

ARTIGO

VANGUARDAS ESTÉTICAS MEXICANAS: EMBATES E POLÊMICAS ENVOLVENDO O BINÔMIO IDENTIDADE E ALTERIDADE

MEXICAN AESTHETIC VANGUARDS: CONFLICTS AND CONTROVERSIES INVOLVING THE BINOMIAL IDENTITY AND ALTERITY

ROMILDA MOTTA*

RESUMO

Os anos 1920 foram pujantes quando se considera atuações, produções, debates e polêmicas envolvendo as múltiplas vertentes vanguardistas na América Latina. Alteridades foram explicitadas por meio de contendas e polêmicas que se tornaram públicas. Materializaram-se em forma de manifestos, representações pictóricas e literárias nas quais se opuseram nomes, perspectivas estéticas e ideológicas. O presente artigo concentra-se na análise de duas obras produzidas por artistas participantes de grupos distintos das vanguardas estéticas mexicanas: o poema “La Diegada”, de Salvador Novo, membro de *Ulises* e a representação pictórica do muralista Diego Rivera, “El que quiera comer que trabaje”. Ambas foram resultantes de embates intensos envolvendo posicionamentos que expressavam diferenças de diversas ordens: políticas, de gênero e disputas identitárias em torno do binômio “nacional” *versus* “cosmopolita”.

PALAVRAS-CHAVE: vanguardas estéticas; alteridade-identidade; México.

ABSTRACT

The 1920s were vigorous considering performances, productions, debates and controversies involving the multiple avant-garde approaches in Latin America. Alterities were explained through strifes and controversies that have become public. They materialized through manifests, pictorial and literary representations in which names, aesthetic and ideological perspectives were objected. This article focuses on the analysis of two works produced by artists belonging to different groups of Mexican aesthetic vanguards: the poem "La Diegada", from Salvador Novo, a member of *Ulises* and the pictorial representation made by the muralist Diego Rivera, "El que quiera comer que trabaje". Both were the result of intense clashes involving positions that expressed differences of distinct orders: political, gender and identity disputes surrounding the binomial "national" versus "cosmopolitan".

KEYWORDS: aesthetic vanguards; alterity-identity; Mexico

Vanguardas estéticas na América Latina

O conceito de alteridade carrega uma perspectiva plural e híbrida. Geralmente encerra possibilidades de construções de esquemas explicativos generalizantes, a partir da ênfase na diferença. Referindo-se à relação identidade-alteridade, em *A Conquista da América. A questão do outro*, Tzvetan Todorov escreveu:

Podem-se descobrir os outros em si mesmo, e perceber que não se é uma substância homogênea e radicalmente diferente de tudo o que não é si mesmo; eu é um outro. Mas cada um dos outros é um *eu* também, sujeito como eu. Somente meu ponto de vista, segundo todos estão *lá* e eu estou *aqui*, pode realmente separa-los e distingui-los de mim. Posso conceber os outros como uma abstração, como uma instância da configuração psíquica de todo indivíduo, como o Outro, outro ou outrem em relação a *mim*.¹

O excerto de Todorov lança luz ao fato de que, para a elaboração de identidades é imprescindível ressaltar as diferenças, conflitos e diversidades. As dicotomias construídas reforçam hierarquias, delimitam grupos e indivíduos em campos opostos, estabelecendo divisões que são, quase sempre apontadas não apenas como diferentes, mas, também, como incompatíveis. No entanto, como ressalta Tzvetan Todorov, embora no momento da afirmação de identidades seja evidente a necessidade dos sujeitos históricos afirmarem-se a partir da via de demarcações de fronteiras rígidas entre o “eu”, “nós”, “aqui” *versus* “eles”, “lá”, há que se questionar, tanto a pretensa homogeneidade do “eu”, quanto a exacerbação das dessemelhanças relacionadas ao “outro” que são, por vezes, oposições construídas bem mais pelas práticas discursivas.

Este artigo trata dos desdobramentos produzidos a partir das diferenças ressaltadas e comunicadas entre três vertentes vanguardistas mexicanas, concentrando maior esforço de análise em um episódio que redundou numa polêmica na qual estiveram envolvidos membros do Grupo de *Ulises* e o nome mais conhecido do Muralismo mexicano, Diego Rivera. As alteridades em jogo

engendraram tensões que explicitavam distanciamentos políticos e perspectivas estéticas que passavam não somente por disputas e visões relacionadas ao binômio “nacional” *versus* “cosmopolita”, comuns entre segmentos intelectuais e artísticos naqueles anos, mas, também, em torno de questões de gênero e classe.

Como estratégia expositiva o texto está dividido em três partes. Na primeira, realiza-se uma breve análise acerca do conceito, principais debates e periodizações estabelecidas por estudiosos que se debruçam sobre o tema das “vanguardas estéticas latino-americanas”. Em seguida, são apresentados os contextos histórico, político e cultural que marcaram o período. Neste mesmo tópico, é traçado um quadro relativo às principais vertentes e grupos - sem ambições de abarcar todos os países - tratando, ainda, de algumas características do processo que marcou as manifestações vanguardistas na América Latina. Por fim, o texto se concentrará no tema das vertentes vanguardistas mexicanas, quando será desenvolvida a análise das divergências e polêmicas existentes entre elas.

Contextos histórico, cultural e ideológico do período das vanguardas latino-americanas.

As primeiras décadas do século XX foram um período considerado fértil no que diz respeito a uma atmosfera e/ou de expectativas de transformações nos campos da política, das artes, das ideias e comportamentos, trazendo a sensação de um “tempo novo”. Pensando a partir de uma perspectiva comparada, tais inquietações e mobilizações foram marcantes para o Brasil e outros países latino-americanos. Uma série de preocupações, desejos e engajamentos em prol de mudanças nos campos social, político e da cultura saíram da esfera das ideias, assumindo conotações de práticas políticas. Apropriando-nos de uma expressão de Jorge Schwartz, podemos considerar que, naqueles anos, ao sul global das Américas sopraram “ventos de liberdade e opção”, trazendo anseios de novas experiências intelectuais, políticas, estéticas,

sociais e ideológicas. Naquele período, vários países dessa parte do Continente, cada qual com suas especificidades, vivenciaram a “fase mais combativa” de suas vanguardas artísticas e literárias.²

No seu sentido etimológico, “vanguarda” que, em francês, é *avant garde*, “guarda avante”, faz referência ao batalhão militar que precede as tropas em ataque, durante uma batalha. A utilização do termo, com sentido político, ocorreu em meados do século XIX, por intermédio de Karl Marx e F. Engels, que consideravam o proletariado a “vanguarda social”, responsável pela revolução. Segundo Jorge Schwartz, foi Lênin quem propriamente usou o termo, quando afirmou que “ao educar os trabalhadores do Partido, o marxismo educa a vanguarda do proletariado”.³ A partir de 1890, começaram a proliferar jornais politicamente partidários, comunistas, socialistas e anarquistas trazendo no título a palavra “vanguarda”.

No sentido cultural, o uso do conceito foi aplicado para definir movimentos estéticos que ganharam notoriedade na Europa e que tinham entre as propostas a ruptura, o questionamento dos cânones da Academia, a revisão dos sentidos e apropriações da arte.

A terminologia “vanguardas” é mais comum no contexto dos países hispânicos do continente americano, já que no Brasil o seu equivalente recebeu o nome de “Modernismo”. Ao tratar das representações visuais produzidas em obras de alguns artistas plásticos latino-americanos que demonstraram interesses em traduzir suas preocupações por renovações estéticas, Maria Helena Capelato fez a opção metodológica de, para o caso dos países hispânicos, nomear a fase correspondente ao Modernismo brasileiro de “Segundo Modernismo”. O que a pesquisadora mencionada chamou de “Primeiro Modernismo hispânico” foi um movimento literário que teve, no Brasil, o Parnasianismo como equivalente. Algumas das figuras-símbolo do Modernismo Hispânico foram Rubén Darío, José Enrique Rodó e José Martí, entre outros. Fizeram seu “levantamento de armas” na segunda metade do século XIX, manifestando uma série de

insatisfações em forma de “fúria cultural”, a favor de uma “desespanholização” da cultura. Na literatura, percebeu-se a defesa da necessidade de transformações, de uma nova linguagem (hispano-americana) que se afastasse do modelo apresentado pela metrópole.

Ao descrever as várias correntes e movimentos no contexto latino-americano Jorge Schwartz, um dos grandes estudiosos do tema, ressalta que nas décadas iniciais do século XX o fenômeno das vanguardas artísticas ganhou dimensões continentais atingindo distintos países e grupos, ainda que não homogêneos nem com a mesma intensidade e/ou características. Caracterizou-se por um caráter multidisciplinar, pois as produções do período deixaram marcas na literatura, pintura, escultura, arquitetura, música. Há que se considerar uma imensa diversidade de nomes, lugares, realidades, linguagens e tendências envolvidas. Em nenhum momento as propostas, perspectivas e nomes apresentaram natureza compacta nem um sistema coeso. Portanto, é preciso ter claro que as diferenças não se limitaram a um plano único, mas se estenderam a múltiplos âmbitos: estético, político e ideológico.

A pluralidade presente lançou luz à produção e atuação de grupos culturais e movimentos com concepções estéticas diversas (cubismo, impressionismo, expressionismo...) e modalidades artísticas (arquitetura, música, artes plásticas, escultura, literatura...). Ressalte-se ainda que essa heterogeneidade presente no seio dos movimentos culturais não se limitou a diferenças etárias, sociais, geográficas, mas, também a distintas visões estético-política-ideológicas, realidade presente em todas as manifestações vanguardistas do globo.

Apenas para exemplificar a diversidade de nomes e contrastes de perspectivas, pensemos no “mosaico” que foi o Modernismo Brasileiro. Ele reuniu, num mesmo movimento, em sua fase inicial, figuras como Oswald de Andrade, caracterizado pela irreverência, provocações e radicalidade discursiva - especialmente após aproximar-se do Partido Comunista, no fim dos anos 1920

- e, ao mesmo tempo, Plínio Salgado e um nacionalismo conservador, não omitindo suas simpatias por governantes fascistas europeus.

Os elementos que caracterizaram as vanguardas latino-americanas foram tão dinâmicos que, conforme escreveu Schwartz, não é possível limitar as vanguardas a um perfil estético único, assim como não se pode generalizar e traçar um quadro maniqueísta do tipo “esquerda” *versus* “direita”. Este pesquisador lembra que não é correto limitar nomes do período e suas produções a um lado ou outro. Julio Noé, organizador da *Antologia de la Poesia Argentina Moderna*, corrobora a ideia de Schwartz, afirmando que o poeta argentino Leopoldo Lugones, por exemplo, transitou da categoria de “extrema esquerda” para “capitão da direita”. Nessa mesma linha, entre 1914 e 1930, Noé ressalta a existência de mais de um José Luis Borges, Pablo Neruda, Oswald de Andrade ou César Vallejo que, ao experimentarem concepções estéticas e políticas, novas experiências e contatos, tiveram a obra impactada.

Em termos de periodizações, as primeiras manifestações das “vanguardas históricas” europeias datam o ano de 1905⁴ mas, indubitavelmente, a segunda década do século XX é que projetou com maior vigor nomes e obras, evidenciando propostas estéticas que se tornaram referências no âmbito internacional. Para Maria Helena Capelato, há consenso na opinião de que entre 1916 e 1935 houve a internacionalização do fenômeno. Algumas antologias sobre os movimentos vanguardistas estendem o recorte temporal até 1938. Jorge Schwartz delimita 1909 como marco inicial e 1938 encerramento do ciclo cronológico vanguardista. O marco final guarda referência ao lançamento da “derradeira polêmica”, realizada por Picasso, por meio da produção de *Guernica*.

A despeito desse marco, Schwartz chama o fim dos anos 1920 de o “Ocaso das Vanguardas”⁵ principalmente no que diz respeito ao caráter de experimentalismos estéticos, já que a partir dali as preocupações políticas e sociais passaram a assumir, cada vez mais as atenções de muitos dos nomes envolvidos. O ano de 1930 foi paradigmático, nesse sentido. No Peru, a morte

precoce de José Carlos Mariátegui; na Argentina, a dissolução da Revista *Martín Fierro* e no Brasil, o fim da Antropofagia, marcando a adesão de Oswald de Andrade e Patrícia Galvão ao Partido Comunista.

O contexto global no qual se desenvolveu o processo das vanguardas estéticas latino-americanas foi marcado por alguns fatos significativos: a Revolução Mexicana, a Primeira Guerra mundial, a Revolução Russa, a crise econômica mundial, no bojo da quebra da Bolsa de Nova Iorque, de 1929, e o início da Segunda Guerra Mundial. Discuti-las requer estabelecer diálogo entre os acontecimentos políticos e culturais na Europa e América e as mudanças de ordens social, econômica, política e comportamental, engendradas a partir destes fatos.

Outra questão que merece ser ressaltada é que as vanguardas devem ser analisadas a partir do contexto da modernidade e de modernizações. Nas primeiras décadas do século XX podia-se perceber, claramente, uma série de transformações de ordem urbanística em várias capitais de países latino-americanos, frutos do processo de modernização: erigiam-se os primeiros arranha-céus e proliferavam cafés, restaurantes, teatros, cinemas, cabarés e também os novos meios de comunicação, como o telégrafo, o rádio, o cinema e o telefone. No caso dos meios de transporte, destacam-se o automóvel, o bonde, o ônibus, o trem, o avião e navio com câmara frigorífica. A imprensa como empresa, ampliando o número de leitores de revistas e jornais (anúncios publicitários), era também marca registrada desse processo. Ela facilitava maior acesso à informação e formação de opinião, polêmicas, resenhas sobre movimentos artísticos e espetáculos esportivos, estes últimos contando com a presença das classes populares.⁶

Os símbolos de modernidade citados e todo o avanço técnico a ela relacionado não deixaram artistas e intelectuais incólumes – fosse para louvá-la ou para estabelecer a crítica aos efeitos produzidos sobre o homem. A

modernização e industrialização crescentes em muitas capitais de países latino-americanos produziu efeitos, incluindo a presença de novos sujeitos sociais operários - muitos deles imigrantes -, com suas incipientes reivindicações trabalhistas, assim como a chegada de novas doutrinas sociais (socialismo, anarquismo). Consideremos, ainda, os efeitos da Primeira Guerra sobre a região, a força simbólica que teve a Revolução Russa, em 1917 e a consequente proliferação do Partido Comunista pelo mundo. Entre 1918 e 1922, eles foram fundados na Argentina (1918), no México (1919), no Uruguai (1920), na Bolívia (1921), no Chile e no Brasil (1922).

A proposta propagada pelas vanguardas europeias de que se deveria avançar na concepção de que a arte não tinha somente fins de apreciações estéticas, mas, também, propostas políticas e finalidades sociais reverberou fortemente entre artistas e intelectuais latino-americanos. Naqueles anos – nos mais diferentes contextos e lugares - a aliança entre o estético e concepções políticas e ideológicas ficou muito evidente nas obras de nomes envolvidos nos movimentos artísticos. Sobretudo nas revistas, a preocupação social tornou-se um tom recorrente. Algumas delas, envoltas num discurso mais voltado ao âmbito panfletário, revelavam uma estrutura contundente e agressiva.

O cenário descrito nos leva a considerar que as manifestações das vanguardas latino-americanas ocorreram a partir de um contexto de alterações de diversas ordens, tanto dentro do contexto mundial quanto local. As produções tiveram lugar em países com diferentes graus de desenvolvimento (Peru e Argentina, por exemplo); relacionaram-se a lutas políticas que reivindicavam reforma universitária (Cuba e Argentina), propostas anti-imperialistas (Cuba e Nicarágua) ou ainda questões étnicas e sociais (Brasil, Peru, México, Chile).

Todos os aspectos citados desembocaram numa “crise de consciência” sem precedentes e numa crescente politização da cultura latino-americana. Vale ressaltar duas outras características que são consideradas emblemáticas quando

se considera as inovações produzidas pelas vanguardas artísticas. A primeira, já mencionada, foi a proposta de avançar na concepção de que a arte não tinha somente fins de apreciações estéticas, mas, também, propostas políticas e fins sociais.

O segundo traço bastante perceptível entre estudiosos das produções e discursos das vanguardas, e também um desdobramento de uma “crise de consciência” vivida por seus atores, tem a ver com o desejo utópico de definição de identidades.⁷ Essa inquietação produziu resultados marcantes nas artes e na literatura de muitos países latino-americanos.⁸ Utopias linguísticas, identitárias, sociais e políticas fizeram parte do arcabouço de perspectivas de muitos. Viu-se emergir a busca por algo que unisse povos locais e, em alguns casos, a América Latina, em torno de uma identidade.

Refletindo sobre o que isso representou e os desdobramentos dessa busca pela definição de identidades, Antônio Cândido escreveu que foi um momento em que o Brasil “começou a apalpar-se”.⁹ Isso poderia ser aplicado a muitos outros contextos da parte latina do continente americano.

Por outro lado, algumas das manifestações discursivas que compuseram essa busca trouxeram à tona uma tensão que se manifestou numa postura que mesclou e/ou oscilou entre “reprodução do outro” e “auto sondagem”.

As manifestações vanguardistas latino-americanas foram se consolidando através de distintos momentos e a partir desse dualismo, numa busca por equilíbrio no binômio “nacional” *versus* “cosmopolita. Alguns apontavam a “inautenticidade”, fruto da importação de ideias, modelos e valores estrangeiros, como responsável pela “deformação” do caráter nacional.¹⁰ Outros, numa perspectiva diferenciada, mostravam-se mais apegados ao europeu, mas, também, desejando descobrir o “próprio”. O escritor cubano Alejo Carpentier deu, categoricamente, o caminho a seguir, quando afirmou: “Hay que tomar nuestras cosas, nuestros hombres y proyectarlos en los acontecimientos universales para que el escenario americano deje de ser una cosa

exótica".¹¹ A frase de Carpentier evidencia o desejo de refazer aquela visão europeia que desenhou a "cor local" americana.

Os embates advindos desta tensão apontaram para o "paradoxo" que se refere à complexa relação de definir o "próprio" a partir das influências do "outro", relacionada ao nível de dependência cultural. Significativa foi a observação do argentino Oliverio Girondo quando expressou essa dualidade envolvendo o "local" e o "universal" no poema *Campo Nuestro*: "Nunca permita, pampa, que se esgote nossa sede de horizonte e de galope".¹² Com isso o autor evidenciava que o "local"/pampas deveria ser origem, mas não a determinação. Dito de outra forma, deveria continuar sendo fonte, mas não o limite.

É inegável o prestígio das referências, modelos e inspirações estrangeiras europeias entre artistas e intelectuais das Américas que foram àquele continente em busca de inspiração nos "ismos" das vertentes estéticas do outro lado do Atlântico. A relação com o processo europeu é complexa, na medida em que as vanguardas têm lugar em contextos muito diferentes do europeu e diferem entre si.¹³

O apreendido do "outro", somado à mistura de reflexões e impressões sobre a realidade étnica, mitos e ritos indígenas, afro-antilhanos, seus respectivos contextos políticos, sociais e culturais engendraram novidades. No México e no Peru, por exemplo, o mundo indígena adquiriu protagonismo, respectivamente, com a Revolução Mexicana e com as propostas peruanas de Haya de La Torre e Mariátegui. Há que se destacar, ainda, o reconhecimento da memória étnica no Modernismo brasileiro, que er diferente da proposta do romantismo do XIX. O Movimento Antropofágico trouxe a novidade da valorização do "mau selvagem", "devorador" do europeu, colocando os latino-americanos não como meros reprodutores de uma cultura dominante, mas como sujeitos capazes de assimilar o melhor do outro e ainda produzir algo novo dali. Neste sentido, a Antropofagia propunha a inversão da tradicional relação colonizador-colonizado.

Leyla Perrone-Moises ressalta que a identidade nacional é um conceito minado, que sofreu grande abalo na atualidade com a prática dos grandes deslocamentos humanos; esses deslocamentos permitiram evidenciar que não há culturas puras e estanques. Segundo a autora, os processos de mudanças provocados por contatos e relações que produzem embricamentos culturais e hibridismos são inerentes ao campo da cultura.¹⁴ O resultado desses contatos recebeu várias nomenclaturas na crítica latino-americana: “modernidade periférica”, por Beatriz Sarlo, “culturas híbridas”, com Néstor García Canclini, e Sergio Miceli nomeou-o de “nacional estrangeiro”.¹⁵

Utopias e apologia do “espírito novo”

Algumas das transformações tecnológicas e industriais do decênio de 1920, mencionadas anteriormente, não devem se desvincular do fenômeno que se transformou na marca registrada das vanguardas – a “utopia do novo”. A “ideologia do novo” tornou-se num dos atributos que uniram os diferentes “ismos” na Europa e nas Américas.¹⁶ Aproximou nomes, a partir do desejo de mudanças, rupturas, de refutação de valores antigos e aposta na renovação. Falava-se, então, em “espírito novo”; “novas sensibilidades”; “novas compreensões”.

No intuito de problematizar as expectativas de tal busca, recorro a Theodor Adorno, quando escreveu: “o novo é o desejo do novo, não é o novo em si. Esta é a mediação de tudo que é novo”.¹⁷ A fala de Adorno impele-nos a assumir uma postura crítica em relação aos discursos e práticas em torno da ideia do “novo”.

Também não se pode perder de vista o enfrentamento dos dilemas imperialistas que se desenhavam no cenário geopolítico. A urgência de definir uma nova forma de pensar o mundo, vinda de um “novo homem”, num período marcado por conflitos bélicos e transações políticas influenciou, diretamente, muitos intelectuais e artistas, possibilitando a emergência de utopias.¹⁸

Dentro do contexto de modernização e de questionamento de “modelos” - dada a crise na Europa e a recusa do domínio de outro modelo, o estadunidense - foram produzidas obras com visões futuristas. Sem renunciar à intenção de consolidar uma “identidade latino-americana”, conferiram um protagonismo a essa região.

Por meio de produções literárias alguns latino-americanos propuseram reflexões sobre a história do continente. Demonstraram consciência de que era preciso buscar um instrumento que nos identificasse como possuidores de uma cultura “própria” e revelar a todos o “nosso” lugar no mundo. Nessas obras, a América Latina foi apresentada como o lugar onde “utopias” como solidariedade e fraternidade, por exemplo, se tornavam possíveis. Entre esses americanistas, o intelectual José Vasconcelos, com *La Raza Cosmica*, uma das utopias identitárias mais arrojadas sobre a América Latina, ganhou notoriedade. A obra de Vasconcelos teve a singularidade de se encarregar de levantar a bandeira da unificação mestiço-americana, colocando a miscigenação como eixo místico da integração da América Latina. Numa resposta aos danos e ameaças do racismo predominante na Europa, como tese principal de sua obra, defendeu que a miscigenação era algo inexorável, pois as distintas raças do mundo tendiam a se mesclar cada vez mais, até formar um novo tipo, o miscigenado, composto pela “seleção” de cada um dos diferentes tipos existentes.¹⁹

Produções como essa, que se detiveram sobre o tema da mestiçagem, da questão indígena, da “negritude”, operários, camponeses e outros setores mais marginalizados que formavam a “nação”, terminaram evidenciando particularidades sociais, políticas, linguísticas, que, mais tarde, contribuíram para fortalecer futuros movimentos sociais na luta por conseguir, junto aos governos, iniciativas que atendessem às suas demandas.

Manifestos, Revistas, Grupos Artísticos

O período de atuação das vanguardas latino-americanas foi profícuo em termos de produções. Alguns grupos e movimentos lançaram manifestos, o que foi algo comum, tanto no contexto europeu quanto latino-americano. Aqueles que o fizeram, usaram-nos como um canal para apresentação de propostas e lançamento de provocações. Claro que nem todas as vertentes se apropriaram desse gênero que se revelou como obra de vanguarda por excelência, dado o seu contexto crítico e polêmico e a sua estratégia beligerante.

Artistas e intelectuais produziram telas, livros, além de revistas que se tornaram espaços privilegiados para apresentação, divulgação de propostas, autores e ideias.²⁰ Nessas produções nota-se o envolvimento de alguns nomes com a revolução social e com a recuperação do imaginário indígena, ressignificando o sentido da identidade latino-americana como “unidade na diversidade”. Um duplo movimento ocorreu, produzindo duas tendências complementares: a “vanguarda literária”, fundada na revolução da linguagem e a “vanguarda de preocupações políticas”, baseada na organização do discurso social.

De acordo com Ana Pizarro, três tipos de posturas políticas frente à realidade política podiam ser vistos nessas produções. A) A postura militante anti-imperialista e democrática, que foi o caso de José Carlos Mariátegui e a Revista *Amauta*, no Peru; do grupo da Revista *Valvula* e a chamada Geração de 28, na Venezuela e os Estridentistas, no México. B) uma postura reivindicatória de aspectos nacionais ou americanos. Temos como exemplos desta vertente o afro-antilhano de Luis Palés, em Porto Rico e a *Revista Indígena*, no Haiti; o nacionalismo antropofágico do Modernismo brasileiro ou aquele que polemiza com o “meridiano intelectual” madrilenho, da Revista *Martin Fierro*, na Argentina e de Cuba, com Alejo Carpentier. C) uma postura reativa contra o discurso “esclerosado” sustentado por estruturas arcaicas do pensamento.

Sobretudo, Vicente Huidobro mas, também, de *Los Nuevos* e, em geral, a proposta de todos os grupos de vanguarda.²¹

Embates e divergências entre as correntes vanguardistas mexicanas – tensões entre o “nacional” e o “cosmopolita” e outras alteridades

As chamadas vanguardas estéticas mexicanas, como as demais, na América Latina, manifestaram um caráter plural, marcado por diferentes perspectivas estéticas, políticas e ideológicas e, em determinados casos, tais alteridades culminaram em tensões e embates que se tornaram públicos. Destacam-se três: o *Estridentismo* (1921-1927), o Muralismo²² e o Grupo *Ulises* (1927-1928), que a partir de 1928 assumiu o nome *Contemporáneos* (1928-1931).

O Estridentismo representou a primeira e mais radical fase do vanguardismo mexicano e, assim como o Modernismo brasileiro, teve um caráter multidisciplinar: música, fotografia, pintura e literatura. Seus principais nomes foram: a) na literatura: Manuel Maples Arce, Luis Quintinilla, Germán List Arzubide; b) na fotografia: Tina Modotti; c) nas caricaturas: Arqueles Vela e, na pintura, Ramón Alva de la Canal, além de nomes que ficaram mais conhecidos por suas atividades como pintores muralistas: Jean Charlot, José Clemente Orozco e Diego Rivera.

Em *Vanguardas Latino-americanas*, Jorge Schwartz afirma que se nos limitarmos às características comumente aceitas como “de vanguarda”, geralmente relacionadas a atitudes de enfrentamento por parte dos envolvidos nos movimentos e de julgamentos aos cânones e aos seus antecessores, a polêmica e os discursos abertos em prol da ruptura, teríamos de considerar o *Estridentismo* como o único movimento estético realmente vanguardista no México.

Muitos dos textos, especialmente os manifestos, caracterizavam-se por excessos verbais, insultos, provocações ou apelações grosseiras, direcionados aos que não participavam ao lado deles ou contra os “representantes ilustres del

passado”. Eis os exemplos de algumas palavras de ordem: “Muera el cura Hidalgo”;²³ “A los que no estén con nosotros se los comerán los zopilotes (...) [ave similar ao urubu brasileiro]”; “Ser estridentista es ser hombre. Sólo los eunucos no estarán con nosotros”.²⁴

Muitos dos nomes ligados ao movimento Estridentista estiveram relacionados ao Partido Comunista Mexicano. Esse fato repercutiria em algumas de suas produções, assim como ocorreu com algumas pinturas “muralistas”, nas quais foram incluídos símbolos como a foice e o martelo. Segundo Jean Charlot, que atuou no movimento e também fez parte do Muralismo, eram “símbolos sociais e não políticos”. Também fizeram referências à reforma agrária, por meio dos dizeres: “terra para os que a trabalham” (Xavier Guerrero, *El Machete*, 1924).

25

O Muralismo foi, certamente, o mais conhecido. Embora o movimento tenha se concentrando, cada vez mais, nas mãos dos “Três Grandes” - David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera e José Clemente Orozco -, outros artistas, como Xavier Guerrero, Roberto Montenegro, Adolfo Best Maugard e Carlos Mérida, também formaram parte do grupo. Além deles, jovens artistas como Jean Charlot, Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal, Emílio García Cahero e Fernando Leal.

As atividades dos artistas “muralistas” se iniciaram a partir de 1921, quando, no Governo de Álvaro Obregón (1920-1924), o então Ministro José Vasconcelos, à frente da Secretaria de Educação Pública os convidou a participarem de projeto cultural de grandes dimensões. Em 1920 já havia transcorrido o período de conflitos armados da Revolução. O Estado precisava reestruturar as mais diversas instâncias da sociedade mexicana. Também precisava se legitimar, pensar novas maneiras de se relacionar com os segmentos subalternos da sociedade, afirmar uma nova ideologia, trabalhando para convencer a população de que todos haviam sido vitoriosos na Revolução. Aos artistas foi dada a responsabilidade de expressar interpretações da história nas

paredes dos prédios públicos, colocando as camadas populares como protagonistas. *Los de abajo*, como eram chamados, representavam os camponeses e operários, indígenas ou não. Um dos intuitos era conseguir a integração sociocultural dos índios mexicanos ao Estado nacional.

Ao serem sublinhados esses aspectos, deseja-se ressaltar que o muralismo mexicano deve ser relacionado às circunstâncias históricas de seu tempo, que apontavam para a necessidade de mudanças sociais. Estava fundamentado em três valores capitais: o nacional, o popular e o revolucionário, e procurou retratar a importância de índios, mestiços e trabalhadores na História Nacional.

Vasconcelos propunha o renascimento e florescimento da cultura “nacional”. A arte seria o instrumento para a coesão da Nação, devendo ser acessível a todos os níveis sociais e deveria amalgamar elementos da cultura europeia e indígena. Houve a materialização de um projeto que propunha a afirmação de uma nova identidade a ser construída e esta não deveria negar o passado colonial ou o pré-hispânico, mas, integrá-los ao presente. As “raízes” históricas foram buscadas nesse passado e integradas ao contexto revolucionário, de modo a engendrar uma identidade nacional.

A presença do perfil étnico, indígena, representado como protagonista nas representações da História Nacional foi, indubitavelmente, uma marca. A visão ideológica em voga, proposta pelos governantes e aceita pelos artistas era de que, como ressaltou Carlos Monsiváis, “el indígena es lo nacional”.²⁶

As relações políticas de alguns dos principais nomes do Muralismo com o Partido Comunista, ainda nos anos 1920, não devem ser ignoradas quando se pensa a sensibilidade artística dos mesmos no tocante às preocupações sócio-políticas. Essa concepção levou-os a utilizar a arte como instrumento de mobilização e conscientização do grande público. Há que se considerar o tema concernente às funções pedagógica e social que a arte pode assumir. Embora fossem exploradas por parte do governo de Obregón – especialmente pela

Secretaria de Educação Pública (SEP) é preciso ressaltar que nem Vasconcelos, nem a SEP tinham qualquer relação com o Partido Comunista, diferentemente de alguns dos muralistas. Em especial os “três grandes” – Orozco, Rivera e Siqueiros – haviam aderido ao Partido desde os anos iniciais da década de 1920.²⁷ A relação dos artistas com a militância política os levou a tomar partido por uma arte engajada, que se revestisse de uma função pragmática, funcional e de fácil compreensão e que servisse principalmente como uma “arma” para revolucionar a sociedade. Como resultado dessa ótica, as produções muralistas empreendidas naquela fase foram caracterizadas dentro do que se convencionou chamar de realismo social, interpretado, também, como “arte engajada”, em detrimento da “arte desinteressada” ou “arte pela arte”.²⁸

Como dito, muitos artistas e intelectuais aderiram ao projeto, produzindo resultados que marcaram a história política e cultural do México. O que ocorreu a partir dali ganhou dimensões ainda maiores ao longo dos anos 30 e 40, quando ultrapassaram as fronteiras nacionais

A terceira vertente vanguardista mexicana caracterizou-se por um grupo que se reuniu, a princípio, em torno da Revista e do Teatro de *Ulises* (1927-1928) e que mais tarde fundou a Revista *Contemporáneos* (1928-1931). Costumavam se denominar como o “grupo sem grupo”. Miguel Capistrán, crítico literário mexicano e especialista no estudo e edição da obra de *Contemporáneos*, fornece um limite cronológico de *Ulises*, que vai do final de 1926 a meados de 1928. Este pesquisador discorda da separação existente entre os dois grupos. Ao tratar das relações, atividades e nomes ligados ao que estamos conceituando de “grupos” e a adequação dos conceitos utilizados, Capistrán afirma que, melhor que falar em “grupo” ou “geração”, o mais adequado seria “movimento” ou “corrente”, visto que os principais nomes envolvidos compuseram os dois agrupamentos intelectuais e artísticos e que a produção final de *Ulises* é coetânea à aparição de *Contemporáneos*. Carlos Monsiváis, por sua vez, escreve que na história cultural, o mais acertado seria falar de *tendências*,²⁹

pois os escritores que ficaram conhecidos como geração de *Contemporáneos*, possuíam “afinidades literárias, revistas feitas em comum, influências e aversões compartilhadas e a mesma atitude intransigente perante a arte.”³⁰

Xavier Villaurrutia, principal nome do grupo *Ulises* sempre procurou justificar a recusa do rótulo de “vanguardistas”. A partir de 1928, com o fim da Revista e do Teatro de *Ulises*, ao fundar a nova revista e grupo, nomeou-os como *Contemporáneos*. O termo, segundo o literato, tinha a intenção de defini-los simplesmente como “atuais”. Entendia que o termo escolhido significava um critério superior à noção de vanguarda. Villaurrutia argumentava, ainda, que o autor “clássico” era aquele que tinha a felicidade de ser *atual*³¹ e não “vanguardista” que a seu ver tinha de enfrentar o compromisso constante com “o novo”, responsabilidade que não deveriam ambicionar.

Ulises e *Contemporáneos* são considerados por alguns estudiosos como grupos mais “renovadores” do que “vanguardistas”.³² Contudo entendemos que possam se enquadrar no que Schwartz chama de “geração vanguardista” pois, ainda que de um modo distinto dos Estridentistas, que mostraram uma atitude mais intransigente e exclusivista perante a poesia e os poetas da mesma geração e de gerações posteriores, esses dois grupos surgidos no período histórico de existência das vanguardas latino-americanas também demonstraram sua insatisfação em relação à cultura e propuseram mudanças e renovações.³³

De forma distinta ao Estridentismo, *Ulises* não lançou Manifestos³⁴ e, em relação à política, é mais fácil encontrar referências de ligações com o “Vasconcelismo”. Estavam, portanto, distantes dos valores da esquerda marxista, como estiveram alguns membros dos dois movimentos, apresentados neste texto.

Os principais nomes de *Ulises* e *Contemporáneos* foram os poetas e escritores Xavier Villarrutia, Salvador Novo, Gilberto Owen, José Gorostiza, Carlos Pellicer, Enrique González Rojo, Jaime Torres Bodet, Jorge Cuesta e Bernardo Ortiz de Montellano. Quando ainda *Ulises*, também havia pintores,

como Manuel Rodríguez Lozano, Julio Castellanos e Roberto Montenegro. Este último, também circulou e produziu como muralista.

Antes de passarem a se denominar *Contemporâneos*, ou seja, entre o final de 1926 e 1928, contaram com a relevante participação da mecenas Antonieta Rivas Mercado (1900-1931).³⁵ A partir do seu apoio financeiro e intelectual foi possível a publicação de livros, seis edições da *Revista Ulises* e todo um projeto relacionado às origens do Teatro Experimental no México.³⁶ A identificação com as perspectivas culturais cosmopolitas foi o fator irradiador de identificação e união entre a mecenas e demais participantes de *Ulises* e isso endossava a organização do grupo, que afirmava trabalhar pela *renovação* ou *modernização* da cultura mexicana. Esta proposta esteve presente nos projetos com os quais seus membros se envolveram – literatura, pintura e teatro. A visão do grupo era de que deveria ocorrer uma sintonia com o que ocorria nos grandes centros da cultura ocidental na contemporaneidade – Europa e Estados Unidos. Para tanto, propunham a leitura, discussão e difusão das expressões vanguardistas europeias e de outras referências clássicas.

Na primeira fase, quando fundaram a *Revista Ulises*, usavam parte das páginas para divulgar e promover autores do circuito cultural internacional contemporâneo, alguns deles, participantes das vanguardas. Determinados setores intelectuais mexicanos conheceram, por meios das páginas da *Revista Ulises*, as afinidades literárias do grupo, que eram escritores, dramaturgos e poetas, hoje renomados, mas que na época eram desconhecidos por boa parte dos mexicanos. Entre os europeus e norte-americanos, pode-se listar André Gide, Paul Valéry, James Joyce, Max Scheler, John dos Passos, entre outros. As concepções cosmopolitas do Grupo de *Ulises* fizeram com que seus críticos os rotulassem de “afrancesados” e “elitistas”.

Embates e enfrentamentos entre as vanguardas mexicanas

Algumas das disputas em torno do binômio “nacional” *versus* “cosmopolita” estavam postas na época e este último era alvo de ataques pelos detratores de *Ulises*, que estabeleciam relações com “estrangeirismo”. Nos anos 1930 – quando o grupo já utilizava a nomenclatura *Contemporáneos* - Abreu Gómez qualificou-os de “a continuação europeizante”, que era a acusação máxima do nacionalismo revolucionário.³⁷

Nos argumentos dos participantes de *Ulises* era indicado que não se sentiam obrigados a se debruçar, necessariamente, sobre a temática social ou étnica, como vinham fazendo alguns artistas e escritores que adotavam o viés nacionalista. A tônica indigenista, presente, tanto na literatura como nas artes plásticas, não agradava a muitos dos membros do grupo. Num momento de efervescência em termos de produções literária e plástica nos grandes centros da cultura ocidental, a insatisfação com os rumos que o México tomava, ao promover a valorização do “olhar para dentro”, enaltecendo o que se entendia como “próprio”, era interpretada como redutora por muitos dos integrantes. Fato é que o cosmopolitismo do grupo manifestava, em determinados momentos, um teor de intolerância e crítica ao nacionalismo indigenista.

No primeiro número da revista, publicado em maio de 1927, apresentaram a experiência de *Ulises* como a aventura da “viagem ao redor do mundo”, em detrimento daqueles que, de acordo com eles, limitavam-se à viagem ao “redor da alcova”.³⁸

É possível constatar que havia, por parte desses grupos, uma clara necessidade de marcar território, no campo das identidades e alteridades. Essas diferenças foram colocadas de forma enfática pelos dois lados, manifestando, por vezes, um caráter beligerante. De forma similar ao Brasil, onde diferentes correntes do modernismo se posicionaram em lados opostos em termos políticos e ideológicos, também, no México, as tensões e conflitos tomaram

dimensões de polêmicas e marcaram o contexto das vanguardas mexicanas, manifestando-se em produções culturais.

Ainda que sem explorar todas as dimensões envolvidas, pretendo determe em duas produções. Uma literária, um poema satírico e outra, pictórica, um mural. O intuito é dimensionar o quanto eram candentes os debates, polêmicas e disputas entre esses segmentos vanguardistas mexicanos. Como ficará evidente, houve provocações e ofensas pessoais. Entretanto ali também estão presentes elementos que passam por um plano mais amplo, englobando diferenças ligadas a questões políticas de gênero, classe e ideológicas entre as partes.

Uma fração dos desacordos entre membros das “vanguardas mexicanas” foi manifestada em produções culturais, ao longo dos anos 1920 e 1930. Numa delas, o muralista José Clemente Orozco provocou o grupo de *Ulises* numa caricatura publicada na revista *La Machete*, órgão de divulgação de ideias e propaganda do Partido Comunista Mexicano. Sob o título *Los Anales*, satirizou a orientação sexual homoafetiva de alguns de seus membros. Também, Antonio Ruiz, “El Corzo”, pintou Salvador Novo, Roberto Montenegro e Xavier Villaurrutia liderando uma “procissão contra o povo, pelo elitismo afeminado”.³⁹

Ainda neste contexto de enfrentamentos registra-se outro fato, ocorrido em 1928. Nas páginas da *Revista Ulises*, o poeta Jorge Cuesta, que reaparecerá nas páginas seguintes, organizou a “Antología de la poesía mexicana contemporánea”. Ali, o *estridentista* Maples Arce foi criticado e descrito como um “homem solitário e isolado, que teria conquistado uma popularidade inferior, porém intensa”. A resposta de Maples Arce apareceu em 1940, quando este também compôs a sua “Antología de la poesía mexicana moderna”. No texto, acusou Salvador Novo de frivolidade, dizendo que o poeta já “não dissimulava mais seus desejos sob nenhum eufemismo sexual, ao contrário dos seus outros companheiros de tribo”. Também escreveu que Xavier Villaurrutia se servia da inversão (homossexualidade) como um método poético. Nota-se que numa

época em que os papéis de gênero eram fortemente estabelecidos, não estavam excluídos posicionamentos acerca daqueles (as) que se distanciavam do comportamento heteronormativo.⁴⁰ Tanto por parte de grupos mais conservadores quanto daqueles que se apresentavam como a vanguarda política e, a partir disso, pode-se inferir as dificuldades enfrentadas por muitos membros de *Ulises*, que tinham orientação sexual afastada do padrão heterossexual.

A primeira referência desta análise foi produzida pelo poeta Salvador Novo, membro de *Ulises* e de *Contemporâneos*. Novo tinha ciência das discordâncias de Rivera em relação às perspectivas políticas e estéticas cosmopolitas de *Ulises*. Também conhecia a intolerância do muralista em relação à orientação homossexual de alguns membros de *Ulises* e encontrou um meio para atacar Rivera, produzindo o poema satírico “La Diegada” (1926). Os ataques tomaram forma de escárnios.

Nos textos consultados, os autores apresentam o poema de Novo como uma resposta a Diego Rivera. É difícil assumir uma posição acerca de quem respondia a quem, visto que os desacordos manifestados no campo da cultura estavam presentes desde a primeira metade dos anos 1920. O mural de Rivera foi iniciado em 1928. O poema, embora datado de 1926, sofreu inúmeras inclusões ao longo dos anos. Pelas referências presentes, muitos fatos e obras de Rivera, ali citados, não estavam concluídos até o registro do documento. Alguns dos murais realizados nos centros financeiros de cidades norte-americanas e no Palácio em Cuernavaca, como se sabe, foram posteriores a esta data. O dado não invalida a afirmação de que Novo agia com reciprocidade nas hostilidades, pois, como descrito até aqui, artistas do Muralismo e do Estridentismo direcionavam provocações frequentes ao Grupo de *Ulises*, desde o início dos anos 1920.

A despeito da orientação sexual homoafetiva, um dos fatores de aproximação entre alguns dos membros de *Ulises*, Salvador Novo se distinguiu da maior parte dos demais membros no que se refere à identidade de gênero. Os demais, de acordo com as normas rígidas estabelecidas para os códigos de

masculinidades, normalmente demonstravam um comportamento bastante discreto em relação à homossexualidade. Exemplo disso, segundo José Maria Espinasa, Xavier Villaurrutia era “reservado até o extremo”. Novo, por sua vez, era “amante do escândalo, cínico e até exibicionista”, com uma postura “extravagante”, abertamente homossexual.⁴¹ Espinasa considera que Salvador Novo pode ser visto como exemplo de “valentia moral”, numa época de machismo exacerbado no México. Alguns de seus poemas foram claramente homoeróticos, depilava as sobrancelhas, usava anéis grandes nos dedos, perucas, mostras de uma atitude de provocação e enfrentamento a uma sociedade marcadamente conservadora.⁴²

No poema, o membro de *Ulises* provocou Rivera de forma jocosa, tocando seu machismo heterossexual. Descreveu a vida política e profissional, mas teceu inferências a uma situação da vida pessoal do muralista, ao mencionar o triângulo amoroso que se deu a partir do relacionamento de Guadalupe (Lupe) Marín com o poeta Jorge Cuesta, do círculo intelectual de *Ulises*, quando ela ainda era mulher de Diego Rivera.⁴³ Este fato havia ferido os brios e trazido uma mancha à virilidade do artista.

Embora o espaço não nos permita dissecar a produção de Salvador Novo e nem este seja o objetivo deste texto, podemos adiantar que o escritor satirizou o pintor, explorando, por meio do jogo de palavras e do recurso da inversão, uma série de aspectos caros a Rivera. Reproduziremos um pequeno trecho do texto de Novo:

“La Diegada”

Rafael querido, tu “Canto a Rivera”/
Porque decoró la sede de Cortés,
/huele a mejor ana que la primavera indiana
que llega postrada a tus pies./
Pues ya sus cocejas hasta Cuernavaca/
llamaron paredes con arte de ley,
/ celébrerlo todos,
/ que en limpio se saca/
que cuerna la vaca mientras pinta el buey./
Portento cornátil, la gente de Rusia/
el grave le enseña pendon colorado/
Acude al reclamo, las patas se ensucia,
/ le cortan la oreja y el rabo colgado./
La estrela que roja rayos aduce,
/ la estrela que manda los ricos al diablo/
al astro leníneo lumínico luce/
allí donde siente calores de

establo./Aprende en la estepa las cosas que sepa:/ De quien las trabaje son tierra y mujer./ (...) Compladezca en su ausencia su esquila constante repique:/ Salud, camaradas! Esto es lo comunismo!/ Dejádmela buena para el bolchevique!/ Un crítico grácil, esbelto y albino,/ de lánguido talle, los ojos assoma;/ El diestro siniestro y el vuelo ladino como una paloma./ Dejemos a Diego que Rusia registre,/ Dejemos a Diego que el dedo se chupe,/ Vengamos a Jorge, que lápiz en ristre/ en tanto, ministre sus jugos a Lupe./ Repudia a la vaca jalisca y rabida/ la deja en mano del crítico ralo/ y va y le echa un palao a una que se Khalo apelida y se llama – cojitranca Frida(..) Regresa este gênio grande entre los grandes, tiene conquistada su gloria mejor./ Puso nuestra pátria una pica em Flanbes – y outra le pusieron a nuestro pintor./ Hacia California, la Meca del cine, sus passos dirige em fecha nefasta porque a nadie piense ni nadie imagine que él no es el primero que como cineasta./ Allí los apuros para el desayuno, que cuando su esposa pedia *hot-cakes*, él, baja la testa, pedia el muy tuno crujientes y frescos *corn-flakes*./ Volvió – de la gloria más alta en la cima – de Estados Unidos a fines de abril. Le dieron los yanquis, la tierra y el clima los ímpetus de un Búfalo Vil (...).
44

No soneto, Rivera é o touro, que tem por característica, o chifre. Novo joga com a palavra Cuernevaca, referindo-se, dubiamente, aos *cuernos*/chifres da “vaca” e à obra realizada pelo muralista, no Palácio de Cuernevaca. A referência ao caso extraconjugual de Lupe Marín com o poeta Jorge Cuesta, foi o ponto nevrálgico do poema. As construções de masculinidade do período impunham que, partindo do homem, a traição até pudesse- ou devesse- ser tolerada, mas, quando ele era a parte afetada e, numa situação ainda mais crítica, quando o ato se tornava público – tornava-se difícil de ser enfrentada.

O poeta amalgamou temas relacionados à vida pessoal, profissional e político-ideológica do muralista pretendendo, ao fim, taxá-lo de “exótico”, que era um termo que se repetia na história cultural mexicana como um insulto, quando se desejava sinalizar uma pessoa que demonstrava forte influência de uma cultura estrangeira.⁴⁵ Aos rótulos de “estrangeirizantes”, “elitistas” e “burgueses”, destinados aos participantes de *Ulises*, Novo rebateu, questionando

o nacionalismo de Rivera e apresentando-o como contraditório, devido às suas relações com o internacionalismo comunista.

No curso do texto, Salvador Novo se referiu à ortodoxia política comunista do muralista que demonizava os EUA e, ao mesmo tempo, demonstrava fascínio pelos logros industriais alcançados por aquela nação e, ainda, enriquecia-se com trabalhos realizados para os grandes capitalistas, por meio da pintura de grandes murais em cidades como São Francisco, Detroit e Nova Iorque.

Ressalte-se que em 1931, uma das grandes fortunas norte-americanas, Rockefeller, encomendou o mural para o *Rockefeller Center*, localizado num dos pontos mais prestigiados de Nova Iorque. Diego Rivera produziu “Hombre en el cruce de caminos”, que gerou grande controvérsia entre o artista e o comprador, já que o artista mexicano incluiu o russo Vladimir Lênin na obra. O magnata pediu alterações e, diante da negativa de Rivera em refazer a cena, mandou que a destruísse. Em 1934 Rivera refez, nomeando-o “El hombre en la encrucijada”, localizado até hoje no *Palacio de Bellas Artes*.

Diego Rivera respondeu ao poeta com a arma que dispunha, a palheta e o pincel e realizou *El que quiera comer que trabaje* (1928-1929),⁴⁶ localizado no “Patio de las Fiestas”, no edifício central da SEP. Nele, fez referências diretas a *Ulises* e *Contemporáneos* e incluiu dois personagens relevantes da primeira formação do grupo, Salvador Novo e a maior apoiadora da *Revista Ulises* e do *Teatro de Ulises*, a mecenas Antonieta Rivas Mercado.

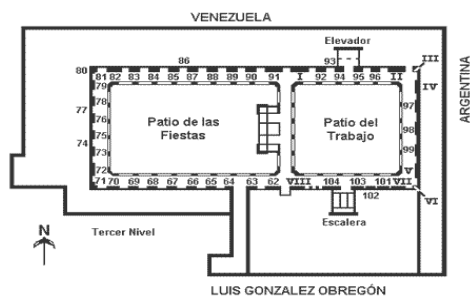
A representação pictórica está localizada no terceiro piso da SEP, no “Patio de las Fiestas”, junto a outros vinte e cinco murais, que constituem uma alegoria da Revolução. Este conjunto mural está concentrado nas paredes dos pátios Principal e de Juárez, do Edifício Central da SEP. A estas áreas, o muralista chamou de pátios do *Trabajo* e de *Las Fiestas*. Neste andar encontra-se, também, *Los Sabios*, onde Rivera incluiu o ex-Ministro da Educação Pública, José Vasconcelos, que viabilizou a ação dos Muralistas na primeira metade dos anos

1920, de costas, revelando o antagonismo ideológico que já havia se instalado entre o muralista e o intelectual-político. No mesmo lado em que está o mural no qual Rivas Mercado e Novo apareceram representados, estão *El arsenal* (Frida Khalo e David Alfaro Siqueiros são representados como figuras centrais, empunhando armas); *En la trincheira*, *El herido*; *La cooperativa*; *La muerte del capitalista*; *Un solo frente*; *El pan nuestro*, *El reparto del pan* e *La Protesta*.⁴⁷

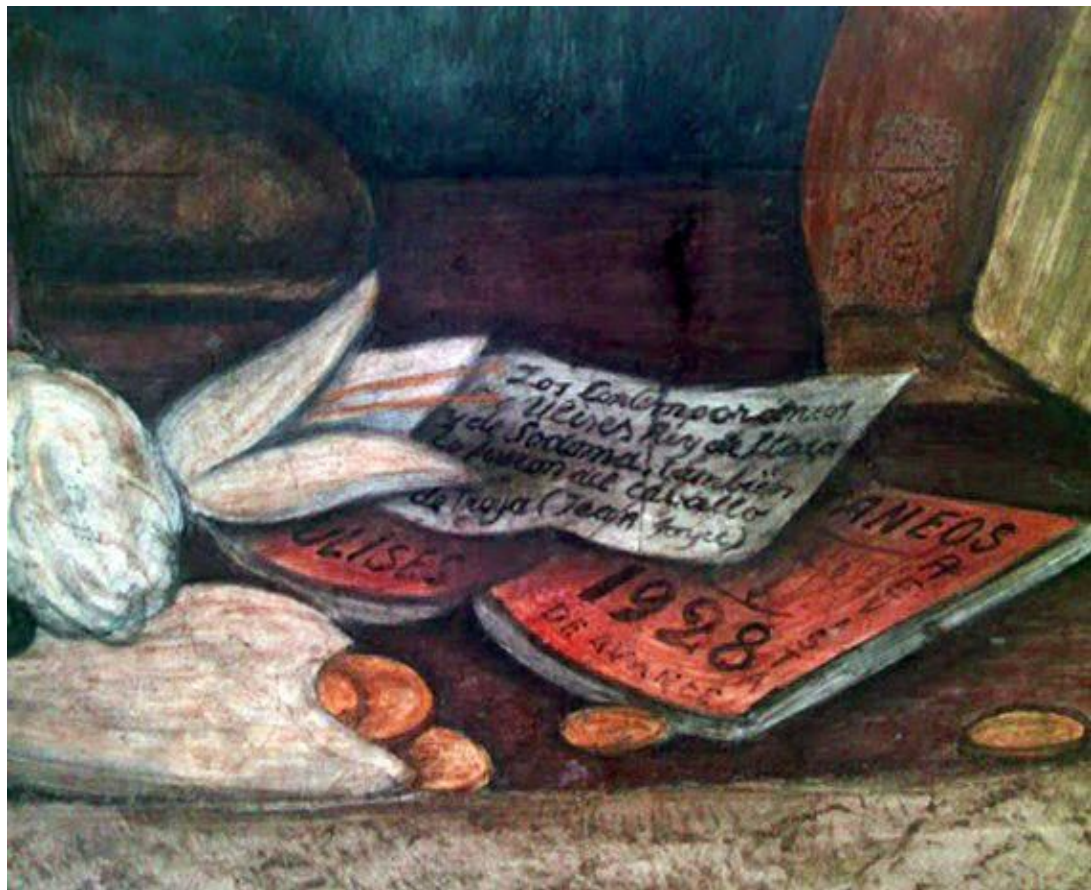
Na tela, os membros de *Ulises* foram representados como a antítese do que seria o “nacional”. Pautado por concepções marxistas, Rivera produziu uma composição que trouxe como destaque da imagem a figura do “revolucionário”, que seria, em sua concepção, o “nacional”. Na composição, o nacional-revolucionário foi representado pelos camponeses, têm traços indígenas, roupas simples e carregam instrumentos de trabalhos ligados à terra. No caso do homem, tem aparência viril, empunha armas e tem um olhar que transmite força e coragem nas ações e intenções.



Diego Rivera. *El Que Quiera Comer Que Trabaje*, 1928. 2.03 X 1.65 M. Patio de las Festas. Segundo piso, muro sur, SEP. Disponível em http://www.mexicocity.gob.mx/blog_e/index.php/nggallery/page/2?p=5667; Acesso: agosto de 2016.



Planta do terceiro piso da SEP.
A obra em questão é a de número 65.



Detalhe ampliado da obra de Rivera.⁴⁸

Por sua vez, na divisão maniqueísta de afetos e desafetos, presente na representação de Rivera – à qual Novo também não se furtou – Antonieta e Novo são representados como o avesso daquilo que poderiam ser os signos da nacionalidade. Em oposição à mulher revolucionária e camponesa, com traços

indígenas, longas tranças e saia comprida e de tecido rústico, a mecenas foi retratada trajada com um vestido fino, adornada com um longo colar de pedras, braceletes e brincos, sapato alto, cabelo cortado a *la garçon* – símbolo da moda estrangeira.

A ênfase à imagem de Rivas Mercado e seus cabelos curtos reproduzia marcas da relação alteridade-identidade no quesito gênero, levando-nos a afirmar que Rivera reproduziu, ali, suas concepções de “masculinidade” e de “feminilidade”. Como será apresentado, isso se aplica ao aspecto relacionado a Rivas Mercado e também quando direciona seus ataques a *Ulises*, por meio das imagens das revistas do grupo e a inclusão de Salvador Novo, o mais performático entre os integrantes.

Os debates e embates no meio social e cultural mexicano eram comuns, desde o início dos anos 1920. Uma série de tensões foram geradas, após a incorporação da moda do cabelo curto, que tomou parte de hábitos e costumes de um número significativo de mulheres, majoritariamente cidadinas, causando reações conservadoras. O corte das longas tranças conferiu às mulheres que o adotaram um visual que trouxe polêmicas.

A tensão se instaurou e evidenciou diversos deslocamentos de identidades, opondo não apenas pessoas de sexos opostos, mas, também, dentro do mesmo gênero. A moda era entendida pelos que a condenavam como um risco de eliminação das diferenças visíveis entre os sexos. Entre grupos de mulheres de elite foi interpretado como algo que ameaçava apagar outras diferenças perceptíveis - raciais e sociais. Jovens brancas da elite que participavam de uma tendência internacional da moda irritavam-se com a adoção da moda *pelona* ⁴⁹entre jovens pobres e morenas, levando estas últimas a enfrentarem o duplo preconceito: de gênero e racial/social. Segundo Anne Rubstein, “a ideia de raça era chave em ambos os lados do argumento: nem os opositores, nem as *pelonas* queriam que o novo estilo fosse adotado por mulheres que parecessem muito índias ou que fossem muito pobres”. A autora prossegue,

afirmando que “ambos os bandos – ao menos ambos os bandos entre o grupo de gente cujas opiniões sobre o tema se publicavam nos periódicos da capital – eram cúmplices em uma oferta onde os novos limites entre os sexos se faziam porosos, em contraste com uma crescente rigidez nas barreiras raciais”. As reações ao estilo da *pelona*, ou a moda do cabelo a *la garçon* foram tão fortes, naquele tempo, que teve outros desdobramentos nos meios mexicanos, saindo dos insultos e partindo ao uso da violência física contra mulheres.⁵⁰

Retornando à imagem, vê-se ao lado da mecenas outro símbolo da burguesia, apresentado como inimigo do povo e da Revolução. Trata-se de um idoso de cútis branca e atitude de impotência e rendição. Tanto Rivas Mercado quanto este senhor apresentam uma expressão de intimidação e submissão diante daqueles que designavam as figuras revolucionárias. A mulher com traços indígenas, vinda do povo, carrega uma arma às costas e, com uma das mãos entrega a Antonieta uma vassoura. A outra mão aponta para cima, onde o artista colocou, na parte superior do mural, uma faixa em vermelho com o aforismo bíblico que se converteu em um lema nas sociedades socialistas: “El que quiera comer, que trabaje”. O lema tinha o sentido didático de afirmar que somente indivíduos “produtivos” poderiam ter acesso aos artigos de consumo.

Ainda no papel do “outro”, destaque para a imagem que representou Salvador Novo, aquele que melhor simbolizava, entre os membros de *Ulises*, o que Rivera recusava. Ressalte-se que Novo ainda não havia recebido a resposta por “La Diegada”. Num claro desprestígio ao cosmopolitismo de *Ulises* e *Contemporáneos*, o poeta apareceu representado de forma humilhante, com orelhas de burro e com seus aparatos artísticos – as revistas, nomeadas diretamente e instrumentos musicais – no chão. De bruços, é chutado por um jovem revolucionário. Mesmo que nem todas as referências sejam feitas de forma tão clara, há uma alusão direta às duas revistas (Ver detalhe ampliado). Elas estão jogadas, representando o lixo que deveria ser recolhido e lançado fora. Numa delas, evidenciando o quanto as diferenças entre estes grupos eram marcantes,

também nas questões de gênero, lê-se: “*Ulises* rey de Ítaca y de Sodoma también”, referência direta à parte do grupo que, como já dissemos, era chamada de “esquisita”, pelo comportamento afeminado, e tachada de produzir uma literatura “não viril”.

Nesta disputa na qual identidades e alteridades tomaram as citadas dimensões representativas, a construção de Diego Rivera atingiu um efeito menos escandaloso, mas mais amplo, em termos de público e duradouro do que a repercussão obtida pelo poema de Salvador Novo. Essa não é a questão que nos importa aqui. Interessou-nos, muito mais, discutir alguns dos elementos que compunham o par oposto identidade-alteridade entre as vanguardas estéticas mexicanas.

Considerações Finais

Encerro o presente artigo retomando algumas referências iniciais ao arcabouço histórico e cultural dos decênios iniciais do século XX: como em todos os tempos históricos, concepções de mundo explicitadas por indivíduos e grupos sofriam o impacto dos acontecimentos internos e externos e da circulação de ideias.

Conforme dito, aquele foi um período vibrante quando se pensa a definição e afirmação de identidades e seu par oposto, a demarcação de alteridades. Posicionamentos do campo da política partidária, visões de gênero, concepções acerca dos fins da arte, entre outras categorias, foram marcas de definições e geraram um corpo rico de produções que permitem a pesquisadores e interessados analisar as diferentes estratégias usadas para o estabelecimento de definições acerca do “eu” e do “outro”. Nelas, uma série de identidades conflitantes estiveram em evidência.

Na interrogação sobre o “quem somos”, artistas e intelectuais das vanguardas estéticas na América estabeleceram debates e representações que

colocavam em discussão elementos do local e do global, tornando os resultados no campo da produção literária e artística enriquecedores.

No México, de cultura tão pujante, a ebulição do período foi terreno profícuo para a proliferação de embates entre grupos políticos, intelectuais e artísticos que queriam definir alteridades. As três principais vertentes vanguardistas - Muralistas, Estridentistas e os membros do Grupo *Ulises* - estabeleceram demarcações de territórios identitários. Nas mais diversas áreas se evidenciaram posições e projetos políticos que se opunham. Antigos amigos e frequentadores de espaços comuns reforçaram distanciamentos físicos e ideológicos.

A despeito da contenda entre o muralista e membros de *Ulises*, explorada nesse artigo, os documentos mostram que Rivera chegou a publicar na revista do grupo e que nem sempre seus posicionamentos a respeito de Antonieta Rivas Mercado tiveram conotação pejorativa como aquela construída no mural da SEP. Sabe-se que durante muito tempo as relações do artista com a família Rivas Mercado foram amistosas e transcorriam de longa data, desde o período porfiriano, quando o arquiteto Antonio Rivas Mercado, pai da mecenas, era diretor da Academia de San Carlos e Rivera, aluno.

Entre a iconografia de Antonieta Rivas Mercado consta um desenho feito pela pintora russa Angelina Beloff, na época, mulher de Rivera, que retratou a mecenas com Donald Antonio, seu filho. Numa de suas cartas, enviadas ao intelectual e diplomata Alfonso Reyes, antes de todas estas polêmicas, escreveu ao amigo que Diego Rivera lhe “ensinara a ver o México”: “(...) A obra de arte suplantando a realidade. Quando olho o peão no campo guiando seu arado, creio que escapou dos muros da Secretaria de Educação”.⁵¹

Como apresentado aqui, em diferentes espaços da América Latina referências dos lados que se opunham construíram trincheiras simbólicas, demarcando territórios e opondo indivíduos e grupos. Naquele momento de

efervescências políticas, estéticas e ideológicas, as alteridades pareciam ocupar maior evidência por parte dos sujeitos quando as afirmavam e/ou rejeitavam.

Nas aguerridas buscas pela definição do “eu”, produto das disputas identitárias, ficava visível a afirmação do “outro” e, ao ressaltar-se, fundamentalmente a diferença, deixavam pouco espaço para considerar, segundo evidenciou Todorov, o que havia do “outro” no “eu”.

Notas

*Doutora pelo Programa de História Social da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), com a tese “Práticas Políticas e Representações de Si. Os Escritos Autobiográficos de Antonieta Rivas Mercado (1900-1931) e Patrícia Galvão/Pagu (1910-1962)”, defendida em 2015. Realizou o mestrado (2010) na área de História da América, também pelo Programa de História Social da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), com a dissertação intitulada “José Vasconcelos. As *Memórias* de um profeta rejeitado”, publicada em livro, em 2016, pela Editora Alameda. É professora do ensino superior, no Unasp-SP, e também é membro do LEHA/USP (Laboratório de Estudos em História das Américas). E-mail: romildamotta@hotmail.com

¹ TODOROV, T. **A Conquista da América**. A questão do outro. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 3.

² BOSI, A. A parábola das vanguardas latino-americanas. In: SCHWARTZ, J. **Vanguardas Latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos**. São Paulo: EDUSP, 2008. p. 34.

³ SCHWARTZ, op. cit., pp. 52-53. SCHWARTZ, Jorge (org.). **Da Antropofagia à Brasília 1920-1950**. São Paulo: MAB-FAAP/ Cosac & Naify, 2002. pp. 477-478.

⁴ SCHWARTZ, op. cit.; GELADO, V. **Poéticas da Transgressão**. Vanguardas e cultura popular nos anos 20 na América Latina. RJ: 7 Letras; São Carlos; São Paulo EDUFSCAR, 2006.

⁵ SCHWARTZ, op. cit., 2008, p. 49.

⁶ CAPELATO, M. H. Modernismo Latino-americano e construção de identidades através da pintura. **Revista de História**, nº 153 (2º- 2005) pp. 251-282

⁷ GELADO, V. **Poéticas da transgressão**. Vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina. Rio de Janeiro: 7 Letras; São Carlos/SP: EDUFSCAR, 2006.

⁸ SCHWARTZ, op. cit., 2008, p. 70.

⁹ Antônio Cândido usa essa expressão em alguns textos. Cf: PONTES, H. Entrevista com Antônio Cândido. **Revista Brasileira de Ciências Sociais** Vol. 16 nº. 47, outubro/2001, p. 6.

¹⁰ CAPELATO, M. H. op. cit..

¹¹ “Ecué-Yamba-Ó! (1933). Citado por: BOSI, A. A parábola das Vanguardas Latino-americanas. In: SCHWARTZ, J. op. cit., p. 36.

¹² *Ibidem*, p. 35.

¹³ PIZARRO, A. (org.). **América Latina**. Palavra, Literatura e Cultura. (Vol. 3. Vanguarda e Modernidade). São Paulo: Memorial/ Unicamp, 1995. p. 22

¹⁴ PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Vira e mexe, nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 13.

¹⁵ MICELI, S. **Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003; SARLO, B. **Modernidade Periférica: Buenos Aires 1920 a 1930**. São Paulo: Cosac & Naify, 2010; GARCÍA CANCLINI, N. **Culturas Híbridas**. Estratégias para entrar e sair da modernidade (4ª ed.). São Paulo: EDUSP (Ensaio Latino-americanos I), 2008.

¹⁶ SCHWARTZ, op. cit., 2008, pp. 58-59.

¹⁷ In: SCHWARTZ, op. cit., p. 61.

¹⁸ O dominicano Pedro Henríquez Ureña e os mexicanos Alfonso Reyes e José Vasconcelos são alguns desses que escreveram sobre a América como o “lugar das utopias”.

¹⁹ VASCONCELOS, J. **La raza cósmica**. Misión de la raza ibero-americana. Notas de viajes a la América del Sur. Madri: Agencia Mundial de Librería, 1925.

²⁰ Algumas revistas literárias que foram criadas no período: Brasil: *Klaxon* (1922-1923), *Estética* (1924-1925), *Terra Roxa...e outras terras* (1926); Festa (1927-29); *Verde* (1927-29), a *Revista de Antropofagia* (1928-1929), com Oswald de Andrade, que já vivia sua “guinada socializante”; Peru (Lima): Mariategui e o indigenismo na revista *Amauta* (1926-1930); Argentina: *Proa* (1924-1925); criollismo em *Martín Fierro* (1924-1927); México: *La Falange* (1922-1923); *Ulises* (1927-1928); *Contemporáneos* (1928-1931); *Escala* (1930); Havana (grupo ligado à revista *Avance*). Cf: GELADO, V. op. cit..

²¹ PIZARRO, A. op. cit..

²² Torna-se difícil precisar os marcos temporais relacionados ao Muralismo mexicano. As primeiras obras são de 1921, mas, quanto ao término, há divergências. As manifestações continuaram ao longo dos anos 1930, 1940 e parte dos anos 1950, quando já havia perdido força como movimento articulado.

²³ Trecho *Manifiesto Estridentista nº 1* (Dezembro de 1921). In: SCHNEIDER, L. M. (selección de textos y introducción). *El Estridentismo. La vanguardia Literaria en México*. México: DF: UNAM, 2007, p. 3

²⁴ Trecho *Manifiesto Estridentista nº 2* (Janeiro de 1923). In: SCHNEIDER, L. M. op. cit., p. 16-17.

²⁵ VER: SCHNEIDER, L. M. (ed.) **El Estridentismo**. México, 1921-1927. México, UNAM, 1985.

²⁶ MONSIVÁIS, C. “Notas sobre la cultura mexicana en siglo XX. In: COSÍO VILLEGAS, D. **Historia General de México**. Tomo 2. El Colegio de México, p. 1421.

²⁷ Sobre as diferentes fases, grupos e movimentos culturais no México, VER: MONSIVÁIS, C. “Notas sobre La cultura mexicana en siglo XX”. In: COSÍO VILLEGAS, D. (Org.) **História General de México – Tomo 2**. México: Harla/ El Colégio de México, 1988 (2ª reimpresión), pags.1435-1442.

²⁸ Não compartilho da ideia que defende ser possível uma “arte desinteressada”, visto que o artista sempre tem perspectivas políticas, estéticas ou ideológicas, que não estão desvinculadas em suas obras.

²⁹ Grifo nosso.

³⁰ MONSIVÁIS, C. **La cultura mexicana en el siglo XX**. México/DF: El Colegio de México, 2010, p.1435. VER: CAPISTRÁN, M. “Se disse Antonieta Rivas Mercado y se disse *Ulises*”. In: **Antonieta Rivas Mercado** (catálogo). México: Intituto Nacional Bellas Artes/ CONACULTA/ Espejo de Obsidiana, 2008, págs. 96 e 97.

³¹ Grifo nosso

³² Os estudos sobre as vanguardas latino-americanas de Viviana Gelado e Jorge Schwartz, citados neste artigo compartilham desta opinião

³³ Com o término das atividades de *Ulises* Novo, Villaurrutia e outros membros do grupo fundassem outra revista, que teve duração mais longa e, de forma clara e proposital, buscaram escapar do rótulo de “vanguarda”, nomeando-a de *Contemporáneos* (1928-1931). Sobre a atuação como grupo, obras e relevância de *Contemporáneos* VER: ESPINASA, J. M. **Actualidad de**

Contemporâneos. México: Ediciones Sin Nombre, 2009. Ver também: SCHERIDAN, G. **Los Contemporâneos Ayer.** México: FCE, 2003.

³⁴ O Movimento Estridentista lançou 4 Manifestos: em 1921, 1923, 1925 e 1927. Cf:

SCHNEIDER, L. M., op. cit..

³⁵ Sobre a trajetória de Rivas Mercado e sua atuação nos campos e cultura mexicanos ver: MOTTA, R. C. **Práticas políticas e representações de si.** Os escritos autobiográficos de Antonieta Rivas Mercado (1900-1931) e Patrícia Galvão/Pagu (1910-1962). Doutorado em História Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil, 2015.

³⁶ Além do “Teatro de *Ulises*”, há dois outros grupos que ficaram reconhecidos como “teatros experimentais”. São eles o “Escolares del Teatro” (1931) e “Teatro de Orientación” (1932), este último, de existência mais duradoura. Ver: SCHNEIDER, L. M. **Fragua y gesta del teatro experimental en México** (Teatro de Ulises, Escolares del Teatro y Teatro de Orientación). México: Ediciones del Equilibrista, 1995.

³⁷ MONSIVÁIS, C. (2010). op. cit., p. 176. Ver: (238:2000) (231:2000).

³⁸ VILLAURRUTIA, X. & NOVO, S. (Eds). *ULISES*. Revista de curiosidade y crítica. In: **Revistas Literarias Mexicanas Modernas.** Ulises (1927-1928); Escala (1930). México: Fondo de Cultura Económica, 1980. Edição fac.similar.

³⁹ Sergio González Rodríguez e Carlos Monsivais falam sobre as tensões relacionadas às questões de gênero, que envolveram alguns dos membros das vanguardas mexicanas. *Muralistas e Estridentistas* – uma parte machista dos dois movimentos artísticos fazia menções pejorativas a respeito da identidade sexual de parte considerável dos membros de *Ulises* e mais tarde *Contemporâneos* pelo fato de serem homossexuais. VER: MONSIVÁIS, C. Salvador Novo. El marginal en el centro. México/ DF: Ediciones Era, 2013.

⁴⁰VER. OROPESA, S. “La Diegada” (1926) de Salvador Novo: Sátira y definición nacional.: Beer, Jeanette; Hart, Patrícia e Lawto(org.) RLA Romance, Languages Annual, Vol. VII, 1995, 578- 583. http://www.academia.edu/4181682/La_Diegada_1926_de_Salvador_Novo_satira_y_definicion_nacional

⁴¹ ESPINASA, J. M. **Actualidad de Contemporâneos.** México, D.F: Ediciones Sin Nombre, 2009, p. 31

⁴² Ibidem, p. 31

⁴³ Jorge Cuesta não ficou reconhecido como membro de *Ulises*, mas de *Contemporâneos* (1928-1931), apesar de ter publicado na revista e era amigo pessoal dos principais representantes do grupo.

⁴⁴ VER: OROPESA, S. “‘La Diegada’ (1926) de Salvador Novo: Sátira y definición nacional”. In: Beer, Jeanette; Hart, Patrícia e Lawto(org.) RLA Romance, Languages Annual, Vol. VII, 1995, 578-583.

Disponível em:
http://www.academia.edu/4181682/La_Diegada_1926_de_Salvador_Novo_satira_y_definicion_nacional.

⁴⁵ OROPESA, S. op. cit., p. 580.

⁴⁶ No terceiro piso da SEP, onde está localizado o mural em questão, há 25 outras representações realizadas por Rivera. O artista ilustrou as estrofes de três *corridos*: “La Balada de Zapata”, “La Revolución Agraria de 1910” e “Así será la Revolución Proletária”. Os murais presentes no terceiro piso da SEP. Os murais constituem uma alegoria da Revolução e uma crítica mordaz aos opositores e detratores do muralista. Além do que analisaremos, destacam-se “El Arsenal”, no qual a figura central é Frida Kahlo e também aparece David Alfaro Siqueiros e Los Sabios, onde Rivera incluiu José Vasconcelos.

⁴⁷ Ver: “Los murales de Diego en la Secretaria de Educación Pública”. Disponível em: http://www.sep.gob.mx/wb/sep1/sep1_Murales_de_la_SEP;

⁴⁸ Imagem disponível em: <http://blogperformance.blogspot.com.br/2012/09/la-diegada-y-sonetos-diego-por-salvador.html#.WCPDTVUeLIU>.

⁴⁹ *Pelonas* era um adjetivo pejorativo e malicioso que representava “peladas” e era atribuído às mulheres que adotavam a moda de cabelos curtos ou a *la garçon*, como ficou conhecida na época.

⁵⁰ Os conflitos e tensões culminaram em violência física contra duas jovens de cabelos curtos da vida real, no verão de 1924, nas dependências da Escola de Medicina da Cidade do México. VER: RUBENSTEIN, Anne. “La guerra contra ‘las pelonas’. Las mujeres modernas y sus enemigos, Ciudad de México, 1924”. In: CANO, G., VAUGHAN, M. K. & OLKOTT, J. (comp.). **Género, poder y política en el México posrevolucionario**. México: Fondo de Cultura Económica, 2009. (Serie Clásicos y vanguardistas en Estudios de Género), pp. 91-126.

⁵¹ Carta de ARM a Alfonso Reyes, 10/10/1926. In: RIVAS MERCADO, A. **La Antonieta de Reyes. Correspondencia** (Antonio Ponce Rivas Comp. Y notas). México: DF: Aladas Palavras Editorial, 2000, p. 9.