

TÍTULO DO TRABALHO	
CONTRIBUIÇÕES DA ARTE MURAL LATINO-AMERICANA DO SÉCULO XX À LUTA DE CLASSES DO SÉCULO XXI	
AUTOR(ES)	INSTITUIÇÃO
Roberta Traspadini	Universidade Federal da Integração Latino-americana (UNILA)
CATEGORIA DO TEXTO	
☐ Resumo estendido de comunicação científico ☐ Resumo estendido de relato de experiência ☒ Trabalho completo de comunicação científica ☐ Trabalho completo de relato de experiência	
GRUPO DE TRABALHO	
GT – 2 (Eixo 1)	
RESUMO / PALAVRAS-CHAVE	
Este trabalho apresenta apontamentos sobre a contribuição da arte mural moderna mexicana como expressão estética própria da América Latina e Caribe. O objetivo é apresentar os elementos basilares para entender a muralismo moderno mexicano como parte integrante do pensamento crítico latino-americano e caribenho do século XX e seus ensinamentos para as gerações do século XXI. Palavras chaves: muralismo; resistência; América Latina.	

Introdução

Este texto pretende tecer apontamentos iniciais sobre as disputas presentes nos espaços públicos a partir da particularidade histórica da escola de muralismo moderno mexicano (1920-1960). E explicitar como o moderno muralismo mexicano apresenta-se como importante matriz do pensamento social crítico latino-caribenho na figura dos chamados Três Grandes (Siqueiros, Rivera e Orozco).

Em tempos de saberes fragmentados é necessário explicitar o ponto de partida da análise para não incorrerem em divergências e negações prévias à reflexão pretendida. Nosso texto não parte da história da arte, nem tampouco de estudos culturais ou antropológicos. Nosso ponto de partida é a crítica da economia política latino-americana e caribenha presentes em autores referências como Mella, Mariátegui, Marini e Bambirra. Autores/militantes que reivindicam um pensamento marxista vinculado à compreensão da realidade do capitalismo na condição de dependência.

São três as dimensões estruturantes que conformam o interesse dialógico sobre a centralidade da arte mural moderna mexicana na compreensão da particularidade da luta de classes na América Latina e Caribe ao longo do século XX:

1) a dimensão histórica: unidade do diverso; processo dialético de remoção de vendas objetivas-subjetivas sobre o passado-presente; contradições em movimento entranhadas em uma aparência de cidade que não revela a substância do que inicialmente apresenta – a formação colonial aniquiladora de outros saberes e produtora de um saber hegemônico esvaziado de reais sentidos históricos, substância do fetichismo presente nas imagens e/ou na ausência delas nas cidades. Na perspectiva de Hobsbawm, a qual nos afiançamos, pode ser que ao desvendar o ainda não conhecido, os historiadores, “possam dizer à sociedade contemporânea algumas coisas das quais ela poderia se beneficiar, ainda que hesite em aprendê-las”. (Hobsbawm, 2000; p.48)

2) a dimensão política: expressões de diversos grupos mediados por um jogo violento de poder; a dimensão política como conexão entre arte e história, materializando, nos espaços públicos, processos políticos de contestação à ordem do capital, a partir das narrativas estéticas sobre as histórias da história - arte nas ruas, arte pública em plena era hegemônica imperialista e o sentido político da educação em cada época;

3) a dimensão estética: campo de recomposição das sensibilidades objetivas-subjetivas; como condição de retratar a história e o belo das lutas para além da conotação mercantil da vida; a estética, poética, através da arte nas ruas, a partir do papel protagonista e vanguardista

do muralismo moderno mexicano, expõe nas imagens as histórias das disputas em movimento no território e suas respectivas possibilidades de superação. A perspectiva estética delimitada pela sensibilidade e a capacidade de reordenação dos sentidos para além das marcas mercantis do capital.

Ter como raízes analíticas estas três dimensões narradas à luz da crítica da economia política latino-americana e caribenha torna-se um desafio e uma necessidade a partir do absoluto desconhecimento deste processo no Brasil. Até mesmo porque se tomamos o muralismo moderno mexicano apenas como arte e não como dimensão política e histórica, o mesmo pode tornar-se um estudo das faculdades de artes mas não dos demais campos que têm na história a centralidade das disputas.

Afinal, o Brasil, economia nacional forjada para ser um exemplo de nacionalismo predador sobre os demais territórios da região, é tão fechado para a integração dos povos e tão aberto para a integração comercial, que falar de América Latina e Caribe apresenta-se como uma história distante do imaginário coletivo. Um problema de ordem epistêmica, política, cultural, linguística e ideológica não menos importante de se tratar.

Neste texto, partimos da concepção de que o muralismo moderno mexicano foi a primeira escola política de arte pública centrada na estética da resistência na América Latina e Caribe, em plena era de vigência do avanço da estruturação de economias nacionais, seus respectivos Estados “nacionais”, em condição estrutural de dependência frente ao imperialismo. Em outras palavras, o muralismo moderno mexicano nos disponibiliza, a partir de sua posição política sobre a arte e o público, um olhar, plasmado nas imagens, sobre as mudanças epistêmicas que estão ocorrendo no tumultuado início de século XX.

As guerras de independências no continente, as diversas revoltas aniquiladas pelo grupo hegemônico (ao longo do século XIX) e, sem dúvida alguma, a revolução mexicana (1910-1917), abriram as sendas de uma vigorosa perspectiva crítica própria no continente. Nesse então, o pensamento social latino-caribenho (a exemplo de Julio Antonio Mella, Carlos Mariátegui, Luis Emílio Recabarren) e a estética da resistência (David Faoro Siqueiros, Diego Rivera, Clemente Orozco), apresentam-se para o mundo como retomada do próprio, após longas datas de reprodução cultural europeia, seja na arte, na teoria ou na estética.

A teoria crítica marxista latino-caribenha está para a o pensamento crítico do continente, assim como o muralismo moderno mexicano está para a estética das resistências: grandes escolas de reconfiguração política sobre a particularidade em meio à totalidade violenta do capital. São a expressão de uma práxis latino-caribenha que, ainda quando narra os elementos

gerais que expõem as veias abertas do capital, o fazem a partir do estudo concreto da violenta e desigual realidade dos povos do continente.

Entendemos a ação reflexiva do muralismo moderno mexicano como estética de resistência e práxis libertadora. Estética de resistência entendida como a arte capaz de gerar outros sentidos para a sensibilidade, centrados na história das lutas populares e da cotidianidade popular, que coloquem em xeque as propaladas mentiras ditas como verdades pelos representantes do capital. Práxis libertadora porque entende o movimento do pensar, do belo, como inerente à tomada de consciência e a construção de processos para além da esfera do capital.

Pensamento social crítico e estética da resistência, juntos, conformam a complexa condição de um continente que, em meio à condição estrutural de dependência frente ao imperialismo, provocam para a reflexão-ativa sobre a necessidade de superação de dita condição histórica.

A premissa principal dos apontamentos iniciais presentes neste texto é: na América Latina do século XX, o muralismo moderno mexicano, como arte pública e estética das resistências, associado ao pensamento crítico combativo latino-caribenho desse período, reescrevem os livros de história e de sentido público da arte até então hegemonizados pelos colonizadores e seus representantes. Recontam assim a história, demarcando uma posição política sobre o belo estampado no protagonismo popular ao longo dos séculos de conformação do capitalismo no território.

Em pleno território e fundamentação do capitalismo dependente, o muralismo moderno mexicano mostra-se como contraofensiva à lógica e estética do capital. Torna-se, de 1920-1960, um exemplo político, ideológico e estético daquilo que somos (sujeitos políticos contestatários e revolucionários) para além do que insistem em nos reduzir (trabalhadores assalariados livres, exército industrial de reservas, condenados da terra excluídos). Ao produzir uma estética própria, faz da sua aprendizagem uma escola futura irradiada na experiência dos povos latinos e caribenhos e plasma na arte dita aprendizagem.

Para apresentar os elementos chaves de um debate inicial, serão necessários arranjos categoriais que envolvem tanto o debate sobre a história e a arte na história latino-caribenha, como do espaço público e seu aprisionamento manifesto nos mecanismos privados do capital ao longo dos últimos dois séculos. As referências da primeira parte são: Esquivel (2008); Hajar (2013); Marcuse (1969) e Echeverría (2001); da segunda parte, são: Harvey (2012); Santos & Becker (2002) e Angileli (2014). Os quatro primeiros autores como referência

latino-americana do debate sobre cultura, modernidade e muralismo, e os três últimos como referência sobre o espaço-tempo cidades a partir dos processos em disputa sobre a compreensão de público e de rua.

Este texto está dividido em três partes centrais: 1) apontamentos teóricos, históricos iniciais sobre o contexto inerente aos textos marxistas da arte política do muralismo mexicano moderno 2) o espaço público e as dimensões dos conflitos de classes nos séculos XX e XXI; e, 3) apontamentos nada conclusivos para a continuidade dos estudos.

Na forma de apontamentos, o objetivo principal é apresentar alguns elementos considerados basilares para entender o muralismo moderno mexicano (1920-1960) como parte integrante do pensamento crítico latino-americano e caribenho do século XX e seus ensinamentos para as gerações do século XXI.

1. Apontamentos teóricos, históricos iniciais sobre o (con)texto do muralismo moderno mexicano e seu legado no século XXI

Começaremos apresentando três imagens para a reflexão:

Imagem 1: Siqueiros, Del Porfirismo a la revolucion, 1957-1966



Imagem 2: Rivera la gran Tetnotchitlán (1945)

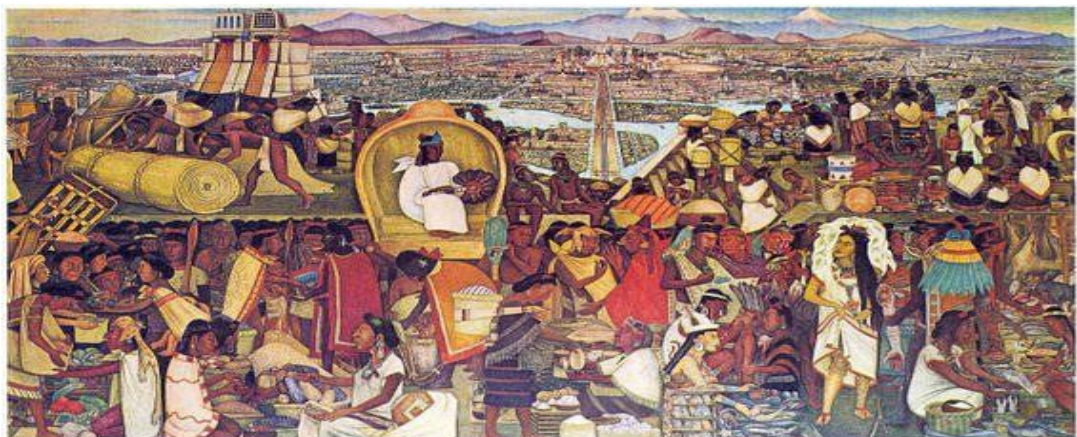


Imagem 3: Orozco – Civilização hispano-americana, 1932-1934



As imagens acima apresentam, em seu conjunto, a complexidade de elementos narrativos na composição estética do muralismo moderno mexicano como arte pública, de rua, elemento de política pública. A partir da visualização destas imagens algumas perguntas vêm à tona: qual o papel dessa arte no contexto do México pós revolução? Quantas histórias estão sendo narradas a partir destas imagens e quais são as referências teóricas e políticas de seus autores? Quais personagens são apresentados, que histórias representam e, não menos importante, em que muros estão pintadas ditas histórias e com qual intencionalidade?

Essas perguntas abrem o horizonte de reconhecimento inicial sobre o desconhecido e demarcam as histórias ocultadas intencionalmente pela história oficial. A história da América Latina e Caribe, destruída (memoricídio) pela invasão colonial e construída posteriormente em diversas fases de exploração e espoliação, nos nega uma aproximação real à complexidade presente como processo histórico.

As imagens murais, a exemplo das expostas acima, nos conduzem a uma caminhada teórica de perguntas que desfaçam as mentirosas respostas aprendidas ao longo do tempo sob a hegemonia das ideias dominantes das classes dominantes de cada época.

O muralismo moderno mexicano refaz os sentidos, reconsidera os pontos de partida investigativos e reorienta o acadêmico para uma aprendizagem epistêmica de compreensão sobre o todo a partir da particularidade histórica territorial que nos tocou viver. As imagens murais modernas nos apresentam outras histórias, outras dimensões estéticas e uma compreensão do marxismo a partir da história das revoluções do nosso continente. Seus protagonistas são artistas historiadores, poetas estéticos de um materialismo histórico que, vigente em diversas partes, reivindica na América Latina Caribenha, o protagonismo popular ao longo dos quinhentos anos de dominação e luta.

O muralismo moderno mexicano (1920-1960) tem como principais expoentes David Siqueiros (1896-1974), Diego Rivera (1856-1957) e Clemente Orozco (1883-1949). Representa uma síntese de múltiplas determinações e expõe, na complexa narrativa marxista,

o caráter e os sujeitos da revolução, as diversas disputas postas em movimento na América Latina e Caribe no século XX. Um contexto histórico aberto pela Revolução Mexicana (1910-1917) que, ainda quando pouco mencionada frente à Revolução Russa (1917), expõe o sentido, o caráter e os sujeitos da revolução no nosso território.

Na particularidade histórica do nascente capitalismo dependente de América Latina e Caribe, as revoluções são feitas por indígenas, negros e camponeses. Seus retratos estéticos, expostos nos murais modernos mexicanos, narram a história anterior à invasão colonial e posterior a ela como horizonte aberto ao futuro.

O muralismo moderno mexicano apresenta-se como movimento dialético manifesto nos muros, evidenciando as entranhas da sensibilidade estética. Estética das resistências na particularidade do desenvolvimento desigual e combinado latino-caribenho.

No mural moderno mexicano se mesclam teoria, política, método e estética. Dita complexidade expõe a relação entre o particular (arte engajada latino-americana) e o geral (arte moderna e nacionalismos) e traz para o centro da cena a dimensão do popular na América Latina e Caribe e suas feições indígenas, negras e camponesas.

Relacionados a um contexto histórico próprio, o da revolução mexicana suas aprendizagens e referências, e ao contexto geral de guerras, crises e ofensivas imperialistas, o muralismo moderno expõe o movimento da luta de classes no território e reconta a história com centralidade para o popular.

De modo que, trabalhar a centralidade política manifestada na arte política do muralismo moderno, exige retomar o significado das revoltas e revoluções na América Latina e o Caribe e as particularidades que demonstram a complexa rede que conforma uma totalidade com muitos tons, sobre tons, sob as consignas cotidianas das revoluções.

Por modernidade entendemos, como Echeverria (2001), um processo de gestação na Europa e demais economias colonizadas que vai do século XV ao século XIX e tem neste o ápice de sua onipotência civilizatória universal, a luz dos desdobramentos da razão do capital. O período colonial fundador da espoliação e expropriação fundamentadas na acumulação primitiva de capital, compunha o nascimento desse novo modo de ser, conceber a vida, assim como a conformação de economias industriais com padrões mais avançados de saqueio e

dominação.

A modernidade conformada pela transição na Europa de uma sociedade feudal para uma sociedade capitalista, significou em Abya Yala¹, o nascimento violento da América Latina e Caribe e a morte de diversos modos de produzir vida presentes na região. Nos termos de Echeverría:

cedo, já na época da “invenção da América” quando a terra se arredondou definitivamente sua figura para o homem, e lhe transmitiu a medida de sua finitude dentro do universo infinito, um acontecimento profundo começava a fazer-se irreversível na história dos tempos lentos e dos fatos de longa duração. Uma mutação na estrutura mesma da “forma natural” – substrato civilizatório elementar – do processo de reprodução social viria minar lentamente o terreno sobre o qual todas as sociedades históricas tradicionais, sem exceção, têm estabelecido a concreção de seu código de vida originário (2001; p.245)

A modernidade, alicerçada na invasão colonial, demarcou a tentativa de morte das tradições como uma de suas substâncias. No entanto, a modernidade como possibilidade se efetivou, mas não sem contínuas lutas de resistências. O moderno criador da América Latina e Caribe como territórios invadidos e anexados ao poder europeu, demarcou ao mesmo tempo a história das resistências no continente. E a medida que o moderno consolidava-se sobre o tradicional, este, não hegemônico mas vivo, resistia em suas raízes, em meio a nova lógica opressora.

O moderno muralismo mexicano portanto reivindica esse duplo movimento contraditório entre o novo que nasce ocultando seu contraponto – a história das resistências e seus protagonistas populares - e o velho que insiste em sobreviver para além da violência instituída. A modernidade no espaço-tempo das independências e da constituição das nações e os Estados Nacionais na América Latina e Caribe, ganha o tom particular das lutas indígenas, negras e camponesas. Essa situação conformará a narrativa da estética da resistência plasmada nos muros do México e de diversos países da América Latina e Caribe, além dos Estados Unidos, ao longo do século XX.

A partir da consolidação do capitalismo como modo de produção hegemônico e da modernidade como sua orientação filosófica-política-ideológica, o moderno e a modernidade materializam-se no estágio da técnica capitalista de produção e nas relações sociais estabelecidas entre proprietários privados e trabalhadores sem terras e sem meios de produção.

Entendemos o debate da arte política muralista, oriunda da escola mexicana da década

¹ Sobre o termo sugerimos a leitura sobre seu significado disponível em: <http://www.iela.ufsc.br/povos-origin%C3%A1rios/abya-yala>

de 1920 adiante, como uma das mais importantes referências de marxismo latino-americano e caribenho, a partir da centralidade que deram à história das resistências e os contrapontos à história hegemônica tanto na invasão colonial como em todo período seguinte.

O muralismo moderno mexicano reacendeu o debate sobre o caráter e os sujeitos da revolução. E colocou, no centro do debate, os levantes e os protagonistas da cena popular. Como tais, suas culturas, suas ironias, suas gírias e suas práxis aparecem na imagem corroborando uma essência de aprendizagens forjadas nas lutas.

Siqueiros, Rivera, Orozco são representantes estéticos de uma cotidianidade real advinda de processos violentos orquestrados pela invasão colonial, seus impactos na Mesoamérica e as respectivas lutas para superar ditas condições a partir da defesa de territórios, terras e trabalhos livres. São herdeiros de Zapata e Villa assim como de Marx, Lênin, Trotsky. Os muralistas, militantes que eram, emprestaram seus talentos para transformar a história em disputa em algo acessível, complexo e dialógico com e para o popular.

Mas, assim como a arte pública muralista exige a explicitação histórica dos determinantes de sua eclosão e virtude, isto não pode se dar sem um debate concreto sobre o espaço público, suas determinações e disputas. É dessa fusão entre uma arte engajada e um Estado com pretensões de disseminação educativa nos espaços públicos que o muralismo ganhou as ruas, e transformou as paredes e os muros em história viva, repleta de cores e temperos sobre as histórias ocultas na história oficial.

Mas como abordar algo tão recente na história estando imersos nas supostas verdades do século XXI? Tempo em que o privado ganha a dimensão onipotente de expressão única sobre o real e assume o público como o espaço de produção e reprodução simbólica e material de suas verdades. Ante isto, algumas questões se fazem necessárias: O que se entende por público em plena era de primazia da propriedade privada? Qual a função do espaço público? Quem gera o ordenamento jurídico e a criminalização política dos que contestam dita posição hegemônica? Como são forjados os sujeitos trabalhadores produtores da arte pública? Por qual tipo de educação e compreensão do mundo? Quem define o que arte, a partir de que referências e com qual intencionalidade? Qual o papel do espaço público nos séculos XX e XXI? E quem são os sujeitos que retratam nos muros seus pensamentos, desejos, sonhos?

Estas questões revelam o pano de fundo inerente às discussões da arte mural moderna e contemporânea. Entendida por arte pública toda a manifestação em prol de uma intencionalidade concreta e com um sentido a ser projetado sobre o público como espaço de

divulgação de ideias, dominantes ou não. Muitas reflexões se abrem frente às condições cotidianas do século XXI; o desenvolvimento da técnica (sprays); a formação ou não política dos sujeitos pintores; o empobrecimento da dimensão de totalidade na atual fragmentação da ciência; a acentuação das dimensões (in)formais na luta pela sobrevivência por parte da classe trabalhadora; a internacionalização do capital, a padronização das cidades e a tirania das imagens comerciais nos espaços públicos.

Reivindicar a história do muralismo mexicano da década de 1920 em tempos contemporâneos significa repensar o papel da estética das ruas, no imaginário e consciência populares. Nas palavras do estudioso mexicano da Universidad Nacional Autónoma de México, Miguelangel Esquivel, “o muralismo, evidente, não preenchia o conceito de arte pública, e sobre isto devia apontar. Isto é, uma poética devia ser demarcada entre a história e a estética, mas também entre as ciências, a filosofia, a política e as ideologias em todas as suas formas” (2008, p. 16, tradução própria).

Para Esquivel, em Siqueiros, uma das grandes referências do nascimento do próprio latino-caribenho, enquanto arte engajada, estética-política-poesia se inter-relacionam formando um quadro original de sentido social sobre o sujeito e sua obra. A partir dos murais públicos, David Siqueiros

“traz para a história das ideias estéticas, o pertencimento de uma poética histórica, uma poética teórica e uma história da arte como pauta para a observância das formas ideológicas que concorrem no tempo da história e das vidas particulares que a forjam. (ESQUIVEL, 2008, p. 17, *tradução própria*)

No universo do muralismo moderno mexicano, a arte pública foi sinônimo de artistas engajados, com perspectiva histórica e abertura para novas produções sobre o porvir. Ou seja, ao mesmo tempo em que nos livros manejados em imagens se exprimia a história e seus conflitos se abriam horizontes para outros desenhos imaginários possíveis sobre o quefazer. Além disso, narravam aos mexicanos e demais sujeitos dos países em que pintaram, quem eram suas referências teóricas, políticas e militantes.

Os muralistas podem ser considerados historiadores do povo, filósofos da práxis. De um povo que majoritariamente não entendedor de letras escritas (analfabeto formal), era capaz de (re)conhecer-se frente as imagens de seu passado, seu presente e desenhar no diálogo com as imagens, em contínuo movimento, panoramas futuros. Essa dimensão política da estética muralista coloca a América Latina e Caribe no centro do debate sobre a arte, seu sentido, seus sentires, e os sujeitos coletivos de sua produção, reprodução, circulação.

No muralismo mexicano e latino-caribenho, a arte deixa de ser sinônimo de mera forma e campo específico de um tipo de conhecimento e passa a ser a integração, na diversidade, de

conteúdos complexos sobre a disputa concreta na história. A partir dessa perspectiva percebe-se a influência marxista de Marcuse sobre o caráter político da arte quando “transcende a realidade dada, trabalha na realidade estabelecida contra a realidade estabelecida; este elemento transcendente é inerente à arte, à dimensão artística. A arte altera a experiência reconstruindo os objetos da experiência.” (Marcuse, 1969, p. 46)

Centrada a análise no moderno muralismo mexicano, as ruas, mais do que espaços para transitar, comercializar, filosofar à deriva foram espaços de aprendizagem coletiva sobre uma história negada, violentada a partir da lógica da dominação. E os muros, destas ruas, tornaram-se livros vivos de história, compreendida essa como possibilidade aberta sobre o porvir.

As ruas, a partir do recorte das revoltas, reformas e revoluções, abrem-se às arenas das guerras e revelam crimes, castigos, rotas de fugas, ordenamentos políticos, jurídicos e geográficos sobre o ir-vir; ver-sentir; passar-ficar. Espaços de projeção de poder, as ruas dão o tom do sentido político hegemônico em cada tempo histórico. Sejam as estátuas referenciando os grandes líderes, as placas explicitando pontos de referências históricos de guerra, os nomes de referências das ruas e avenidas, e não menos importante, os muros narrando as histórias repletas de contradições.

As ruas, assim, devem ser tomadas como espaços políticos de disputas a partir das imagens que circulam com uma intencionalidade concreta sobre os seres que por ela transitam. Através da arte mural as ruas ganharam outro sentido. E isto somente foi possível porque por trás dessa intenção estava uma vitoriosa revolução: a mexicana (1910-1917).

Existem várias maneiras de trabalhar o tema da arte pública materializada em espaços públicos a partir de uma concepção política sobre arte, artistas e sociedade. No presente texto, consideramos a arte pública como um relato de diferentes expressões em cada contexto histórico. A arte relata o protagonismo político de grupos que têm o poder e dos/das rebeldes que lutam para exercer o poder a partir de outras dimensões questionando a ordem vigente. A arte pública explicita o ambiente da luta de classes e as diversas expressões de consciência política sobre o problema.

Em cada tempo histórico, demarcado por processos históricos econômicos, políticos e culturais, as paisagens das cidades são definidas a partir das ideias dominantes reinantes em cada período. O muralismo trata, na dialética do popular, dos marxismos. Expõe a práxis popular. Como sustenta Alberto Híjar:

Na práxis dos grupos desparramados por todas partes haveria que descobrir a história aberta. A dimensão estética resulta assim como a define Marcuse, a

esforçada libertação do trabalho alienado, o processo de liquidação do valor capitalista como sustenta Che, a rota siqueiriana em que cabem todas as formas e as técnicas, sempre quando sirvam à emancipação da espécie humana. Pela insurgência há que abandonar as comodidades privilegiadas, rotineiras e conservadoras para garantir a continuidade e destaque orgânico ao povo em luta. (2003; p.76)

Podemos denominar o grafite do século XXI como herdeiro direto do muralismo. Mas é necessário resguardarmos as devidas singularidades de cada processo em seus respectivos contextos históricos. O espaço público e os dilemas inerentes a ele na sociedade capitalista forjam outras dimensões estéticas na forma de projeção do grito. Os Estados já não se apresentam mais como responsáveis da matriz do desenvolvimento capitalista dependente. Deram passagem direta ao capital.

O capital, na figura ou não de seus representantes políticos, reorganiza as cidades para a circulação mais rápida e pretérita das mercadorias chaves de cada uma de suas fases tecnológicas. Grafites-grafiteiros, murais-muralistas representam a unidade dialética entre estética-política-arte e consolidam a narrativa histórica dos dramas e das potencialidades de cada época para o popular.

2. O espaço público e as dimensões dos conflitos de classes nos séculos XX e XXI

No espaço público societário as referências sobre o ilustrado e o popular ganham vigência histórica a partir da lógica de aceite ou rejeição sobre determinadas obras e seus produtores/trabalhadores. A partir da análise da arte pública é possível verificar a forma como a política, nada neutra, concebe as relações sociais e define ao corpo societário um dever ser que, traduzido em imagens, expõe as veias abertas ideológicas de cada tempo-espaço em disputa. É assim que, em pleno século XXI, é possível em um mesmo território termos livros-abertos-murais e outdoors publicitários ao lado.

O espaço público dos desfiles nacionalistas, das greves, dos grandes comícios e convocatórias “nacionais”. Também o espaço público dos sem moradia, sem terras, sem dinheiro, sem possibilidades de sobreviver na era da sociedade mercantil em suas várias fases. O espaço público e a manutenção de uma ordem que insiste em ser desordenada, desigual e perversa.

Ontem e hoje, o público é entendido como espaço educativo, moralizante e evangelizador. Um comportamento ético e moral que, sob a égide cristã, significou evangelizar a partir das palavras, das imagens, dos castigos. E, na ironia e discurso oculto cotidianos, também se ousou gritar desde o anonimato, exprimir nos cantos das vozes e nos cantos das ruas, dos muros, gritos de contestação. É dessa dinâmica entre o dever ser da

hegemonia do capital e o poder ser da revanche popular, que a rua é demarcada como território em disputa aberta ou velada ao longo da história.

Na medida em que o público se torna privado, os condenados da terra se tornam sujeitos fora do lugar, sem direito à rua, ao público, relegados ao cárcere privado e privativo da vida. A lógica daninha do capital amontoa, no cotidiano, milhões de sujeitos sem condições de pertencer à atual sociedade do espetáculo. Conforma as paisagens periféricas e suas diversas expressões culturais manifestas na parede em forma de revanche ao cárcere.

As cidades, seja no rural ou no urbano, segundo a classificação mercantil, encarnam a primazia da lógica reprodutora do capital em cada uma de suas fases e as contradições que dita ordem intensifica. A cidade é um território, espaço-tempo, do capital. No capitalismo periférico, dependente, a cidade é o espaço direto de reprodução simbólica e material das projeções das economias imperialistas centrais. Concordamos com Iasi quando sustenta:

A cidade não é apenas a organização funcional do espaço, suas ruas e edificações, seus bairros, pessoas carregando sonhos, isoladas na multidão, em um deserto de prédios, que aboliu o horizonte e apagou as estrelas. A cidade é a expressão das relações sociais de produção capitalista, sua materialização política e espacial que está na base da produção e reprodução do capital (2012; p. 63)

Outra característica da primazia do privado sobre o público é o encurtamento dos espaços populares frente ao alargamento dos espaços da classe alta. A propriedade privada da terra consolidou no capitalismo dependente o latifúndio (im)produtivo e demarcou nas cidades uma nova morfologia de posse privada da terra na forma especulativa imobiliária. Muitos sujeitos sem políticas públicas em espaços públicos sitiados como economia de guerra. Poucos sujeitos com políticas públicas e em espaços privados, condomínios fechados, vivendo uma aparente vida de segurança privada. As megacidades tornam-se espaços de intensificação das desigualdades e de reformulações contínuas da dimensão política sobre o público a partir do privado.

Os muros apresentam novas histórias de sangue. Sobre as periferias, o estado projeta o aparato policial. E nos bairros ditos de classe média alta, se erguem muros e arranha-céus com temor que os raios não venham mais de cima, mas de baixo.

A consolidação de uma cultura ancorada no medo e na reificação de que o popular é o protagonista dessa cena de terror. Em realidade, são todas imagens mesmo que não pintadas nos muros. Por outro lado, o popular foge das raias delimitadas, ganha as noites e pinta, picha, consolida seus gritos de rebeldia.

Nas palavras de Ermínia Maricato as cidades além de espaço-tempo da reprodução da

força de trabalho:

é um produto ou, em outras palavras, também um grande negócio, especialmente para os capitais que embolsam, com sua produção e exploração, lucros, juros e rendas. Há uma disputa básica, como um pano de fundo, entre aqueles que querem dela melhores condições de vida e aqueles que visam apenas extrair ganhos. A cidade constitui um grande patrimônio construído historicamente e socialmente, mas sua apropriação é desigual e o nome do negócio é renda imobiliária ou localização, pois ela tem um preço devido aos seus atributos. Isso tem a ver também com a disputa pelos fundos públicos e sua distribuição (localização) no espaço. (2012; p.44)

Os condenados da terra, do passado e do presente, são vistos como transeuntes criminosos que não podem pagar por seu ir-vir. São esses proprietários privados das terras e os proprietários privados de ter terra (os milhões de ninguéns, parafraseando Galeano) que são os protagonistas dos murais modernos da América latina e Caribe.

À medida que avança a hegemonia capitalista sobre os territórios e os sujeitos mais as paisagens públicas tornam-se espaços-tempos desiguais e combinados, conformando uma estética das cidades (urbanas e rurais) padronizada na contradição entre os que têm grandes pedaços de terras e propriedades e os que não têm e devem amontoar-se nos territórios ainda não tomados como propriedade de alguém. A estética urbana contemporânea relata uma geografia política que expressa imagens cotidianas de um desenvolvimento desigual que necessita dos muros para narrar, com consciência, a origem de dita desigualdade.

O moderno muralismo mexicano vincula-se a uma perspectiva de poder público e espaço público próprios do nacional desenvolvimentismo mexicano posterior à revolução mexicana. O público figurava como espaço de disseminação de ideias e projetos nacionais, guardadas as dimensões entre possibilidade e fantasia de uma autonomia relativa em plena era imperialista e tinha o Estado como o principal ator do desenvolvimento.

E não havia, no México daquele então, nada mais nacionalista que a vitoriosa revolução mexicana liderada por Emiliano Zapata(1879-1919) e Francisco Villa (1878-1923). Esse México que se abria para a lógica nacional, inerente ao capitalismo dependente na fase imperialista dos grandes capitais, entenderia que o horizonte das revoluções se manteria presente constitutivo que era de suas raízes históricas. O muralismo moderno mexicano narraria esses processos, os associaria a perspectiva internacionalista das revoluções e reivindicaria outros importantes levantes populares.

A revolução mexicana, além de proporcionar um marco jurídico fundamental para América Latina e Caribe no que tange à questão da terra, promoveu um ascenso da mexicanidade. Nacionalismo que ocorreu em todas as partes do continente.

O muralismo como política pública de educação centrada no popular apresenta uma

tomada de posição, de ocupação imagética das ruas estruturadas no marco das histórias ocultas pela história oficial. Nas imagens aparecem a dialética do desenvolvimento capitalista e a cotidianidade das lutas que insistem em reverter dita ordem desumana. Os muros dos prédios públicos do México na década de 1920 foram intencionalmente tratados como biblioteca aberta e acessível ao povo.

A história escrita a partir do protagonismo dos vencidos vinculava-se de forma substantiva às histórias das revoluções ocorridas em outras partes do mundo. Nas imagens políticas de Rivera, Orozco e Siqueiros ganhavam vida, aos olhos do povo, a luta de classes e a presença do camponês, do indígena, das mulheres e do negro na raiz das disputas concretas ao longo da história.

A demarcação da contradição entre um processo revolucionário erguido a partir de uma concepção de público e de educação para o popular, e a vitória ao longo duzentos anos seguintes da lógica mercantil, privada, de ocupação do público coexistem na América Latina. Entre muros, no século XXI, encontram-se mercadorias avaliadas pelo valor de troca, e imagens corroboradas pelo valor de uso.

Na perspectiva mercantil da rua na ótica do capital todos devem ver, almejar e trabalhar para adquirir os produtos comidos pelos olhos. O marketing é a forma mais acabada junto à comunicação visual da compra-venda, de ressignificação dos sentidos: comer com os olhos, tocar com a imaginação, sentir sem tato; alimentar-se com venenos.

Todos esses protótipos de sociedade contemporânea encontram-se de forma poluída nos espaços públicos da América Latina como mecanismos privados de apropriação do território e dos sujeitos.

As ruas como representação da vitória de um certo tipo de razão e sentido e das demais significações contrapostas. As ruas narram um ambiente estético presente na cotidianidade da luta de classe, e/ou pela sobrevivência. As ruas na dialética do concreto, são espaços dialéticos e manifestam múltiplas sensibilidades. Para Marcuse (1969) a sensibilidade é a raiz da estética e esta é o avesso à lógica mercantil projetada para a morte dos sentidos ou artificialização dos mesmos.

O muralismo mexicano de Siqueiros, por exemplo, herdeiro destas concepções marxistas, trabalha com a categoria subversão tanto sobre a arte e a técnica, como sobre as (im)posições hegemônicas ao popular. E na subversão reivindica o popular como universo da memória, da história, do belo não mercantil.

A história do moderno muralismo mexicano, portanto, materializa os ventos das

revoluções e as assertivas formas-conteúdos de manuseio dos pincéis na arte pública: pintar para o povo sua história e abrir horizontes de construção de novos rumos. Muralismo: arte engajada na práxis da revolução.

As imagens elaboradas pelos *Três Grandes* narrou, de uma forma específica em cada um deles, uma história de êxitos revolucionários e a importância dos sujeitos, até então formados pelas técnicas e livros europeus, repensarem suas identidades e identificações a partir dessa janela aberta para a produção do novo.

O muralismo moderno mexicano expressou uma nova dimensão da estética como campo real de reorganização de uma sociedade fragmentada. Por meio dessa arte engajada, história, educação, cultura, política e crítica fundada na dialética se misturavam em um todo harmonioso e repleto de narrativas históricas sobre a invasão colonial, as lutas, resistências e vitórias em meio às diversas derrotas.

Breves apontamentos nada conclusivos

Em síntese, a partir dos apontamentos iniciais presentes neste texto com vistas a uma investigação futura de fôlego, advogamos que:

1. O muralismo moderno mexicano se insere em um contexto efervescente latino-caribenho de nacionalismos e reivindicações populares expressos em diversos outros movimentos latino-caribenhos como arte moderna.
2. Inerentes ao contexto histórico de consolidação do capitalismo dependente latino-caribenho os “Três Grandes” são, a partir da imagem, uma expressão concreta da relação indissociável, no período de (1920-1960) entre teoria crítica, militância política e projeção social. Siqueiros, Orozco e Rivera se inscrevem assim com autores, a partir das histórias narradas em suas imagens, do pensamento social crítico latino-caribenho.
3. A estética da resistência e a filosofia da práxis presentes nas histórias imagéticas e textuais do muralismo moderno mexicano estão assentadas no método de Marx e na perspectiva marxista de análise sobre a cultura, mas sem se desenraizar da particularidade concreta das reformas-revoltas-revoluções na América Latina e Caribe.
4. A arte mural como estética das resistências tem no México uma particular expressão das revoluções, dada a essencial contribuição da revolução mexicana para o sentido de popular, indígena, camponês e negro.
5. A estética da resistência oriunda da arte mural moderna mexicana narra um período histórico em que o público tem primazia sobre o privado e a educação ganha centralidade nos

espaços públicos. O muralismo entra como instrumento histórico, concreto, de resgate das memórias passadas-presentes a serem socializadas com diversas gerações.

6. O muralismo moderno mexicano apresenta uma expressão complexa e integrada entre história-memória-consciência-militância política. E se aproxima a outras importantes expressões que deram centralidade ao popular ao longo das décadas de 1920-1960, como o teatro do oprimido de Augusto Boal, O teatro experimental negro de Abdias do Nascimento e as diversas expressões da cultura popular.

7. À medida que o capital avança e o capitalismo dependente latino-caribenho vai ganhando mais intensos contornos de desigualdade na produção e reprodução geral do valor, as ruas tornam-se espaços privados de reificação das mercadorias.

8. A formação da consciência manifesta nos murais modernos mexicanos e no presente do século XXI narram a dimensão política da vitória do capital financeiro sobre os capitais estados nacionais dependentes.

9. As cidades e suas paisagens narram a tirania do capital e a revanche do popular. Da triangulação Estado, poder público, capital e trabalho, podem ser expostas as narrativas presentes nas ruas e nos muros em espaços que não são mais caracterizados como públicos de sociabilidade comum.

10. O grafite latino-caribenho e internacional é a expressão da modernidade nas economias centrais e periféricas e expõe uma narrativa concreta sobre (in)submissão à ordem ou projeção da mesma.

11. Há uma história ainda por ser escrita sobre os encontros dos sujeitos dos anos 1920 com outros importantes artistas da América Latina e Caribe. No momento cabe reforçar que fundaram escolas e que suas marcas vão além de meras expressões artísticas possíveis de serem detectadas. Demarcam uma concepção política de arte, de vida e de resistência.

12. O século XXI apresenta-se como de intensificação das mazelas sociais e necessidade de sua superação. Oxalá, em tempos de homenagens aos duzentos anos da morte de Karl Marx, os intelectuais orgânicos do Brasil se permitam recuperar a história e a memória de Abya Yala a partir de diversas expressões. Entre elas, o muralismo moderno mexicano como estética da resistência e filosofia da práxis.

Esses doze pontos conformam o caminho investigativo que pretendemos realizar nos próximos anos, no estudo sistemático e dirigido das imagens, seus (con)textos e expressões para além de sua época.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANGILELI, Cecília Maria de M.M. Paisagens reveladas no cotidiano da periferia. SP: Giostri editora, 2014.

ECHEVERRÍA, Bolívar. Definición de cultura. México: UNAM_ITACA, 2001.

_____. La modernidad de lo barroco. México: Ediciones Era, 1998.

_____. Valor de uso y valor. México: Siglo XXI editores, 1998.

ESQUIVEL, Miguelangel. Estética marxista en América Latina: extensión de la política en el arte y la cultura. La relación David Alfaro Siqueiros y Alberto Híjar. IN: 30 años 30 herederos teóricos y espacios estéticos: David Alfaro Siqueiros y Alberto Híjar. México: Revista Digital Cenidisp, libro eletrônico, 2014. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=phalJKi3WzwC&pg=PA1&lpg=PA1&dq=herederos+teóricos+y+espacios+est%C3%A9ticos&source=bl&ots=Zjamjv79sz&sig=W_xlqja3P-ScEwb_uHdk1o6aedg&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwiNrd6r1e3cAhWjpFkKHSJWCWsQ6AEwAHoECAAAQ#v=onepage&q=herederos%20teóricos%20y%20espacios%20est%C3%A9ticos&f=false Acesso em 10 de agosto de 2018.

_____. “Utopía, estética y revolución en las vanguardias artísticas de América Latina, 1920-1930”, en, Arte y utopía en América Latina. INBA. México, 2000. pp 133-147.

_____. “El artista ciudadano”, en, Releer a Siqueiros. Ensayos en su centenario. CENIDIAP/TAI. México, 2000. pp 33-44.

HARVEY, David. A produção capitalista do espaço. SP: anablume, 2005.

HÍJAR, Alberto. La praxis estética. Dimensión estética libertaria. México: INAH, 2013.

_____. “Los torcidos caminos de la utopía estética”, en, Arte y utopía en América Latina. CONACULTA/INBA/CENIDIAP. México, 2000. pp 11-42.

IASAI, Mauro. A rebelião, a cidade e a consciência. IN: Cidades rebeldes: passa livre e as manifestações que tomaram as ruas no Brasil. SP: Boitempo, 2012.

LOWY, Michel. Revoluções. SP: boitempo, 2014.

_____. O marxismo na América Latina uma antologia de 19090 aos dias atuais. SP: Perseu abramo, 2003.

MARCUSE, Herbert. Ética de la revolución. Madri: Taurus ediciones, 1969.

_____. Um ensayo sobre la liberación. México: cuadernos de Joaquin Mortiz, 1973.

_____. La dimensión estética. Trad. José Francisco Ivars, Materiales, Barcelona, 1978.

MARIÁTEGUI, José Carlos. El artista y la época. Biblioteca Amauta. Trigésima octava edición. Lima, Perú, 1979 (Obras Completas, vol. 6).

MARICATO, Ermínia. É a questão urbana, estúpido. IN: Cidades rebeldes: passa livre e as manifestações que tomaram as ruas no Brasil. SP: Boitempo, 2012.

SANTOS, Milton & BECKER, Berta (Org.). Território, territórios. Ensaios sobre o

ordenamento territorial. RJ: UFF, 2002.