

Capítulo 7

*A ARTE DO OPRIMIDO NA AMÉRICA LATINA (HIPÓTESE PARA CARACTERIZAR UMA ESTÉTICA DA LIBERTAÇÃO)**

Este capítulo será na verdade uma introdução ao tema, um desdobramento do horizonte do âmbito teológico acerca de uma questão central: uma *estética teológica da libertação*.

7.1. ESTATUTO "ECONÓMICO" DA EUCARISTIA

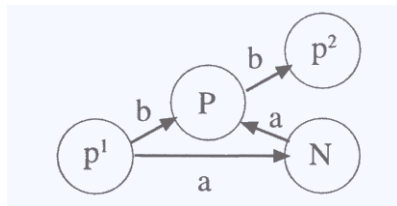
No culto litúrgico católico, no momento do ofertório, o sacerdote pronuncia a seguinte oração: "Oferecemos a ti, Senhor, este *pão*, fruto do *trabalho* e da *terra*".

O pão que o celebrante segura em suas mãos não é apenas simbólico: *é real*. O trabalho que o produziu e a terra da qual é fruto não são simbólicos, mas reais. É necessário voltar à realidade que ficou encoberta muitas vezes por trás do símbolo. É a realidade e não só o símbolo "o que nos dá o que pensar" (recordando a frase de Kant ou de P. Ricoeur).

A relação do homem com a natureza é o trabalho (em hebreu, *habodah*). O trabalho é o esforço inteligente que o homem realiza para transformar a mera natureza (a "terra") e

*. Artigo publicado na revista *Concilium*, n. 152, 1980, pp. 215-231.

produzir um "fruto". Na Bíblia, o fruto do trabalho por excelência é o "pão" – por tratar-se de uma cultura mediterrânea do trigo. Por isso, a eucaristia supõe materialmente a existência do "pão", mas seu estatuto próprio é econômico. A relação econômica, como nós a entendemos, é uma relação "prático-produtiva". A relação "prática" é a que se estabelece entre duas pessoas (Alguém-alguém: o homem-Deus). A relação "produtiva", como dissemos, é a relação homem-natureza. E assim, a eucaristia é uma relação entre os dois através do produto do trabalho (relação econômica, então):



O trabalho (seta *a*) sobre a natureza (*N*) chega a um produto (*P*), que é a condição de possibilidade do ato de culto (seta *b*), que o homem realiza (*p*¹) a Deus (*p*²). O culto ou serviço divino (em hebreu usa-se a mesma palavra que para trabalho: *habodah*) é oferecimento do produto do trabalho. O culto é a *economia teologal*, última instância da existência cristã. Sobre a cruz, Cristo fez de seu corpo o "objeto" do culto e se ofereceu como vítima ao Pai. A vítima (a pomba, o boi ou o próprio corpo do mártir) é o produto do trabalho e a história que se consagra a Deus. Porém, ainda em Israel, Deus faz conhecer sua vontade. O melhor culto a Deus é dar de comer a quem tem fome: "Pois eu quero amor e não sacrificios" (Os 6, 6). Deus é o Outro absoluto. O pobre é o outro absoluto do sistema de dominação. Dar ao pobre seu produto de trabalho real e material é oferecer ao Outro absoluto a vida e o produto da vida para a reprodução e o crescimento da vida. O comer material do pobre é a condição de possibilidade de uma eucaristia aceitável a Deus. Por isso, a justiça nos sistemas históri-

cos é a exigência prévia para a celebração litúrgica, já que a eucaristia é a celebração na história da economia perfeita e utópica. É o banquete que exige que todos os comensais tenham saciado sua fome material na justiça histórica. A eucaristia recorda a justiça, celebra a justiça e antecipa a justiça do Reino (ao dizer justiça, dizemos igualmente salvação e libertação). A eucaristia é assim o horizonte radical de crítica de todo sistema histórico de injustiça econômica.

7.2. UMA "TEOLOGIA DA PRODUÇÃO"?

A teologia da libertação, como toda teologia cristã possível hoje depende toda ela de um capítulo primeiro: a "teologia da produção" (ou da "criação produtiva"). É sabido que a Filosofia – e também a Teologia – trabalhou desde a antiguidade a "obra de arte" – como, por exemplo, Heidegger, em sua *Der Ursprung des Kunstwerkes*.¹ Sempre chamaram a atenção das classes dominantes as obras do artista e a arte em geral, dos gregos (com sua *téchne*) e os medievais (*ars*) até chegar à estética de um Baumgarten. Kant expressou, a partir da experiência burguesa, o seguinte: "A arte do homem distingue-se também da Ciência como a faculdade prática da teórica, como a técnica da teoria. (...) A arte distingue-se ainda do artesanato (*Handwerke*). O primeiro chama-se liberal, enquanto que o segundo é assalariado. O primeiro considera-se como se fosse um jogo, (...) enquanto que o segundo aparece como trabalho (*Arbeit*), isto é, como ocupação em si desagradável, incômoda, cujo atrativo apenas é seu efeito, o salário" (*Kritik der Urteilskraft*, 43, A 171).

Passando pela *Ästhetik* de Hegel e chegando a Heidegger, a "estética" será a parte limpa da produção, a das classes dominantes, dos gênios, deixando no mundo obscuro do irracional, desprezível, incômodo e econômico o trabalho assalariado do operário do capitalismo, onde, no entanto, os oprimidos produ-

1. Holzwege (Frankfurt, 1963, pp. 7-68).

zem o pão real e material da eucaristia (enquanto os artistas da burguesia constroem os belos templos arquitetônicos, as vitrines, as estátuas dos santos e as editoras realizam seus abundantes faturamentos com estéticos missais etc.). Os bispos da Guatemala, em 25 de julho de 1976, após o terremoto que destróira a cidade – e com ela grandes obras da arte colonial –, escreveram: "A perda, do ponto de vista histórico, cultural e artístico, é irreparável. No entanto, tudo isto não constituía a principal nem a única riqueza da Igreja. Nem a força da Igreja e nem sua verdadeira riqueza provêm dos templos (...) nem de suas obras realizadas ao longo dos séculos".²

Não pretendemos desprezar a "arte sacra", mas gostaríamos de colocá-la dentro de uma *economia teologal*, onde a estética não seja o capítulo central da "teologia da produção" – onde se estudaria primeiro o ato cotidiano do trabalho do operário, para passar depois ao nível propriamente estético. O importante é o trabalho produtor ligado à vida, isto é, ao comer, vestir, habitar (cf. Mt 25,35) e, depois, tudo o que acrescenta qualidade à vida: o gostar, deleitar, admirar. O milhão e meio de seres humanos famintos, quase desnudos, que habitam a cidade satélite de Nezahualcoyotl, no México, ou nas cidades da Índia, exigem primeiro a vida (direito ao trabalho, a comer: as necessidades básicas) e depois a estética.

Uma "teologia da produção" deveria, a partir do ato criador de Deus como expressão de seu ser-amor, pensar o universo e a natureza como um "produto" da vitalidade divina, e por isso deveria refletir sobre o homem como "sujeito produtor" (não um *ego cogito*, mas um *ego laboro*), que, ao produzir os bens exigidos pelas necessidades básicas da humanidade, criasse as condições para a celebração da eucaristia: "Tomem e comam, isto é o meu corpo" (Mt 26, 26).

A necessidade (a negatividade não-realizada) é tensão romo à alegria do consumo, da fruição, do gozo, que se for feito na justiça, é a antecipação do Reino dos Céus.

2. Pastoral da Confêrencia de Bispos "Unidos na Esperança", In *Praxis de los padres de América Latina* (Bogotá, 1978, p. 791).

Uma "teologia da produção" é a matéria (o materialismo cristão, que nada tem que ver com o materialismo "cosmológico" de Engels em seu *Dialektik der Natur*, que contradiz, por outro lado, o materialismo "histórico") de uma teologia do sacramento.

7.3. PRODUÇÃO, ARTE E CLASSES SOCIAIS

É sabido que a ruptura da "Escola de Frankfurt" com o pensamento heideggeriano, entre outros aspectos, foi justamente no nível da estética. Embora nunca a *Kritische Theorie* possa sair de um certo esteticismo e abrir-se ao amplo campo da produção humana em geral, isto é, valorizar o trabalho suficientemente,³ de qualquer forma, Theodor Adorno chegou a afirmar: "A música – uma das artes – não é manifestação da verdade (como pensa Heidegger), e sim realmente ideologia".⁴

Se a arte é "ideologia", significa que é um momento da totalidade produtiva de uma classe social.

Com efeito, uma classe social, essencialmente, define-se por seu substrato material: um certo tipo de trabalho. O tipo de trabalho determina (não com determinação absoluta) o tipo de costumes, de cultura do grupo humano. Se for verdade que há uma "divisão técnica" do trabalho (por exemplo, engenheiro-operário), por último, o sujeito do trabalho fica situado numa divisão histórico-social. Na sociedade europeia pós-feudal, por exemplo, as classes sociais são determinadas porque alguns

3. Como fará, por exemplo, Georg Lukács, não tanto em seu *Die Eigenart des Ästhetischen* (Berlim, 1963), mas em seu *Zur Ontologie des Gesellschaftlichen Seins*, t. 13/14: *Die Arbeit* (Berlim, 1973).

4. *Einleitung in die Musiksoziologie* (Frankfurt, 1962), no início do capítulo 4. Por sua vez, Herbert Marcuse, em sua obra recente *Ästhetische Dimension* (1978), mostra como a arte não pode ser reduzida à simples dimensão de "ideologia" porque, ao ter uma certa "autonomia", tem já uma consistência própria; porém, ao ser relativa, não se pode negar o condicionamento material desta autonomia. Neste artigo, quisemos indicar mais o "relativo" do que a "autonomia" da arte. Cf. T. Adorno e seu *Ästhetische Theorie* (Frankfurt, 1970).

vendem sua força produtiva e outros têm a propriedade privada do capital. Entre os atos humanos produtivos (artesanais, tecnológicos ou de desenho; ou por seus produtos: mecânicos, estéticos etc.), a "produção artística" tem um perfil próprio. De qualquer maneira, sempre, o ato artístico fica ligado (não absolutamente) a classe social do artista que o efetua.

Da mesma maneira, o protótipo de beleza ou feiúra tem muito que ver com o horizonte de valorização estética das classes. É sabido que o neoclássico latino-americano (que se impõe desde o início do século XIX e na luta contra a Espanha) é a irrupção de uma oligarquia burguesa simultânea à expansão do capitalismo anglo-saxão na América Latina. O barroco, por sua vez, correspondeu ao capitalismo hispânico mercantil e pré-industrial. Ou seja, na arte não há apenas *períodos*, mas nos sucessivos períodos há *contradição* entre a arte das classes dominantes e a das classes oprimidas. É evidente que a arte triunfante, hegemônica, dominante, é a das classes no poder político, econômico e ideológico, artístico.⁵ Por isso, por seus conteúdos objetivos, a arte é "realmente ideologia". A expressão em objetos (palavras, imagens, esculturas, edifícios etc.) manifesta, justifica ou critica as estruturas de uma sociedade. A arte cumpre um momento central na luta ideológica do sistema (como arte de dominação, quando reproduz e afiança o sistema; como arte de libertação, quando expressa as classes oprimidas e rascunha o mundo novo e ainda utópico). Como expressa um esteta: "Se a revolução futura não é proposta ape-

5. Cf. N. Hadjinicolaou e seu livro *Histoire de l'art et lutte des classes*, Paris, 1973. Embora o autor unilateralmente circunscreva a arte à ideologia, e esta redução indique muito bem a "relatividade" do fenômeno artístico, não se fala da "autonomia" – embora relativa – da arte. Em nossa obra *Filosofia de la poiésis* (México, 1978), tratamos destas questões. Cabe indicar que a *Estética* de Hegel é a melhor manifestação de uma estética das classes dominantes: "A arte escolhe, com respeito às figuras (*Gestalten*) nas quais se situa, um estrato determinado de preferência pelos outros: o estrato dos príncipes (*Fürsten*), (...) a perfeita liberdade da vontade e da produção (*Hervorbringen*) não consegue realizar-se senão na representação do príncipesco (*Fürstlichkeit*)". *Vorlesungen über die Ästhetik* I, III, B, I, 1, a (Frankfurt, 1970), p. 251.

nas por razões econômicas, mas também pelo surgimento de uma nova sensibilidade que busca novos objetivos e prioridades, não será uma revolução e o artista tem muito que ver com uma autêntica revolução".⁶

7.4. ARTE RELIGIOSA E CLASSES OPRIMIDAS NA AMÉRICA LATINA

A história da arte em geral na América Latina até meados do século XIX é fundamentalmente história da arte religiosa. Ao mesmo tempo, é o cenário de uma verdadeira "luta entre as artes" de dominação, dos oprimidos ou de libertação em seu momento criativo.

A "produção" simbólica e mítica do povo, como indicava Hugo Assmann,⁷ é o momento central da produção artística, secundária com respeito à produção do pão, mas central com respeito às outras produções estéticas (cantos e poesias, imagens e igrejas etc.). Tomaremos um exemplo para indicar a problemática dominador-dominado nas três épocas da arte religiosa latino-americana (pré-hispânica, colonial hispânica e dependente do capitalismo anglo-saxão até a sua superção).

7.4.1. "*Quezalcóatl-Tonantzin*" *como símbolo das classes dominadas*

Nos séculos IX e X d.C., um povo bárbaro, do grupo Pima-Nauas, invadiu as zonas de alta cultura no México, eram os toltecas. Seu segundo rei, um jovem sacerdote, Quezalcóatl-Topilzin, governou em Colhuacán. Pleno de sabedoria, paciência e santidade, foi obrigado a abandonar Tula e se dirigiu para o Norte, prometendo regressar pelo Leste e transformando-se, segundo a tradição, no despertar da tarde (Vênus): "Os toltecas

6. Traba, M., *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas*, 1950-1970, México, 1973, p. 179.

7. "El cristianismo, su plusvalía ideológica", in *Teología desde la praxis de liberación*, Salamanca, 1973, pp. 171-202 (ver especialmente: "La operacionalidad de los universos míticos y simbólicos", pp. 193-195).

eram sábios graças a Quezalcóatl, / a Toltecovotl (o conjunto das artes) era sua sabedoria, / tudo procedia de Quezalcóatl os toltecas eram muito ricos e felizes".⁸

Quando os astecas venceram, os toltecas passaram a ser uma classe oprimida – como os gregos no Império romano. Mas os astecas (como os romanos) tinham um complexo de culpa e temiam o regresso de Quezalcóatl –, venerado especialmente em Cholula, terra dos tlaxcaltecas, os primeiros aliados de Hernán Cortés. Quezalcóatl foi então a expressão da esperança messiânica dos oprimidos do Vale do México. Quando os espanhóis vieram pelo Leste, o próprio imperador asteca Moctezuma tremeu de medo: a esperança dos pobres cumpria-se: "Deve ser verdade – escreve Bernal Díaz em seu livro *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* – que somos aqueles que seus antecessores, muito tempo atrás, tinham dito que viriam homens do lugar de onde nasce o sol".⁹

Da mesma forma, os agricultores do Vale foram dominados pelos nômades e guerreiros astecas. Todos os anos, os agricultores dominados peregrinavam o grande santuário da terra mãe, a Mãe dos Deuses: "A primeira destas deusas – diz Sahagún, na *Historia general de las cosas de Nueva España* – chama-se Cihuacóatl, que quer dizer mulher da serpente (*sic*), e que a chamavam Tonantzin, que quer dizer 'nossa mãe'".¹⁰ E acrescenta em outro ponto: "Um destes [lugares de culto] é aqui no México, onde está o pequeno monte que se chama Tepeyac, (...) nesse lugar havia um templo dedicado à mãe dos deuses, que chamavam Tonantzin".¹¹

Quezalcóatl- Tonantzin era "um casal fundamental do panteão mexicano, cujos avatares crioulos são inseparáveis. Desde o passado pré-colombiano aparecem ligados, como as duas caras macho e fêmea do primeiro princípio criador".¹²

8. *Códice matritense de la Real Academia de la Historia*, Informe Sahagún, folio 176, reverso.

9. *Livro I*, cap. 89 (México, 1955), p. 266.

10. *Livro I*, t. I. cap. VI (México, 1956), p. 46.

11. *Ibid. Livro XI*, t. III (apêndice 7), p. 352.

12. J. Lafayed, *Quetzalcóatl y Guadalupe* (México, 1977), p. 299.

7.4.2. " São Tomé apóstolo –Virgem de Guadalupe " como símbolo de libertação dos crioulos oprimidos

Manuel de Nóbrega, em 15 de abril de 1549, comentava, no Brasil: "uma pessoa digna de fé me contou que a mandioca com a qual se faz o pão neste país foi um dom de são Tomé".¹³ O mesmo padre jesuíta conta ter visto os pés impressos do apóstolo numa pedra ("Não longe daqui há rastros de passos impressos sobre um penhasco").¹⁴ Na Patagônia, outro jesuíta também encontra rastros dos pés do apóstolo. No México, Quezalcóatl significa "gêmeo" (a origem "dual" do universo), o mesmo que Tomé em grego (dual, o dividido, gêmeo). Por outro lado, o deus tolteca tinha uma "cruz" em seu chapéu de ponta (por ser o deus dos ventos dos "quatro" pontos cardeais). Mas esta cruz e sua relação com o Grande Dilúvio, e "tantos outros signos", fez com que o padre Diego Durán pensasse que o sacerdote e rei tolteca – e depois deus – era nada menos que o apóstolo Tomé que, da Palestina, teria ido à Índia (já que se tinham notícias dos "cristãos de são Tomé" em Mylapore) e dali teria vindo ao México: "Deus pediu a seus apóstolos sagrados que fossem por todo o mundo e levassem o Evangelho a toda criatura (...) e foi até Topiltzin, o qual chegou a esta terra, e segundo a relação que dele se dá, de que era artesão que esculpia imagens de pedra e as trabalhava curiosamente, o que também lemos do glorioso são Tomé, ser oficial daquele ofício".¹⁵

Isto, que acontecia já em pleno século XVI, tirava dos espanhóis o fundamento do direito à conquista da América: tinha havido uma pregação crista anterior à hispânica. Esta tradição, retomada constantemente pelos "crioulos" (os nascidos na América), significará a bandeira ideológica contra os "gachupines" (espanhóis nascidos na Europa). Tovar, Acosta, Torquemada e outros dão conta desta tradição. Gregório García

13. *Monumenta Brasiliae Societatis Jesu*, vol. I (1538-1553), p. 117.

14. *Ibid.*

15. *Historia de las Indias de Nueva España. II* (México, 1880), cap. 79, p.73.

escreveu, no entanto, a obra central *Predicación del evangelio en el Nuevo Mundo viviendo los apóstoles* (Baeza, 1625). Se for assim, os "crioulos" têm desde o início do século XVII a razão teológica (ideológica) para lutar contra o colonialismo. A crença em São Tomé-Quezalcóatl foi a primeira afirmação da consciência nacional de libertação dos crioulos americanos, classe oprimida pela burocracia hispânica. Tomé apóstolo levantava-se contra Tiago apóstolo, o santo venerado pelos espanhóis em sua luta de libertação contra os mouros desde o século VIII. Por isso, Hernán Cortés, como grito de guerra contra os indígenas, exclamava: "*São Tiago, contra eles!*... Depois da batalha, eles temiam nossos cavalos e tiros e espadas e armas e nosso bem-lutar e sobretudo a grande misericórdia de Deus".¹⁶

São Tiago foi interpretado, com razão, pelos indígenas como o deus da guerra, sendo o cavalo de São Tiago – tal como o representava a arte popular da Reconquista – mais venerado que o próprio cavaleiro.

Na "Noite Triste" – "Noche Triste" como ficou conhecida na História, quando os astecas estiveram a ponto de derrotar os invasores – Cortés orou à Virgem dos Remédios, que se tornara para sempre a protetora dos espanhóis, conquistadores, dominadores e dos brancos. E assim como diante de Tiago-hispânico surge um Tomé-crioulo, assim diante da Virgem dos Remédios surgiu a Virgem de Guadalupe. Tudo começou assim: "Pois querendo remediar este grande dano, nossos primeiros religiosos [franciscanos] determinaram colocar uma igreja em Tonantzin, no México, à Virgem Santíssima que é Nossa Senhora e Mãe".¹⁷

Uma imagem da Virgem de Guadalupe – Virgem libertadora da Espanha da Reconquista, guardiã dos guerreiros contra os mouros – é rapidamente venerada pelos indígenas. Como vinham ao lugar tradicional de Tonantzin, continuaram venerando a Mãe de Deus. Nas costas da Virgem resplandecem os

16. Bemal Díaz del Castillo, *op. cit.*, caps. 52 e 63.

17. De Torquemada, *La monarquía indiana*, livro X, II (México, 1723), cap. VII, p. 245b-246a.

raios do sol (o sol, *Huitzilopochtli*, era o supremo deus dos astecas); o azul de seu manto é a cor sagrada dos deuses, do céu (*teotl*); a lua indica a maternidade e a terra; é mãe como Tonantzin; venceu a serpente (como Tonantzin, que sobre um cacto vence, como a águia, a serpente) (...) enfim, podia ser interpretada mediante os códigos pré-hispânicos (claro que com outra *significação* que para os cristãos ou espanhóis).

A Virgem de Guadalupe de Tepeyac era assim a proteção da classe indígena oprimida, auxiliando muito especialmente nas freqüentes inundações do Vale e nas terríveis epidemias que aniquilavam a população indígena.

Mas será em 1648, quando o "crioulo" bacharel em Teologia Miguel Sánchez, mexicano, oprimido por isso pelos espanhóis, escreveu a obra *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe milagrosamente aparecida en México* (México, Imprenta Calderón, 1648). O autor afirmava que Deus tinha ordenado, a partir da eternidade, a aparição da Virgem no México, tal como podia claramente observar-se no capítulo 12 do Apocalipse. Com efeito, lê-se: " Apareceu no céu um grande sinal: uma mulher vestida de sol" (Ap 12, 1). Para o autor, tratava-se precisamente dos raios de sol da Virgem de Guadalupe. "Mas a mulher recebeu as duas asas da grande águia, e voou para o deserto" (Ap 12, 14), isto é, a "águia asteca", sinal do Império dos nauas. "A serpente, perseguindo a mulher, vomitou um rio de água atrás da mulher" (Ap 12, 15), ou seja, o Lago Texcoco, onde se localizava a cidade do México. No final, a mulher vence a serpente (que tinha sido o "sinal" para os nauas fundarem a cidade do México no meio do lago) etc.

Miguel Sánchez chega a dizer que a imagem de Guadalupe é "originária deste país e a primeira mulher crioula" (p. 195). "Deus realizou seu admirável desígnio nesta sua terra do México, conquistada para tão gloriosos fins" (p. 49). Muito mais que a leitura dos autores da Ilustração, esta tradição funda a consciencia nacional crioula, dos oprimidos contra os opressores. Os patriotas irão para o cárcere da Santa Inquisição por sua devoção guadalupeana, como frei Servando de Mier no século XVIII. Já em 1800, um grupo subversivo armado contra

os espanhóis, crioulos, se autodenominará "Os Guadalupe". Quando o padre pároco Miguel Hidalgo, libertador e fundador do México (ver N. T., capítulo 6), busca uma bandeira para os exércitos populares que capitaneia contra os espanhóis em 1810, em Michoacán, por acordo unânime toma-se um estandarte da Virgem de Guadalupe: o mesmo que é usado nas procissões. E o padre Morelos, general sucessor de Hidalgo, exigia aos soldados crioulos da libertação que levassem em seus chapéus como único distintivo "uma divisa de listão, fita, linho ou papel, em que se declarasse devoto da santíssima imagem de Guadalupe".¹⁸

Ainda na Revolução mexicana de 1910, o líder camponês Emiliano Zapata, que destruía igrejas, levava novamente como bandeira, ao ocupar Cuernavaca, a Virgem de Guadalupe. O líder dos sindicatos agrários da Califórnia, César Chávez (da UFWOC), tem igualmente como insígnia de seu sindicato uma Virgem de Guadalupe.

Desta maneira, são Tomé *versus* são Tiago, a Virgem de Guadalupe *versus* a Virgem dos Remédios é uma luta de símbolos religiosos, luta de classes, arte contraditória, na qual os pobres e oprimidos produzem seus objetos e os usam contra os dominadores.

7.5. ALGUNS EXEMPLOS DE ARTE RELIGIOSA DOS OPRIMIDOS

É difícil a tarefa de detectar as obras de arte, a "arte religiosa dos oprimidos", porque, ao serem oprimidos, suas obras são facilmente destrutíveis, por seus materiais, por sua pouca significação para o sistema vigente, por estarem em lugares periféricos etc. De qualquer maneira, há sinais evidentes de sua presença em toda a vida da Igreja.

Pensemos, por exemplo, nos famosos Cristos latino-americanos, fruto, segundo alguns, do "horível" (o grotesco) po-

18. Sentimiento de la nación (cópia de 1814), in *Boletín del Archivo General de la Nación*, série II, t. IV, 3 (1963), s/e.

pular .Cristos com profundas feridas, com enormes espinhos, realismo até chocante em sua dor. *O Senhor da Paciência* de são Tiago de Xicotengo,¹⁹ sentado, vencido, com a cabeça apoiada na mão e o braço sobre os joelhos. Que diferente do Cristo ressuscitado, vencedor, com grandes olhos abertos e pacíficos, o "Pantocrátor" dos mosaicos bizantinos! Em Bizâncio é o Cristo-Imperador das classes oprimidas! "Cristos do poder constituído e os Cristos da impotência constituída são as duas caras da cristologia".²⁰

Estes Cristos sofredores e terríveis são a expressão genial e autêntica de um povo oprimido, que se identifica com o Cristo crucificado e ainda não-ressuscitado, vencido pelo poder do mundo (...) à espera da libertação. Francisco Goitia, em sua obra *Tata Jesucristo*,²¹ mostra exatamente no rosto orante de dois indígenas a dor infinita e a profunda esperança da oração endereçada aos Cristos sofredores latino-americanos...

É fato que os restauradores de obras de arte, ao receberem esculturas e crucifixos –feitos com pasta de milho e preciosamente pintados – verificam com freqüência que as peças têm como estrutura interna vertebral um ícone de pedra de uma deidade pré-hispânica. O escultor popular religioso, então, concebe Cristo crucificado como a sublimação de seus antigos deuses vencidos por um Cristo também vencido. Na dupla derrota, que não é apenas um amargo masoquismo, afirma-se a esperança – sempre adiada, porém, mais forte que a própria vida –da libertação.

Nos grandes templos coloniais -entre os quais se encontram as melhores expressões do barroco, tais como as es-

19. M. E. Ciancas, *El arte en las iglesias de Cholula* (México, 1974), p. 164.

20. Hugo Assmann, "The power of Christ", in *Frontiers of the Theology in Latin America* (Nova York, 1979, pp. 149s.).

21. Óleo esposto no Palácio de Belas Artes, México, datado de 1927. Cf. J. Fernández e seu *A guide to mexican art* (Chicago, 1973, p. 375). Considere-se o "horrrível" sofrimento expresso pelo *Cristo de la Columna* na igreja de Santa Prisca (Taxco, México). Cf. L. Castedo e seu livro *A History of Latin American art* (Nova York, 1969, p. 134).

plêndidas igrejas jesuíticas de Tepozotlán, no México, ou a da Companhia, em Quito, com criatividade crioula deslumbrante – os indígenas chegaram a inovar a decoração, realizando obras únicas em seu gênero, como o interior da igreja de Santa Maria de Tonantzintlá, em Cholula,²² onde o gesso pintado num estilo "naif (ingênuo) produz um verdadeiro encantamento. Em outros casos, os artistas indígenas introduziam modificações as indicações dos arquitetos, como na igreja de San Ignacio Miní, das reduções jesuíticas do Paraguai, terminada em 1717, onde se denota "uma riqueza decorativa tal que cobre o tímpano, cornija e contrapilares, com folhas estilizadas, ovas, fitas, pérolas e outros motivos utilizados com absoluto desprezo da ordem e equilíbrio presente na arquitetura clássica".²³ Assim, a obra artística do oprimido está veladamente presente nas obras dos opressores cristãos.

Junto a estas expressões, há um imenso campo da arte popular dos oprimidos na música. Vilancetes em todos os ritmos (sul-americanos, brasileiros, centro-americanos ou caribenhos). "Missas crioulas" já estilizadas (como as de Ariel Ramírez) ou a "Missa dos Mariáchis" da catedral de Cuernavaca, entre centenas de expressões populares. Da mesma forma, as canções populares religiosas mostram essa triste e chorosa realidade das classes oprimidas. Para alguns é o sinal de uma trágica resignação; talvez seja, simplesmente, a expressão artística religiosa da realidade:

*"Amigaza, pa sufrir
han nacido los varones
hasta que venga la muerte
y los agarre a coscorrones".^{24*}*

22. L. Castedo, *op. cit.*, p. 131.

23. R. Brughetti, *Historia del arte en la Argentina*, Buenos Aires, 1965, p.6.

24. J. Hernández e seu *Martín Fierro*.

*. N. T.: Traduzimos, a seguir, os versos 1688-92, do livro *Martín Fierro*, escritos originalmente no século XIX, com uma linguagem coloquial típica dos pampas da Argentina: " Amigona, para sofrer / nasceram os homens / até que a morte venha / e os leve a cascudos".

Entre esses temas religiosos populares dos "cancioneiros", a morte está sempre presente. Mas é uma morte com a qual se vive, se convive, é motivo de piada, ao mesmo tempo que é venerada com respeito. "São A Morte" ("San La Muerte") é chamada no Chaco paraguaio, e no México é homenageada no Dia dos Mortos, quando cada criança recebe como honroso presente uma máscara de caveira feita de marzipã, com o nome estampado na testa, e que com prazer é comida, servindo também de brinquedo. A caveira não assusta. A morte não é tão terrível – como expressava nestes dias um guerrilheiro sandinista na Nicarágua – para aquele que tem uma vida de oprimido, uma morte em vida:

*"Vem morte, tão escondida
sem que te sinta vir
porque o prazer de morrer
não me torne a dar a vida".²⁵*

Claro é que estas expressões populares adquirem na pena dos grandes artistas da libertação um insuspeito brilho, como é o caso de Ernesto Cardenal – poeta, religioso e político nicaraguense, pertencente à vanguarda artística de um povo oprimido: "Eu acredito que o contemplativo, o monge e ainda o ermitão é na realidade um revolucionário. Também ele está promovendo a mudança social. E também dá testemunho de que, além das mudanças políticas e sociais, há uma realidade transcendente, para além da morte. É importante que haja pessoas que lembrem a humanidade de que a revolução se prolonga também depois da morte".²⁶

Da mesma maneira, o grande artista José Guadalupe Posada, a partir do tema da morte do "Dia dos Mortos" e da morte em vida dos camponeses, inaugura a arte crítica política das "caveiras".²⁷ crítica social, religiosa e escatológica. Da mes-

25. J. A. Carrizo, *El tema de la invocación de la muerte*, 720. Ver nossa obra: *El catolicismo popular en Argentina*, Buenos Aires, 1970, pp. 133ss.

26. *Santidad de la revolución*, Salamanca, 1976, p. 21. O artista e profeta retoma o desprezo da morte do povo para dar seu sentido radical.

27. Cf. L. Castedo, *op. cit.*, p. 357.

ma forma, os geniais muralistas mexicanos anticatólicos, mas nem por isso menos "religiosos" em seus temas, articulam-se organicamente à arte popular em suas magníficas obras que revolucionaram as artes plásticas, tais como Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Siqueiros ou Rufino Tamayo. Arte surgida das entranhas da História.

Na intimidade secreta do lar, nos casebres dos camponeses ou nos barracos de latão dos bairros pobres da periferia das grandes cidades, seja nas zonas do Império inca ou de Luján (Argentina) e em tantas outras, as fotos dos parentes são colocadas junto à imagem da Virgem de Copacabana, no intuito de protegê-los dos "maus espíritos" com sua lembrança, sendo que a vela acesa assinala a presença da família. O "altar familiar" é a arte dos oprimidos que expressa o desejo de segurança e justiça numa intimidade não velada pelo sistema capitalista periférico, nome para eles desconhecido de uma estrutura de opressão.

As numerosas procissões a santuários populares – onde a oligarquia não participa – nas quais se implora com orações intermináveis, com movimento de corpo, cabeça e lábios, com oferendas a seus santos (há santos para todas as funções da vida cotidiana), a subsistência, a saúde, o trabalho e a segurança que o sistema dominante não pode compartilhar e nem distribuir para as classes exploradas.

Esta arte dos oprimidos é expressão da miséria, e muito mais, é manifestação de protesto e de esperança de libertação. No fundo do messianismo popular latino-americano (tão característico do sertão brasileiro com seus santos, profetas e messias, perseguidos e assassinados por policiais e até por párocos, em outros tempos), existe uma autêntica *potência produtiva*, criativa, também artística, que nos revela o potencial libertador histórico dos pobres.

7.6. ESTÉTICA DO POVO OPRIMIDO COMO ARTE DE LIBERTAÇÃO

É necessário, como poderemos observar, não confundir tres tipos de expressão artística cristã:

a) *A arte das classes dominantes* ou "estética da dominação" (que incluiria a arte das massas ou o que Arnold Hauser denomina de arte popular, em oposição à autêntica arte do povo).²⁸ É a arte vencedora, faustuosa, a que se pode contemplar nas igrejas renovadas alemãs (portas de vidro, decorações de bronze, iluminações perfeitas, órgãos acusticamente impressionantes etc.).

b) *A arte das classes oprimidas* ou "arte popular produzida pela classe trabalhadora, *arte de libertação*", explica Néstor García Canclini,²⁹ que é o que deve ser descoberto e valorizado. Claro que a arte dos oprimidos de um momento (por exemplo, dos *crioulos* latino-americanos no século XVIII) pode transformar-se na arte dominante em outro (dos indígenas e trabalhadores nos séculos XIX e XX).

c) *A arte da vanguarda profética cristã* comprometida nas lutas do povo. Neste nível encontram-se, entre os citados, Ariel Ramírez, na música; Ernesto Cardenal, na poesia; os artistas plásticos muralistas de tantas paróquias, centros e locais de atividades populares cristãs etc. Ambas, a arte das classes oprimidas e sua vanguarda artística, são *arte de libertação*, arte hoje na América Latina revolucionária,³⁰ pela exigência essencial da celebração eucarística.

A "teologia da produção", capítulo da teologia da libertação, que compreende a teologia estética da libertação, deverá estudar, primeiramente, o estatuto econômico da produção do pão para saciar as necessidades básicas do povo, sem o qual não se pode oferecer a eucaristia. Em segundo lugar, deverá estudar a produção estética da obra de arte que expressa na aparente "feiúra" do rosto do oprimido (os Cristos sangrando referentes as imagens terríveis do latino-americano popular), a

28. *Philosophie der Kunst Geschichte*, cap. V. Madri, 1973, pp. 367ss.

29. *Arte popular y sociedad en América Latina*, México, 1977, p. 74. Aqui, "arte popular" é a "arte do povo", de Arnold Hauser.

30. David Siqueiros afirma: "A crítica deve ser completa para se poder extrair dela lições úteis com o fim de fazer uma verdadeira arte revolucionária". "El camino contrarrevolucionario de Rivera", in *Documentos sobre el arte mexicano*, México, 1974, p. 54.

"beleza" crítica, profética, escatológica. A feiúra "aparente" do pobre, do Cristo torturado e crucificado, critica a beleza imponente e dominante do sistema.

A arte de libertação cristã das classes oprimidas, como a do povo do êxodo, que se expressou na simplicidade e pobreza do Tabernáculo nômade e não no esplendor do templo de Jerusalém (criticado por Cristo: Lc 19,46; 21, 6), fundamenta os símbolos na economia. Nos países do capitalismo desenvolvido pode haver liberdade, pão e arte para celebrar a eucaristia, embora alguns pensem que na verdade "é imolar o filho na presença do próprio pai, assim é aquele que oferece sacrifícios com os bens dos pobres" (Eclo 34, 20). O pão roubado do Terceiro Mundo clama aos céus! Nos países socialistas desenvolvidos da Europa Oriental, como Polônia, há pão – e já é muito – e alguns pedem liberdade para celebrar a eucaristia. Na América Latina, o povo não tem pão para celebrar a eucaristia, porque tem fome e apenas tem liberdade os que estão no poder. O povo oprimido não tem liberdade para criar o mundo novo de que necessita (o pão e os objetos de arte) e que a eucaristia exige como condição prévia de sua celebração. Somente o povo oprimido e uma vanguarda profética e heróica arriscam-se a criar o novo e nele empenham sua vida, como hoje na Nicarágua (junho de 1979), fazendo de seu próprio corpo (a carne do sacrifício) o "símbolo", a manifestação, o testemunho (*martys*) que vive no Reino: o novo pão da eucaristia futura.