

JOSÉ OTHÓN QUIROZ TREJO



Vanguardas artísticas e movimentos socioculturais no México: um olhar a partir da sociologia histórica, da cultura e da arte

Tradução: Vinícius Oliveira Godoy

Revisão: Michal Kirschbaum

RESUMO

O trabalho mostra os alcances de uma investigação em processo. Ele parte da delimitação espaço-temporal do objeto de estudo e das aproximações teóricas a partir do campo da sociologia, da sociologia histórica e da arte. Antecipa algumas hipóteses de trabalho que mostram o comportamento das vanguardas provenientes do muralismo e da escola mexicana de pintura, durante as primeiras sete décadas do século XX. O estudo mostra as possibilidades de analisar sociologicamente os fenômenos artísticos e de relacionar as vanguardas artísticas com os movimentos sócio-culturais, procurando encontrar os momentos e espaços de encontro entre a arte e a sociedade.

PALAVRAS-CHAVE

Vanguardas artísticas, movimentos sócio-culturais da arte, sociologia da arte, escola mexicana de pintura.

Na análise de Alain Touraine os chamados movimentos culturais ou sócio-culturais aparecem ao lado dos movimentos sociais e dos movimentos sócio-históricos. Para o autor, os movimentos sociais representam uma ação coletiva para que as orientações culturais e um campo de historicidade — modos de conhecimento, processo de acumulação e modelo ético — se transformem em formas de organização social, definidas por normas culturais e por relações de dominação social. Os movimentos culturais ou sócio-culturais se definem por sua oposição a um modelo cultural antigo — ou novo — e pelo conflito interno entre dois modos de utilização social do modelo cultural afirmado. Cf. Alain Touraine, "Los Movimientos Sociales", in GALVÁN, Francisco (Comp.). Touraine y Habermas: Ensayos de teoría social. México, D.F.: UAM-AZP-UAP, 1996. p. 110 e 115, e TOURAINE, A. Producción de la Sociedad. México, D.F.: UNAM-IIS-IFAL-Embajada de Francia, 1995. p. 37-40.

2

Um exemplo sócio-cultural e ao mesmo tempo simbólico foi o encontro no México dos anos trinta, de três personagens da época onde se estabelecia uma relação particular entre a arte, a política e a sociedade, onde convergiam representantes de vanguardas artísticas e políticas: André Breton, Trotsky e Diego Rivera.

3

Cf. BELL, Daniel. Las contradicciones culturales del capitalismo. Madrid: Alianza Universidad, 1982.

VANGUARDAS ARTÍSTICAS E MOVIMENTOS SOCIOCULTURAIS NO MÉXICO: UM OLHAR A PARTIR DA SOCIOLOGIA HISTÓRICA, DA CULTURA E DA ARTE

Delimitação do objeto de investigação

Vincular em somente um tema as vanguardas artísticas e os movimentos sócio-culturais¹, representa uma tentativa de sintetizar as preocupações que surgem do campo da arte, da sociologia em geral e das sociologias histórica, da cultura e da arte em particular. No México, as vanguardas artísticas têm sido objeto de estudos históricos, estéticos ou literários. Só esporadicamente, quando as vanguardas passam do ato artístico à ação política, as ciências sociais se ocupam tangencialmente delas. Durante o século XX, os movimentos sociais e as identidades coletivas estabeleceram relações com vanguardas políticas e artísticas que levaram a uma "politização" da arte e a uma "estetização" dos próprios movimentos sociais². A partir das mobilizações operárias da primeira metade do século XX, até os movimentos estudantis da segunda metade, houve um contato com as vanguardas artísticas que já vinham tomando forma no final do século XIX. Os movimentos literários e plásticos emitiram manifestos à imagem e semelhança dos movimentos sociais, isto refletia uma relação nova entre a cultura, a arte, o desenvolvimento técnico-econômico e a ação social. Neste contexto, o tema central desta investigação implica o estudo de dois fenômenos importantes da história da arte e da sociologia durante o século XX: as vanguardas artísticas e os movimentos sociais e sócio-culturais, assim como as relações que estabelecem entre si, tendo como pano de fundo a história do século que acaba de terminar.

Daniel Bell estudou estas inter-relações dentro da sociedade norte-americana³; no México, embora haja trabalhos sobre o papel dos artistas e dos intelectuais na construção do Estado que seguiu ao processo de pacificação e institucionalização da Revolução Mexicana ou de elites culturais que se encontraram com as elites políticas e que, em alguns casos, optaram pela carreira político burocrática⁴, contudo, quanto à análise de suas ações como grupo social e suas relações com outros grupos, setores ou classes sociais, há grandes carências. Não existem trabalhos que analisem sua história social através de um acompanhamento das contradições culturais que surgem da presença dos artistas dentro do cenário político nacional e das propostas implícitas em suas obras ou em suas próprias vidas. Estas são algumas das razões que me levam a investigar as relações entre as vanguardas artísticas e os movimentos sociais e sócio-culturais no

país. O estudo também me permitirá abordar a relação que existe entre a cultura, a arte e a estrutura sócio-econômica do México ao longo de um século de profundas mudanças nacionais e internacionais.

A delimitação temática é o resultado de um cerco a esta parte da sociedade e ao ponto aonde confluem a arte, a história e a ação coletiva. Ao tema, cheguei através de dois caminhos diferentes: 1) a teoria sociológica e a preocupação de algumas de suas correntes pela arte, pelos artistas e pelo papel destes como parte das vanguardas políticas que chegaram ao poder durante a primeira metade do século vinte, assim como as influências dos estilos artísticos na constituição do pensamento sociológico; e 2) a teoria sociológica contemporânea em torno às classes, os movimentos sociais, condutas, lutas e identidades coletivas.

Talvez um dos primeiros pensadores sociais que se preocupou com o papel da arte dentro da estrutura e do funcionamento da sociedade moderna foi Marx⁵, entretanto, suas observações deixaram um profundo vazio em torno à posição que jogavam os artistas dentro do esquema de classes que ele mesmo formulou. Seus seguidores – uns revisionistas, outros ortodoxos – abordaram timidamente essa questão, pois ainda que tenham refletido sobre o papel dos artistas e dos intelectuais dentro da estrutura social e política de sua época, evitaram as conclusões definitivas que pusessem em tela de juízo sua própria condição de classe⁶. A finais do século XIX e princípios do século XX, assumiam que estes setores formavam parte do novo estamento, mas não lhes outorgavam o caráter de classe. Antonio Gramsci foi um dos que mais se aventurou ao considerar que os intelectuais podiam ser orgânicos à burguesia ou ao proletariado. O sociólogo norte-americano Alvin Gouldner⁷, em 1979, retoma esse vazio e chega a conclusões semelhantes às que havia chegado Bakunin em um velho debate com Marx, onde o primeiro estabelecia que a chamada ditadura do proletariado de cunho marxista não era mais do que a futura ditadura sobre o proletariado dos membros de seu partido, conformado por intelectuais e membros da *intelligentsia* que, anos mais tarde, formariam parte das vanguardas políticas de corte leninista. Gouldner, ao analisar o papel que estes setores jogam na estrutura social e sua relação com o poder durante o século XX, estabelece que os intelectuais e a *intelligentsia técnica* formam parte de uma nova classe que já se via gestando séculos atrás. Ainda que o autor em sua análise não se refira aos artistas, considero que algumas de suas afirmações podem ajudar a entender a posição social dos mesmos, próxima aos intelectuais e à *intelligentsia técnica*, só que com características e comportamentos próprios e difíceis de enquadrar. No que se refere às vanguardas artísticas, ainda que nas lutas sociais do século XIX, os artistas e literatos já haviam se somado em várias ocasiões aos movimentos sociais da burguesia e do proletariado decimonônicos, foi com a Revolução Russa que se consolidou a contraditória e complicada relação das vanguardas artísticas com as políticas. A partir desse momento a arte tomou novas dimensões em sua relação com a estrutura técnico-econômica da sociedade. Por isso, parte desta investigação buscará definir as características desta nova vanguarda e suas relações com a elite, a classe dominante ou a oligarquia em germe, temas sobre os quais refletiam diversos sociólogos e cientistas políticos daquela época.



4 COCKROFT, James D. Precursores intelectuales de la Revolución Mexicana. México, D.F.: Siglo XXI Editores, 1974. e KRAUSE, Enrique. Caudillos culturales en la Revolución Mexicana. México, D.F.: Tusquets editores, 1999.

5 A reflexão sobre a arte e/ou os artistas e a sociedade não é exclusiva de Karl Marx, aparece em Comte e Norbert Elias, passando por Alfred Schultz, Wilhelm Dilthey e Daniel Bell. Ainda que as preocupações marxistas sobre o tema têm tido muitos seguidores.

6 É bem sabido que os bolcheviques que acabaram dirigindo a revolução russa, em suas origens estavam formados por intelectuais surgidos da pequena burguesia e que não contavam com operários dentro de suas fileiras.

7 GOULDNER, Alvin. El futuro de los intelectuales y el Ascenso de la nueva clase. Madrid: Alianza Universidad, 1979.

A segunda vertente que me fez desembocar na temática que começo a investigar foi a teoria sociológica dos movimentos sociais. Do estudo das condutas coletivas do século vinte se desprende uma pergunta que remete ao tema: por que os movimentos sociais – sobretudo os movimentos juvenis dos anos sessenta – buscaram poetas como inspiração para suas consignas ou nos pintores formas para expressar suas inquietudes? A arte, como um recurso histórico, social e cultural, em sua relação com os movimentos sociais, serviu para expressar os desejos de mudança, para reforçar a identidade ou, simplesmente, para que determinados setores da sociedade se comuniquem entre si ou com setores alheios. A análise sociológica dos movimentos sociais juvenis obriga a estudar os movimentos contraculturais, posto que durante a década dos anos sessenta, caminharam paralelamente, em alguns momentos juntos e, inclusive, durante o auge dos movimentos estudantis, chegaram a mesclar-se. Depois de três décadas de auge (1960-1980), os velhos movimentos sociais entraram em franca crise e tomaram seu lugar outras lutas, movimentos e identidades coletivas. Os novos movimentos sociais, em sua maioria desprendimentos do movimento estudantil, começaram a levantar reivindicações de tipo cultural e a converter-se em ações coletivas mais importantes e radicais que o próprio movimento operário. Ocuparam a cena política do final do século XX diante do olhar cético de alguns analistas, para os quais suas demandas apareciam como transitórias e pouco orgânicas, além de não propor um programa totalizador ou um projeto cultural e de historicidade, como em outros tempos o havia feito o movimento operário.

Na atualidade estão surgindo identidades coletivas e grupo sociais cujas ações não estão encaminhadas a convertê-los em movimentos sociais. Estes grupos identitários assumem reivindicações culturais que são respostas e formas de comunicação simbólicas ante a ordem instituída, e envolvem a arte como parte dos estilos, dos valores e da vida cotidiana que cultivam. Os velhos movimentos sociais, tal como foram analisados e conceituados na segunda parte do século anterior, estão em franca crise. Mas isto não impede que os indivíduos se reagrupem, atuem e, em alguns casos, lutem por reivindicações próprias, ainda que suas ações já não busquem grandes mudanças gerais. Partindo destas premissas, ao estudar as vanguardas artísticas e analisar sua relação com os movimentos sociais, sócio-culturais ou de identidades coletivas emergentes, pode-se chegar a conclusões que permitam compreender, desde outro ângulo, as transformações das condutas coletivas contemporâneas.

O subtítulo do projeto se refere aos âmbitos disciplinares nos quais se insere o estudo. A própria temática da investigação, para sua abordagem, implica um necessário encontro entre a sociologia e a história. As ferramentas de ambas disciplinas combinar-se-ão para, por um lado, narrar a formação histórica das vanguardas artísticas, os tempos e os espaços da construção de períodos, a localização histórica dos contextos, o seguimento dos processos de constituição de atores e ações coletivas, a apropriação ou criação de estilos e movimentos artísticos e literários e os contatos entre a arte e a cultura popular: tarefas próprias do historiador, que se mesclam com os esforços

sociológicos em prol da caracterização, definição de processos e tendências, assim como da adoção e criação de conceitos. Esta busca comum, esta combinação interdisciplinar, conduz a que a Sociologia e a História convirjam no que se convencionou chamar de Sociologia Histórica⁸.

Entretanto, o caráter que reveste o objeto de estudo também me obriga à incorporação de outros ramos da sociologia, como a sociologia da arte e da cultura. A sociologia da cultura tal como a entende Raymond Williams, implica a sociologia da arte. Em seu livro pioneiro no campo, cujo título original é: *Cultura: Sociología de la Comunicación y el Arte*, o autor define a sociologia da cultura como:

(...) um intento de reformular, a partir de um conjunto específico de interesses, aquelas idéias sociais e sociológicas gerais dentro das quais foi possível considerar a comunicação, a linguagem e a arte como marginais ou periféricos, ou, no melhor dos casos, como processos sociais secundários e derivados⁹.

O autor, mais adiante, agrega que:

A nova sociologia da cultura pode considerar-se como uma convergência, e até certo ponto como uma transformação de duas tendências bem definidas: uma dentro do pensamento social geral e, mais adiante, especificamente da sociologia e a outra dentro da história e da análise cultural¹⁰.

A cultura, tomando o conceito sociológico de Daniel Bell:

(...) é um processo contínuo de sustentação de uma identidade mediante a coerência lograda por um consistente ponto de vista estético, por uma concepção moral do eu e por um estilo de vida que exhibe essas concepções nos objetos que adornam um lugar, a nós mesmos, e no gosto que expressa estes pontos de vista. A cultura é, por isto, o âmbito da sensibilidade, da emoção e da índole moral, e a inteligência que trata de pôr ordem nesses sentimentos¹¹.

Nesta definição, a arte cabe perfeitamente, por isto ela será a base das indagações sobre este campo.

Sem buscar cair nos domínios da análise estética, o tratamento do que significa a arte na sociedade mexicana do século XX e o papel dos artistas e literatos durante o

8

Dentro da área de investigação de *Análises sociológicas da história*, da Universidade Autónoma Metropolitana, estamos trabalhando nesta vertente da sociologia: com o interesse em superar as limitações de uma história pouco analítica e uma sociologia demasiado conceitual. A construção de uma sociologia histórica adequada aos tempos, espaços e resultados da investigação mexicana está em processo. Esta e outras investigações da área formam parte do encontro entre o que foi feito e escrito sobre a sociologia histórica e os resultados empíricos e teóricos das próprias investigações.

9

WILLIAMS, Raymond. *Sociología de la cultura*. Madrid: Ediciones Paidós, 1994. p. 10.

10

Op. Cit. P. 14.

11

Daniel Bell, op. cit. p. 47.

mesmo período será abordado desde o âmbito de uma sociologia da arte que, entre outras coisas, contemple:

(...) o processo social contínuo que implica uma interação entre o artista e seu entorno sócio-cultural e que culmina com a criação de um ou outro gênero, a qual, por sua vez, é recebida pelo meio sócio-cultural e volta a atuar sobre ele (...)¹².

Mas, além disto:

(...) estuda as condições sociológicas de existência das obras e segue sua existência e efeitos sociais. Em resumo: interessa-se pelas condições sociais de produção, difusão e recepção das obras de arte. Este enfoque implica identificar e estudar os agentes que ocupam um lugar estruturalmente importante no âmbito artístico delimitado, analisando sua função, inter-relações e valores que se produzem.¹³

Uma definição, ainda mais ampla, poderia incorporar aquilo que o autor considera próprio das artes plásticas, ou seja, a análise das condições políticas, econômicas, sociais e culturais que atuam nesse campo; a isto, pessoalmente, agregaria o estudo da composição social dos agentes envolvidos na produção, distribuição e consumo da arte e suas relações com outros setores da sociedade.

A investigação definirá os rumos da convergência entre sociologia histórica, da cultura e da arte. A complexidade das relações entre a arte, a cultura e a sociedade, faz necessária a busca de explicações em outras disciplinas que surgem ou renascem a partir do renovado interesse pela cultura e pela arte, como a história social da arte e a sociologia da vida cotidiana.

Aproximações teóricas.

Ao longo dos pontos anteriores fui falando de alguns autores que formam parte de minhas primeiras aproximações aos temas de estudo que vou realizar. Daniel Bell, Alvin Gouldner, Raymond Williams, Michael Maffesoli e, em menor medida, Sergio Bologna e Toni Negri, formam o corpo de autores que me ajudaram a delinear as perguntas que busco responder com esta investigação. Na introdução ao tema das vanguardas artísticas e sua relação com os grupos de status, as classes, as identidades e os movimentos sociais, foram de grande ajuda as análises de vários sociólogos que escrevem sobre o tema.

O estudo de Daniel Bell sobre as contradições culturais do capitalismo norte-americano, desenvolve a gênese das contradições entre a cultura, a arte e as vanguardas artísticas, por um lado, e as ordens técnico-econômica e política, por outro. Partindo de

¹² FURIÓ, Vicenc. *Sociologia del arte*. Madrid: Cátedra, 2000. p. 28.

¹³ Loc. Cit.

seu extraordinário trabalho, tratarei de fazer uma história semelhante para o México. Historicamente, o sentido que marcou a modernidade desde Santo Agostinho até K. Marx entrou em crise; analiticamente, os âmbitos ou instâncias que conformam a sociedade mudaram suas relações entre si durante o século XX. Os três âmbitos que Bell trata – estrutura técnico-econômica, ordem política e cultura – já não representam uma totalidade integrada, seus princípios axiais são diferentes. Na atualidade, cada um desses âmbitos rege-se por um princípio axial: o da estrutura técnico-econômica, é a racionalidade funcional; o da ordem política, a legitimidade, o da cultura, a expressão e remodelação do eu. Desde a época de Lord Byron foi-se incubando a idéia artística de uma modernidade sem travas. Enquanto a burguesia mantém sua posição transformadora na técnica e na economia, na moral e na cultura se torna conservadora. Em pleno século XX as vanguardas artísticas recuperam o radicalismo dos artistas que desde o século XIX criticavam a arte e a moral burguesas.

O lema: “nada está proibido, tudo deve ser experimentado”, sintetiza o princípio axial da cultura moderna e põe em tela de juízo a anterior relação entre uma ética protestante: baseada no poupar, na gratificação postergada e na austeridade sexual, adequados às exigências da estrutura técnico-econômica. A história cultural do século será a do enfrentamento entre as vanguardas culturais e a ordem política e técnico-econômica, entre a arte e a política, entre a técnica e a economia. Entretanto, em sua carreira desafortunada, os artistas modernos ao final do século XX, farão com que a arte moderna entre em uma crise. Como delineava Octavio Paz:

(...) a arte moderna está começando a perder seu poder de negação. Desde há alguns anos seus rechaços tem sido repetições rituais: a rebelião se converteu em procedimento, a crítica em retórica, a transgressão em cerimônia. Sua negação já não é criadora. Não afirmo que estejamos diante do fim da arte: estamos contemplando o fim da idéia de arte moderna (...)¹⁴

Já mencionei a importância de Alvin Gouldner na construção de meu objeto de estudo. Sua tese sobre a nova classe – intelectuais e *intelligentsia* técnica – é vital para entender o papel das vanguardas artísticas. Para determinar o papel destes setores sociais, auxiliar-me-ei de uma categoria que me permita salvar alguns dos problemas de um conceito de classe social fechado e economicista. Partindo das inquietações de alguns discípulos críticos de Marx e das transformações que sofreu a sociedade contemporânea, adotei e adaptei a categoria de composição de classe, cunhada por intelectuais italianos na década de 1970. Tal categoria soma às tradicionais determinações econômicas, outros indicadores, que provem da sociabilidade extra fabril e que se encadeiam com ações e dados que têm relação com a esfera política e com os significantes

14

PAZ, Octavio. *Children of the Mire: Modern Poetry from Romanticism to Avant-Garde*. Cambridge: Harvard University Press, 1968. p. 149, citado por BELL, Daniel, op. cit., p. 32.

e significados do imaginário dos atores analisados. Desta maneira, abro o conceito de classe para estudar as vanguardas artísticas e os movimentos sócio-culturais a partir de sua composição de classe, o que implica estudar suas partes: as composições técnica, política, social e cultural. A este conceito, mais amplo e inclusivo, falta-lhe, todavia, alguns elementos próprios e determinantes da sociologia weberiana, como a honra e o prestígio, que fazem parte do conceito de status, os quais também serão tomados em conta na hora de analisar as vanguardas artísticas, quando o estudo o requeira.

Para entender as formas de ação coletiva no século XX, também é necessário recorrer ao movimento social como categoria de análise. Desde o século XIX já se falava de movimento social para referir-se, sobretudo, às ações coletivas da classe operária que encarnou o principal movimento até a segunda metade do século XX, no qual começou a decair. A partir dos anos sessenta, novos movimentos sociais encabeçados por outros atores deram mostras de maior dinamismo. Como parte fundamental dos movimentos sociais está a identificação prévia que experimentam seus atores, de onde que, para muitos cientistas sociais, o estudo das identidades coletivas era considerado útil na medida em que estas apareciam como antecessoras de um movimento social. Mas, no final do século, começam a proliferar as identidades coletivas que não forçosamente culminam em movimentos sociais. Por isto, ao estudo das ações coletivas tradicionais, há que agregar a análise das novas e velhas identidades coletivas, nas quais está presente, formando parte importante delas, a estética: fenômeno que representa uma particular apropriação da arte de sua época, por parte desses grupos sociais.

Michel Maffesoli abordou inteiramente essas identidades emergentes e grupos de preferência que representam uma forma contemporânea de identificação, em um momento histórico que, de acordo a sua própria linguagem, constitui uma era de incertezas. O citado autor chega a estes temas não a partir de uma posição nostálgica, mas partindo do indivíduo que procura recuperar a realidade social como é e não como quereríamos que fora. Segundo ele, longe de pensar que estamos em um era individualista, nos encontramos frente à emergência de uma era “empática”. A modernidade se fundou sobre a existência de um individualismo que culminava na construção de sujeitos coletivos e, inclusive, “históricos”: somas e abstrações de indivíduos. O espaço desta conjunção e identificação era o lugar do trabalho. Entretanto, com a pós-modernidade ou contemporaneidade, surgem formas de agregação social a partir da vida cotidiana que “(...) tem contornos indefinidos: o sexo, a aparência, as modas e inclusive a ideologia (...)”¹⁵. É aqui onde a arte novamente se apresenta, que se “massifica” e é transmitida através de certas vanguardas artísticas ou agentes portadores de uma cultura de massas que se encontram e se encadeiam com os hábitos, estilos e aparências das tribos contemporâneas. M. Maffesoli, além de recuperar a cultura – e com ela a arte –, para entender as novas formas de agregação social, utiliza os aportes da literatura para compreender a vida cotidiana e a cultura, “(...) feita de ‘pequenas insignificâncias’ que,

15

MAFFESOLI, Michel. “Sobre el tribalismo”. *Estudios Sociológicos*, México, v. XVI, n. 46, p. 21, 1998.

por sua sedimentação, formam um sistema significante”¹⁶. Como uma hipótese de trabalho, adiro à postura deste autor quando conclui que “(...) assistimos à substituição de um social racionalizado por uma sociabilidade com dominante empática (...)”¹⁷.

Vanguardas e arte no México: avanços e hipóteses de trabalho

As artes plásticas e os pintores durante a primeira parte do século XX mantiveram uma forte inter-relação com o Estado. Desde a fase final da ditadura porfirista, a princípios deste século, vislumbram-se os primeiros cintilares do que seria o desenvolvimento das vanguardas na primeira metade da centúria. Em 1910, ano em que se comemoravam os cem anos do início da luta pela independência do país, o Secretário de Educação, coerente com o eurocentrismo que caracterizava os políticos do regime ditatorial, organiza uma exposição de arte espanhola, fato que gera um franco descontentamento por parte dos mestres da Escola Nacional de Belas Artes; em protesto, monta-se uma mostra paralela com pintores nacionais no dia 19 de setembro do mesmo ano. Nessa data constitui-se a Associação de Pintores e Escultores Mexicanos, a primeira organização independente de artistas plásticos.

Na exposição, aparecerão alguns quadros que refletiam criticamente sobre a situação social e política da época assim como sobre as condições de repressão que viviam os setores mais desprotegidos. Francisco de la Torre expôs *El camino*, uma pintura onde aparecia uma canoa com indígenas cujo rosto mostrava uma profunda e espectral tristeza. Outro quadro com uma temática semelhante era *Eterna victoria*, de Francisco Romero Guillermín, que plasmava as imagens de uma manifestação política reprimida. Nesta mostra também participaram artistas como Saturnino Herrán, Rodolfo Montenegro e José Clemente Orozco. A revolução chegou em poucos dias e com ela se acrescentou um nacionalismo que se havia fermentado durante a ditadura como resposta ao estrangeirismo do governo. Depois de muitas traições e lutas entre facções revolucionárias, começou um lento processo de pacificação e institucionalização da revolução. Entre 1916 e 1921 o nacionalismo chegou a níveis mais altos e, em determinados momentos, teve expressões tão singulares como a formação de agrupações juvenis para estabelecer um contrapeso aos escoteiros de clara influência norteamericana. Os novos grupos se autodenominavam tribos e estavam formados por vinte e cinco jovens comandados por um “cacique” e se dedicavam a realizar trabalho educativo entre a população, adotando nomes de povos pré-hispânicos, como totonacas, mexicas, maias, etc¹⁸.

Em 1921, José Vasconcelos, um intelectual preocupado com a cultura e a identidade nacionais, foi nomeado Ministro da Educação. Foi um importante impulsor do muralismo, fenômeno pictórico que, a partir de 1922, desponta com o apoio do Estado e o febril desenvolvimento da atividade artística dos pintores que iniciaram o movimento – Diego Rivera, Jean Charlot, David Alfaro Siqueiros e José Clemente Orozco. Em seu

¹⁶ MAFFESOLI, Michel. “Genealogia de la cultura”, CHIHU, Aquiles. (org.). Sociología de la cultura. México: UAM-IZT, 1995. p. 15.

¹⁷ Op. Cit.

¹⁸ Cf. ESCOBAR, José V. “Las tribus indígenas mexicanas”. Revista cultural nacional. México, D.F., v. I, n. 2, p. 173-1921., citado por RIVERA, Juan Coronel. “El experimento. La experiencia, México: 1900-1925”. Un siglo de arte mexicano, 1900-2000, México, D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes, p. 37, 1999.

desenvolvimento deve-se também destacar o contexto do momento, que se caracteriza por uma grande efervescência social. A partir deste movimento pictórico vai-se conformando o que chegaria a se conhecer como *A Escola Mexicana de Pintura*. Ambos acontecimentos convergem em um processo aonde influem fatores individuais e coletivos que fazem deste fenômeno um acontecimento social digno de ser estudado a partir de uma ótica sociológica. Na formação deste movimento sócio-cultural, destacam-se as iniciativas de José Vasconcelos e a adoção do método de desenho do pintor Adolfo Best Mougard que serviu de veículo para que a arte saísse do que o autor considerava “o controle das mãos mortas dos acadêmicos”, e o qual (Mougard) desejava que seu método ajudasse a levar o desenho ao seio do povo e o alcançou através de sua utilização nas escolas de arte ao ar livre para mulheres, crianças e artesãos.

A emergência do muralismo e a conformação da escola mexicana de pintura podem explicar-se através da obra e das personalidades dos pintores da época, entretanto, ambos fenômenos formavam parte de um processo social mais complexo onde o imaginário dos artistas, que se nutria de suas inquietações e formações pessoais, começou a incorporar os aportes culturais e pictóricos da sociedade que os rodeava. Entre os fatores sociais que colaboraram no avanço das artes plásticas do país, encontramos, em termos contextuais, a mobilização política que reinava na cidade e no país inteiro, e o estímulo que vinha da criatividade popular e do frescor da pintura infantil, ativada mediante as escolas de arte ao ar livre que influenciaram, diretamente, artistas como Maria Izquierdo, Abraham Angel e Gabriel Fernández Ledesma. A estes fatores somou-se a presença da vanguarda estridentista: grupos de pintores e escritores que incorporaram em sua literatura e pintura alguns elementos característicos da modernidade, como as fábricas, os telefones, os postes e os cabos de luz.

Culturalmente, o nacionalismo começou a perder sua força entre certos artistas no final da década de 1920. Naqueles anos surgiu um grupo de escritores e poetas o qual foi chamado de os contemporâneos. Enquanto alguns muralistas encontravam-se com a vanguarda artística surrealista, como foi o caso de Diego Rivera e André Breton, ou assumiam posições explícitas de vanguarda política como David Alfaro Siqueiros e a Liga de Escritores e Artistas Revolucionários (LEAR) ou mesclavam ambas as intenções através de escritos como o manifesto *Por uma arte revolucionária e independente*, redigido por Breton e Trotsky e assinado por Rivera e Breton, o grupo dos contemporâneos, plural e cosmopolita, pugnava por uma pintura apolítica. Rufino Tamayo, sem formar parte do grupo, criticou o regionalismo no qual havia caído o muralismo que, ao contrário de ser uma arte contestatária, havia começado a institucionalizar-se e se convertia em uma barreira para os artistas jovens, sem contar com a ortodoxia de muralistas como Siqueiros que, em 1944, declarava, referindo-se aos muralistas, com a linguagem sectária e lapidária própria da esquerda autoritária da época: *não há outra rota senão a nossa*. Mas, como na arte não há caminhos únicos, durante as décadas que vão de 1950 a 1970

surgiu a chamada geração da ruptura. Pintores cansados da linguagem desgastada de uma arte com mensagem explícita, do realismo social e da crescente incorporação do muralismo como parte da ideologia oficial do partido de Estado, formaram uma corrente que fecharia a era das vanguardas e abriria um tempo onde floresceriam múltiplas correntes. As vanguardas de origem decimonônica se esgotavam, haviam nascido para assustar a burguesia, mas esta havia se acostumado aos sustos; os encontros furtivos entre a rebeldia estética e a rebeldia social haviam sido infelizes, principalmente pela postura fechada das vanguardas políticas que não aceitavam a mobilidade constante do artista, em certos momentos, disposto a assumir a disciplina dos partidos, mas, em geral, e felizmente para o bem da criatividade e da arte, inquieto por antonomásia.

Entre 1950 e 1968, a rádio, o cinema e a televisão entraram de cheio na vida sócio-cultural do país. O cinema, que surge da recente revolução, consegue fundir-se com a arte do seu tempo através da incorporação de imagens que o muralismo havia plasmado nas paredes dos edifícios públicos. Seres marginalizados do campo e da cidade chegam ao celulóide em um cinema que alcança seu ápice com o índio Fernández quem, através do olhar do fotógrafo Gabriel Figueroa, em determinados momentos alcança tomadas e seqüências que lembram cenas tiradas dos quadros de Orozco, rostos pintados por Rivera ou ações coletivas captadas pelo pincel de Siqueiros. Desta forma, o México entra na era do capitalismo e da cultura de massas com uma identidade reforçada por uma forte cultura popular estilizada e elevada ao nível de arte.

A relação direta e indireta entre as vanguardas artísticas, os movimentos sócio-culturais e o resto da sociedade produziram uma condensação imaginária que durou várias décadas. Esse imaginário que se instituiu começou a fazer água quando os jovens começaram a questionar a cultura surgida de uma revolução que, igualmente, havia se convertido em férrea instituição e em uma identidade nacional que já não correspondia ao imaginário emergente, formado de metáforas novas que chocavam com as imagens de um passado que se impunha, em certos momentos, autoritariamente. O movimento estudantil de 1968 foi em grande medida produto de uma contradição cultural entre um regime de partido de Estado e uma magra democracia, e o imaginário de uma geração cansada da cultura oficial e do autoritarismo de seus governantes. Intelectuais e artistas se incorporam ao movimento, um grupo de jovens pintores aproveitaram a estrutura metálica que cobria a decapitada estátua de um ex-presidente da República, na Cidade Universitária, para realizar um mural coletivo. Os estudantes e professores da Escola Nacional de Artes Plásticas colaboraram na concepção e elaboração de cartazes políticos enriquecidos com a gráfica herdada de Posadas e a Oficina de Gráfica Popular.

Entretanto, o encontro entre os artistas, sua vanguarda e o movimento estudantil foi breve. Pareceria – e isto o digo em forma de hipótese de trabalho – que um movimento como o de 1968, que teve traços sócio-culturais, se converteu em um movimento político que, com a hegemonia dos partidos políticos da esquerda tradicional, como o

Partido Comunista Mexicano e uma esquerda emergente que rapidamente formou novos partidos mas com a estrutura e a ideologia da velha esquerda tão criticada nos momentos mais ardentes da revolta estudantil, acabou deixando em segundo plano sua luta cultural e sua autonomia própria de uma nova esquerda, para converter-se em uma versão da enferrujada velha esquerda dogmática, sectária e portadora de um materialismo esquemático que, como fenômenos determinados, relegava a cultura e a arte à superestrutura.

A revisão superficial de um século de arte me abriu outras interrogações que o avanço na investigação me permitirá elucidar. Entre elas está o estatuto de classe assumido pelos artistas na história sócio-cultural do país. Nos primeiros trinta anos do século XX um setor importante de pintores, escritores e intelectuais procuraram, em um exercício de voluntarismo próprio da época, assumir-se como trabalhadores, como operários da arte. O desejo de mimetizar-se com o povo mexicano formou parte de um momento especial da construção da identidade nacional, a inércia da Revolução Mexicana levava a setores da classe média a identificar-se com o passado pré-colombiano e com o presente camponês e operário, os membros da LEAR pretenderam assumir-se como proletários. Mas, apesar destas atitudes temporárias, a discussão sobre o lugar dos artistas e literatos no sistema de estratificação é, todavia, um expediente aberto ao debate e à exploração sociológica.

Outra questão por abordar é a forma em que se foi constituindo a indústria cultural no México. As formas que adquiriu a configuração de uma cultura estratificada em três segmentos – a alta cultura, a média e a cultura de massas, e suas relações com a cultura popular reforçada pela revolução de 1910 e seus resultados sociais –, foram estudadas por literatos e historiadores e há importantes trabalhos sobre o tema. Entretanto, fazem falta os estudos sociológicos de um processo que teve características peculiares atravessadas por uma identidade nacional sólida, construída sobre a base de uma cultura popular institucionalizada. Nestes processos, vistos à luz das vanguardas artísticas e da presença anônima de operários, camponeses e classes médias radicalizadas, faz falta o estudo dos grupos sociais que transitavam entre as vanguardas e as massas populares, movimentos sócio-culturais como as tribos da época de José Vasconcelos ou os *brigadistas* do movimento estudantil de 1968. Enfim, quanto mais avanço nestas indagações primárias, mais se expressa a riqueza da temática que, sem dúvida, remeter-me-á ao estudo da relação entre a arte e as identidades coletivas, a identidade nacional e o caráter de um povo como o mexicano.

A relação entre as vanguardas artísticas, os movimentos sócio-culturais e o resto de uma sociedade em constante transformação influíram na conformação de um imaginário instituidor, que portou elementos que desencadearam ciclos de médio e longo alcance, atos que repercutiram no futuro mediato e imediato do país. O caráter progressista do governo de Lázaro Cárdenas nos anos trinta foi o produto da mobilização

de massas agrupados em centrais corporativas que uniram operários, camponeses e classes médias, impulsionadas por uma condensação imaginária resultante dos avanços propiciados por uma revolução que, com os anos, institucionalizou-se e se converteu em um obstáculo para os novos imaginários instituidores que buscavam revitalizá-la. Aquele movimento cultural que aglutinou a muralistas, artesãos, mulheres e pintores infantis das escolas ao ar livre, ao cinema mexicano e ao movimento nacionalista na música clássica, foram as bases culturais e artísticas sobre as quais se sustentou uma identidade nacional sólida que, dada sua desarticulação atual, convida à investigação das causas que propiciaram sua decadência e a incapacidade dos atores para renovar um processo sócio-cultural tão firme e importante.

Ficam muitas perguntas por resolver, pistas por seguir, dados por analisar, mas estes são primeiras aproximações ao tema da investigação, haverá tempo de chegar a conclusões mais acabadas, mas por enquanto, esta primeira reflexão e exposição sobre o que intento investigar me permitiu refinar o projeto e sistematizar algumas idéias. Finalmente, quando refleti sobre a sólida identidade nacional que surgiu da Revolução mexicana, e que permitiu ao México transitar por um século tão difícil como o XX, pensei na forte identidade nacional com a qual o Brasil entra de cheio ao século XXI. O Brasil tropical: afro, lusitano e latino-americano, sambista, futebolista e carnavalesco, apontado por sua música, seu cinema e seu povo, construiu, paulatinamente, uma identidade moderna encabeçada, entre outros movimentos, por uma vanguarda musical surgida nos anos sessenta: o tropicalismo, que nasceu em 1968 com o LP intitulado *Tropicália*: manifesto de antropofagia musical, que rememorava e dava continuidade ao sonho da vanguarda dos anos trinta do escritor Oswald de Andrade. O tropicalismo buscou criar uma música que refletia as contradições do país através de uma mescla do arcaico com o moderno, com ele se inicia o movimento da música popular brasileira que hoje forma parte da identidade nacional com a qual o Brasil enfrenta, a partir da arte e da cultura, os desafios de um século globalizante como o XXI.



JOSÉ OTHÓN QUIROZ TREJO (1948). Doutor em sociologia egresso da Universidade Nacional Autónoma do México. Especialista em sociologia do trabalho, da arte e da cultura e na história do sindicalismo e das vanguardas artísticas. Como escritor, acaba de publicar o romance: *Cuello blanco. Corbata roja*. Atualmente é professor e investigador da Universidade Autónoma Metropolitana.