



X Ciclo de Estudos da Linguagem III Congresso Internacional de Estudos da Linguagem

29, 30 e 31 de julho de 2019

SIMPÓSIO 11

A REPRESENTAÇÕES DA RELAÇÃO SER HUMANO – MEIO AMBIENTE EM DIEGO RIVERA

Klaus Eggensperger¹

Resumo: Diego Rivera com sua postura humanista, anticolonialista e comunista estava mais interessado em narrar visualmente a luta das classes nas Américas e o desenvolvimento tecnocientífico do que representar aspectos da natureza. Contudo, ele foi observador agudo do metabolismo coletivo da sociedade – seja ela fordista norte-americana ou indígena mexicana – com seu ambiente natural. No centro da nossa análise está sua obra “*El hombre controlador del universo*”, de 1934. Entendemos a narrativa pictórica daquele mural no contexto de uma ideologia prometeica largamente disseminada durante os últimos dois séculos, a partir da revolução industrial e política na Europa. A obra faz apologia de uma das narrativas mais importantes que tem contribuída para o imaginário social moderno, uma vez que pode facilmente ser entendida como afirmação da ilimitada dominação humana sobre os processos naturais, sobre o micro e o macrocosmo. Trata-se de uma narrativa moderna de cunho mitológico, característica tanto do pensamento burguês positivista quanto do seu maior adversário na época, do movimento comunista internacional, do qual Rivera fazia parte.

Palavras-chave: ecocrítica; crítica ideológica; Diego Rivera; narração visual; imaginário social

Introdução

Dentro do vasto campo da arte moderna, o muralismo mexicano constituiu-se como uma arte engajada original, tematizando aspectos políticos, históricos e culturais da sociedade mexicana e das culturas americanas em geral, caracterizadas por fortes elementos

¹ Doutor. Docente no Programa de Pós-graduação em Letras na UFPR. klausegge@gmail.com



indígenas e mestiços. Ao combinar o uso de um espaço pictórico em formato superdimensionado com uma linguagem figurativa-modernista, o movimento artístico rompeu com a arte tradicional e incorporou novos materiais, ferramentas e técnicas ao processo artístico.

Diego Rivera – ao lado dos artistas David Alfaro Siqueiros e José Clemente Orozco um dos *Três Grandes*, como são conhecidos os impulsionadores do movimento muralista no México, – representou na sua obra o desenvolvimento econômico-político norte-americano do século XX de uma perspectiva crítica, como idealizou ao mesmo tempo as comunidades indígenas pré-colombianas, contribuindo para a produção de um imaginário coletivo da natureza física e cultural das Américas. Nos anos trinta muito mais famoso do que Frida Kahlo, sua esposa na época, Rivera criou vários murais grandes para clientes nos EUA. Um dos mais importantes chamava-se *Man at the Crossroads* (*El hombre em el cruce de caminos*), um mural que gerou uma briga com o cliente contratante, sendo destruído, em consequência disso, pouco antes da sua finalização. Esse conflito político-artístico que aconteceu em 1933 entre o pintor mexicano comunista e seu cliente, o industrial capitalista mais rico do mundo, é conhecido e bem documentado.

Existem pesquisas abrangentes a respeito, cf. a bibliografia detalhada em PAQUETTE, 2017, as reproduções de alta qualidade em LOZANO/RIVERA, 2017, e o rico material visual em QUIJANO, 2013. Nossa investigação – que combina a abordagem ecocrítica com uma crítica ideológica – ambienta-se dentro do campo chamado no mundo anglófono *environmental humanities*. Em vez de ressaltar mais uma vez as óbvias diferenças políticas dos dois lados envolvidos destacamos aqui o sentido da imagem-ideia central da obra, o significado da representação de um imaginário social que os dois lados políticos antagônicos tinham em comum. Contudo, para entender melhor a problemática, recapitulamos primeiro o conflito.

O conflito

John D. Rockefeller foi um fomentador fáustico (de acordo com o conceito elaborado em BERMAN, 2007), que revolucionou o setor do petróleo no final do século XIX. Em 1870, fundou a *Standard Oil Company*, a comandou agressivamente; e faleceu em 1937 como o primeiro bilionário dos EUA. Até hoje é considerado o americano mais rico de toda história. Um dos últimos projetos da sua família que ainda acompanhou vivo foi a construção do



Rockefeller Center nos anos trinta em Manhattan, um complexo imobiliário gigantesco com quatorze edifícios. O empreendimento considerado “*a city within a city*” (PAQUETTE, 2017, p. 97) incluía um programa artístico chamado “*New Frontiers and the March of Civilization*” (PETERS, 2016 p. 495), que contava com esculturas, relevos e murais. Como boa parte da elite nos EUA, a família Rockefeller buscou prestígio cultural para acompanhar a crescente força política, econômica e militar da nação – não obstante a Grande Depressão, a pior crise econômica do século, atingiu os EUA como o resto do mundo capitalista. As artes foram consideradas importantes para apoiar o orgulho nacional e embelezar a nova civilização, o progresso aparentemente ilimitado, representado pelo Rockefeller Center (PAQUETTE, 2017).

A expressão *New Frontiers* faz alusão ao processo de colonização interna que no final do século XIX tinha sido cumprido. *Frontier* foi um termo popularizado pelo historiador Frederick Jackson Turner no início do novo século. Turner argumentava que, durante o século anterior, os colonos, que conquistaram o velho oeste a partir da costa leste, sempre avançaram além das fronteiras da civilização; tal movimento cunhou histórica e culturalmente o caráter do povo americano. O objetivo do programa artístico financiado pela família Rockefeller era “*make evident that the individuals, organizations, and corporations at Rockefeller Center were new pioneers, shaping the nation’s way of life and securing its international stature*” (PAQUETTE, 2017, p.102).

Dentro desse programa artístico, o lugar de destaque foi a parede central de quase 100m² no vestíbulo da chamado RCA Building, um arranha-céu em estilo Art déco e maior edifício do complexo todo. Para elaborar e entregar um afresco naquela parede, os Rockefellers contrataram então Diego Rivera, o mais famoso artista mexicano na época, internacionalmente reconhecido pelos trabalhos murais não só no México, mas também em São Francisco, Nova York e Detroit. O artista politicamente posicionado à esquerda já tinha recebido patrocínio do Museu de Arte Moderna em Nova York, sendo bem conhecido na família Rockefeller, inclusive por suas convicções políticas comunistas.

A temática do mural que a comissão responsável pelo programa propôs à Rivera era “*showing man at the crossroads and looking with uncertainty, but with hope and high vision to the choosing of a course leading to a new and better future*” (QUIJANO, 2013, p. 69, onde o documento original da comissão, datado em 30 de setembro de 1932, é reproduzido). Porém, no centro de composição tripartida, não estava previsto um ‘capitão de indústria’,



como o texto em inglês pode sugerir no trecho em que fala sobre o homem escolhendo o curso para um futuro melhor. Desde o primeiro esboço de Rivera feito para Abby Aldrich Rockefeller (cf. a reprodução em QUIJANO, 2013, p. 72-73), o artista colocou um trabalhador no meio do seu tríptico mundano.

Os esboços iniciais e as fotografias em preto e branco que restaram da obra na sua fase final, em 1933, documentam bem a estrutura tripartida do mural. No espaço central predomina a figura de um trabalhador atendendo uma maquinaria em sua volta, no lado direito é representado o mundo capitalista com cenas da primeira guerra mundial, cenas de educação e ciência, de socialites burgueses e de protesto, enquanto no lado esquerdo da figura central acha-se o mundo socialista em construção, com trabalhadores e trabalhadoras marchando na Praça Vermelha em Moscou, atividades esportivas de mulheres, revolucionários como Trotsky, Marx e Engels, além de Lenin, destacado no centro esquerdo. Tem-se a impressão que na obra sobrevive a antiga tradição da pintura histórica europeia, agora nos moldes de uma arte modernista mexicana. Trata-se de uma colagem de grande dimensão, onde a composição consiste na utilização de pinturas superpostas ou colocadas lado a lado no suporte pictórico. A estrutura narrativa revela-se a partir da combinação das diversas cenas adjacentes no espaço.

É compreensível que essa linguagem artística que busca representar uma totalidade social sem ignorar os conflitos sociais e culturais seríssimos, fascinava os clientes norte-americanos do artista. A briga política estorou por causa da figura de Lenin. A família Rockefeller exigiu que fosse retirada, no entanto o artista não concordou e, em consequência, foi demitido. Para evitar longas querelas e discussões a respeito da liberdade artística que implicariam em publicidade negativa, Diego Rivera foi pago integralmente e, alguns meses depois, o mural quase pronto foi destruído. Mais tarde foi criado outro afresco no mesmo vestíbulo, dessa vez uma obra em consonância com as ideias dos Rockefeller e da comissão artística elencada por eles.

O homem controlador do universo

O mural de Rivera que pode ser visitada hoje em dia é a versão situada no Palácio das Belas Artes na Cidade do México, onde o artista recriou a obra em 1934 a partir de uma encomenda do governo mexicano. Lá encontra-se exposto um afresco sobre um bastidor

metálico transportável nas dimensões de 4.80 × 11.45 m, que é muito parecido com a versão destruída em Nova Iorque, mas intitulado *El hombre controlador del universo*.



fig.1: *El hombre controlador del universo*, Diego Rivera, 1934. Parte central.

Na parte central da obra emerge a figura solitária de um trabalhador ou engenheiro que opera um gigantesco complexo de máquinas. Ele encontra-se na intersecção de quatro pás, no lugar daquilo que, de certa forma, formaria o eixo de um rotor. Trata-se de duas elipses que representam o micro e o macrocosmos, junto com a pintura que retrata a tecnologia básica necessária para a pesquisa das células e planetas, microscópio e telescópio. Outros artefatos técnicos simbolizam a energia elétrica e uma mão gigantesca, combinação híbrida entre o membro humano e um dispositivo metálico de máquina, segura uma esfera branca com partículas atômicas, inclusive uma delas aparentemente em processo de fusão nuclear. Usando luvas nas suas mãos superdimensionadas, o engenheiro-trabalhador controla o fluxo de água e petróleo que vem da terra, monitora também a irrigação das plantas cultivadas na sua frente, que representam diversas espécies importantes para a agricultura. Com seu olhar observante, o engenheiro-trabalhador parece



dominar as atividades nos campos das ciências exatas, da medicina, agricultura e indústria, comandando a matéria e a energia. Trata-se obviamente de uma figura alegórica, representando a classe trabalhadora que controla o universo usando a tecnologia mais avançada, as forças produtivas no sentido marxista, para o bem-estar da sociedade. No universo-máquina, onde a matéria e seu movimento são governados por leis eternas, em princípio tudo pode ser previsto e dominado. Em “Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio”, o crítico marxista Fredric Jameson menciona

os modos pelos quais os artistas revolucionários ou comunistas dos anos 30 [...] tentaram se reapropriar da excitação gerada pela energia da máquina para uma reconstrução prometeica da sociedade humana como um todo, como em Fernand Léger e Diego Rivera (JAMESON, 1996, p. 62)

Diego Rivera e a família Rockefeller não conseguiram conciliar suas ideias opostas a respeito da organização social, mas compartilhavam a mesma perspectiva básica sobre uma civilização humana que dominaria o universo ao seu redor por meio do uso racional de ciência e tecnologia. A figura alegórica no centro do mural mexicano, um homem trabalhador, engenheiro, controlador, de cabelos loiros e olhos azuis, representava em 1934 menos uma realidade do que um desejo extremamente problemático, um sonho diurno social – a visão capitalista-comunista-prometeica sobre a base da vida humana no nosso planeta. Os dois lados antagônicos do campo sociopolítico tinham em comum essa visão de uma sociedade, onde

[...] o sujeito moderno, emancipado pela técnica e pela ciência, se aproxima da figura do criador divino e se assume como o senhor e o possuidor do grande depósito que é a natureza, agora operacionalizado por um programa de engenharia absoluta. É esse programa que lhe permite ultrapassar as finitudes e assegura o progresso que colonizará todos os domínios do mundo natural, das suas imprevisibilidades e do seu tremor. (BOGALHEIRO, 2018, p. 58).

De uma perspectiva ecológica, mas sem fazer referências diretas ao prometeísmo moderno, Leonardo Boff e Mark Hathaway analisam e criticam fortemente a visão de mundo reducionista e mecânica, uma cosmologia da dominação que tem prevalecido no mundo moderno dos últimos quatrocentos anos (HATHAWAY; BOFF, 2012).

Durante o século XX, a ideia não somente da construção de novas relações humanas, mas também da transformação radical do ambiente natural à serviço da emancipação social,



estava muito difundida no movimento comunista. "O ser humano não é somente Colombo, ele é também o mecânico do seu planeta", escreveu por exemplo o autor soviético Andrei Platonov em um ensaio de 1926 (PLATONOV, 2016), em que defende a engenharia climática em escala global, aquilo se atualmente chamamos de "Geoengenharia" (sobre Platonov e a antropoceno, cf. WARK, 2016). Parece que o sonho do escritor comunista de uma Sibéria sem permafrost que possibilitaria uma vasta produção agrícola para alimentar a população soviética, essa visão faustico-prometeica está se transformando em um pesadelo mundial no século XXI, em função do desenfreado aquecimento global. Atualmente, cientistas alertam para as consequências desastrosas que um degelo da permafrost siberiana teria para o sistema climático terrestre e para toda humanidade.

A respeito da narrativa do progresso em Diego Rivera, é preciso fazer duas observações. Em primeiro lugar, não se pode reduzir a obra do artista mexicano à representação pictural da dominação antropocêntrica representada no *Hombre controlador del Universo*. A sociedade humana em Rivera é uma totalidade conflituosa; em muitas obras, o artista deixa transparecer preocupações de cunho indigenista e anticolonialista. Contudo, não é exagero afirmar que o movimento comunista do século XX estava impregnado com a ideia do desenvolvimento infinito e do constante aperfeiçoamento humano.

Dentre os muitos exemplos plausíveis, podemos destacar a atitude do importante intelectual, dramaturgo, crítico literário e político soviético Anatóli Lunatcharski, Comissário do Povo de Educação desde 1917 até 1929, que em 1932, centenário do falecimento de Goethe, publicou alguns ensaios sobre seu autor alemão predileto. No artigo "Goethe como dramaturgo" para a revista *Sovietski teatr*, Lunatcharski comenta a luta de Fausto no final da Segunda Parte da tragédia e menciona as palavras derradeiras do protagonista, indicando que o esforço continuaria depois da sua morte: "Essa luta [fáustica] não terá fim nem limite, no futuro vai se fundir à luta pelo poder crescente do ser humano, pelo domínio cada vez mais completo sobre a natureza, uma luta que o ser humano um dia vai travar unido em família, de forma planejada (LUNATSCHARSKI, 1973, p. 194; tradução nossa).

O sentido espiritual e político dessas palavras bem características da sua época está ligado à uma metanarrativa implícita, subjacente a muitas narrativas literárias, científicas, jornalísticas e artísticas modernas. Metanarrativas podemos definir como "narrativas que subordinam, organizam e explicam outras narrativas; assim, qualquer outra narrativa local, seja de uma descoberta científica ou do crescimento e educação de uma pessoa, recebe



sentido através da maneira como ecoa e confirma as grandes narrativas” (CONNOR, 1996, p. 31). Uma metanarrativa ocidental importantíssima dos últimos quatro séculos, talvez o “nódulo central de significações imaginárias” da sociedade capitalista moderna, é aquela que remonta ao progresso em formato de “expansão ilimitada de um pseudodomínio pseudo-racional” (CASTORIADIS 2007, p. 51 e 41), movimento realizado a partir da sempre crescente perfeição social e tecnocientífica.

Foram os fundadores da Teoria Crítica, principalmente Adorno, Horkheimer, Benjamin e Marcuse, que questionaram abertamente o triunfalismo de uma ideologia de progresso dominante no movimento comunista. Em 1955, o marxista freudiano Herbert Marcuse publicou nos Estados Unidos *Eros and civilization*, dedicando o capítulo 8 do seu livro às imagens de Orfeu e Narciso, em oposição a Prometeu, herói-arquétipo do princípio do desempenho:

Se Prometeu é o herói cultural do esforço laborioso, da produtividade e do progresso através da repressão, então os símbolos de outro princípio de realidade devem ser procurados no polo oposto. Orfeu e Narciso (como Dioniso, com quem são aparentados: o antagonista do deus que sanciona a lógica de dominação, o reino da razão) simbolizam uma realidade muito diferente. Não se converteram em heróis culturais do mundo ocidental, a imagem deles é a da alegria e da plena fruição; a voz que não comanda, mas canta; o gesto que oferece e recebe; o ato que é paz e termina com as labutas de conquista; a libertação do tempo que une o homem com deus, o homem com a natureza. A literatura conservou a sua imagem. (MARCUSE, 2009, p. 148).

Nos anos cinquenta do século tão marcado pelo desenvolvimento tecnológico, no apogeu da ideologia do progresso, Marcuse imaginou uma civilização não-repressiva ao evocar a energia do corpo humano “contra as máquinas da repressão” (MARCUSE, 2009). O autor contribuiu para narrativas acadêmicas e artísticas não prometeicas, influenciando uma geração universitária que rejeitou abertamente a metanarrativa triunfalista sobre a dominação e exploração da matéria morta e dos seres vivos em prol de toda humanidade.

Considerações finais

Fechamos nossas considerações com uma pequena narrativa fatural dos tempos atuais. O império industrial da família Rockefeller não existe mais, mas o Rockefeller Center continua no mesmo lugar em Manhattan, Nova Iorque. Na chamada Lower Plaza, ao lado do maior edifício de todos, encontra-se a fonte de Prometeu. A estátua do titã grego que



simboliza o progresso material e espiritual da humanidade através da técnica e da cultura tornou-se atração turística. No muro atrás da estátua lê-se a seguinte inscrição com referência à tragédia de Ésquilo, Prometeu acorrentado, do século V a.C.: “*Prometheus, teacher in every art, brought the fire that hath proved to mortals a means to mighty ends*” (em nossa tradução: “Prometeu, professor de todas as artes, trouxe o fogo que tem servido aos mortais como meio de poderosos fins”). O que alimentou o fogo prometeico nos séculos XIX e XX foi o petróleo da família Rockefeller e das empresas sucessoras da antiga *Standard Oil*, as quais contribuíram de forma decisiva para o aquecimento global. Atualmente, a Fundação Rockefeller, onde a família mantém bastante influência, administra cerca de quatro bilhões de dólares (informação disponível no site Wikipedia), apoiando causas humanitárias e culturais, por exemplo exposições artísticas, organizações em defesa do meio ambiente como Greenpeace e 350.org. Em 2016, a fundação vendeu sua participação na segunda maior empresa do ramo petrolífero, da EXXON, uma das sucessoras da *Standard Oil*. A fundação não quer participar mais de uma empresa que lucra com a queima de combustíveis fósseis e nega há muito tempo de forma sistemática qualquer mudança climática causada por essas atividades (cf. KAISER; WASSERMAN, 2016). Parece que atualmente, tanto a esquerda política tradicional como a parte mais esclarecida das elites econômicas e políticas nos EUA estão desenvolvendo estratégias mais realistas, narrativas adequadas à crise ambiental global.

Referências

BERMAN, Marshall. O Fausto de Goethe: a tragédia do desenvolvimento. In: _____. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 50-108.

BOGALHEIRO, Manuel. O fim da natureza: paradoxos e incertezas na era do antropoceno e do geo-construtivismo. In: **RCL – Revista de Comunicação e Linguagens**, no. 48, 2018. URL: www.fcsh.unl.pt/rcl/index.php/rcl/article/view/5.

CASTORIADIS, Cornelius. **Sujeito e verdade no mundo social-histórico: Seminários 1986 – 1987**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

CONNOR, Steven. **Cultura pós-moderna: introdução as teorias do contemporâneo**. 3. ed. São Paulo: Loyola, 1996.

HATHAWAY, Mark; BOFF, Leonardo. **O Tao da libertação: explorando a ecologia da transformação**. Petrópolis: Vozes, 2012.



JAMESON, Frederic. **Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1996.

KAISER, David; WASSERMAN, Lee. The Rockefeller Family Fund vs. Exxon. In: **The New York Review of Books**, 8.12.2016. Disponível em: <<https://www.nybooks.com/articles/2016/12/08/the-rockefeller-family-fund-vs-exxon/>>. Acesso em: 30 agosto 2019

LOZANO, Luis-Martín; RIVERA, Juan Rafael Coronel (eds.). **Diego Rivera: the complete Murals**. Köln: Taschen, 2017

LUNATSCHARSKI, Anatoli W. **Faust und die Stadt**. Ein Lesedrama mit Essays zur Faustproblematik. Frankfurt a. M.: Röderberg, 1973.

MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud**. Trad. Álvaro Cabral. 8.ed. Rio de Janeiro: LTC, 2009.

PAQUETTE, Catha. **At the crossroads: Diego Rivera and his patrons at MoMa, Rockefeller Center and the Palace of Fine Arts**. Austin: University of Texas Press, 2017.

PETERS, Günter. **Prometheus: Modelle eines Mythos in der europäischen Literatur**. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2016.

PLATONOV, Andrej. Über die Verbesserung des Klimas. In: **Osteuropa** 66 (2016), p.8–10. Disponível em: <<https://www.zeitschrift-osteuropa.de/hefte/2016/8-10/ueber-die-verbesserung-des-klimas/>>. Acesso em: 30 agosto 2019

QUIJANO, Susana Pliego. **Man at the crossroads: Diego Rivera's mural at the Rockefeller Center**. Mexico City: Trilce Ediciones, 2013.

WARK, McKenzie. **Molecular red: theory for the anthropocene**. London; New York: Verso, 2016.