em: nov. 2013.
- HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis; PERRY, Gill. **Primitivismo, Cubismo, Abstração: começo do século XX**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.
- HERNÁNDEZ CHÁVEZ, Alicia. **Anenecuilco: memoria y vida de un Pueblo**. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- HERNÁNDEZ CHÁVEZ, Alicia. **México: Breve historia contemporánea**. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- HERNÁNDEZ GÓNZÁLEZ, Cristina. **Doña Marina (La Malinche) y la formación de la Identidad mexicana**. Madri: Encuentro, 2002.
- HOBBSBAWM, Eric e RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2008.
- JAIMES, Héctor (org.). **Fundación del muralismo mexicano: textos inéditos de David Alfaro Siqueiros**. Cidade do México: Siglo XXI Editores, 2012.
- JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas: Papirus, 1996.
- KATZ, Friedrich. O México: A República Restaurada e o Porfiriato, 1867-1910. In BETHELL, Leslie (org.). **História da América Latina: de 1870 até 1930**. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial do Estado; DF.: Fundação Alexandra Gusmão, 2001.
- KETTENMANN, Andrea. **Rivera**. Lisboa: Taschen, 2006.
- KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- KNIGHT, A. Racism, revolution and indigenismo: México, 1910-1940. In: GRAHAM, Richard (Ed.). **The Idea of race in Latin America, 1870-1940**. Austin: University of Texas Press, 1994.
- KOURÍ, Emilio. Manuel Gamio y el indigenismo de la Revolución Mexicana. In: ALTAMIRANO, Carlos. **Historia de los intelectuales en América Latina II: Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX**. Argentina, Espanha: Katz Editores, 2010.
- LÓPEZ, Rick Anthony. **Crafting Mexico: Intellectuals, Artisans, and the State After the Revolution**. Durham: Duke University Press Books, 2010.

- LOZANO, Luis-Martín e CORONEL RIVERA, Juan Rafael. **Diego Rivera: Obra mural completa**. Los Angeles: Taschen America Llc, 2007.
- MEYER, Jean. O México: Revolução e reconstrução nos anos de 1920. In: BETHELL, Leslie (org.). **História da América Latina: de 1870 até 1930**. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial do Estado; DF.: Fundação Alexandra Gusmão. 2001. p. 209-210.
- MIGNOLO, Walter D. **Historias locales/diseños globales: colonidad, conocimientos sulbaternos y pensamiento fronterizo**. Madri: Akal, 2003.
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. A história política e o conceito de cultura política. LPH: **Revista de História**. V. 6, 1996.
- MOTTA, Romilda Costa. **José Vasconcelos: as Memórias de um "profeta rejeitado"**. 2010. Dissertação.USP, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2010.
- MOYSE, Margarida Maria. **Nascimento da antropologia cultural: a obra de Franz Boas**. São Paulo: Editora Hucitec, 2004.
- MOYSÈN, Xavier (Org.) **Diego Rivera: textos de arte**. Cidade do México: UNAM, 1986.
- MUNANGA, Kabengele. Conceito e história da mestiçagem. In: **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: Identidade nacional versus identidade negra**. Belo Horizonte: Autentica, 2004.
- NAVARRETE, Federico. A invenção da etnicidade nos Estados-nações americanos nos séculos XIX e XX, In: **A História e seus territórios: conferências do XXIV Simpósio Nacional de História da ANPUH**. São Leopoldo: Oikos, 2008.
- NAVARRETE, Federico. La Malinche, la Virgen y la montaña: el juego de la identidad en los códices tlaxcaltecas. **História**, v. 26, n° 2, São Paulo. 2007. p.288-310.
- NAVARRETE, Federico. **Las relaciones interétnicas em México**. México: Universidade Autónoma de México, 2004.
- NUNES, Américo. **As Revoluções do México**. São Paulo:Perspectiva, 1980. p. 12.
- OROZCO, José Clemente. **An autobiography**. Austin: University of Texas Press, 1962.
- PALACIOS, Guillermo. Intelectuales, poder revolucionario e ciencias sociales en México (1920-1940). In: ALTAMIRANO, Carlos. **Historia de los intelectuales en América Latina II: Los avatares de la "ciudad letrada" en el siglo XX**. Buenos Aires, Madrid: Katz Editores, 2010.
- PANOFSKY, Erwin. **Significados nas artes visuais**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.

PAZ, Octavio. **Los privilegios de la Vista: Arte de México – Arte del siglo XX.** México en la obra de Octavio Paz III. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

PAZ, Octávio. **O labirinto da solidão e post scriptum.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.

PEÑA, Guillermo de la, “Educación y cultura en el México del siglo XX”. In: LATAPÍ SARRE, Pablo (coord.). **Un siglo de educación en México.** Cidade do México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Fondo de Cultura Económica, 1998.

PICÔT, Natasha. **The representation of the indigenous peoples of Mexico in Diego Rivera’s National Palace Mural, (1929-1935).** Tese (Doutorado em filosofia), Universidade de Nottingham. Nottingham: 2007. Disponível em: <<http://etheses.nottingham.ac.uk/578/>>. Acesso em: 15 nov 2010.

PINTO, Milton José. **Comunicação e discurso:** introdução à análise de discursos. 2ª. ed. ed. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Estudos Históricos.** Rio de Janeiro, vol. 2, nº 3, 1989.

PORTELLI, Alessandro. A filosofia e os fatos. **Revista Tempo**, vol. 1, nº 2, 1996. p. 4.

QUIJANO, Aníbal. “¡Qué tal raza!” BENADO CALDERÓN, Edith. **Familia y cambio social.** Lima: CECOSAM, 1999. Disponível em: <http://alainet.org/active/929>. Acesso em: nov. 2014.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: Edgardo Lander (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais.** Perspectivas latino-americanas. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2005. Disponível em: <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/pt/Quijano.rtf>>. Acesso em: out. 2013.

RENAN, Ernest. O que é uma nação? In: ROUANET, Maria Helena (org.) **Nacionalidade em questão** - Cadernos da Pós/Letras (19). Rio de Janeiro: UERJ, 1997.

RIVERA, Diego e MARCH, Gladys. **Mi arte, mi vida.** Cidade do México: Editorial Herrero S.A., 1963.

RIVERA, Diego et al. Manifesto do Sindicato dos Trabalhadores e Técnicos, Pintores e Escultores do México In: ADES, Dawn. **Arte na America Latina: a era moderna, 1820-1980.** São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

- RIVERA, Diego. Arquitectura y pintura mural. The Architectural Forum, Nova York, janeiro de 1934. p. 3-6. In: MOYSÈN, Xavier (org.) **Diego Rivera: textos de arte**. Cidade do México: UNAM, 1986.
- RIVERA, Diego. Das Werk Des Malers Diego Rivera. Never Deutscher, Verlag, Berlín, 1928. In: MOYSÈN, Xavier (org.) **Diego Rivera: textos de arte**. Cidade do México: UNAM, 1986. p. 129.
- RIVERA, Diego. De la Librita de Apuntes de un pintor mexicano Arts, v. 7, n° 1, Nova York, janeiro de 1925, p. 21-23. In: MOYSÈN, Xavier (Org.) **Diego Rivera: textos de arte**. Cidade do México: UNAM, 1986.
- RIVERA, Diego. La exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes, Azulejos, V. 1, n° 3, México, outubro de 1921. In: MOYSÈN, Xavier (Org.) **Diego Rivera: textos de arte**. México: UNAM, 1986.
- RIVERA, Diego. La Falange. México, 1° de agosto de 1923. p. 269-271. In: MOYSÈN, Xavier (org.) **Diego Rivera: textos de arte**. Cidade do México: UNAM, 1986.
- RIVERA, Diego. Los Patios de la Secretaria de Educación Pública. El Arquitecto, México, setembro de 1925, serie II, n° 1. p. 19-20. In: MOYSÈN, Xavier (org.) **Diego Rivera: textos de arte**. Cidade do México: UNAM, 1986.
- RIVERA, Diego. O problema indígena no México. In: LÖWY, Michael. **O Marxismo na América Latina: uma antologia de 1909 aos dias atuais**. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 1999.
- RIVERA, Diego. Survey Graphics, v. 5, n° 2, Nova York, 1° de maio de 1924, p. 174-178. In: MOYSÈN, Xavier (org.) **Diego Rivera: textos de arte**. Cidade do México: UNAM, 1986.
- RIVERA, Diego. Una Conferencia de Diego Rivera. Revista de revistas, México, agosto 23 de 1925. In: MOYSÈN, Xavier (org.) **Diego Rivera: textos de arte**. Cidade do México: UNAM, 1986.
- ROCHFORD, Desmond. **Mexican Muralists: Orozco, Rivera, Siqueiros**. Estados Unidos: Chronicle Books, 1998.
- ROSANVALLON, Pierre. Por uma História Conceitual do Político (nota de trabalho). **Revista Brasileira de História**, v.15, n.30, 1995, pg. 16.
- SÁNCHEZ, Consuelo. **Los pueblos indígenas: del indigenismo a la autonomia**. México: Siglo Veintiuno Editores, 1999.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA DO MÉXICO. Conoce la Historia del edificio sede. *SEP*. online. Disponível em: <http://www.sep.gob.mx/es/sep1/sep1_Conoce_la_Historia_del_Edificio_Sede1#.U29-WPldW58>. Acesso em: nov. 2013.

SHULGOVSKI, Anatoli. **México en la encrucijada de su historia**. Cidade do México: CULTURA POPULAR, 1980.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

SMITH, Anthony D. Criação do Estado e da Nação. In: HALL, John (org.). **Os Estados na História**. Tradução por Paulo Vaz, Almir Nascimento e Roberto Brandão. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

STUART, Hall. El trabajo de la representación. In: STUART, Hall. **Representation: Cultural and Signifying Practices**. Londres: Sage Publications, 1997. Disponível em: <http://metamentaldoc.com/14_El_trabajo_de_la_representacion_Stuart_Hall.pdf>. Acesso em: nov. 2013.

TIBOL, Raquel. **Diego Rivera: Luces y sombras**. Cidade do México: Lúmen, 2007.

TIBOL, Raquel. **José Clemente Orozco: una vida para el arte**. Breve historia documental. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

TIBOL, Raquel. **José Clemente Orozco: una vida para el arte**. Breve historia documental. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Vasconcelos, José, Discurso pronunciado en la inauguración del edificio de la SEP, **Boletín de la SEP**, México: Talleres Gráficos de la SEP, 1922. Disponível em: <http://www.sep.gob.mx/wb2/sep1/sep1_Discurso_inaugural1#.UucULxBTvIU>. Acesso em: set. de 2013.

VASCONCELOS, Jose. La raza cosmica (Fragmento, 1925). In: VASCONCELOS, Jose; DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. **Obra selecta**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1992.

VASCONCELOS, Jose. **La raza cósmica**. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1948. Disponível em: <http://www.iphi.org.br/sites/filosofia_brasil/Jos%C3%A9_Vasconcelos_-_La_raza_c%C3%B3smica.pdf>. Acesso: outubro de 2013.

VASCONCELLOS, Camilo de Mello. As representações das lutas de independência no México na ótica do muralismo: Diego Rivera e Juan O'Gorman. **Revista História**, São

- Paulo, n. 153,2005. Disponível em <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-83092005000200011&lng=pt&nrm=iso>. acesso em 03 mar. 2011.
- VASCONCELLOS, Camilo de Mello. **Imagens da Revolução Mexicana: o Museu Nacional de História do México, 1940-1982.** São Paulo: Alameda, 2007.
- VAUGHAN, Mary Kay. **La política cultural en la Revolución: Maestros, campesinos y escuelas en México, 1930-1940.** Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- VILLEGAS, Abelardo. **El pensamiento mexicano em el siglo XX.** México: Fondo de Cultura Economica, 1993.
- VILLORO, Luis. **Los grandes momentos del indigenismo en México.** México: El Colegio de México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- WARMAN, Arturo. El proyecto político del zapatismo. In: KATZ, Friedrich. **Revuelta, rebelión y revolución: La lucha rural en México del siglo XIX al siglo XX.** México: Ediciones Era, 1990.
- WARMAN, Arturo. **Los indios mexicanos em umbral del milenio.** México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- WOMACK JR, Jonh. A Revolução Mexicana, 1910-1920. In: BETHELL, Leslie (org.). **História da América Latina: de 1870 até 1930.** São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial do Estado; DF.: Fundação Alexandra Gusmão. 2001.
- ZEA, Leopoldo. **El positivismo em Mexico: Nacimiento, apogeo y decadencia.** México: Fondo de Cultura Economica, 1993.