



Instituto de Ciências Humanas

Departamento de História

México mural: a cultura revolucionária na arte de Rivera, Siqueiros e Orozco

Maycom Pinho Santiago

Brasília, 2015

Maycom Pinho Santiago

México mural: a cultura revolucionária na arte de Rivera, Siqueiros e Orozco

Monografia apresentada ao Departamento de História do Instituto de Ciências Humanas da Universidade de Brasília para a obtenção do grau de bacharel em História, sob a orientação do Prof. Dr. Jaime de Almeida.

Brasília, 2015

RESUMO

A Revolução Mexicana constituiu um ponto de inflexão na história de seu país originário e também um capítulo visceral na trajetória latino-americana, sobretudo no que tange à luta dos povos deste continente por justiça social. Ela inaugurou o século XX com um grande esforço de massas camponesas e indígenas em afirmar-se como protagonistas de seu próprio destino – apesar dos muitos descaminhos que o processo sofreu. O objetivo deste trabalho é acessar a temática da Revolução sob ótica do movimento muralista, sobretudo através da análise de alguns murais de David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco e Diego Rivera. Apreendendo as diferenças entre esses pintores, suas trajetórias pessoais e militância artístico-política, busca-se com esse recorte historiográfico compreender um pouco mais acerca de um país e sua conjuntura, regime de historicidade importantíssimo na América Latina, seara que constitui um imperativo e grande desafio aos historiadores brasileiros.

Palavras-chave: Revolução Mexicana; movimento muralista; Rivera; Siqueiros; Orozco.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| INTRODUÇÃO..... | 5 |
| 1. LIBERTARAM UM TIGRE..... | 7 |
| 2. SIGNOS E SIGNIFICADOS DE UMA ARTE MURAL | |
| 3. DIEGO RIVERA..... | 14 |
| 4. DAVID ALFARO SIQUEIROS..... | 22 |
| 5. JOSÉ CLEMENTE OROZCO..... | 29 |
| CONCLUSÃO..... | 40 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 42 |

INTRODUÇÃO

Um interesse pela perspectiva latino-americana no campo dos estudos históricos conduziu-me a refletir acerca de algumas realidades nacionais no continente que pouco espaço preenchessem dentro da produção acadêmica brasileira. Supreendentemente, o México, um dos países com maior projeção no cenário latino-americano, é ainda para nós brasileiros, um campo a ser desbravado. No Brasil, a trajetória mexicana é comumente diluída em trabalhos que propõem-se a uma abordagem – em perspectiva comparada - mais ampla da região, ficando assim desassistida. Os estudos comparados são importantes para mapear experiências comuns e/ou dissonâncias, mas há uma carência de estudos dedicados exclusivamente ao caso mexicano. Apesar de um ou dois capítulos que falem, por exemplo, sobre o processo de independência da Nova Espanha ou sobre a primeira fase da Revolução Mexicana (1910-1920), de fato ainda há muito por conhecer. O que existe são trabalhos isolados e pulverizados pelos departamentos de História no país, não chegando a constituir uma rede de produções robustas que dialoguem entre si.

Posto isto, essa inquietação levou este trabalho a uma abordagem sobre o movimento muralista mexicano. Foi feito então um recorte temático que elegeu os três muralistas de maior expressão (Rivera, Siqueiros e Orozco) para serem cotejados, guardadas as devidas proporções, neste ensaio, consciente de suas limitações. Assim, o texto aqui apresentado é o esforço de amalgamar em um breve relato as informações coletadas por meio da análise de alguns murais dos três pintores (minhas fontes primárias por excelência) e da leitura de teóricos, sobretudo mexicanos, referências no assunto. O estudo dos murais ancora-se numa mescla de contextualização histórica e análise formal dentro de uma perspectiva plástica, ficando esta sempre referenciada em trabalhos próprios da área. Fica assim, a expectativa de em trabalhos posteriores poder contribuir com o aprofundamento dos estudos, em língua portuguesa, da história mexicana ao longo do século XX, especialmente o tema da Revolução e aqueles conexos a ela.

Foram escolhidos murais dois três pintores. De Rivera: *La Creación* (1923); *El Mercado de Tlatelolco* (1942); *El Hombre Controlador del Universo* (1934) e *El Arsenal* (1928). Já os de Siqueiros foram: *Cuauhtémoc Contra el Mito* (1944) e *Nueva*

Democracia (1945). E por fim os de Orozco: *Cortés y la Malinche* (1926); *Carnaval de las Ideologías* (1939) e *Khatarsis* (1934).

Grande parte dos trabalhos que abordam o tema do muralismo mexicano o fazem sob a ótica da análise técnica e estética, um léxico próprio das artes plásticas. É preciso considerar que há uma relação estreita entre forma e conteúdo dentro do movimento muralista. Assim, o que tange à forma (monumentalidade dos murais e recursos técnicos e estéticos utilizados) será contemplado neste ensaio de maneira auxiliar ao enfoque pretendido, qual seja, a questão do conteúdo dos murais. Para isso, serve de base a essa reflexão a contribuição metodológica presente na obra do historiador italiano Carlos Ginzburg e seu *paradigma indiciário*.

1. Libertaram um Tigre

Um arrastava-se semi-vivo para trás do altar, deixando um rastro de sangue de um ombro e uma perna atingidos durante a troca de tiros com um punhado de homens do lado de fora de uma igreja na cidade de Querétaro, capital do estado homônimo. Era uma tentativa desesperada de proteger-se, como se àquela altura a Virgem de Guadalupe fizesse distinção entre Exército Constitucionalista e Divisão do Norte¹. O outro amigo insistia em defender aquele monte de ruínas na vã esperança de manter-se e a seu parceiro, deixados para trás, vivos. Do lado de fora a realidade não era muito diferente, ambos os lados estavam aos frangalhos, e a vantagem numérica de um sobre o outro naquele momento da batalha podia ser contada nos dedos de uma mão. Numa fração de tempo os dois solitários foram executados no átrio da igreja.

As imagens e esculturas ainda inteiras seriam recolhidas e juntar-se-iam a tantas outras peças religiosas e artesanais espalhadas por um país de tradição eclesiástica e passado mexica². Transportadas até o porto de Veracruz, de lá seguiriam para os EUA para encher galerias e compor o relicário de arte estadunidense. Assim, as tropas constitucionalistas e seu líder supremo garantiriam mais um carregamento de armas e munições para seguir com a empreitada contra os bandoleros³ do Norte.

Existe profundidade subterrânea nas palavras de Porfírio Diaz quando ele afirmou que os maderistas haviam libertado um tigre. “A confusão, o isolamento regional, a violência e a abolição das normas era a norma” (AGUILAR CAMÍN; MEYER, 2000:73). O país transformou-se a partir de 1910, mas sobretudo no ano de

¹ O Exército Constitucionalista foi uma força militar organizada por Venustiano Carranza, governador do estado de Coahuila. Carranza defendia a restauração da constituição liberal de 1857 e organizou este corpo militar para combater Victoriano Huerta, que em 1913 havia chegado à presidência por meio de um golpe militar que culminou no assassinato do então presidente Francisco I. Madero. Carranza intitulava-se líder supremo das forças constitucionalistas, e a Divisão do Norte, sob o comando de Francisco Villa, representava o destacamento militar mais proeminente do exército carrancista. Não obstante, com a derrubada de Huerta, a Divisão do Norte afasta-se da liderança de Carranza e começa então de maneira aberta um enfrentamento entre Exército Constitucionalista e Divisão do Norte.

² O termo mexica, quando empregado, faz referência à variedade de populações meso-americanas arregimentadas sob o domínio asteca à época da conquista espanhola. A preocupação em usá-lo está em não incorrer numa generalização étnica dos povos da região.

³ Trabalhos recentes tem questionado a questão do banditismo social, comumente ligada a imagem de Francisco Villa. Assim, autores como Paco Ignacio Taibo II em sua obra *Pancho Villa – uma biografia narrativa*, problematizam entre outros aspectos ligados a Villa, o que seria um epíteto historiográfico cunhado a seu respeito. Taibo II, por exemplo, assenta sua análise sobre um robusto dossiê de imagens para questionar as aspirações de veracidade das tradicionais fontes autorizadas.

1915, num grande campo aberto por onde circularam livremente os exércitos de homens e mulheres revolucionárias (as *soldaderas*).

Nesse emaranhado de experiências humanas, os excessos dos sentidos e a violência generalizada davam o tom das relações cotidianas de um país em convulsão, como ressaltam Héctor Aguilar e Lourenzo Meyer:

É o ano da violência desenfreada, com sua devastadora seqüela de saques, destruição, incerteza, luto e epidemias, dissolução do núcleo familiar, filhos da Revolução e esposas do regimento. E de uma cultura do risco, da impunidade e do viver dia por dia derrubando as muralhas da moral dominante, da moral econômica, da conecção e da resignação religiosa. [...] O ano de 1915 é também o ano do triunfo do jacobinismo nortista, uma nova e vigorosa maré de abolição e escárnio do velho México católico. É o ano da leva de sacerdotes estrangeiros que Obregón expulsa do país depois de informar ao público que padecem de inconfessáveis doenças venéreas; o ano do carrancismo, também anticlerical: templos usados como quartéis, átrios como tendas, conventos assaltados e profanação ostensiva de objetos de culto. É a inundação nortista do México laico, cujas raízes remontam às reformas do século anterior, cuja afronta acumulada na maioria católica explodiria nos anos vinte com a Guerra *Cristera*, mas cuja postura intransigente, primeiro na Constituição e depois na ação estatal, aprofundaria a secularização da vida civil e da educação pública no México contemporâneo (AGUILAR CAMÍN; MEYER, 2000:73-74).

Apesar da pouca visibilidade que a História dá à presença e participação feminina como protagonista dos processos sociopolíticos, é oportuno e necessário ressaltar que a atuação das mulheres na Revolução mexicana foi nevrálgica. As *soldaderas* não apenas acompanhavam as tropas como se o único papel que lhes coubesse desempenhar fosse a garantia por meio de sua presença da não deserção de seus maridos. Na verdade, esse discurso cunhado pela elite pequeno-burguesa pós-revolucionária serve muito bem à manutenção do patriarcado enquanto detentor de uma versão que enxerga-se oficial e autorizada a falar da participação das mulheres na Revolução, como se a masculinidade provesse a linha-base normativa para toda e qualquer compreensão e abordagem das experiências humanas.

Sendo assim, cabe lembrar a célebre fotografia tirada no Palácio Nacional, quando as tropas vielistas e zapatistas entram na Cidade do México. O foco do retrato volta-se para Villa sentado na cadeira presidencial e Zapata ao seu lado, mas um olhar cuidadoso encontra uma mulher naquele emaranhado de homens que cercam os dois, ela estava exatamente atrás de Villa, ocupando centralidade na foto. Dolores Jiménez y

Muro foi uma das redatoras do Plano de Ayala e integrou as fileiras do Exército Zapatista sendo chefe de uma de suas divisões. Sua militância política precede a Revolução e orbita pautas referentes à emancipação da mulher mexicana enquanto detentora de deveres e direitos.

Cabe igualmente justa memória a Amelia Robles Ávila, quem também integrou as fileiras zapatistas como uma de suas comandantes, assumindo posteriormente a identidade de Coronel Amelio Robles, tornando pública sua identidade de gênero e vivendo-a com plenitude ao lado de sua companheira Ángela Torres em inícios do século XX. Esses são apenas dois exemplos contextualizados, a lista de mulheres-chave na Revolução e suas participações mereceria um trabalho à parte. São multidões de anônimas esquecidas, cujo papel desempenhado é diametralmente oposto àquele escrito pelo discurso oficial.

Eis que veio como ladrão. De repente os holofotes da história desferiram um movimento brusco na direção do México. O século XX caminhava rumo ao fim de sua primeira década, e desde seu início até ali não tinha sido palco de qualquer agitação sociopolítica de vulto, nem tão pouco vislumbrava-se no horizonte qualquer prenúncio de acontecimentos dessa natureza. Antes que os bolcheviques pudessem tomar de assalto o Palácio de Inverno ou que a primeira trincheira fosse cavada para a Primeira Guerra Mundial, massas camponesas de um país latino-americano havia um século independente da Espanha, anunciavam que a *Belle Époque*, o grande edifício do concerto ocidental de finais do século XIX, começava a ruir.

Filha precoce da tradição braudeliana de longa duração, a Revolução mexicana é fonte quase inesgotável de reflexões, divergências e inspiração. Começou a ser gestada, no mínimo, em meados do século XIX. Suas raízes mais profundas podem ser identificadas no longínquo passado colonial da América espanhola. Apreendê-la significa resgatar questões de ordem social, política, econômica e cultural.

Este trabalho debruça-se sobretudo sobre a esfera cultural do processo revolucionário no México, principalmente o que toca o tema do muralismo como movimento artístico ao mesmo tempo que político em sua essência. Os personagens a serem cotejados aqui são seus três maiores expoentes, Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros. Em conjunto, a obra dos três representa, em linhas gerais, uma tentativa de ressignificação da trajetória histórica do país. Vistos

separadamente é possível encontrar diferenças em suas representações pictóricas sobre o que e como retratar nos espaços públicos.

Não obstante, é preciso tecer um breve panorama político-social e também econômico do México na virada do século XIX para o XX, a fim de ambientar os interlocutores ao contexto em que se deu o florescimento do muralismo mexicano. Sua relação com o quadro político e social do país antes e depois da Revolução camponesa é simbiótica.

Falar da Revolução Mexicana atendo-se exclusivamente (ainda que por um recorte historiográfico) à multitude de acontecimentos políticos que sucedem-se e sobrepõem-se, sem perspectiva analítica atenta aos detalhes reveladores (levando em consideração questões de ordem socioculturais), é por demais factual e constitui uma escrita empobrecida em abordagem histórica. Em contrapartida, falar de muralismo mexicano sem levar em consideração o contexto sociopolítico do país e de seus agentes, é negligência. Faz-se aqui num primeiro momento o convite ao leitor a “um passeio por um rio de ideias, sem a pretensão de mergulhos profundos, mas com um mínimo de atenção à convergência das águas” (FÁVERO, 2010:22).

Ao descreverem a sociedade mexicana de meados do século XIX (meio século antes do início da revolução), Héctor Aguilar Camín e Lorenzo Meyer falam dos projetos políticos traçados por suas elites e os caminhos que conduziram-na às portas da Revolução:

Filha disforme do projeto liberal, aquela sociedade havia sido sonhada, cinquenta anos antes, republicana, democrática, igualitária, racional, industriosa, aberta à inovação e ao progresso. Cinquenta anos depois, era oligárquica, dominada por *caciques* e autoritária, morosa, cada vez mais desconjuntada, introvertida, sacudida pela inovação e pelas mudanças produtivas, mas sempre manietada por suas tradições coloniais. Ela era ainda, como havia sido à época de sua independência, um século antes, uma sociedade católica, indígena, baseada em *haciendas* e perpassada por privilégios corporativos, com uma indústria nacional encapsulada na eficiência produtiva da indústria têxtil e das minas reais e um comércio que apenas começava a romper a inércia regional dos mercados (AGUILAR CAMÍN; MEYER, 2000:13-14).

Não obstante a realidade descrita pelos autores, a *pax porfiriana*⁴ logrou desde a ascensão do general Porfirio Díaz em 1876 até as vésperas da Revolução em 1910, um edifício relativamente sólido que combinava estabilidade política e crescimento econômico. A bonança política foi garantida graças às fraudes eleitorais que asseguravam-lhe sucessivas reeleições, além de um “fêrreo centralismo” (BUSTOS, 2008:49) assentado sobre a lealdade do exército. Configurava-se portanto uma ditadura. No plano econômico a situação mexicana era relativamente próspera. Com uma economia liberal, a aliança entre o capital estrangeiro e os grandes produtores agrícolas nacionais esboçava um país agro-exportador que necessitava de terras para produzir e assim garantir o acesso a seus mercados consumidores. Por um longo tempo este modelo econômico deu certo no México, mas às vésperas do século XX, as tensões sociais começaram a agravar-se em virtude da “fome” insaciável de um capitalismo agrícola em expansão. A questão da terra é nodal para o entendimento da convulsão que assolou o país ao fim da primeira década do século XX.

Em meados do século XIX, a principal proprietária de terras do país era a Igreja Católica (GILLY, 1971:8). A chegada do partido liberal ao poder em 1855, personificado na figura de Benito Juárez, representava o desenvolvimento e a consolidação de um projeto burguês de país, que dependia da terra para alavancar sua empreitada. As Leis da Reforma⁵ garantiriam a médio e longo prazo o desenvolvimento e fortalecimento da empresa burguesa no México.

Em 1856, a Lei de Desamortização⁶ golpeava fortemente o maior entrave para o avanço burguês, desapropriando uma grande quantidade de bens imóveis em poder da Igreja e vendendo-os para a obtenção de recursos financeiros. É nesse momento em que

⁴ Período compreendido entre 1876 e 1910, quando o general Porfirio Díaz governou o México, com o interregno do governo de Manuel González (1880-1884). Foi um período caracterizado por estabilidade política e relativo crescimento econômico. Não obstante, a política econômica liberal do porfiriato acentuou profundamente as desigualdades sociais no México, que em último caso conduziram o país no final da primeira década do século XX à Revolução.

⁵ As Leis da Reforma estão inseridas no contexto da ascensão do partido liberal ao poder no México e da bipolarização das elites políticas nacionais entre liberais e conservadores, fatos que conduziram o país a uma guerra civil (1857-1861) na qual participaram EUA e França, apoiando respectivamente liberais e conservadores. As leis configuram um arcabouço de medidas que caminham no sentido de uma laicização do Estado mexicano e ataque direto ao poder na Igreja Católica no país.

⁶ Também conhecida como Lei Lerdo, promulgada em 1856 e de caráter liberal, visava a desapropriação de uma grande quantidade de bens imóveis em posse da Igreja Católica e sua venda em favor do Estado.

companhias empresariais estrangeiras, sobretudo inglesas e estadunidenses, rapinam as possessões que representarão 77% do total de capitais decisivos (mineração, eletricidade, indústria, bancos, petróleo e ferrovias) investidos no México (GILLY, 1971:24). Desse modo, acumulava-se grandes espaços e segmentos econômicos estratégicos nas mãos de poucos proprietários nacionais e estrangeiros.

Valendo-se também da Lei de *Terrenos Baldíos*⁷, os grandes fazendeiros tomavam para si terras camponesas e indígenas, muitas das quais não tinham documentos que comprovassem a posse de seus donos de fato, o que facilitava o avanço do capitalismo agrário no México. As massas camponesas foram as principais afetadas por esse processo de concentração latifundiária. O despojo aplastante de suas terras, conjugado com a crise política deflagrada com o dilema da eleição presidencial em 1910 conduziria a sociedade mexicana à guerra civil generalizada e ao caos das lutas fratricidas.

Aguilar Camín e Lourenzo Meyer afirmam que as cifras e estatísticas do porfiriato lembram que “a revolução desencadeada por Madero não foi filha da miséria e da estagnação, e sim da desordem provocada pela expansão e mudança” (AGUILAR CAMÍN; MEYER, 2000:15). Não obstante, é preciso ressaltar que esta mudança, associada frequentemente a um quadro de relativo crescimento, diz respeito à situação macro-econômica do país, ou seja, significa que o capitalismo agrário alastrava suas fronteiras enquanto as massas camponesas perdiam as suas. Reside nesse impasse o desgaste/desmantelamento do porfiriato e as razões socio-econômicas da Revolução.

Esta situação estava pulverizada pelo país e especialmente no estado de Morelos, terceiro maior produtor de cana de açúcar do mundo, ficando atrás apenas do Haiti e Costa Rica, ou seja, região de grande importância para a economia nacional (GILLY, 1971:50).

A situação social e econômica do período porfiriano no estado de Morelos é tema recorrente de pesquisas e estudos que tratam sobre a Revolução Mexicana. Lá onde o aplastante alargamento dos latifúndios operou-se de maneira intensa, foi justamente um dos lugares onde a luta camponesa irrompeu com maior ferocidade. Sob

⁷Ley sobre Ocupación y Enajenación de Terrenos Baldíos. Disponível em: <http://www.biblioteca.tv/artman2/publish/1894_191/Ley_sobre_Ocupaci_n_y_Enajenaci_n_de_Terrenos_Bald_89.shtml>. Acesso em: 10 de abr. 2014.

a liderança de Emiliano Zapata, os camponeses de Morelos destituíram por meio das armas os grandes proprietários de suas fazendas, repartiram-nas e organizaram um governo popular sem precedentes na história do continente, a Comuna de Morelos, nas palavras de Adolfo Gilly (GILLY, 1971:235). A dominância militar e política zapatista em Morelos era quase inquebrantável. Um verdadeiro enclave de resistência às portas do Distrito Federal.

En pleno florecimiento del capitalismo porfiriano, en pleno “progreso” capitalista, las masas mexicanas, cuya representación central fue asumida entonces por el campesinato zapatista y villista, no sólo barrieron con el ejército y el poder capitalista, sino que mostraron su voluntad y su determinación de establecer su propio poder, primeiro en la toma del Palacio Nacional y luego al construir su gobierno propio en el estado de Morelos [...] La Comuna zapatista de Morelos que se mantuvo no en la tregua sino en la lucha, es el episodio mas trascendente de la revolución mexicana. Por eso, para intentar borrar hasta sus huellas, el ejército burgués del carrancismo tuvo después que exterminar la mitad de la población de Morelos, con la misma saña desplegada por las tropas de Thiers contra el Paris obrero de 1871 (GILLY, 1971:253-308).

O governo central do estado foi dividido em cinco departamentos: agricultura, guerra, educação e justiça, fazenda e governação (GILLY, 1971:274). A lei agrária concernente ao reparto de terras durante a administração de Manuel Palafox (liderança zapatista e Ministro da Agricultura durante o governo da Convenção⁸), tinha, segundo Gilly, disposições mais radicais que qualquer reforma agrária implementada posteriormente na América Latina, com excessão das leis cubanas posteriores a 1961 (GILLY, 1971:243). Apesar de sua importância, o autor salienta que ela dava apenas materialidade jurídica e legal àquilo que os camponeses de Morelos já vinham fazendo de fato.

Não obstante, a consequente desagregação do movimento camponês, a virtualidade do governo convencionista e, sobretudo, o desmantelamento da Divisão do Norte em finais de 1914 e começo de 1915 não permitiu que a lei pudesse ser aplicada

⁸ O “governo da Convenção” refere-se ao governo interino de Eulalio Gutiérrez, nomeado presidente pelas facções villista e zapatista presentes durante a Convenção de Aguascalientes (outubro de 1914). O governo Gutiérrez, na prática virtual, estendeu-se de 3 de novembro de 1914 a 16 de janeiro de 1915. A convenção foi convocada para encontrar um ponto de intersecção de interesses entre os dois grandes campos de oposição após a queda de Huerta, villistas e zapatistas de um lado e carrancistas do outro. Carranza não só não participou da Convenção, retirando-se dela em seu terceiro dia, como também não reconheceu o governo de Gutiérrez, proclamando seu governo a partir de Veracruz.

efetivamente ou mesmo gerar frutos de médio prazo. Àquela altura, a lei agrária só pôde materializar-se dentro das fronteiras de Morelos. Gilly salienta que ela precisava ter sido sancionada em dezembro de 1914, ponto alto da revolução camponesa, quando as tropas villistas e zapatistas tomam a capital, para assim dar fôlego e impulso a uma ofensiva militar contra Carranza, ilhado em Veracruz, o que não sucedeu (GILLY 1971:251).

Seria oportuno destrinchar os pormenores da situação em Morelos ao longo dos dez anos que marcam a primeira fase da Revolução, eles configuram os relatos mais ricos acerca dessa conjuntura, no entanto, são objeto de outras abordagens, citá-los é mister, aprofundá-los não caracteriza os rumos deste trabalho.

Voltemos do mergulho à conjuntura conformadora da Revolução, para ater-nos à delimitação temática deste trabalho, a atuação do muralismo mexicano a partir do governo de Álvaro Obregón, durante a administração de José Vasconcelos à frente da Secretaria de Educação Pública. O muralismo mexicano, representado na figura de tantos artistas arrojados mas exaltado em seus três maiores expoentes, foi um modelo de intervenção pictórica que ressignificou a auto-percepção mexicana e cujas fronteiras ultrapassaram o período vasconcelino, no qual o Estado foi o grande patrocinador da arte mural. O intervalo temporal aqui abordado não segue rigorosamente suas barreiras limítrofes mas baliza-se entre o início da década de 1920 e começos dos anos 1950.

Em 1922, Orozco (1883-1949), Rivera (1886-1957) e Siqueiros (1896-1974) tinham respectivamente 41, 38 e 28 anos. Os três experienciaram a década da guerra civil (1910-1920) de maneiras diferentes entre si. Orozco e Siqueiros, estando no México durante esse período, vivenciaram o cotidiano da etapa armada da Revolução mais de perto. Já Rivera, que havia ido à Europa para estudos em 1907, só retornou em 1921. Sua relação direta com este momento da história mexicana restringiu-se às notícias que atravessavam o Atlântico. Para Rivera, a Primeira Guerra e a Revolução Russa foram realidades mais próximas geograficamente do que as convulsões que agitavam o México. Não obstante, dos três, ele foi sem dúvida aquele cuja imagem de pessoa pública foi mais projetada no imaginário nacional e internacional.

2. Signos e significados de uma arte mural

Após uma conjuntura de intensa instabilidade política, o período de "reconstrução material", aberto com o fim da guerra civil, caracterizou o esforço do

grupo hegemônico – em que se destacava a dinastia sonoreense – que saiu vitorioso dos embates políticos e militares em acomodar-se no poder, estabelecer sua legitimidade e autoridade diante das potências internacionais (principalmente os EUA), dos poucos terratenentes que sobreviveram e, principalmente diante das massas camponesas e urbano-operárias, que ainda que tivessem perdido suas principais lideranças, como é o caso de Zapata e Villa, permaneciam empoderadas do ânimo contestador que as mobilizou em luta por uma década.

Segundo Adolfo Gilly, a Revolução Mexicana é de um processo interrompido e não vencido ou completado (GILLY, 1972:405). Nesse sentido, o período que vai de 1910 a 1920 constituiria sua primeira etapa, cujo ápice foi dezembro de 1914, quando as tropas villistas tomam a capital e o Palácio Nacional. O interregno que vai de 1920 até a ascensão de Lázaro Cárdenas em 1934, constituiria um momento de interrupção do avanço da pauta revolucionária das massas. Com Cárdenas abrir-se-ia um segundo momento de avanço onde a questão agrária voltaria à centralidade.

É justamente nesse intervalo cujo regime de historicidade vai da promulgação da constituição de 1917 até a chegada de Cárdenas à presidência, e que representa uma pausa da Revolução, que emerge no México o muralismo. Desenvolvendo-se paralelamente aos modestos logros do campo social e político da Revolução e em contraste a eles, tem-se um processo muito mais ambicioso de reconstrução cultural. O muralismo mexicano e a educação socialista⁹ são, sem dúvida, seus componentes mais expressivos.

A pintura mural aqui referida é a moderna, cujos traços definitórios começam a ser engendrados nas duas primeiras décadas do século XX por pintores como Dr. Atl¹⁰

⁹ Apesar de sua implementação não ter sido contemporânea ao surgimento do movimento muralista, a educação socialista representou um ambicioso e visionário programa educacional da política cardenista. A ideia era proporcionar aos camponeses uma educação laica, livre da influência da Igreja, além da formação de indivíduos mais instrumentalizados e conscientes enquanto classe trabalhadora.

¹⁰ Gerardo Murillo Cornado, cujo pseudônimo era Dr. Atl (atl significa água em náhuatl), foi um pintor e estudioso de várias outras áreas de conhecimento. Apesar de nunca ter incorporado-se oficialmente ao muralismo pós-revolucionário, atuando predominantemente dentro da arte de cavalete, é tido como um dos promotores do movimento. Sua grande contribuição encontra-se no pioneirismo em buscar espaços para uma intervenção artística com características nacionalistas, com temáticas que começavam a fugir da abordagem religiosa, além de marcar uma orientação no sentido de uma participação política do artista. O Centro Artístico criado por ele teve seus trabalhos interrompidos com o início da Revolução.

(criador do Centro Artístico) e, que a partir dos anos 1920, sob os pincéis de seus três maiores expoentes e de outros muralistas importantes, é praticada de acordo com os contornos que a estabeleceram como o maior movimento artístico de sua época no contexto nacional e internacional. A respeito das raízes do muralismo, Orozco escreveu em sua *Autobiografía*:

Se encontró (la pintura) en 1922 la mesa puesta. La idea misma de pintar muros y todas las ideas que iban a constituir la nueva etapa artística, las que le iban a dar vida, ya existían en México y se desarrollan y definieron de 1900 a 1920 o sean 20 años. Por supuesto que tales ideas tuvieron su origen en los siglos anteriores, pero adquirieron su forma definitiva durante esas dos décadas. Todos sabemos en demasía que ningún hecho histórico aparece aislado y sin motivo (SERNA, 1962:9)

Não obstante, a prática de uma pintura mural no México antecede o movimento muralista, sendo constatada desde os tempos pré-hispânicos e igualmente verificada durante o período do Vice-reinado. De certo que esses antecedentes históricos tinham outros atores, temáticas e fins, mas ainda que distantes, conformam um ponto a ser considerado ao se falar do tema. A iconografia cristã constituiu um traço marcante nas representações murais e pictóricas de maneira geral, no México. O avanço liberal no país em meados do século XIX marca um primeiro ensaio de desvinculação entre arte e temáticas religiosas. Nas palavras de Julieta Ortiz Gaitán:

Con el triunfo de los gobiernos liberales, el arte inició un proceso de secularización que propició el surgimiento de nuevas manifestaciones de pintura mural en edificios civiles, casas y haciendas, con asuntos, consecuente y paulatinamente, alejados de los temas religiosos. Otro espíritu y otras preocupaciones comenzaban a impulsar las decoraciones murales que continuaron siendo, por lo demás, vehículos de las ideologías dominantes (GAITÁN, 1994:2).

No entanto, as primeiras obras murais ainda fazem clara referência à iconografia tradicional cristã. Aos poucos opera-se uma mudança nos temas centrais retratados nos murais, os quais passam a protagonizar o nacionalismo, as massas indígenas e camponesas, o operário e o mestiço, este identificado como a síntese do mexicano. Mesmo com essa referida presença da religião na etapa inicial do movimento muralista, pode-se afirmar com segurança que é apenas com a Revolução que esse divórcio acontece em definitivo. Não foi a Revolução em si a causa principal do movimento muralista. É possível estabelecer uma relação estreita entre Revolução Mexicana e muralismo, mas é preciso levar em consideração que havia por trás desse movimento

artístico outras inspirações. A ideologia de uma missão salvadora do povo por meio da educação e da arte manifestou-se no país mesmo antes da Revolução.

Assim, o peso da Revolução Mexicana no desenvolvimento de uma arte mural, reside antes no fato de tê-la viabilizado em toda sua magnitude do que em tê-la gerado.



Imagem 1 – *La Creación* (1923). Diego Rivera, Escola Nacional Preparatória, México, D.F.¹¹

O primeiro mural realizado por Diego Rivera, no interior do anfiteatro Simón Bolívar, da Escola Nacional Preparatória, no ano de 1922, revela claramente tais resquícios. Nele o pintor retrata uma espécie de energia primitiva/cósmica na parte superior. Dela revela-se um sol do qual emanam três raios que terminam em mãos. A mão do centro aponta para a árvore da vida da qual surge o “todo-poderoso”. As mãos laterais apontam para os princípios masculino e feminino junto com suas características e qualidades. Apesar do esforço de Rivera em retratar a beleza mexicana, por exemplo, com um Cristo de traços faciais mestiços, ainda é forte a influência europeia. O mural também tem influência do pensamento de José Vasconcelos, ao abordar a temática do pensamento oriental, judaico-cristão e clássico (MANJARREZ, 1994:15). Nas palavras de Benjamin Keen, o “velho mestre ainda contemplava as grandezas da Itália” (KEEN, 1984:534).

Devido a que a figura de Rivera tenha sido talvez a mais proeminente entre os muralistas, muito se credita a ele um vanguardismo no que tange ao redescobrimto pictórico do México antigo e contemporâneo por meio da arte mural pós-revolucionária.

¹¹ Disponível em: <<http://www.wikiart.org/en/diego-rivera/creation-1923>>. Acesso em: 10 de abril de 2015.

No entanto, Raquel Tibol ressalta que Rivera entregou-se num primeiro momento, “con devoción a interpretar el misticismo laico de Vasconcelos...” (TIBOL, 1981:267). Assim, um mural como o “La Creación”, que deveria representar a formação da raça mexicana,

[...] resultó un himno racionalista al origen del hombre y a sus poderes intelectuales, entonando metáforas de todas las religiones: ocultismo, deidades paganas y santificación. Por su belleza, su artesanía y su originalidad, la obra tenía categoría de altar; pero el culteranismo de su contenido resultó completamente extemporáneo; se adecuaba más a una urbe aristocrática del espíritu que a la nación lacerada que era México (TIBOL, 1981:267-268)

Não obstante, as críticas de Tibol estendem-se igualmente a Orozco e Siqueiros, quando ela afirma:

Quizá Rivera no hubiese aclarado prontamente su error esencial, pero las pinturas que brotaban ferazmente en diversos muros del edificio (a **Escola Nacional Preparatória**) obligaban y aceleraban la autocrítica. Lo suyo no servía, tampoco servía la anacrónica maternidad renacentista de Orozco ni la alegoría universalista de Siqueiros (TIBOL, 1981:268, grifo nosso).

Nesse sentido, tanto Keen quanto Tibol são categóricos ao afirmar que foram outros cinco pintores (Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas, Emilio García Cahero, Fernando Leal e Jean Charlot) quem de fato começaram no laboratório de testes do muralismo (a Escola Nacional Preparatória) – a partir das influências europeias e da experiência revolucionária do país – a pintar temas populares imbuídos de mexicanidade. Assim, endossa Keen:

A estos jóvenes se les llamó los “Dieguitos” por la creencia popular de que eran discípulos y ayudantes de Rivera. Los Dieguitos, según Charlot, “ejercieron una influencia duradera, tanto sobre la forma como sobre el contenido del renacimiento mural mexicano [...] Charlot encuentra en la *Devoción a la Virgen de Guadalupe*, de Revueltas, el primer uso del “indio hierático, vestido de dril, y de la mujer envuelta em rebozos estilizados que llegaron a ser símbolos aceptados de un alfabeto mural mexicano” (KEEN, 1984:534).

Quando as alianças, cooptações e estratégias políticas de Álvaro Obregón o levam à presidência, ele coloca à frente da recém criada Secretaria de Educação Pública (SEP), José Vasconcelos, quem abrirá as portas para os nem tão jovens muralistas preencherem o edifício com suas representações pictóricas, deixando-os atuarem com liberdade criativa.

É inquestionável que Vasconcelos, como Secretário de Educação, desempenhou um papel central durante o governo de Obregón no que tange ao incentivo à arte mural bem como à educação. O presidente apoiou amplamente seu trabalho à frente da SEP, investindo no ano de 1923, 15,02% do orçamento nacional em educação (GAITÁN, 1994:5). O ministro implementou uma verdadeira cruzada educacional que visava a redenção do país por meio das letras. Lançou um programa de Missões Culturais que estabelecia escolas em zonas rurais e instruía um país cujo índice de analfabetismo chegava aos 85% (VASCONCELLOS, 2005:290), além de promover a difusão de obras de pensadores gregos da antiguidade clássica.

No entanto, como homem de convicções políticas e filosóficas expressivas, Vasconcelos recebeu críticas daqueles que discordavam de seu hispanismo. Ele defendia uma leitura da conquista do continente pelos espanhóis que exaltava a figura do europeu como o elemento que teria tirado da letargia na qual estariam mergulhadas as variadas populações indígenas organizadas sob o domínio asteca, para junto delas catalizar a síntese do latino-americano por excelência, ou em suas palavras, *la raza cósmica*¹². Tais ideias mesclavam pensamento oriental e pensamento da antiguidade clássica grega, sendo inclusive influenciadoras dos primeiros murais, os quais vão exprimir de alguma forma seu pensamento, como já observado na leitura do primeiro mural de Rivera. A controversa figura de José Vasconcelos divide opiniões. Não obstante, há que considerar que apesar das severas críticas que possam ser feitas a algumas de suas convicções político-filosóficas, como Secretário de Educação Pública durante o governo de Obregón, foi ele o responsável por abrir caminhos e espaços públicos aos pintores para que celebrassem o “índigena” e os grandes temas da Revolução.

Em seu discurso de inauguração do edifício da SEP, Vasconcelos deixa entrever o tom nacionalista que constituiu um traço do militarismo pequeno-burguês característico do governo de Obregón e de governos posteriores que intitulariam-se

¹² O termo *raza cósmica* aparece em um ensaio de Vasconcelos no ano de 1925, intitulado “*La Raza Cósmica: misión de la raza iberoamericana*”. Ele defende a existência de uma quinta *raza* presente no continente americano, composta de todas as outras culturas do mundo, ou seja, a branca, a negra, a vermelha e a amarela. Esse quinto elemento agregaria o melhor de seus antecessores e manifestar-se-ia no ser latino-americano. Em cada vértice do pátio principal da SEP, foram postas gravuras de Buda, Platão, Bartolomeu de las Casas e Quetzalcoatl, simbolizando a grandeza de cada uma dessas civilizações que conformariam e elevariam o espírito mexicano.

porta-vozes da Revolução, mas também um traço característico da primeira fase do movimento muralista de maneira geral

No se aceptaron los servicios de un solo operario extranjero porque quisimos que esta casa fuese, a semejanza de la obra espiritual que ella debe abrigar, una empresa genuinamente nacional en el sentido más amplio del término; nacional no porque pretende encerrarse obcecadamente dentro de nuestras fronteras geográficas, sino porque se propone crear los caracteres de una cultura autóctona hispanoamericana! (GONZÁLEZ; LOZADA, 1986:20-21)

O muralismo, como movimento artístico de caráter político e estético, agregou um leque de signos para comunicar um discurso revolucionário que refletia ao mesmo tempo um novo *modus operandi* para as artes no México, como também as profundas transformações sociais pelas quais o país passava. Nesse sentido, os muralistas comunicavam um espaço de experiência da trajetória mexicana e projetavam um horizonte de expectativas, de acordo com a perspectiva de Koselleck.

Rompendo com a tradição artística burguesa individualista e de pintura de cavalete, a arte mural pretendia-se monumental, pública e responsável por uma mudança de paradigmas onde as massas ocupassem o protagonismo das transformações sociais. O movimento dividiu-se *a priori* em dois momentos, o primeiro indo de 1922 até 1942, e o segundo compreenderia desde o começo dos anos 1950 até o presente (VASCONCELLOS, 2005:289). Segundo Camilo de Mello Vasconcellos:

[...] essa primeira geração, antes de abordar temas políticos, históricos e sociais, se ateu a um marco de ideias referentes aos grandes temas da arte ocidental, nos quais se filtravam alguns conceitos próprios da teosofia, do esoterismo, do espiritualismo, e que refletiam o marco ideológico e estético de Vasconcelos. Em seguida surgiram os temas e estilos abertamente políticos, com os quais se associou mais comumente o movimento muralista mexicano (VASCONCELLOS, 2005:289)

Enquanto o mecenato do Estado representou a fonte oficial de patrocínio da arte mural, muitos trabalhos tiveram a influência do pensamento de Vasconcelos. Com sua saída da Secretaría de Educación em 1924, os contratos de muitos pintores são suspensos, e apenas Rivera continua seu trabalho sob encomenda dos governos posteriores a Obregón, que viram em seus murais um instrumento artístico para consolidar culturalmente sua participação na Revolução. O que houve foi um choque entre os ideais da elite pequeno-burguesa que patrocinava os pintores e o conteúdo ideológico de seus murais. Aí reside o principal ponto de conflito na relação entre o

movimento muralista e o setor do governo que o patrocina. Em 1922, é fundado o *Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores* e em seu manifesto fica evidente a proposta plástica e ideológica do movimento. Nele é afirmado:

Repudiamos la llamada pintura de cavallette y todo el arte de los círculos ultraintelectuales, porque es aristocrático, y glorificamos la expresión del Arte Monumental, porque es una propiedad pública. Proclamamos que dado que el momento social es de transición entre un orden decrepito y uno nuevo, los creadores de belleza deben realizar sus mayores esfuerzos para hacer su producción de valor ideológico para el pueblo, y la meta ideal del arte, que actualmente es una expresión de masturbación individualista, sea de arte para todos, de educación y de batalla¹³.

Com a década de 1950 abre-se um novo momento para o movimento muralista. Uma segunda geração de pintores assume a cena que nos últimos trinta anos tinha sido monopolizada pelas figuras de Rivera, Siqueiros e Orozco. O advento da indústria, a expansão de uma classe média urbana e as transformações internacionais advindas do contexto de Guerra Fria, influenciam para que sejam implementadas outras técnicas (a utilização de relevo, pedras e a concepção de espaços arquitetônicos pensados especificamente para receber murais) e temáticas, já não tão politicamente engajadas, ou pelo menos com um conteúdo político intencional. Obviamente a proeminência da imagem dos três muralistas mais conhecidos segue no cenário artístico do país e da América Latina, até porque Rivera e Siqueiros só morrem respectivamente em 1957 e 1974. Os trabalhos passaram a concentrar-se na iniciativa privada, o que de algum modo também já vinha sendo praticado quando o Estado deixa de ser o grande patrocinador da arte mural. Rufino Tamayo (1899-1991)¹⁴ encontra por exemplo, um caminho próprio, com uma arte mais abstrata, um muralismo que não se pretende escancaradamente político, didático, feito para a doutrinação do povo. Sua obra, como protagonista dessa segunda geração de muralistas, sugere que a arte quando é arte fala por si mesma.

O caráter político de esquerda do movimento é evidente, no entanto, Rivera, Siqueiros e Orozco expressaram-no de maneiras diferentes. Seus murais refletem suas convicções politico-ideológicas, que certamente não convergiam para um mesmo ponto. É preciso ir além da aparente unidade sugerida pelo termo muralismo, no singular. É

¹³ Manifesto do *Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores* (1922). Disponível em: <<https://artemex.files.wordpress.com/2010/12/lectura-4-manifiesto-del-sindicato-de-pintores-y-escultores.pdf>>. Acesso em: 05 de abril de 2015.

¹⁴ Pintor muralista cuja imagem projetou-se com intensidade no cenário artístico mexicano após o protagonismo assumido por Rivera, Siqueiros e Orozco.

preciso identificar de que maneira, por meio da arte, esses pintores comunicaram as aspirações coletivas de seu tempo e as relações de poder imbricadas nos processos de criação. Afinal, quando se fala em Revolução Mexicana, cultura e poder andam de mãos dadas. Debruçando-se sobre seus murais e alguns de seus escritos é possível identificar tais nuances.

É claro que existe um alfabeto mural mexicano com elementos que perpassam a obra dos três pintores aqui cotejados. O Manifesto do *Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores*, já citado, evidencia em sua proposta inicial os pontos de intersecção da obra de Rivera, Siqueiros e Orozco. A própria criação do sindicato mostra uma movimentação política e artística no sentido de estabelecer contornos ao “caos”. Entretanto, as diferenças políticas e técnico-estéticas entre Rivera, Siqueiros e Orozco, comunicam mais sobre o muralismo e a conjuntura pós-revolucionária dos anos 1920-1950 do que suas semelhanças. Com grande acertividade, Raquel Tibol fala da relação entre arte e política no México pós-1920.

Quizás en pocos países los artistas se instalaron con tal conciencia y decisión en el tablero político. Movieran piezas, sí, pero a su vez fueron movidos. No siempre tuvieron la simple condición de peones, aunque nunca alcanzaron la posición táctica que les permitiera dar un jaque-mate, ni el peso específico como para determinar ningún aspecto de la historia. Cuando pretendieron hacerlo fueron envueltos, mareados, provocados, aplastados, deteriorados por quienes en el tablero cabalgaban con una determinante fuerza de clase y no con arrebatos superestructurales. El aparato político nacional y internacional en el que voluntariamente se incrustaron, fue mucho más fuerte que su afán de hacer del arte un instrumento que ayudara a modificar la sociedad. El movimiento plástico contemporáneo sufrió el padecimiento crónico de una aspiración excesiva. Desbordaba en el contexto, no se situaba; pero de esse mismo mal de la ingenuidad padecieron los impulsos colectivos de otros países (TIBOL, 1974:11)

Afinal, o muralismo constituiu uma proposta plástica cujas aspirações iam além da criação de uma arte pública e monumental a ser observada pelas massas. Por meio da arte, os agentes do movimento muralista buscavam alçá-lo à categoria de ator central no jogo político e condutor dos rumos de um país em profundo rearranjo. Por isso é importante abordar as lutas e discordâncias presentes no seio do movimento muralista entre seus três maiores expoentes.

3. Diego Rivera

Diego María de la Concepción Juan Nepomuceno Estanislao de la Rivera y Barrientos Acosta y Rodríguez. Seus muitos nomes, ao estilo das casas reais europeias, renunciavam a envergadura de sua projeção social. Constituiu uma das maiores ironias que as massas camponesas e indígenas tenham recebido “ el más incubrado tributo de pinceles más sensibles y más sabios en el Continente” (CARDOZA Y ARAGÓN, 1986:16) das mãos de alguém proveniente de uma família mexicana abastada. A revolução das massas eternizada nos murais de alguém cuja trajetória de vida poderia levar todos a imaginar mais um exemplar da arte de cavalete.

Certamente os quatorze anos (1907-1921) passados na Europa não devem ser ignorados ao pensar-se a formação do Diego sujeito e pintor. Desde os 21 anos ele acostumou-se a respirar o mundo das artes, dos ateliês, dos debates políticos nos cafés, reunindo-se com intelectuais e artistas, alguns dos quais protagonizariam seu tempo, cada um em sua área, como afirma Cardoza y Aragón:

Deseo, ahora, sentir, entender, imaginar a Diego Rivera de los veinte a los treinta y cinco años, cuando del academicismo en que había estado sumido en México y en España se nos aparece, bruscamente, adhieriéndose a las insurgencias capitales de la Escuela de Paris. Fueron años que convivió y trabajó en medio de la amistad de jóvenes maestros, cuyo genio algunas décadas después celebraríamos, que en el propio momento no era visible por la propia osadía. Si recordamos a los más próximos, sus amigos fueron Pablo Picasso, Modigliani, Lipchitz, sin desatender que París, ya en Montmartre o en Montparnasse, fue visitado por quienes serían los pintores más eminentes. Rivera se apasionó por las flamantes conquistas (CARDOZA Y ARAGÓN, 1986:10)

Assim pois, desde muito cedo, ao contrário de Siqueiros e Orozco, Rivera estava adaptado à “alta sociedade das artes”. Mais tarde, de volta ao México e posteriormente em sua estada nos EUA, esta enebriação pelos altos círculos se confirmaria nas considerações de sua esposa, Frida Kahlo em um dos inúmeros jantares que participou com Diego, na casa de algum ilustre na Nova York dos anos 1930. Traduzidas nas sensíveis e atentas palavras de sua biógrafa, Rauda Ramis, as reflexões de Frida permitem um vislumbre da relação entre Rivera, arte e êxito profissional:

Diego não parava de repetir que estava com saudades da sua vida americana, Frida pilheriava com ele perguntando se não estava com saudade sobretudo dos dólares da fama (RAMIS, 1992:143)

Perguntava a mim mesma como seria a vida, por exemplo, do garçom que nos servia com suas belas luvas brancas, a do *groom* do hotel Barbizon-Plaza, dos bêbados e dos mendigos que arrastavam seus farrapos de vida em diereção ao Bowery, àquela hora, em pleno inverno. Eu pensava na corrida do ouro e na Revolução Mexicana, em todas as guerras, as do passado e as que nos esperavam ainda, talvez. *I feet silk, you know* [...] Perguntava a mim mesma se estava sendo honesta. Não porque estivesse em um salão burguês, mas sim porque as coisas em que eu acreditava talvez fossem uma causa perdida. E estava, de qualquer forma, do lado do poder e ainda estou: pela minha própria educação, não é mesmo? Diego, por sua vez, jamais pareceu duvidar; Mudar de opinião com facilidade não é a mesma coisa que duvidar. Definitivamente, talvez eu tenha maior integridade do que ele. Uma certa puerilidade que me faz andar mais ereta. Ou será apenas pretensão? (RAMIS, 1992:147)

Desta forma, os anos do jovem Rivera na Europa conformam-no enquanto sujeito, dão-lhe as circunscrições artísticas e políticas da vanguarda artística e da militância de esquerda, respectivamente, a primeira pelo convívio com outros pintores vanguardistas e a segunda pelo engajamento com as questões de sua época, traduzidas no fervilhante desejo de libertação de uma sociedade capitalista adoecida. A Revolução Russa tocava Diego, impulsionando-o de alguma forma a contribuir com a “redenção” de sua terra natal. Foi com esse desejo que ele aportou no México em 1921, para junto de Siqueiros, Orozco, e tantos outros pintores, eregir seus próprios *Bonampak*¹⁵, primeiramente sob os encargos de Vasconcelos e posteriormente de outros atores, públicos e privados. Ele já chegou ao México reconhecido como um grande pintor e à medida que seu trabalho no país ganhava mais visibilidade, seus críticos contemporâneos, dentre os quais encontravam-se também Siqueiros e Orozco, acusavam-no de oportunismo, pintor dos ricos, marionete do governo, monopolizador dos encargos murais etc. Muitas das críticas são fundamentadas apesar de não diminuírem o mérito de seu trabalho. Certamente nenhum dos três pintores retratou mais o indígena e o passado pré-colombiano do que Rivera. Seus murais, sempre didáticos, continham cenas do cotidiano mexicana, seus costumes, ritos, festividades, saberes etc. Neles também estavam presentes o episódio da Conquista, retratado em cenários turbulentos de corpos indígenas e europeus entrelaçados em confrontos constantes.

¹⁵ Palavra maia que significa muros pintados. É também o nome de um dos sítios arqueológicos mais importantes no México, localizado no estado de Chiapas. As pinturas nas paredes representam, por exemplo, rituais de sacrifício. São tidas como exemplo de uma arte mural pré-hispânica.

A escolha de Rivera por retratar à exaustão o passado e a grandeza pré-hispânica radica-se no intuito de fortalecer o ânimo do povo mexicano e injetar nele uma boa dose de auto-confiança e determinação para o enfrentamento das demandas do presente e a construção diária de uma sociedade sacudida pela Revolução. Mas afinal, a partir de qual perspectiva ele retratou esse passado pré-hispânico e quais são as feições do seu indígena? É possível apreendê-las a partir, por exemplo, do mural *El Mercado de Tlatelolco*.



Imagem 2 – El Mercado de Tlatelolco (1942). Palácio Nacional, México, D.F.¹⁶

Dos afazeres cotidianos aos ritos religiosos, o indígena de Rivera é idealizado, quase um retrato atemporal de um passado sempre glorioso, material e culturalmente rico. É bem verdade que ele empreendeu uma exitosa reprodução detalhada do passado asteca, zapoteca e maia, na tentativa de colocá-lo em pé de igualdade com os feitos do homem “civilizado” moderno. Assim, ao deparar-se com sua vista panorâmica de Tenochtitlán, exuberância e dinamismo são as características que marcam aquela civilização. O astequismo de Rivera mescla-se de forma desconexa com seu socialismo marxista de linha trotskista (KEEN, 1984:533), e o observador de seu mural é conduzido a uma leitura da complexa sociedade pré-hispânica, a partir dos aportamentos teóricos do presente, ou seja, uma lógica materialista. Keen ressalta que em seu indigenismo, Rivera

¹⁶ Disponível em: < <http://joseantoniobru.blogspot.com.br/2013/02/situacion-lamentable-en-espana.html>>. Acesso em: 10 de abril de 2015.

Emprendió una vasta reconstrucción pictórica de la historia mexicana desde sus principios hasta la actualidad, dentro del marco de la teoría del materialismo histórico y con un claro objetivo didáctico e inspirador: el de capacitar al pueblo mexicano a ver donde había estado y adonde iba [...] De conformidad con su visión marxista, Rivera dedicó gran atención a los fundamentos materiales de la antigua vida india, a la descripción de la actividad económica y la tecnología [...] Un crítico que suscribe las opiniones marxistas de Rivera podría quejarse de que se guardó de pintar los males que ensombrecían la vida del México antiguo: la escala monumental del sacrificio humano, las cargas crecientes de los pueblos tributarios, la opresión de la clase *mayeque*, la guerra constante. Estas omisiones reflejan el indigenismo de Rivera, mas también parecen expresar un designio deliberado de valerse de las inmensas realizaciones constructivas de los antiguos mexicanos para inspirar un orgullo en la herencia cultural de México y persuadir a sus conciudadanos a tener confianza en sí mismos y en su futuro (KEEN, 1984:535-536).

Sem dúvida, um dos críticos mais ferrenhos de Diego Rivera foi o também muralista David Alfaro Siqueiros. Uma das principais críticas que Siqueiros fazia aos murais de Rivera, de temática indigenista, é que, ao contrário do que defendia seu criador, pouco tinham a inspirar as populações indígenas do México contemporâneo em sua luta revolucionária pela terra. Tais referências ao passado asteca, por distante temporalmente, figuravam mais como um ufanismo nacionalista – encomendado por governos que intitulavam-se porta-vozes e defensores da Revolução – do que uma contribuição à luta camponesa e operária. Para Siqueiros, o indigenismo de Rivera era por demais primitivo e arqueológico (KEEN, 1984:540). No entanto, também é preciso ressaltar que a obra de Rivera, sobretudo os murais que carregam o tema do indigenismo, objetivavam antes de mais nada um apoderamento indígena dentro do novo ciclo que se abria com a Revolução.

Uma das críticas mais pesadas de Siqueiros a Rivera está em um ensaio publicado na revista *New Masses*, de Nova York, em 29 de maio de 1934. Siqueiros elenca uma série de pontos para abordar a obra mural de Rivera e sua militância política de esquerda-trotskista, que julgava oportunista.

Esto quiere decir, el pintor que siguió fielmente el flujo y reflujo de la demagogia oficial mexicana. El “pintor magistral”, el *dilettante* intelectual burgués de la Revolución, se vio obligado a entregarse a un lento proceso de concesiones a cambio del derecho para continuar pintando muros. El pintor que no entendió que la pintura mural a toda costa lleva a un peligroso oportunismo, el cual pretende no ver que la pintura revolucionaria es parte del próximo futuro de la sociedad; esto es, del periodo de la dictadura del

proletariado. En México, Diego Rivera sólo pintó temas generales, símbolos abstractos, escolásticos, discursosseudomarxistas. Un discurso académico y pedante en lugar de un lema apropiado al movimiento. Ninguna pregunta concreta sobre el movimiento político preciso. Amigo de los retratos pictóricos políticos, nunca emplea, sin embargo, las figuras de una burguesía mexicana feudal (terrateniente), que fueron aliadas del imperialismo. Calles, su hombre fuerte, nunca aparece en la escena en su papel de demagógico verdugo de obreros mexicanos. Él nunca pintó a Julio Antonio Mella, Guadalupe Rodríguez, Pedro Ruiz y demás víctimas de la contrarrevolución mexicana. Y el embajador Morrow? Rivera nunca podría retratar muy bien políticamente a su patrón, el hombre que le pagó doce mil dólares para que él pudiera condenar el colonialismo español en su fresco, como el símbolo de la opresión del pueblo mexicano, para ser ofrecido como un obsequio al gobierno del país respectivo. Naturalmente, Rivera evocó al Cortés de la Conquista. Cortés hace mucho que está muerto; pero de ninguna manera insinuó Rivera al moderno Cortés de México; al contrario, él último fue amigo suyo y su viuda es su madrina en los Estados Unidos (TIBOL, 1974:60-61).

Certamente uma crítica indigesta dirigida a Rivera. Desceu ácida mas não era de todo exagerada, muitas outras vozes juntariam-se em sintonia às contundentes opiniões de Siqueiros. A resposta viria oficialmente em um ensaio de Rivera, publicado na revista *Claridad*, de Buenos Aires, em fevereiro de 1936¹⁷. Em linhas gerais, Rivera replica que Siqueiros vinha sendo usado sistematicamente em escala internacional como um instrumento do partido oficial stalinista, numa tentativa de desqualificá-lo e, em consequência, à corrente bolchevique-leninista da qual Diego era “adepto”. É importante lembrar que Rivera e Frida receberam em sua casa Trotsky e sua esposa, que chegaram ao México em 9 de janeiro de 1937, com asilo político cedido pelo então presidente Lázaro Cárdenas.

À semelhança de Vasconcelos, a figura de Rivera gerou e gera bastante debate. A despeito das críticas, alguns de seus murais eternizaram a luta operária mexicana, projetando sempre um futuro onde é possível vislumbrar que o desenrolar dos embates do presente desaguaria na tomada do poder pelos trabalhadores – que uniriam camponeses, indígenas e operários num México fraterno e que tivesse superado os grilhões da sociedade burguesa capitalista, completando assim a luta revolucionária interrompida. Os murais *El Hombre Controlador del Universo* e *El Arsenal* (fragmento

¹⁷ O caráter ensaístico deste trabalho impede que tanto a crítica de Siqueiros quando a resposta de Rivera a ela, possam ser citadas na íntegra. Não obstante, para quem possa interessar, encontram-se presentes no livro *Documentación sobre el arte mexicano*, organizado sob os cuidados de Raquel Tibol.

de um mural pintado na Secretaria de Educación Pública, que reproduz pictoricamente um *Corrido de la Revolución*) exemplificam a perspectiva de Rivera quanto à luta operária mexicana.



Imagem 3 - *El Hombre Controlador del Universo* (1934). Palácio Nacional de Bellas Artes. México, D.F.¹⁸



Imagem 4 – *El Arsenal* (1942). Secretaría de Educación Pública, México, D.F.

O primeiro mural havia sido pintado em 1933 no Centro Rockefeller de Nova York. A iniciativa de seu encomendador era uma tentativa de demonstrar liberalismo e

¹⁸ Disponível em: < <http://www.wikiart.org/en/diego-rivera/man-controller-of-the-universe-1934>>. Acesso em: 10 de abril de 2015.

tolerância vinda de um baluarte do capitalismo com relação à causa operária. Já para Rivera, uma oportunidade ímpar de marcar presença e reafirmar a luta proletária justamente nos EUA e em um edifício-símbolo oposto a essa luta. O mural seria destruído mesmo antes de inaugurado quando percebeu-se nele uma imagem de Lênin. Apesar dos esforços de Rivera em mantê-lo, seu contratador foi pragmático no impasse. Restaria então a Rivera reproduzi-lo um ano depois no Palácio de Bellas Artes, no México.

Em *El Arsenal*, o objetivo era reproduzir pictoricamente um famoso *corrido* sobre a Revolução mexicana. Nele, fala-se dos embates entre as massas camponesas e operárias e as elites burguesas mexicanas. O mural ocupa vários muros do edifício da SEP e por isso é dividido em temáticas as quais correspondem cada uma a um trecho da canção. Nesta aqui reproduzida, é possível observar Frida Kahlo (sempre muito retratada nos murais de Rivera e que exerceu forte influência em seus trabalhos) e Tina Modotti (fotógrafa e modelo italiana) distribuindo armas para operários. Siqueiros aparece no canto esquerdo, atrás de um trabalhador de azul com fuzil nas mãos. Mais acima o lema zapatista *tierra y libertad* conduz levadas de camponeses e operários num esforço conjunto para destituir a ordem burguesa.

De um modo geral, os murais de Rivera pretendem exercer uma função didática diante do povo. Do passado mexican, passando pela conquista espanhola, às lutas de independência, à consolidação da ordem liberal durante meados do século XIX, à rudeza do porfiriato, à Revolução, e chegando finalmente ao futuro triunfo operário, a proposta plástica de Diego Rivera evidencia-se de maneira clara: sem grandes abstracionismos conduzir a população a uma apreensão de seu passado, sugerindo que a contestação da ordem burguesa aberta com a luta camponesa seria concretizada sob a condução do proletariado mexicano amadurecido e pronto para inaugurar num futuro não muito distante, o governo dos trabalhadores.

4. David Alfaro Siqueiros

Dos três muralistas aqui abordados é possível que Siqueiros tenha sido aquele que plasmou com maior intensidade as lutas de seu tempo. Seus murais de cores opacas estavam sempre carregados de contornos e feições bastante expressivos, traduzindo em última instância a personalidade de um indivíduo comprometido com o engajamento

político, seja através do jornal *El Machete*¹⁹, da militância dentro do PCM (Partido Comunista Mexicano) e da participação em conflitos internacionais como a Guerra Civil Espanhola (1936-1939), na qual lutou do lado republicano. Chegou inclusive a apresentar-se ao presidente Nasser para contribuir do lado egípcio durante a Guerra do Suez (1956), apesar de ter sido gentilmente dispensado.

Seus murais carregam críticas ferrenhas ao capitalismo, à burguesia, ao fascismo (quando este ascende na Europa), além de projetarem, guardadas as devidas proporções, à semelhança de Rivera, o governo do proletariado. Não obstante, a luta do trabalhador mexicano é enfatizada no presente, um enfrentamento aberto com as forças reacionárias de sua época. Siqueiros seguiu a linha do marxismo-stalinista e isto fica bastante evidenciado nas constantes críticas ideológicas e estéticas trocadas entre ele e Rivera. Em Siqueiros, o socialismo aparece como o promotor de mudanças, que acontecem tanto no plano físico (avanço material e tecnológico) como no social (revolução socialista). Por isso, há um forte traço de dinamismo em seu trabalho, expressado na constituição de um mural voltado para um espectador ativo (MANJARREZ, 1994:12). Segundo a Manjarrez:

[...] Siqueiros mantuvo una militancia permanente, así como un sentido de búsqueda y reflexión teórica sobre su práctica artística, destacando la funcionalidad, efectividad y repercusión social del arte (MANJARREZ, 1994:12).

É interessante observar o aprimoramento de seus murais, que comunicam o esforço do próprio Siqueiros em projetar em seus trabalhos a ideia de uma arte de vanguarda, que absorvesse as transformações de seu tempo, materializadas na experimentação/utilização de materiais originais, além da iniciativa em promover a harmonização entre arte e arquitetura.

O Polyforum, edifício localizado na Cidade do México, é certamente o exemplo mais expressivo desta iniciativa. Centro onde se realizam atividades de caráter cultural, político e social, o prédio abriga murais de Siqueiros. Para ele, uma primeira etapa da arte revolucionária se encontraria no desafio de ultrapassar uma arquitetura pré-existente, para que então, arquitetos e pintores passassem a uma segunda etapa onde

¹⁹ Jornal de esquerda fundado em 1924 e ligado ao Sindicato de *Obreros Técnicos, Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios de México*. Em 1925 passa a ser vinculado ao Partido Comunista Mexicano.

ambos trabalhariam juntos na elaboração de estruturas mais adequadas para abrigar obras de arte mural, com materiais e técnicas de seu próprio tempo.

Como posto com relação a Rivera, qual seria a perspectiva de Siqueiros ao abordar o passado pré-hispânico, levando em consideração a funcionalidade da arte sempre buscada pelo pintor em seus murais? Sobre este aspecto, Keen afirma:

Para Siqueiros, pintor socialista revolucionario, obsesionado por la violencia y la injusticia del mundo moderno, la sociedad azteca tiene escasa pertinencia actual y acaso ninguna lección cívica que la que dió en su heroica resistencia, a muerte, a la dominación extranjera. La única figura del pasado índio de México a la que Siqueiros celebra es Cuauhtémoc, y ello sin ningún esfuerzo de veracidad arqueológica (KEEN, 1984:541).

Apesar do inexpressivo espaço que o passado indígena mexicano tenha tido na obra de Siqueiros, foi justamente em um mural intitulado *Cuauhtémoc Contra el Mito* que o pintor conseguiu elevar ao máximo o aprimoramento de sua técnica, estética e engajamento político. O próprio Siqueiros afirmou ser seu mural preferido (TIBOL, 1974:54-56).



Imagem 5 – *Cuauhtémoc Contra el Mito* (1944). Tecpan de Santiago Tlatelolco. México, D.F.²⁰

Neste mural, cuja temática central é a resistência indígena ao invasor espanhol, a proposta é recuperar no passado mexicana um exemplo inspirador e combustível motivador para as lutas da classe trabalhadora do século XX. Cuauhtémoc é representado com uma lança cuja ponta é de pedra, enquanto o homem europeu estabelece um contra-ponto segurando uma cruz de ponta afiada. Com isso Siqueiros propõe um enfrentamento aberto entre um Cuauhtémoc corpulento/forte e um invasor montado em um cavalo cujo caminhar é aplastante. O pintor retoma assim, o pensamento que os índios tinham de estarem lutando contra centauros.

É possível ver a cabeça de um indígena sob uma das patas no canto inferior esquerdo e a sua frente Quetzalcoatl simbolizando a grandeza mexicana. Ao fundo, templos e construções queimam enquanto Monctezuma II ergue os braços ao céu pedindo resposta aos deuses pela tragédia. O abdômen do cavalo sangra numa clara alusão de que mesmo “deuses” são mortais e está aí um dos pontos principais da reflexão que Siqueiros propõe: é possível vencer a contra-revolução²¹ e concretizar a agenda revolucionária proletária e camponesa (KEEN, 1984:541); (MANJARREZ, 1994:31); (TIBOL, 1974:56).

Uma marca importante de Siqueiros era o emprego de uma técnica de pintura que lançasse mão de produtos industriais contemporâneos (resinas sintéticas, por exemplo) e de ferramentas atuais, além do relevo como um recurso que tornasse o mural uma obra mais orgânica e o colocasse em diálogo direto com seu espectador. Assim, quando ele pinta *Cuauhtémoc Contra el Mito*, uma gama de críticos e observadores

²⁰ Disponível em: < <http://www.wikiart.org/en/david-alfaro-siqueiros/mural-1944>>. Acesso em: 10 de abril de 2015.

²¹ O repertório estético do movimento muralista mexicano, quando prestou-se a retratar a Revolução Mexicana, estabeleceu, guardadas as devidas proporções, uma relação orgânica entre as massas camponesas, sobretudo suas mais eminentes lideranças (Villa e Zapata), e aquilo que convencionou-se chamar de Revolução, de tal modo que falar em Revolução Mexicana implicava encontrar seus legítimos representantes nas lideranças populares. Assim, para o stalinismo de Siqueiros, ainda que a promulgação da Constituição de 1917 tenha concretizado na letra da lei avanços com relação a questões agrárias e trabalhistas, de fato a materialização dessas conquistas ficaria circunscrita à carta magna, com excessão do governo de Lázaro Cárdenas, quem levou a cabo uma profunda reforma agrária no país durante seu mandato presidencial. A contra-revolução se vê então identificada, em Siqueiros, nos governos que a partir de Venustiano Carranza (com excessão de Cárdenas) – mesmo que apresentando diversos matizes políticos e maneiras distintas de lidar com as demandas do camponês e do operário urbano-industrial – não quiseram ou não tiveram a iniciativa política de aplicar pontos específicos da Constituição que coroavam as lutas de uma década inteira.

lançaram diversos juízos acerca do trabalho. O famoso cineasta norte-americano Orson Welles declarou:

Si Orozco es el poeta de la Revolución, Siqueiros es el arquitecto de su impulso. Arquitecto es la palabra. Ningún pintor desde Miguel Ángel, se ha movido con mayor arrojo dentro del espacio arquitectónico; sus figuras surgen de la superficie del muro. Situados frente a ella sentimos que se proyectan hacia nosotros. *New York Post*, 20 de noviembre de 1945 (SIQUEIROS, 1975:63).

Outra crítica sobre o mural afirmava:

Hay grandeza y hay síntesis en el tema ideológico; no se trata de una cátedra de historia pictorizada. Hay también, proximidad dramática con el mundo del espectador activo; no se trata de una obra para ser contemplada quietamente. Por último, el espectador es, necesariamente, el ciudadano y no el aficionado al arte o el *snob*... *El Insurgente*, 22 de junio de 1944 (SIQUEIROS, 1975:65).

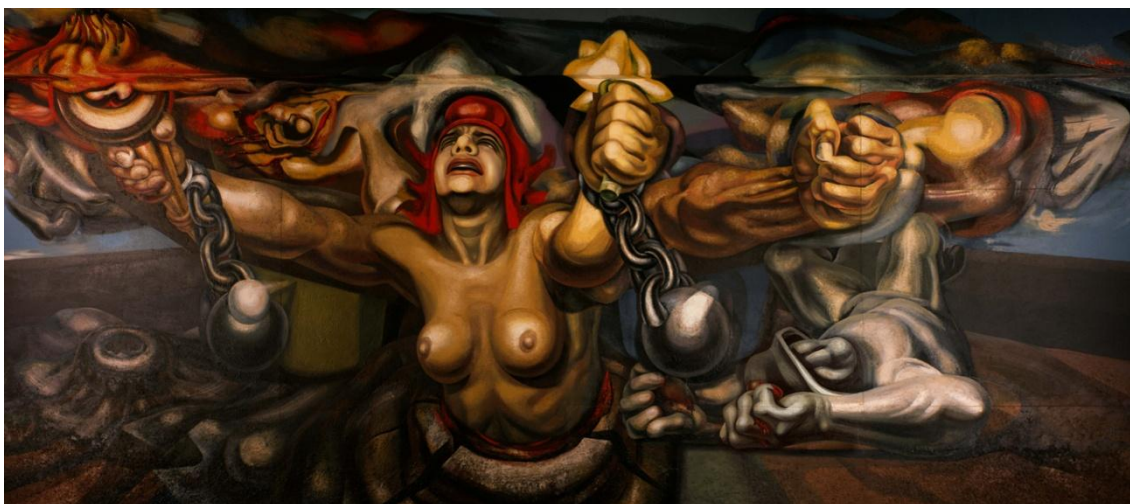


Imagem 6 – *Nueva Democracia* (1945). Palacio de Bellas Artes. México, D.F.²²

Se com *A Liberdade Guiando o Povo* (1830) Delacroix eternizou pictoricamente a Revolução de 1830, Siqueiros o fez em *Nueva Democracia* (1945) com relação à busca da humanidade pela liberdade total e às forças positivas criadoras. E se assim assumido, então esse mural carrega um tom de arte universal, na qual a luta dolorosa dos povos por justiça social fica plasmada por meio dos pincéis de um artista latino-americano empenhado com seu tempo.

²²Disponível em: < <http://www.wikiart.org/en/david-alfaro-siqueiros/view-of-a-mural-depicting-democracy-breaking-her-chains-detail-of-the-series-new-democracy-1934-1934>>. Acesso em: 10 de abril de 2015.

No mural, é possível observar uma mulher que emerge vitoriosa após um intenso combate. Não obstante, seu rosto carrega uma expressão sofrida sinalizando o desgaste da luta bem como o desafio de reconstrução que ainda virá. Seus braços fortes carregam a rudeza da opressão representada em pedaços de correntes rompidas, mas também a esperança – na forma de flor – de que com mãos firmes se concretizará o esforço criador. Em contraste à mulher mestiça, conotação da liberdade, é possível ver ao fundo um corpo cinza caído. Aí Siqueiros emprega um duplo significado e une passado e presente, o corpo caído é ao mesmo tempo o invasor da conquista do século XVI e o nazi-fascismo derrotado. Nas palavras de Serna:

La idea-motor desta obra mural es – como las otras dos, de Diego y de Orozco – el drama de las luchas de humanidad en pos de la meta ahnelada que se va logrando con tanta amargura y tanto ineludible dolor. Pero esta conotación histórica se subjetiva aquí en símbolos más actuales; y presenta muy claramente el nuevo concepto de la libertad total que, en los pueblos, se va perfilando cada vez de modo más orgánico y profundo [...] No se porqué pienso un poco en la grandilocuencia de un Delacroix al contemplar esta pintura, una de las mejores salidas del pincel de Siqueiros (SIQUEIROS apud. SERNA 1975:69).

Noberto Bobbio ao falar do conceito de Revolução, expõe a inevitabilidade do uso da violência, haja vista que movimentos de transformação intensa contarão com resistências contra-revolucionárias. Assim, o espírito sempre combativo de Siqueiros, na arte e na militância política, parece revelar-se nas palavras de Bobbio:

Como, na época contemporânea, os instrumentos coercitivos à disposição das autoridades políticas são numerosos e cada vez mais aperfeiçoados, os revolucionários terão de mobilizar vastos segmentos da população e deles receber apoio ativo, se quiserem contar com a vitória. O choque entre os dois campos não poderá deixar de ser longo, violento e sangrento (BOBBIO, 1998:1122).

A militância de Siqueiros levou-o à prisão mais de uma vez, conduziu-o também em outros momentos a desenvolver seu trabalho em outros países que não o México, como por exemplo, Chile, EUA e Argentina. Apesar das críticas ideológicas e técnicas que dirigia a Rivera e em menor grau a Orozco, sempre falou no muralismo como um movimento plural, feito de muitos autores. Seu socialismo-stalinista que fazia clara oposição ao trotskismo de Rivera e ao anarquismo de Orozco, aponta para a pluralidade do movimento muralista no que tange às propostas plásticas e ideológicas de seus representantes. Não obstante, a despeito das divergências, os três partem de um lugar

comum: a Revolução Mexicana. Ela pode não ter sido a razão exclusiva para o surgimento da arte mural moderna, que já vinha sendo engendrada na última década do século XIX e na primeira do XX, mas certamente sua grande inspiração. Foi somente no contexto da Revolução que a expressão da arte no México pôde operar também sua grande mudança, munida de tão ousadas propostas, indo mais longe inclusive, do que as transformações políticas e sociais, e servindo a essas como inspiração.

5. José Clemente Orozco

A inquietante obra de Orozco coloca-se como o grande desafio de entendimento dentro da tríade aqui abordada. Fogo que tudo devora e nada lhe escapa, seus murais fagocitam o indigenismo, problematizam a Revolução supostamente redentora da nação e denunciam o verdadeiro carnaval que as ideologias de esquerda e direita protagonizam dentro e fora do México. Apesar de seguir a espinha dorsal do movimento muralista, propondo uma arte pública, monumental e revolucionária, Orozco, à semelhança de Rivera e Siqueiros, elegeu seus pontos de vistas particulares para significar o macro-objetivo muralista.

A obra de Orozco não propõem-se à transformação social por meio da arte, no entanto, isso não quer dizer que ele não estivesse preocupado com as questões sociais de sua época e não fosse sensível a elas. Há muito conteúdo social e político em seus murais, não obstante, esses dois elementos não aparecem como solução e/ou resposta, mas como representação da realidade. De acordo com Octavio Paz: “Orozco no cuenta ni relata; tampoco interpreta: se enfrenta a los hechos, los interroga, busca em ellos una revelación” (JAIMES, 2012:74 apud. PAZ, p.236). A respeito do engajamento social de Orozco, Raquel Tibol afirmou:

Ninguno de los muralistas de aquel momento respondió de manera tan cabal al contenido antiburgués y en pro de una función social del arte propugnado por el *Manifiesto* como el propio Orozco, al punto de llevarlo a anular sus composiciones simbolistas, de no fácil interpretación, y sustituirlas por pinturas, magníficamente estructuradas, cuyos asuntos correspondían a los grandes problemas que conmovían al pueblo mexicano (JAIMES, 2012:74 apud. TIBOL, p.79).

De acordo com Héctor Jaimes, no começo de sua carreira muralista, Orozco aproxima-se ligeiramente ao marxismo, no entanto, esta aproximação influenciou sua obra de diferentes formas (JAIMES, 2012:16). Posteriormente há um aberto distanciamento dele com relação ao marxismo após lançado o *Manifiesto del Sindicato*

de obreros técnicos, pintores y escultores, apesar de nunca ter superado a filosofia marxista integralmente. Um olhar descuidado classificaria Orozco e/ou sua obra como anarquista, tendo em vista sua crítica às ideologias. Mas isto seria um juízo prematuro e precipitado de uma trabalho bem mais complexo. Siqueiros afirmou certa vez que ele estava mais para um pequeno-burguês jacobino, liberal e anticlerical (JAIMES, 2012:73 apud. SIQUEIROS, 1944).

Assim, seus murais apresentam um caráter expressionista e conduzem seu observador à pluralidade das interrelações humanas, problematizando maniqueísmos e conceitos da alçada política que para ele não dão conta da complexidade da vida, como por exemplo, comunismo versus fascismo, democracia versus tirania, revolução versus contra-revolução, civilização versus barbárie etc. O fogo é um signo pictórico recorrente em seus trabalhos. Orozco usa-o como símbolo de purificação e catarse. O mural *Carnaval de las Ideologias* exemplifica melhor esse aspecto.



Imagem 6 – *El Carnaval de las Ideologías* (1937, fragmento). Palácio do Governo. Guadalajara, Jalisco.²³

A temática central é a denúncia da fratricida Guerra Civil Espanhola (1936-1939). Nesse emaranhado de corpos que se mutilam, um indivíduo segura uma cruz,

²³ Disponível em: < <http://www.wikiart.org/en/jose-clemente-orozco/the-clowns-of-war-arguing-in-hell-1944>>. Acesso em: 10 de abril de 2015.

símbolo do cristianismo, enquanto outros apegam-se às suas convicções materializadas em seus símbolos político-ideológicos, dos quais é possível discernir a suástica nazi-fascista, a estrela vermelha do comunismo, bem como a foice e o martelo. A intenção crítica de Orozco nesse mural é mostrar que na guerra os dois “lados” não são meticulosamente estabelecidos. No caso espanhol, por exemplo, soviéticos matavam anarquistas, ainda que ambos militassem pela facção republicana. A respeito desse mural e sua crítica à ideologia, Héctor Jaimes afirma:

La ideología no es para Orozco el camino hacia la libertad social, más bien, la ideología se presenta como un obstáculo para alcanzarla y para darle al hombre la posibilidad de ser plenamente. En este sentido, para el pintor mexicano la ideología es un dogma que medía la relación del sujeto con su entorno social; asimismo, toda ideología – como veíamos en *El Carnaval de las Ideologías* – tiende a la deshumanización. Pero la crítica a la ideología no presupone su superación y tampoco presenta claves para dicha superación, sino que es una crítica en sí, pues tan sólo le llega al espectador como un ingrediente que pudiera contribuir a un mayor análisis (JAIMES, 2012:81).

Transportando a crítica para a realidade mexicana da Revolução, poder-se-ia problematizar as mudanças de campos operadas no curso do processo, como a passagem de José Vasconcelos do espectro villista para o carrancista, durante o breve período em que integrou o governo da Convenção. Talvez, de fato, Vasconcelos nunca tivesse acalentado um discurso político revolucionário radical, daí o “ajuste” de curso que o colocou como Secretário de Educação Pública de um governo pequeno-burguês como o de Álvaro Obregón.

Com relação à releitura do passado mexicana aberta com a Revolução Mexicana, Orozco foi enfático em sua perspectiva hispanista. Ao contrário de Rivera e seu indigenismo arqueologizante ou o indigenismo comedido de Siqueiros que elencou apenas Cuauhtémoc como referência, Orozco não economizou pinceladas para exaltar o episódio da conquista como o momento de ruptura da letargia na qual estariam mergulhadas as populações meso-americanas.

Para aqueles que exaltam o elemento autóctone na composição de uma identidade latino-americana, este é o ponto de maior crítica à obra do muralista. Entretanto, é preciso problematizar um pouco mais a questão além da simples afirmação de que Orozco não via nada de frutífero nas raízes mexicas. O mural *Cortéz y La Malinche* ajuda entender seu hispanismo.



Imagem 7 – Cortés y La Malinche (1926). Escuela Nacional Preparatoria. México, D.F.²⁴

Malinche teria sido uma indígena que unindo-se a Cortés, auxiliou-o na Conquista, prestando serviços de tradução, já que falava ao menos três línguas. Ela ocupa uma dupla imagem, ora de traidora (para aqueles que defendem o discurso indigenista) ora de visionária (para aqueles que defendem o discurso hispanista), por ter apreendido que a chegada dos europeus significaria uma espécie de “progresso” para seu universo, e que uniria o melhor de dois mundos. Não que Malinche tivesse tal discernimento, mas no mínimo boa vontade para com Cortés.

Assim, no mural de Orozco se observa um Cortés forte de mãos dadas com Malinche. Com o braço ele a protege de um indígena alquebrado caído no chão, sobre o qual pisa, em afirmação positiva de que a partir daquele momento aquela seria a união responsável pela construção da sociedade. Ironizando o episódio da Conquista, Orozco afirma em sua *Autobiografía*:

Pero este panorama tan bonito será estropeado por los indigenistas. Según ellos la conquista no debió haber sido como fue. En lugar de mandar capitanes crueles y ambiciosos, España debió de haber enviado numerosa delegación de etnólogos, antropólogos, arqueólogos, ingenieros civiles, cirujanos dentistas, veterinários, médicos, maestros rurales, agrónomos, enfermeras de la cruz roja,

²⁴Disponível em: < <http://www.wikiart.org/en/jose-clemente-oro-zco/cort%C3%A9s-and-la-malinche-1926>>. Acesso em 10 de abril de 2015.

filósofos, filólogos, biólogos, críticos de arte, pintores murales, eruditos en historia. Al llegar a Veracruz, desembarcar de las caravelas carros alegóricos enflorados y en uno de ellos Cortés y sus capitanes y llevando sendas canastillas de azucenas y gran cantidad de flores, confeti y serpentinas para el camino a Tlaxcala y la gran Tenochtitlán, y después de rendir pleito homenaje al poderoso Moctezuma, establecer laboratorios de bacteriología, urología, rayos X, luz ultravioleta, un departamento de Obras Públicas, universidades, kindergartens, bibliotecas y bancos refaccionarios... Poner a Alvarado, a Ordaz, a Sandoval y demás varones fuertes, de gendarmes a cuidar la ruínas para que no se perdiera nada del tremendo arte precortesiano... Respetar la religión indígena y dejar en su lugar a Huitzilopochtli... Impulsar los sacrificios humanos y fundar una gran casa empacadora de carne humana con departamento de engorda y maquinaria moderna para refrigerar y enlatar (KEEN, 1984:538 apud. OROZCO, 1945:108-110).

Orozco rechaçou o tema do indigenismo como credo artístico. Ele seguiu uma linha assumidamente hispanista de visão acerca do passado indígena, considerando o período da Conquista não como um momento trágico, mas como a libertação da letargia na qual encontrava-se o povo asteca. Ele exaltou a “síntese mexicana”, que seria a união entre os traços positivos presentes nos dois componentes do mestiço: o índio e o europeu. Mas não é apenas o passado mexicano o objeto de crítica de Orozco. A Revolução Mexicana no mural *Khatarsis* é retratada juntamente com outros temas que englobam, como sempre busca Orozco, a crise de valores do capitalismo e socialismo.



Imagem 7 – Khatarsis (1934). Palacio de Bellas Artes. México, D.F.²⁵

Mais uma vez a violência expressionista de Orozco ganha força através deste mural onde é possível ver o colapso da sociedade contemporânea através das guerras. O

²⁵ Disponível em: < <http://www.wikiart.org/en/jose-clemente-oro-zco/catharsis-1934>>. Acesso em: 10 de abril de 2015.

avanço tecnológico (representado nas máquinas) e prostitutas ocupam o centro da obra. Ao fundo, o fogo (novamente) simboliza a purificação. A Revolução Mexicana poderia estar representada por meio da prostituta de traços mestiços e seios à mostra, sobretudo os dez anos de guerra civil nos quais o país foi mergulhado e que generalizaram a contestação da moral dominante, dos valores, potencializando as intrigas palacianas da alta política, a radicalização camponesa e o oportunismo da elite pequeno-burguesa militar, arquiteta da Constituição de 1917 e da suposta concretização da agenda camponesa.

Diferente de Rivera, Orozco não pinta o indigenismo arqueologizante, mas uma leitura hispanista do passado mexicano. Ele também não celebra a resistência à conquista, a qual encontrou tão boa representação no pincel de Siqueiros por meio da figura de Cuauhtémoc. Ele estabelece antes um contraponto em relação aos outros dois muralistas, enxergando a chegada de Cortés como um evento positivo e catalizador da união do melhor de dois mundos. Orozco exalta então, a síntese mexicana.

Ele não arvorou a bandeira da revolução proletária e a luta dos trabalhadores abertamente como o fez Siqueiros no conjunto de sua obra. A epopéia rômantica do operariado mexicano rumo ao fim da sociedade burguesa, marca de Rivera, também não é seu objeto de representação. Orozco escolhe pintar a natureza humana encenando suas guerras e revoluções. Enquanto que para Rivera, os embates entre a burguesia e proletariado encaminhariam o México para o fim das injustiças, para Orozco tudo termina em fogo purificador. Assim, ele pensa mais na catarse humana do que na vitória de um conceito ideológico.

CONCLUSÃO

Falar em muralismo mexicano é falar de uma identidade plástica latino-americana. A Revolução Mexicana, como seu maior agente impulsionador, apesar de não ter concretizado a pauta social e política das massas camponesas capitaneadas por Villa e Zapata, catalizou o surgimento de um novo entendimento a respeito da arte, a partir de um lugar de fala latino e assentado sobre as demandas do México e da região.

Como visto, o muralismo, pronunciado no singular, fala muito mais de uma espinha dorsal que perpassa a obra de seus agentes, do que uma suposta uniformidade que possa ser sugerida para as obras de Rivera, Siqueiros e Orozco. Além disso, o movimento muralista vai além desses três nomes, e nos pincéis de outros pintores contemporâneos a eles e posteriores, também assumiu outros contornos, sempre respeitando, no entanto, o tripé de uma arte pública-monumental e revolucionária.

O passado mexicana é retratado em Rivera sob a forma da exaltação, um discurso utilizado pelas elites políticas pós-revolucionárias como instrumento de glorificação de uma mexicanidade arqueológica, à semelhança das grandes civilizações que se afirmam através de um passado opulento. Não obstante, ele nutre no espectador a certeza de que a Revolução Mexicana, como um ponto de inflexão, conduzirá à materialização dos valores socialistas. Isto assume um caráter de grandiosidade, uma vez que a ditadura do proletariado, pintada por Rivera, se agarra às paredes dos edifícios públicos habitados pela classe média alta. Um verdadeiro aviso de guerra aberta e declarada.

Em Siqueiros, o presente toma forma na denúncia, incorpora o discurso socialista e assume um caráter de militância permanente. Ele lança mão de tudo ao seu dispor: arquitetura, relevo, novos materiais etc. O resultado é um mural vivo e que desperta no espectador o impulso de sujeito ativo, ou seja, Siqueiros leva às últimas consequências o aspecto da funcionalidade da arte. Seu passado mexicano também existe em função do presente, daí o pintor busca especificamente em Cuauhtémoc exemplo de resistência e luta, ao invés de glorificar toda uma civilização.

É preciso tomar cuidado para não confundir o livre pensamento de Orozco, que tenta escapar às ideologias, com despolitização do pintor. Na verdade, a sutileza de sua crítica está em servir à Revolução Mexicana de uma maneira que não endossa a massificação ou a representação simplista do processo. Orozco mergulha na natureza

humana presente tanto nos embates da história mexicana quanto nos embates da humanidade de uma maneira geral, revelando assim as contradições de sistemas *a priori* pré-estabelecidos. Seu episódio da Conquista é mais redenção que tragédia, é para ele a oportunidade de afirmar a verdadeira mexicanidade.

A análise minuciosa da obra de cada um deles demandaria um trabalho bem mais detalhado do que o aqui apresentado. Oxalá o esforço em apreender a Revolução Mexicana (pelo menos de maneira inicial) relacionando-a com temas que fujam à alçada da tradicional abordagem dos sexênios presidenciais e suas tramas políticas, tenha sido feliz.

BIBLIOGRAFIA

Artigos:

VASCONCELLOS, Camilo de Mello. *As Representações das Lutas de Independência no México na Ótica do Muralismo: Diego Rivera e Juan O’Gorman*. Revista de História (FFLCH) 152 (1º - 2005), 283-304. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/19013>>. Acesso em: 25 de jan. 2015.

Livros:

ALIMONDA, Héctor. *A Revolução Mexicana*. São Paulo: Moderna, 1990.

ANSALDI, Waldo; GIORDANO, Verónica. *La construcción del orden. De la colonia a la disolución de la dominación oligárquica*. Buenos Aires: Ariel, 2012.

BETHELL, Leslie (org.). *Historia da América Latina: de 1870 a 1930, volume V*. São Paulo: Edusp; Brasília: FUNAG, 2008.

BOBBIO, Noberto (coord.); MATTEUCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de Política* (vol. 1). Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

BUSTOS, Rodolfo Bórquez (org.); MEDINA, Rafael Alarcón; LOZA, Marco Antonio Basilio Loza. *Revolución Mexicana: antecedentes, desenvolvimiento, consequências*. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

DONGHI, Tulio Halperín. *História da América Latina*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

GAITÁN, Julieta Ortiz. *El Muralismo Mexicano: otros maestros*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

GILLY, Adolfo. *La Revolución Interrumpida*. Ciudad de México: Ediciones El Caballito, 1971.

GINZBURG, Carlo. “Sinais: raízes de um paradigma indiciário” IN *Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GONZALES, Maria Angeles; LOZADA, Guadalupe. (coord.). *Los murales de Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública*. Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública, 1986.

JAIMES, Héctor. *Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros*. México, D.F.: Plaza y Valdes Editores, 2012.

JAMIS, Rauda. *Frida Kahlo*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

KEEN, Benjamin. *La imagen azteca*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1984.

KRAUZE, Enrique. *Caudillos Culturales en la Revolución Mexicana*. Ciudad de México: Tusquets, 2007.

MANJARREZ, Maricela González Cruz. *El Muralismo de Orozco, Rivera y Siqueiros*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

MEYER, Lourenzo; AGUILAR CAMÍN, Héctor. *À Sombra da Revolução Mexicana: história mexicana contemporânea, 1910-1989*. São Paulo, Edusp: 2000.

REED, John. *Mexico Insurgente*. São Paulo: Boitempo, 2010.

SERNA, Juan Jorge de la. *Diego Rivera: pintura mural*. Ciudad de México: Artes del México & Del Mondo, 1962.

SILVA HERZOG, Jesus. *Pensamiento económico, social y político de Mexico: 1810-1964*. Mexico: Fondo de Cultura Económica.

SIQUEIROS, Angélica Arenal de. *Vida y Obra de David Alafaro Siqueiros*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1975.

WOBESER, Gisela Von (coord.). *Historia de México*. México, D.F.: FCE, SEP, Academia Mexicana de Historia, 2010.

WOMACK Jr., John. *Zapata y la Revolución Mexicana*. México, D.F.: Siglo XXI Editores, 1979.