

RESISTÊNCIA POLÍTICA NOS UTOPISMOS LATINO-AMERICANOS.

Tainá Maria Vieira da Rocha Silva¹

Ao falarmos de *Utopismos* latino-americanos vemos a necessidade de se fazer clara a diferença entre *Utopismo* e *Utopia*.

Como apontou Claude-Gilbert Dubois a utopia, ainda que um gênero engessado e permeado por regras é de difícil delimitação, já que "o espírito utópico" pode "insinuar-se em produções romanescas, nos ensaios políticos ou morais, nos tratados jurídicos ou nos relatos de viagens reais ou imaginárias"(TROUSSON, Raymond. *Utopia e Utopismo*, pg 124). E é esse chamado "espírito utópico" que fará a sociedade do século XIX apreender a utopia não como um *gênero*, mas como uma *mentalidade*.

Propondo um alargamento do conceito capaz de englobar as ideias de Estado perfeito, projetos de revolução social, política e arquitetônica, a utopia passa a representar o pensamento daqueles que contestam o sistema vigente.

Apenas em 1972 Alexandre Cianurescu se propôs a separar as propostas político-pedagógicas de governo pautadas através da ficção literária, de ideais políticos de contestação do sistema e igualdade social e a partir de então, passamos a chamar de *Utopismo* as propostas não ficcionais que tinham em vista uma realidade social já afirmada e de *Utopia* apenas aqueles projetos que por trabalharem com uma tamanha revolução globalizada e brutal, restringem-se tão somente à ilhas e cidades imaginárias.

Pelo fato destes conceitos sempre se confundirem, as primeiras empreitadas utopísticas na América Latina foram consideradas como "experiências utópicas": desde os *Hopitales Pueblo* de Vasco de Quiroga fundados em 1532 em Santa Fé, no México, até às comunidades anarquistas italianas de Palmeiras e Santa Cecília, fundadas na segunda metade do século XIX, o primeiro inspirado em a *Utopia*; enquanto o segundo

¹ Graduanda em Estudos Literários pela UNICAMP- Universidade Estadual de Campinas

ia nesse intuito de revolução social e suposta tentativa de impor o sonho à prática que dominava as revoluções Europa à fora.

Foi assumindo a utopia como uma mescla de ideais progressistas e comunitários, capazes de mudar a sociedade colonial pré-estabelecida, que os movimentos de independência da América Latina fiaram-se no espírito utópico romântico da Revolução Francesa (não em nome do proletariado, mas sim em nome de toda *latinidade*).

Leitores de Saint-Simon, Fourier e Owen, os pensadores dessas revoluções que estavam por vir, acreditavam que elas se fariam a partir de um organismo social comum e cotidiano, embasados em um *nacionalismo espiritual* que os guiaria à utopia e para tanto, os autores dessas obras autônomas versaram sobre uma realidade distante da oligárquica e das relações de subordinação do Estado às camadas dominantes. Segundo uma afirmação de Viviana Gelado:

(...) é o de mostrar algumas perspectivas polêmicas gerais formuladas no período de surgimento e auge dos movimentos de vanguarda na América Latina, através da problematização de um aspecto pouco tratado pela crítica especializada: a função estético-ideológica que a fragmentação e heterogeneidade desempenharam na produção vanguardista latino-americana e, em especial, em relação ao tratamento dado por ela em diversas matrizes da cultura popular, tomadas como matéria de incitação estética dentro de uma estratégia de valorização das mesmas e como meio de questionamento da “arte como instituição”.²

Dentro dessa proposta que incluía laicização, a busca de uma produção artística com raízes nas tradições locais e na revalorização da arte pré-hispânica, o mundo foi se preparando para o Movimento Muralista Mexicano do século XX. Esse movimento foi a primeira manifestação artística que entusiasmou os artistas muito mais que algo vindo da academia europeia. Foi através que o artista latino viu a oportunidade de expor sua realidade e história, exaltando o indígena como primeiro habitante local e a qualidade miscigenada desse Continente.

Seus representantes debateram o papel da arte entre as críticas academicistas e o vanguardismo europeu sem deixar de respeitar o momento político de seu país, voltando as pinceladas para uma temática social. Esses artistas rompiam com a noção de separação entre arte ou alta cultura de cultura popular, colocando a ideia de cultura como oposta a noção usual de “civilização”.

² GELADO, Viviana. Fragmentação e heterogeneidade na cultura latino-americana dos anos 20. *Remate de Males*

As necessidades locais só se tornaram evidentes a partir da nova ordem política trazida pela Revolução Mexicana de 1910, que exigiu uma reconstrução e renovação da cultura condizentes com os preceitos revolucionários, adubando espaço para o florescimento do Muralismo. Foi graças a José Clemente Orozco, então secretário do governo de Obregón, que os muralistas puderam se instaurar em 22. Com seu plano de erradicar o analfabetismo com a criação de centros culturais e escolas rurais, onde a minoria indígena seria incorporada no sistema de educação nacional, Orozco previa a educação artística como uma força motriz em Escolas ao Ar Livre manejadas por jovens artistas que futuramente seriam conhecidos por sua arte de cunho nacionalista, estando entre eles Rufino Tamayo e Miguel Covarrubias.

A intenção do mural sempre foi bem clara: de ideologia intencionalmente exposta, a ideia era angariar o máximo de espectadores. Assim sendo, o Estado foi um grande financiador desses artistas, da tinta a uma quantia razoável por trabalho entregue. Com essa presença estatal, as formas de produção, distribuição, circulação e consumo foram rompidas: não havendo a necessidade do intermédio de uma galeria ou museu, as obras eram feitas em espaços públicos de grande circulação para visualização em massa.

A primeira geração desses pintores, que vai de 1922 a 1942, pertenceram José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros e Diego Riveira que ao lançarem uma "Declaração Social, Política e Estética" pontuaram uma arte popular e subversiva, onde a beleza sugeriria luta, repudiando as manifestações individuais burguesas de cavalete. Assim, arte de mural nascia no sindicato, marcando esse projeto de 22 como a tentativa de prática das ideias gestadas desde de os movimentos de independência do século XIX. As obras da década de 20 se caracterizaram pela criação do imaginário do povo mexicano na Revolução e, portanto, pela afirmação de uma identidade nacional. Os pintores trabalhavam em locais comuns a trabalhadores braçais e em cargas horárias idênticas, tudo pela abolição da ideia do pintor como um boêmio e da arte como algo elitista, de horas vagas.

Aqui me proponho a fazer uma breve análise com o contraste entre as visões de dois pintores do mesmo período que dividiam, no limite, os mesmos ideais, mas que representaram de formas claramente distinta uma mesma revolução.

Em 1926, Orozcos entrega à Escola Nacional Preparatória o mural compilado *La trincheira e Destrucción del viejo órden*. (Figura 1 e figura 2).

La Trinchera, com sua base cinza de cal e areia, rascunhado e orientado em forma de cruz, serviu ao pintor como guia para os traços das duas figuras principais, precedidas de um tencionado corpo masculino agachado. Assim como essa última figura, nenhuma das personagens da obra possui rosto exposto: uma crua representação do lado não glorioso da revolução popular sem nome. O mural, enquanto meticuloso na geometria é tanto gritante na angústia quanto silencioso no macabro. No mesmo interim e parede Orozco traz *Destrucción del viejo órden*, onde dois camponeses, pós revolução, observam as estruturas do sistema

político anterior derrubadas, mas não em pedaços já que ainda podem-se distinguir certas estruturas. Dividida em 11 seções, 20% da base da pintura foi feita em preto, ocre e vermelho, dando um efeito mais luminoso nas cores do porvir. Novamente não vislumbramos um rosto. Apesar da expressiva dor presente na contorção dos corpos para além de um constante vermelho vibrante imaculado em várias seções, esse rubro não escorre como sangue ou se expõe como carne em nenhum momento, a despeito de toda a brutalidade apresentada.

Já na obra de Juan O'Gorman, *O Retábulo da Independência*, inaugurada em 1961 temos o recriar das 4 fases da Revolução Independentista Mexicana de 1784 desde as reformas borbônicas até 1814, com a promulgação da República Mexicana no Congresso de Apatzingán. A esquerda do mural temos a representação da elite da Nova Espanha junto a personagens imaginários: entre bispos e vice-reis do fim do século XVIII início do XIX, encontram-se algumas figuras da classe dirigente logo abaixo a bandeira espanhola, como o escritor e político Lucas Alamán, o general Félix María Calleja e bispo Manuel Abad y Queipo. Como forma de escancarar o contraste de vida entre o povo e os governantes, alguns indígenas encontram-se em condição servil ao pé desse pedaço do mural. (Figura 3)

Acima, um edifício neoclássico simboliza a cultura, o avanço científico e a influência do enciclopedismo filosófico da Revolução Francesa junto a igreja de Dolores Hidalgo ou *Alhómgiga de Granaditas*, já que foi onde foram guardados boa parte dos armamentos. Logo abaixo temos o retrato de 14 criollos que foram os precursores ideológicos do movimento entre padre, escritores, pensadores, sacerdotes e afins, como os políticos Francisco Primo de Verdad y Ramos. (Figura 4)

A terceira parte, ao centro, foi reservada aos protagonistas das lutas de insurgência. O padre Miguel Hidalgo é representado em duas fases: uma em traje oficial de batalha, brandindo um estandarte da Virgem de Guadalupe e outra mais velho, onde em uma mão carrega uma tocha como símbolo da liberdade e na outra o decreto de Guadalajara onde propunha a abolição da escravidão e a partilha justa de terras. (Figura 5)

Na quarta e última parte, do centro para o lado direito, observa-se o Congresso de Apatzingan, a tomada de Acapulco junto a dos reprodução de José Maria Morelos- aqui também por duas vezes e em duas fases pintado, como Hidalgo- e Vicente Guerrero, que consumou a Guerra de Independência. A paisagem ao fundo no mural representa as primaveras passadas até chegar a Apatzingán: uma lua consta no extremo esquerdo, reservado ao período colonial, e ao direito temos o raiar da independência. (Figura 6)

Apesar da leitura maniqueísta e liberal dos fatos, Juan O'Gorman legitimou o poder mexicano no período e o permanece fazendo até os dias de hoje com tais pinceladas, corroborando com os preceitos desse espírito idealista irrefreável do homem sul americano. Enquanto isso, em uma outra faceta, Orozco

reproduz o lado cru desse sonho utopístico, onde o mundo como até então você conhecia tem de deixar de existir pra que uma nova chance ao não eurocêntrico seja dada.

Como explicitou Gabriel García Marquez em seu discurso de aceite do Nobel de Literatura intitulado “A solidão da América Latina”, a Europa e bem assim os cânones das humanas no ocidente insistem em medir a América do Sul com uma régua feita a partir da trajetória do velho continente, tratando assim de diminuir nossas histórias e o nome que damos a elas dado o nosso díspar processo de construção:

Nas boas consciências da Europa, e às vezes nas más, tem irrompido desde então com mais ímpetos que nunca as notícias fantasmagóricas da América Latina, essa pátria imensa de homens alucinados e mulheres históricas, cuja teimosia sem fim confunde-se com a lenda. Não tivemos um instante de sossego. [...] Pois se estas dificuldades nos entorpecem, nós que somos de sua essência, não é difícil entender que os talentos racionais deste lado do mundo, extasiados na contemplação de suas próprias culturas, tenham ficado sem um método válido para nos interpretar. É compreensível que insistam em medir-nos com a mesma vara com que se medem a si mesmos, sem recordar que os estragos da vida não são iguais para todos, e que a procura da identidade própria é tão árdua e sangrenta para nós como o foi para eles. A interpretação de nossa realidade com esquemas alheios só contribui para fazer-nos cada vez mais desconhecidos, cada vez menos livres, cada vez mais solitários. Talvez a venerável Europa fosse mais compreensiva se tratasse de nos ver em seu próprio passado.

Nesse ponto acredito ser questionável a possibilidade de utopias como gênero literário pautado por Morus ou Campanella em terras sul-americanas não por uma falta de capacidade ou oportunidade, mas por toda construção histórica, social e política que esse continente teve de criar com a arte e o ideal para, acima de tudo, resistir:

Por que a originalidade que é admitida sem reservas em nossa literatura nos é negada com todo tipo de desconfiança em nossas tentativas tão difíceis de mudança social? Por que pensar que a justiça social que os europeus desenvolvidos tratam de impor em seus países não pode ser também um objetivo latino-americano com métodos distintos em condiciones diferentes? Não: a violência e a dor desmedidas da nossa história são o resultado de injustiças seculares e amarguras sem conta, e não uma confabulação urdida a três mil léguas de nossa casa. [...] Ante esta realidade

assustadora que através de todo o tempo humano deve ter parecido uma utopia, nós, os inventores de fábulas que acreditamos em tudo, nos sentimos no direito de acreditar que ainda não é demasiado tarde para empreender a criação da utopia contrária. Uma nova e arrasadora utopia da vida, onde ninguém possa decidir por outros até mesmo a forma de morrer, onde verdade seja certo o amor e seja possível a felicidade e onde as estirpes condenadas a cem anos de solidão tenham finalmente e para sempre uma segunda oportunidade sobre a terra.³

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alvaro Vázquez Mantecón, « Alegorías, metáforas y símbolos en el cine sobre la Revolución mexicana », *Caravelle*, 97 | 2011, 165-179.

Arte latinoamericano del siglo XX. Coautoria de Edward J Sullivan. Madrid: NEREA; 1996.

VASCONCELLOS, Camilo de Mello. *As representações das lutas de independência no México na ótica do muralismo: Diego Rivera e Juan O’Gorman*. *Revista de História*, São Paulo, p.284-304, abr. 2005.

CHAPULTEPEC, Museu Nacional de História Castillo de. *L Retablo de la Independencia*. Disponível em: <<http://mnh.inah.gob.mx/objeto?obj=2425>>. Acesso em: 02 abr. 2010.

JESŔS, Eliseo Mijangos de. REFLEXIONES DE UN RESTAURADOR: LOS MURALES DE OROZCO EN SAN ILDEFONSO. *Crónicas. El Muralismo, Producto de La Revolución Mexicana, En América*, México, p.71-74, jul. 2011.

MARQUEZ, Gabriel García. A solidão na América Latina. *Reviu*, Foz do Iguaçu, v. 2, n. 1, p.12-14, set. 2014.

UREÑA, Pedro Henriquez. La utopia de América. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.

TROUSSON, Raymon. Utopia e Utopismo. *Morus*, Campinas, v. 2, n. 2, p.123-135, abr. 2005.

GELADO, Viviana. Fragmentação e heterogeneidade na cultura latino-americana dos anos 20. *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 25, n. 2, p. 137-154, nov. 2012. ISSN 2316-5758.

³ MARQUEZ, Gabriel García. A solidão na América Latina. *Reviu*, Foz do Iguaçu, v. 2, n. 1, p.12-14, set. 2014.

FIGURAS



Figura 01 - *La Trincherá*, en la Escuela Nacional Preparatoria. Reprografía. José Clemente Orozco. *Autobiografía, op. cit.*, p.86.



Figura 02 - José Clemente Orozco (1883-1949) *La trincherá*, 1926. Fresco. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2012.



Figura 03 - José Clemente Orozco, (1883-1949), *Destrucción del viejo orden*, 1926. Fresco. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2012.



Figura 04 - Juan O'Gorman (Século XX). *Retábulo de la Independência*. 440cmX1569cm



Figura 05 - Juan O'Gorman (Século XX). *Retábulo de la Independência*. 440cmX1569cm



Figura 06 - Juan O'Gorman (Século XX). *Retábulo de la Independência*. 40cmX1569cm



Figura 07 - Juan O'Gorman (Século XX). *Retábulo de la Independência*. 440cmX1569cm