

A sobrevivência de uma raça: os mestiços no projeto estético de José Vasconcelos

The survival of a race: the mestizos in the José Vasconcelos's aesthetic project

La supervivencia de una raza: los mestizos en el proyecto estético de José Vasconcelos

Leonardo Bento de Andrade*

Resumo: O presente artigo tem como objetivo traçar paralelos entre o ensaio “La Raza Cósmica (1925)”, do escritor e educador José Vasconcelos, e seis obras relacionadas ao movimento muralista mexicano. Vasconcelos foi Ministro de Educação Pública entre 1921 e 1924 e foi o principal responsável pela criação do Muralismo. Como ministro, comissionou pintores como Diego Rivera, José Orozco e Roberto Montenegro a cobrir as paredes das instituições públicas mexicanas com temas nacionalistas ligados ao passado, presente e futuro do México pós-revolucionário. “La Raza Cósmica” foi escrito durante a fase em que Vasconcelos estava à frente do Muralismo e, nesse período, tomou a figura do mestiço como central em sua narrativa, atribuindo a ele e à mistura das raças presentes na América Ibérica um caráter messiânico-redentor. Pelo mestiço não só o México, mas toda a humanidade prosperaria. Assim, a mestiçagem surge em murais como em *La Creación* (1922), *La unión de la América Latina* (1924), *Cortés y la Malinche* (1926), *La Unión* (1928), *Encuentro de dos culturas o El mestizaje* (1993) e na série de quatro painéis de Manuel Centurión (1922), permanecendo por vários anos, mesmo após a saída de Vasconcelos do cargo. Por fim, essa análise será guiada pelas discussões acerca de raça e mestiçagem presentes nos trabalhos de Glória Anzaldúa, Franz Fanon, Achille Mbembe e Boaventura de Souza Santos.

Palavras-chave: José Vasconcelos; Mestiçagem; Muralismo; Raça Cósmica.

Abstract: This article aims to draw parallels between the essay “La Raza Cósmica (1925)” by writer and educator José Vasconcelos and six works related to the Mexican muralist movement. Vasconcelos was Minister of Public Education between 1921 and 1924 and was primarily responsible for the creation of Muralism. As minister, he commissioned painters such as Diego Rivera, José Orozco and Roberto Montenegro to cover the walls of Mexican public institutions with nationalist themes linked to the past, present and future of post-revolutionary Mexico. “La Raza Cósmica” was written during the period when Vasconcelos was at the head of Muralism and, during this period, he took the figure of the mestizo as central in his narrative, giving him and the mixture of races present in Iberian America as a messianic-redeemer character. By the mestizo not only Mexico, but all humanity would prosper. Thus, the mestizaje arises in murals as in *La Creación* (1922), *La unión de la América Latina* (1924), *Cortés y la Malinche* (1926), *La Unión* (1928), *Encuentro de dos culturas o El mestizaje* (1993) and in Manuel Centurión's four-panel series (1922), remaining for several years, even after Vasconcelos's departure from office. Finally, this analysis will be guided by the discussions about race and

* Mestre em História. Doutorando do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Paraná. Bolsista CAPES. Email: andradelb@hotmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3221495100286324>

mestizaje present in the works of Gloria Anzaldúa, Franz Fanon, Achille Mbembe and Boaventura de Souza Santos.

Keywords: José Vasconcelos; Mestizaje; Muralism; Cosmic Race.

Introdução

José Vasconcelos foi um educador e escritor mexicano que, entre 1920 e 1924, foi reitor da Universidad Nacional de México e Secretario de Educación Pública do México. Quando Álvaro Obregón foi eleito presidente do país em 1920, ele iniciou um processo de reestruturação do país após décadas de instabilidade política devido aos processos revolucionários. No campo da educação, Vasconcelos foi escolhido como Ministro da Educação, chefe da Secretaría de Educación Pública (SEP). Como responsável pelo cargo, foi lhe incumbido o dever de auxiliar o novo governo a unificar a população em torno da modernização do Estado, que visava à industrialização e forte influência estatal na economia, em contraposição ao agrarismo oligárquico pré-Revolução. Além disso, outra característica importante do governo Obregón foi o nacionalismo.

Vasconcelos inseriu a ideia da criação de um povo e de uma nação mexicana no projeto de pintura mural que começou a organizar logo que assumiu como ministro. Nele, contratou vários pintores, inclusive alguns que estavam fora do país, para preencher as paredes dos prédios públicos com cenas de redenção e união nacional. Para simbolizar o “povo mexicano”, Vasconcelos escolheu a figura do mestiço, o messias que uniria um México fragmentado com o mesmo amor que uniu o branco, o indígena e o negro na América.

A “raça” no Muralismo: a presença de Vasconcelos

Em 1925, José Vasconcelos publica o ensaio *La Raza Cósmica* (1925). Nele, o recém ex-Ministro de Educação Pública mexicano afirma, profeticamente, que o futuro da América Ibérica repousa nos braços dos mestiços. Mestiços esses que surgiriam da mistura de brancos, negros, amarelos e vermelhos, que seriam a concentração das virtudes de suas partes formadoras, virtudes que assegurariam o progresso de uma nova civilização destinada a espalhar o amor e progresso por todo o mundo. Vasconcelos toma a região

como um lugar fértil para o florescimento de um novo tipo humano que se opõem à pureza racial anglo-saxã, uma etnia que insiste em preservar-se como branca e que, ao contrário do ibérico, não viu problema em se integrar às outras raças (VASCONCELOS, 1948, p. 35-36).

O ensaio foi escrito quando ainda era Ministro, contudo, foi publicado no ano seguinte à sua renúncia. Ao final dele, ele fala um pouco sobre como tentou materializar as ideias expostas em seu texto:

Nos painéis dos quatro ângulos do pátio anterior fiz alegorias da Espanha, do México, da Grécia e da Índia, as quatro civilizações particulares que mais devem contribuir para a formação da América Latina. Em seguida, abaixo dessas quatro alegorias, quatro grandes estátuas de pedra das quatro grandes raças contemporâneas deverão ser erguidas: a branca, a vermelha, a negra e a amarela, para indicar que a América é o lugar de todas e de todas necessita (VASCONCELOS, 1948, p. 53).

Vasconcelos se refere ao que hoje é conhecido como o *Patio del Trabajo* da SEP, que ainda funciona no mesmo edifício desde sua fundação em 1921. As alegorias citadas por ele são quatro painéis em pedra (Figura 1), feitos pelo escultor Manuel Centurión, posicionados na altura do segundo andar do prédio (as estátuas não foram instaladas). Cada painel conta com uma figura em alto-relevo sobre um fundo dourado que é acompanhada, logo abaixo, por uma placa que o identifica.



Figura 1 – CENTURIÓN, Manuel. Painéis da Espanha, México, Índia, Grécia. (1922). Painel em pedra.
Fonte: SECRETARÍA de Educación Pública. Los murales de la Secretaría de Educación Pública.
Secretaría de Educación Pública: Ciudad de México, 2018.

Em um discurso proferido por ocasião da inauguração do novo edifício da SEP, Vasconcelos explicou mais detalhadamente o objetivo da obra. (MORTELLARO, 2006, p. 338). Segundo ele, a Espanha é representada por uma caravela e pelo nome de Las

Casas, chamado por Vasconcelos de “o civilizador”. A caravela é tomada como o elo que ligou o Velho ao Novo Mundo, e Bartolomeu de las Casas como o arauto da cristandade na América, aquele que trouxe Cristo para os indígenas. Durante o ensaio, Vasconcelos alude, mais de uma vez, às benesses que os espanhóis fizeram aos indígenas: eles teriam respeitado os indígenas (os quais foram perpetrados apenas quando o interesse dos inábeis aristocratas espanhóis suplantou o espírito dos nobres exploradores, como Cortês e Pizarro), teriam se aproximado deles com amor, formando famílias e plantando Cristo nos seus corações (VASCONCELOS, 1948, p. 22).

O painel do México traz Quetzalcóatl, a divindade tutelar da humanidade, tomado por Vasconcelos como o primeiro educador da América. Um título que advém da lenda de que o deus teria dado vida e educado os humanos – além de uma leitura equivocada do mito, que interpretou a divindade como avessa ao sacrifício (LAFAYE, 1974, p. 140-141). Curiosamente, em sua leitura, os súditos de Quetzalcóatl teriam sido auxiliados pelas tropas espanholas, que proibiam as práticas sacrificiais, às quais o Ministro afirmou serem destinadas ao rival do deus educador, Tezcatlipoca, a divindade do conflito (VASCONCELOS, 1978, p. 150).

A Índia, na figura de Buda, serve como indicativo do Oriente, do amor e da união pregados por sua filosofia. Vasconcelos dedicou sua obra *Estudios indostánicos* (1920) à uma reflexão sobre o tema. Nela, ele parece interessar-se especialmente em conciliar um discurso racial com um espiritual (TORRES-RODRÍGUEZ, 2015, p. 78). A Índia é tomada por ele como uma grande e antiga civilização desprendida da Europa e que, assim como a América Latina, passou pelas violências coloniais europeias. Ela é uma sobrevivência espiritual, um fantasma da Grécia que, como dito no início de *La Raza Cósmica*, se desmembrou nos diversos povos europeus com o passar dos séculos (VASCONCELOS, 1948, p. 11).

A Grécia, representada por um painel com a figura de uma jovem e pelo nome de Platão, é não somente uma referência ao suposto berço da civilização ocidental, mas também à Atlântida. Citações ao continente e aos feitos de seus habitantes são recorrentes durante o ensaio. Segundo o autor, os atlantes se dispersaram pelo mundo após o declínio de sua civilização, mesclando-se às maiores civilizações do mundo (VASCONCELOS, 1948, p. 15-16). Portanto, Vasconcelos não vê seu projeto educacional apenas como uma proposta de unificação nacional ou *reconstrucción* – termo recorrente nos discursos de Álvaro Obregón (EDER, 1990, p. 105) –, mas de unificação da raça humana na América.

Como em um quebra-cabeças, todas as raças presentes na América Ibérica trazem consigo um elemento que ajudará na estruturação da Raça Cósmica, dos novos atlantes. O indígena possui, nas profundezas de sua mente, sobrevivências dos modos dos habitantes do continente perdido. Esse conhecimento esquecido pode ser revolvido pela postura dionisíaca do negro que, como uma Bacante, sensual e luxuriosa, agita a serenidade do indígena. O amarelo, com seu exotismo, permite a produção de novas perspectivas acerca do mundo que o rodeia. E, por fim, o branco espanhol, que conciliadoramente guarda em suas veias o sangue judeu e árabe, uma marca de sua disposição à mistura (VASCONCELOS, 1948, p. 31-32).

A definição de “raça” de Vasconcelos bebe muito da kantiana. Em um dos mais famosos ensaios sobre o tema, o filósofo prussiano estabelece a existência de quatro raças humanas: a branca, a negra, a hindu e a huna. Contudo, o que mais nos interessa é sua leitura acerca do que chama de raças “mistas” e “nascentes”. Os indígenas, chamados por Kant de “Americanos” seriam uma raça huna nascente, ou seja, que ainda não se adaptou totalmente ao clima que habita e, por isso, preserva características fenotípicas de seus ancestrais que habitavam as áreas mais frias do norte da Ásia. Já a mestiçagem (mistura) dá origem a “semi-raças” que, segundo a perspectiva kantiana, se definem a partir das raças que as constituíram, já que essas imprimem em seus descendentes uma “marca inextirpável”. Assim, por exemplo, surgem os “mestiços vermelhos”, frutos da união entre branco e o americano (KANT, 2010, p. 10-16).

Embora Kant não expresse uma opinião acerca da mestiçagem, Vasconcelos faz questão de exaltá-la, tomando-a como uma etapa fundamental da evolução espiritual e biológica do ser humano. Nesse aspecto, os negros e os indígenas são coadjuvantes – bem como os indianos, contudo, por não estarem presentes em grande número na região, o escritor os menciona poucas vezes no ensaio – e o branco espanhol é o grande responsável pela miscigenação, é ele que instrumentalizará as demais para que ocorra “a união de todos os homens em uma quinta raça universal, fruto das anteriores e superação de todo o passado” (VASCONCELOS, 1948, p. 16).

A “superação do passado” é outro ponto recorrente no ensaio. Vasconcelos parece tentar ocultar a ferida colonial sob o véu do fardo do homem branco, sendo que o próprio conceito de “mestiço” já parte de um apagamento das violências coloniais. Ao final do século XIX, no Brasil, o pintor galego Modesto Brocos pintou *A Redenção de Cam* (1895), um quadro famoso e muito citado nas discussões raciais. Nele, vemos uma família em um cenário doméstico onde a avó, negra, encontra-se em pé, enquanto ergue suas

mãos, como se estivesse agradecendo a Deus por uma graça alcançada que, no caso, seria o embranquecimento completo de sua linhagem após duas gerações.

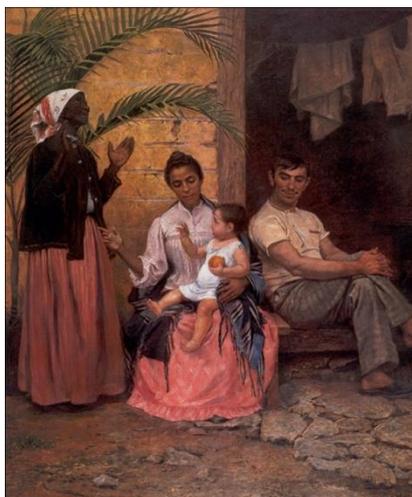


Figura 2 –BROCOS, Modesto. *Redenção de Cã* (1895). Óleo sobre tela. Fonte: Acervo do Museu Nacional de Belas Artes.

O título da obra faz referência a Cã, filho de Noé que teve seu filho, Canaã, amaldiçoado a servir seus tios Jafé e Sem. Segundo a *tábua das nações*, cada um dos filhos de Noé povoou uma parte do mundo, sendo que a linhagem de Cã ocupou parte do que hoje é o continente africano. Portanto, a mestiçagem é um caminho para a redenção da raça humana, para a absolvição de um dos erros mais antigos da humanidade. Essa visão eugenista de Brocos não é compartilhada por Vasconcelos, que é muito mais conciliador e busca conservar as culturas presentes na América Ibérica em torno da nação mexicana. Como demonstrado em sua busca pela justificação do indígena no projeto, que só foi incluído por ser remanescente dos atlantes, já que a América teria sido o único lugar onde a civilização floresceu e decaiu até restarem apenas os Astecas e os Incas, reminiscências de uma glória ancestral (VASCONCELOS, 1948, p. 15).

A mistura é central na narrativa vasconceliana, as grandes civilizações só teriam alcançado esse “estágio de desenvolvimento” após terem se aberto à mistura. Os egípcios, um povo branco, só teriam prosperado ao ponto de erguerem as grandes pirâmides após abraçarem os povos negros. Os gregos e romanos mantiveram a mescla de raças apenas entre os brancos conquistados, uma preparação para a chegada dos bárbaros, que espalharam a mistura pela Europa, plantando a semente dos nacionalismos modernos (VASCONCELOS, 1948, p. 10-11).

Contudo, mesmo que Vasconcelos se esforce para exaltar as benesses futuras da mestiçagem, ele transparece, em dado momento de seu texto, os problemas que a raça

branca enfrenta ao aproximar-se das raças de cores diferentes. Ao comparar o desenvolvimento econômico das nações americanas, ele percebe que os Estados Unidos e a Argentina, territórios onde os europeus foram mais resistentes a se relacionarem com os indígenas, se encontram à frente. Tentando justificar a materialidade que estava posta diante de si, Vasconcelos apela ao determinismo biológico e geográfico. Diz ele: “O atraso dos povos hispano-americanos, onde predomina o elemento indígena, é difícil de explicar [...]” (VASCONCELOS, 1948, p. 12). Segundo Vasconcelos, o insucesso do México deve-se à interrupção do processo de mestiçagem antes do surgimento de uma nova raça e, no caso de países como Equador e Peru, à pobreza do solo e à instabilidade política da região.

Pelo que o ex-Ministro apresenta, a mistura das raças não é algo que propicie alguma vantagem material. Então, por que devemos alcançá-la? Segundo ele, a resposta não está na dimensão material, mas na espiritual. Os povos asiáticos, ao recusarem o cristianismo – e, conseqüentemente, a miscigenação com o europeu –, estariam passando por um período de decadência, sendo que um processo inverso ocorreu com os indígenas que, ao aceitar a Cristo, “[...] avançaram, em pouco séculos, do canibalismo a uma relativa civilização” (VASCONCELOS, 1948, p. 12). Portanto, o que Vasconcelos prega não é uma simples mensagem de amor e união, mas uma concessão unilateral dos costumes dos não-brancos na questão religiosa e, por conseguinte, de sua organização política em prol de um projeto de Estado Moderno.

Vasconcelos tentou unir os “mexicanos” no campo educacional e estético. No primeiro, ergueu escolas e bibliotecas para alfabetizar e instruir a população. Seu projeto não se limitava à uma mera instrumentalização para a vida prática, ele estava especialmente preocupado em introduzir leituras clássicas, o teatro e a música (EDER, 1990, p. 106-107). No segundo, a maior e mais famosa iniciativa foi o Muralismo.

O movimento pensado por Vasconcelos unia características clássicas com interesses nacionalistas-modernos. Ao assumir a SEP, ele começa a convidar diversos artistas para preencher as paredes de diversas instituições públicas do México com as mais diversas cenas relacionadas ao passado, presente e futuro da nação mexicana. Em uma entrevista para um correspondente do periódico *El Universal*, em novembro de 1923, o Ministro tentou sintetizar sua posição estética.

Nela, diz que não teve o direito de escolher os pintores e escultores que trabalham para ele e que se preocupava muito mais em prover os meios necessários para a execução das obras do que com a qualidade delas. A pintura mural para ele precisa ser mais

monumental do que “boa”, mais quantitativa do que qualitativa, já que o valor de uma obra não se encontra na perícia técnica do pintor, mas sim em seu objetivo. A arte mural pensada por Vasconcelos serve unicamente ao Estado e, por isso, é feita para os ambientes públicos e não para o interior das casas dos colecionadores (FELL, 2009, p. 418).

Quando assume como ministro, Vasconcelos se encontra fortemente influenciado pelo arielismo, uma corrente político-filosófica impulsionada – mas não iniciada – pela obra *Ariel* (1900) do escritor uruguaio José Enrique Rodó. Nela, Rodó, inspirado por *A Tempestade* de Shakespeare, contrapõe as personagens Caliban e Ariel. O primeiro é relacionado à sensualidade e à torpeza, enquanto o segundo à espiritualidade e à nobreza (RODÓ, 1947, p. 42). Assim, Ariel seria um análogo às virtudes latino-américas, Caliban ao utilitarismo saxão e o mago Próspero – em uma leitura que aparece mais claramente em *El mirador de Próspero* (1913) – ao intelectual que conciliaria os ânimos dos dois antípodas e os conduziria ao futuro através de sua “alta direção moral” (RODÓ, 1947, p. 94).

O arielismo no México encontra refúgio no Ateneo de la Juventud, uma organização formada por jovens intelectuais mexicanos – como Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Antonio Caso e o próprio José Vasconcelos (todos eles na casa dos vinte anos de idade) – com o intuito de pensar novas soluções para a educação no país, sendo que o próprio nome do grupo já é um indício do impacto do arielismo no México.

Ariel é uma ode à juventude latino-americana, é dedicada a ela e a toma como o motor de uma mudança humanista espiritualizada que poderia ocorrer na região sob a égide dos Mestres (RODÓ, 1947, p. 159). O Ateneo é um amálgama de jovens mestres que fundado na ebulição da Revolução Mexicana, buscava se sobrepôr às propostas positivistas para a educação, resgatar autores críticos de tal corrente filosófica (como Platão e Nietzsche) e implantar uma perspectiva laica e científica no ensino do país (MONSIVÁIS, 2010, p. 30-33).

Vasconcelos em *La Tormenta* (1936) afirma de forma indireta sua aproximação com a figura de um educador prosperiano ao atestar a existência de uma “hierarquia natural” que legitimaria as diferenças capacitivas humanas (VASCONCELOS, 1983, p. 929-930). Logo, assim como Próspero faz da ilha seu domínio, Vasconcelos sinaliza ser dotado, naturalmente, das faculdades necessárias à educação mexicana. Contudo, cabe destacar que o autor escreve *La Tormenta*, bem como os demais volumes de sua série autobiográfica, em um contexto de autoexílio, onde inicia uma revisão e ressignificação

de suas atitudes quando incluso no debate político mexicano, já que adota uma postura ressentida com os rumos políticos do México após sua derrota nas eleições de 1929.

Em 1922, no início da primeira fase do Muralismo, a perspectiva obregonista e ateneísta começa a aparecer nas paredes da então Escuela Nacional Preparatoria, atual Antigo Colegio de San Ildefonso. Um dos murais que mais chama a atenção no edifício é o primeiro pintado por Diego Rivera, intitulado *La Creación*¹.

Nela, vemos o ideal cósmico-racial vasconceliano presente sob a insinuação da fundação de uma novo Éden mexicano, onde um Adão e uma Eva mestiços seriam portadores das artes e das virtudes necessárias para o desenvolvimento de uma nova humanidade guiada pela inspiração das Musas e pela moral cristã. Ao centro da alegoria da criação humana, Rivera pinta um homem que surge com os braços abertos de uma frondosa vegetação. Cercando essa figura que brota nesse Jardim do Éden, temos personificações de diversos conceitos. O Conhecimento, a Fábula, a Tradição, a Poesia Erótica e a Tragédia ocupam a porção direita do mural. E, no lado esquerdo, temos a Dança, a Canção, a Música e a Comédia. Na parte inferior da obra, em lados opostos, vemos Eva (à esquerda) e Adão (à direita), esse acompanhado de uma serpente. Além dessas personagens, Rivera pintou, com as cabeças aureoladas, ao lado de Eva, a virtude da caridade, da esperança e da fé e, ao lado de Adão, a da continência, da fortaleza, da prudência e da justiça, sinalizando assim as qualidades que cada um dos sexos deveria ter (OCAÑA, 2019, p. 30-31).

Outra obra com temática semelhante foi comissionada pelo Estado mexicano. Concluído em 1924, o mural *La unión de la América Latina*², de Roberto Montenegro, traz um mapa da região apresentando suas riquezas e características e, à sua frente, uma mulher de pele ocre e cabelos vermelhos se encontra de braços abertos enquanto segura uma tocha, cujas labaredas tomam a forma de uma lâmina de foice em uma das mãos e um martelo na outra. Essa personificação da América Latina protege sob seus braços Cortés, Vespúcio, Colombo, Pizarro e Núñez de Balboa, Padre Hidalgo, San Martín, Bolívar, Sucre, Alcalá, Tiradentes, duas figuras indígenas, uma usando um elmo e outra com uma auréola – talvez uma referência a Cuauhtémoc e a Juan Diego Cuauhtlatoatzin –, e quatro mulheres que, ajoelhadas, seguram, cada uma, uma chama em suas mãos.

¹ A obra pode ser acessada através da página oficial do Antigo Colegio de San Ildefonso: <[http://www.sanildefonso.org.mx/acervo.php#prettyPhoto\[iframes\]/0/](http://www.sanildefonso.org.mx/acervo.php#prettyPhoto[iframes]/0/)> Acesso em: 14 jul. 2020.

² A obra pode ser acessada através da página oficial da Secretaría de Educación Pública: <<https://murales.sep.gob.mx/swb/demo/extemplo>> Acesso em: 14 jul. 2020.

A cor da pele dos exploradores se contrasta com a dos indígenas e das mulheres. A própria América não é, como diria Vasconcelos, nem branca nem vermelha, ela é uma mistura, uma mistura que aparece também nas mulheres de peito nu, nas portadoras da chama americana. A chama carregada pelas mulheres é a mesma presente na tocha-foice, uma chama alaranjada, cor compartilhada pelos cabelos do colosso que sustenta o subcontinente para que seus filhos o ocupem. A América Latina está disposta a se mostrar como um ente capaz de conciliar as diferenças em prol do futuro de seu povo, até porque, ela própria está marcada pela mistura tanto de raças quanto de culturas, o que é indicado por sua túnica, com motivos clássicos, e pela cor de sua pele.

A “raça” no Muralismo: a sobrevivência de Vasconcelos

O mural de Montenegro foi um dos acabados no ano da saída de Vasconcelos da SEP. No entanto, mesmo não estando mais no comando do Muralismo estatal, suas ideias ainda continuaram aparecendo durante o desenvolvimento da pintura mural mexicana, como no caso de *Cortés y la Malinche* (Figura 5), de José Clemente Orozco.



Figura 3 – OROZCO, José Clemente. *Cortés y la Malinche* (1926). Fresco. Fonte: Acervo do Antigo Colegio de San Ildefonso.

No mural, Cortés e a Malinche estão nus, de mãos dadas e, aos pés dos dois, há um corpo de um indígena. Cortés é retratado em um cinza pálido enquanto a cor vibrante do ocre da Malinche se contrasta com o escuro do corpo ao chão. A indígena que foi dada como presente a Cortés atuou como tradutora durante a invasão espanhola na América, sendo considerada um elemento fundamental para o sucesso da conquista, tanto que a

figura da indígena é um dos exemplos práticos do famoso jogo de palavras italiano *traduttore, traditore*. Orozco coloca a Malinche em uma posição ambígua em seu mural: ela é tanto a tradutora que traiu seu próprio povo (que agora jaz aos seus pés) ao facilitar a dominação espanhola quanto a amante de Cortéz, aquela que gerará o primeiro mexicano (TODOROV, 1998, p. 108-109). Orozco, em sua autobiografia, critica o debate racial presente no México ao comentar esse trabalho. Para ele, a discussão acerca de um México espanhol ou indígena apenas distancia as pessoas, afinal de contas, os mexicanos seriam uma mistura de várias raças, bem como os espanhóis e portugueses antes da chegada ao continente (OROZCO, 2014, l. 44-43).

Ao final de 1923, os muralistas se organizaram em um sindicato, o Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores (SOTPE). Em seu manifesto, assinado por David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, José Clemente Orozco, Ramón Alva Guadarrama, Germán Cueto e Carlos Mérida, os integrantes do SOTPE condenam a rebelião delahuertista, defendem o governo de Obregón e apoiam a candidatura de Plutarco Elías Calles para o cargo.

O manifesto do sindicato se inscreve durante a revolta encabeçada por Adolfo de la Huerta, surgida de uma cisão interna – e violenta – do Partido Liberal Constitucionalista (PLC). Em 1923, o PLC ficou dividido após o presidente Obregón anunciar seu apoio a Calles para concorrer ao cargo de presidente na próxima eleição (CARR, 1996, p. 53). Vasconcelos, por sua vez, era partidário de Adolfo de la Huerta, que logo após o fim de seu exílio nos Estados Unidos o nomeou para o cargo de reitor da Universidad Nacional de México (UNAM) em 1920.

Por meio do texto, os vinculados ao SOTPE alertam para a iminência de um conflito que levará irmãos de raça e classe à guerra e convida a população a se unir em torno da “luta social e estético-educativa” empreendida pelo grupo (SIQUEIROS, 1923, p. 1-3). Essa união dos pintores deu início a sérias disputas entre eles e o Ministro de Educação Pública. Vasconcelos disse em suas *Memorias* que era avesso à organização de artistas em sindicatos, ele afirmou que os grandes artistas como Rivera, Montenegro e Orozco não precisavam desse tipo de iniciativa por não serem individualmente débeis. Além disso, com um tom amargurado, teria dito que nenhum outro ministro daria a eles a liberdade artística que dispunham naquele momento, teriam que pintar propaganda ou não pintariam nada mais (VASCONCELOS, 2007, p. 261-262). Cabe destacar que o tom agressivo da fala de Vasconcelos foi agravado por outras tantas rugas que teve com Siqueiros, tanto quando era ministro quanto após deixar o cargo.

Contudo, mesmo com a desaprovação do Ministro, o Muralismo sofreu um certo deslocamento de perspectiva após a fundação SOTPE e a renúncia de Vasconcelos. Os murais que pregavam a união o povo mexicano através da raça foram ficando menos comuns, já que os muralistas passam a se interessar mais pelo conceito de classe dentro de uma perspectiva marxista-leninista a partir de 1923. O alerta quanto ao conflito entre pessoas da mesma raça e classe, presente no manifesto do sindicato, foi um dos elementos levados a sério pelo movimento. Com a saída do Ministro, o elemento racial continuou presente, mas passou a ser coadjuvante no Muralismo, como no caso dos murais que Rivera pintou na SEP.

Essa série de obras, concluída em 1928, foi considerada pelo próprio Rivera como mais próximas de seu objetivo de aproximação para com às massas do que *La Creación*, que julgou ser demasiado metafórica para o entendimento da população (RIVERA; MARCH, 1992, l. 126). De fato, os murais da SEP, em especial o do segundo andar do *Patio de las Festas* são especialmente didáticos, Rivera preencheu toda a extensão dos muros do corredor com cenas de uma revolução alegórica. Embora o tema central tenha sido a união proletária no México, o pintor faz questão de pintar indígenas, negros e brancos, guerreando, protestando e zombando da elite mexicana. Em *La unión*³, por exemplo, Rivera retratou um momento de aproximação do povo mexicano entorno de um ideal.

No mural vemos dez pessoas que colocaram suas diferenças de lado para trabalhar pela nova nação que está por se formar. Negros, brancos, indígenas e mestiços aparecem cooperando em prol de um futuro promissor. Rivera pensa todo o projeto da SEP em 1923, ano em que sua produção sofre forte influência de seu envolvimento com o Partido Comunista Mexicano (PCM). Ele se filia ao partido ao final de 1922 e rapidamente torna-se membro do Comitê Executivo. Contudo, o projeto da SEP toma muito de seu tempo, o que desgasta gradativamente sua relação com PCM até sua resignação em 1925 – um afastamento que dura pouco mais de um ano, já que pediu sua readmissão em meados de 1926 (AGUILAR-MORENO; CABRERA, 2011, p. 35-40).

A conclusão do projeto visual dos muros da SEP indica como Rivera partiu de uma perspectiva espiritual cristã para uma materialista revolucionária, não bastava mais sinalizar o futuro do México pela união pacífica das raças, era necessário depor a elite burguesa que desfrutava dos frutos do trabalho do povo mexicano. Entretanto, a questão

³ A obra pode ser acessada através da página oficial da Secretaría de Educación Pública: <https://murales.sep.gob.mx/swb/demo/pf_2n> Acesso em: 14 jul. 2020.

racial continua viva no Muralismo pós-vasconceliano, mas dali em diante não tem mais o mesmo protagonismo de antes, essa tendência foi sendo sufocada, juntamente com as cenas alegóricas e folclóricas, conforme os muralistas se afastavam de Vasconcelos buscando uma identidade própria (GREELEY, 2012, p. 19).

A questão racial não foi totalmente apagada, como a série de murais da qual *La unión* faz parte indica. Com o rompimento dos muralistas sindicalizados a questão racial foi pulverizada em suas obras posteriores, se tornando muito mais sutil, como no caso dos murais *Muerte al invasor* (1941) de Siqueiros, *Catharsis* (1934) de Orozco e *Unidad Panamericana* (1940) de Rivera, que mostram a união de sujeitos de etnias diferentes unidos seja para enfrentar seus inimigos ou para trabalhar pelo futuro do país.

Contudo, essa postura de afastamento dos muralistas não inibiu Raúl Anguiano, que possuía apenas seis anos de idade quando Vasconcelos assume a SEP, de pintar na secretaria um mural homenageando o ministro décadas após o apogeu do movimento muralista.

Em *Encuentro de dos culturas o El mestizaje*⁴, Anguiano nos apresenta um renascimento da perspectiva do ex-ministro na figura da família mestiça que se abriga a abaixo de uma ceiba, concentrando em si toda a história da região. Da árvore, uma provável referência ao primeiro mural de Rivera, vemos a irrupção de uma cruz de madeira dourada que se posiciona no centro da obra. Ao seu redor, vemos figuras como Cuauhtémoc, Cortés e a Malinche, Bartolomeu de las Casas, Juana Inés de la Cruz, Cervantes, Quetzalcóatl, Coatlicue e José Vasconcelos.

No canto superior esquerdo, Anguiano pintou um retrato de Vasconcelos entre os galhos verdejantes da Árvore da Vida mexicana e, como educador que foi, guia o observador da obra pela narrativa do pintor. Ao lado do retrato de Vasconcelos temos outro de Cervantes, um símbolo da cultura hispânica. Abaixo deles, uma caravela espanhola se aproxima da costa onde Bartolomeu de las Casas é mostrado confortando os indígenas libertos da escravidão, impelida a eles pela força da espada espanhola. Já no lado direito da cruz e da árvore, a “porção mexicana” da pintura, temos a face de Cuauhtémoc, o último soberano asteca autônomo, ao seu lado, Juana Inés de la Cruz (inspirada no retrato feito por Miguel Cabrera em 1750), quase como se a escritora novo-espanhola fosse um equivalente autóctone do escritor espanhol. Abaixo dela, estão Cortés e a Malinche atrás de uma estátua de Coatlicue, a deusa asteca da terra que cumpre o

⁴ A obra pode ser acessada através da página oficial da Secretaría de Educación Pública: <<https://murales.sep.gob.mx/swb/demo/extemplo>> Acesso em: 13 jul. 2020.

papel materno na cosmologia náuatle. Todas as figuras do lado mexicano são cercadas por Quetzalcóatl, que surge a partir da árvore em direção ao céu.

A família mexicana mestiça repousa às raízes da planta da cruz e da serpente. O mural mostra como o paganismo, o cristianismo e a mestiçagem fazem parte da formação do México da última década do século XX. No entanto, a cena pacífica esconde um plano de fundo de dor e morte. A bondade de Bartolomeu de las Casas e do colonizador espanhol, que não se importou em fazer às indígenas e às negras carregarem suas crianças, não foi suficiente para sarar a ferida colonial.

A “raça” no Muralismo: a consciência mestiça

Glória Anzaldúa mostra em sua releitura da Raça Cósmica como a situação de um mestiço é aflitiva e ambígua: ele pertence a lugar algum ao mesmo tempo em que pertence a todos. Ela expõe como a família mestiça de forma alguma repousa calmamente à sombra da nação, um mestiço não é uma união coesa das glórias do passado mítico de seus ancestrais e nem está destinado a repetir as proezas de seus ascendentes. Simultaneamente, ela apresenta a fragilidade da categoria “mestiça” ao usar seu próprio corpo como exemplo, ao se mostrar como um sujeito muito mais amplo. Ela é mulher, *queer*, feminista e chicana, um amálgama amorfo de identidades e fronteiras capaz de assumir e subverter ao que bem entende e quando bem entende (ANZALDÚA, 2005, p. 704-708). A “nova consciência” proposta pela autora busca desconstruir os dualismos pela sua ambiguidade, pela ambiguidade do mestiço, ela não compra a narrativa de uma América Latina mestiça em contraposição a uma América Anglo-saxã, onde a existência de uma imprime na destruição da outra. Ser mestiço não se limita à uma questão genética ou espiritual como nos fala Vasconcelos, o mestiço é uma posição política.

A Raça Cósmica de Vasconcelos é uma via de mão única, os indígenas e negros não têm nada de material a oferecer com exceção de promessas de um futuro messiânico, enquanto os espanhóis, por outro lado, oferecem a prodigiosidade do homem branco. Nenhum dos saberes dos indígenas e negros entram na equação do projeto cósmico-racial, o indígena “bom selvagem” só contribui com seu espírito, enquanto o negro indolente fornece seu corpo provocante.

Dado o papel central que o espanhol possui em *La Raza Cósmica*, o instrumentalizador e o amante das outras raças, a postura de Vasconcelos frente à figura negra causa certo estranhamento. O espanhol tem amor, o negro tem luxúria, é um ser

erótico. Franz Fanon afirmou que o branco genitaliza o negro, tornando tudo nele impulso sexual – um impulso que pode ser controlado pelo amor branco (FANON, 2008, p. 138). Kant também corrobora com essa visão animalizante do negro ao relacionar sua anatomia com o clima das zonas tropicais:

O crescimento das partes esponjosas do corpo teve de aumentar no clima quente e úmido; por isso, o volumoso nariz arrebitado e lábios grossos. Breve, surgiu o Negro, que está bem adaptado ao seu clima: é forte, corpulento, ágil de sangue quente, mesclado, e indolente, devido à flacidez do recipiente (KANT, 2010, p. 21).

Notemos que Kant trata o negro como um pênis, o olhar biologizante do filósofo ultrapassa a análise fenotípica e faz um juízo de valor: o negro é indolente porque é flácido, mole, preguiçoso. Da mesma forma ele trata os indígenas, que estariam exauridos de parte de sua força vital e, por isso, quando escravizados

[...] são usados apenas para serviços domésticos no Suriname, porque são demasiado fracos para o trabalho no campo. Para este trabalho são necessários Negros. Não obstante, não faltam aqui meios de coerção; mas, os nativos desta parte do mundo carecem de capacidades e resistência (KANT, 2010, p. 20).

O projeto educacional de Vasconcelos sinaliza bem quais eram seus interesses para com a população indígena. Segundo ele, o Departamento Indígena do governo deveria “preparar o índio para o ingresso nas escolas normais” (VASCONCELOS, 2007, p. 20). Essa sua preocupação com a inclusão indígena nas escolas aparece em contraposição ao projeto estadunidense que, para ele, os segregava do restante da população em escolas especiais. Na mesma passagem, ele critica fortemente as reservas indígenas do país vizinho, afirmando que essa metodologia não serviria para o México, já que seria impossível diferenciar um espanhol de um indígena e, explicitando a vertente cristã de sua política, afirma que um indígena só deixa de o ser quando é batizado.

A postura de Vasconcelos acerca da educação indígena se alinha perfeitamente à sua coordenação da pintura mural nas instituições pública mexicanas. Incluir um indígena em uma escola que segue um currículo definido pelo Estado indica um epistemicídio, “trocas desiguais entre culturas sempre implicaram a morte do conhecimento da cultura subordinada” (SANTOS, 2014, p. 92). Logo, a inclusão proposta pela SEP é uma inclusão pelo apagamento, despreza-se o que os faz diferentes enquanto suas características pertinentes à nação são exaltadas: sua espiritualidade latente e seu passado glorioso. No

entanto, até mesmo na narrativa vasconceliana a potência indígena é controlada. O espanhol cristão parece ser um ponto de equilíbrio entre o ímpeto negro e apatia indígena, conciliando e remediando com sua perícia técnica os defeitos de ambos.

Achile Mbembe, leitor de Fanon, quando nos fala do interesse das elites pela mestiçagem, diz que ela é uma resposta e tentativa de apagamento do protagonismo dos negros – e indígenas – na formação da América Latina (MBEMBE, 2014, p. 35). Uma categoria que serve bem ao Estado mexicano pós-revolucionário na medida em que o governo de Obregón se propunha a guiar o México por um caminho de união e progresso das nações modernas. O conceito vasconceliano de “mestiço” é, inevitavelmente, uma construção moderna de diferenciação que toma o branco como protagonista de uma mistura que possui um potencial de melhora a longo prazo. Entretanto, Vasconcelos não reproduz o discurso eugenista que aparece, por exemplo, em Brocos y Gómez, ele parece ter percebido – e, em certa medida, se conformado – que o branco não consegue desbotar o bronze e o ébano. Portanto, o mestiço na narrativa vasconceliana é um “apesar”, restaria ao espanhol apenas aceitar os indígenas e negros.

Considerações Finais

José Vasconcelos é uma figura complexa, sua postura pró-revolucionária nos anos em que foi reitor da Universidad Nacional de México e Ministro da Educação se tornou conservadora e amargurada após sua derrota nas eleições de 1929, traços que podem ser percebidos em suas *Memórias*. O Muralismo, embora repleto das boas intenções típicas dos Estados Modernos, quando sob a égide Vasconcelos, acabou por tentar incluir a população indígena e negra através de seu apagamento. Sua visão de povo e de nação implica diretamente na mistura étnica que tenta, a todo custo, redimir as violências da Conquista e da Colônia, tentando tomar o território mexicano como um novo Éden de onde uma Eva e um Adão mestiços deveriam guiar o futuro da nova nação mestiça.

Essa é a perspectiva que aparece em *La Creación* e *La unión de la América Latina*, a possibilidade de criação de um paraíso latino-americano que aceita, de braços abertos, opressores e oprimidos. Adão e Eva também são os protagonistas de *Cortés y la Malinche*, que concentra grande parte dos elementos presentes nas representações da *Tentação*: um homem, uma mulher e uma traição.

Mesmo com a renúncia de Vasconcelos ao cargo e a mudança de perspectiva dos muralistas, o ideal messiânico-racial continuou fazendo aparições no movimento. *La*

Unión é apenas uma das várias obras presentes nas paredes da SEP que indica a interiorização da ideia de Raça Cósmica e, mesmo décadas depois, quando o Muralismo já havia acabado, vemos uma obra como a de Anguiano, na SEP, atestando a admissão do discurso racial vasconceliano 70 anos depois da materialização de suas ideias nos painéis do *Patio del Trabajo*.

Contudo, mesmo com as ambiguidades presentes no discurso e nas ações de Vasconcelos, não podemos deixar de lado que o mestiço é também uma sobrevivência. O filho bastardo da Malinche com Cortéz foi um mestiço que nasceu da resistência de sua mãe, ele próprio é uma materialização do desejo de sobrevivência dela que, ainda que náuatle, auxiliou a aceleração do processo de dominação de seu povo. O mestiço advindo da união entre indígena, espanhol e negro é, antes de tudo, um sujeito que vive em múltiplos mundos.

Referências

- AGUILAR-MORENO, Manuel; CABRERA, Erika. **Diego Rivera: a biography**. Santa Barbara: Greenwood biographies, 2011.
- ANZALDÚA, Glória. La conciencia de la mestiza /Rumo a uma nova consciência. **Estudos Feministas**, Florianópolis, Setembro; Dezembro 2005. 704-719.
- CARR, Barry. **La izquierda mexicana a través del siglo XX**. Ciudad de México: Ediciones Era, 1996.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. **Epistemologies of the South: justice against epistemicide**. Abingdon: Routledge, 2014.
- EDER, Rita. Muralismo mexicano: modernidad e identidad cultural. In: BELLUZZO, Ana María. **Modernidade: vanguardas artísticas na América latina**. São Paulo: UNESP, 1990. p. 100-120.
- FANON, Franz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FELL, Claude. **José Vasconcelos: los años del águila (1920-1925)**. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- GREELEY, Robin. Muralism and the State in post-revolutive Mexico, 1920-1970. In: ANREUS, Alejandro.; GREELEY, Robin.; FOLGARIAT, Leonard. **Mexican Muralism: a critical history**. Berkeley: University of California Press, 2012.
- KANT, Immanuel. Das diferentes raças humanas. **Kant e-Prints**, Campinas, v. 5, p. 10-26, Julho-Dezembro, 2010.
- LAFAYE, Jacques. **Quetzalcóatl and Guadalupe**. Chicago: University of Chicago Press, 1974.
- MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. Lisboa: Antígona, 2014.
- MONSIVÁIS, Calos. **Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo xx**. Ciudad de México: El Colegio de México, 2010.

MORTELLARO, Itzel Rodriguez. El renacimiento posrevolucionario de Quetzalcóatl. In: MEDINA, Cuauhtémoc (Ed.). **La imagen política**. Ciudad de México: UNAM, 2006.

OCAÑA, Sandra Zetina. **Pintura mural y vanguardia: "La Creación" de Diego Rivera**. Tese. Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.

OROZCO, José Clemente. **José Clemente Orozco: an Autobiography**. Austin: University of Texas Press, 2014. E-book.

RIVERA, Diego; MARCH, Gladis. **My Art, My Life: An Autobiography**. New York: Dover Publications, 1992.

RODÓ, José Enrique. **Ariel**. Montevideo: Colombino, 1947.

SIQUEIROS, David. **Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores**. Ciudad de México: Sala de Arte Público Siqueiros, 1923.

TODOROV, Tzvetan. **La Conquista de América: el problema del otro**. Ciudad de México: Siglo veinteuno editores, 1998.

TORRES-RODRÍGUEZ, Laura. Orientalizing Mexico: Estudios indostánicos and the Place of India in José Vasconcelos's La raza cósmica. **Revista Hispánica Moderna**, Pennsylvania, v. 1, n. University of Pennsylvania Press, p. 77-91, Junho, 2015.

VASCONCELOS, José. **La Raza Cósmica**. Ciudad de México: Editorial Stylo, 1948.

VASCONCELOS, José. **Breve historia de México**. Ciudad de México: Compañía Editorial Continental, 1978.

VASCONCELOS, José. El desastre. In: VASCONCELOS, José. **Memorias II**. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2007.

VASCONCELOS, José. La Tormenta. In: VASCONCELOS, José. **Memorias I**. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1983.