UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO

LUCIANA COELHO BARBOSA

UMA PERSPECTIVA SOBRE A IDENTIDADE MEXICANA NA OBRA DE DAVID ALFARO SIQUEIROS (1920- 1959)

Goiânia
2009

LUCIANA COELHO BARBOSA

UMA PERSPECTIVA SOBRE A IDENTIDADE MEXICANA NA OBRA DE DAVID ALFARO SIQUEIROS (1920- 1959)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás, para a obtenção de título de Mestre em História.
Área de Concentração: Culturas, Fronteiras e Identidades.
Linha de Pesquisa: Identidades, Fronteiras e Culturas de Migração.
Orientadora: Prof[a]. Dr[a]. Libertad Borges Bittencourt.

Goiânia
2009
Luciana Coelho Barbosa

UMA PERSPECTIVA SOBRE A IDENTIDADE MEXICANA NA OBRA DE DAVID ALFARO SIQUEIROS (1920-1959)

Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás para a obtenção de título de Mestre em História. Aprovado em _____/_____/_____ pela seguinte Banca Examinadora:

_____

Profª. Drª. Libertad Borges Bittencourt – Universidade Federal de Goiás
Presidente da Banca

_____

Prof. Dr. Waldir José Rampinelli – Universidade Federal de Santa Catarina

_____

Prof. Dr. Eugênio Rezende de Carvalho – Universidade Federal de Goiás

Goiânia
2009

Dedicatória

A minha mãe, aos meus irmãos e ao meu "habib" (papai), que está sempre em meus pensamentos.

AGRADECIMENTOS

À professora e orientadora desta dissertação, Libertad Borges Bittencourt, por toda dedicação e auxílio. Deixo aqui expressa minha mais profunda admiração e respeito.

Aos professores argüidores desta dissertação, Waldir José Rampinelli e Eugênio Rezende de Carvalho, pela disponibilidade e atenção.

Aos meus queridos amigos Anna Maria, Eunice, Bruno, Gildete, Rui Jr., Lidiane, Aline e Ernane, por toda a ajuda durante o processo de construção desse trabalho.

A minha família, pelo apoio e compreensão.

RESUMO

Este trabalho tem como proposta a análise da construção de uma identidade mexicana sob a perspectiva de David Alfaro Siqueiros. Este artista é um personagem importante para a compreensão das transformações ocorridas na sociedade mexicana sob o contexto revolucionário. A Revolução Mexicana conseguiu dinamizar e comprometer toda a sociedade e, devido à grande participação popular nos levantes, engendrou a necessidade de se repensar este contingente populacional, ultrapassando o caráter político-militar, afetando sobremaneira a cultura. O movimento muralista, do qual Siqueiros fazia parte, foi significativo nessa questão, uma vez que buscou representar as classes subalternizadas inserindo-as no discurso oficial. Sob esta perspectiva é válido destacar que a análise da construção das identidades está intrinsecamente ligada ao imaginário político e social. Nos países latino-americanos e em especial no México, objeto desse estudo, essa relação está diretamente ligada à noção de mestiçagem. Não podemos discutir identidade mexicana sem levarmos em consideração essa questão que é cristalina no movimento muralista e conseqüentemente na obra de Siqueiros. Esse processo identitário é essencial para que o indivíduo possa engendrar a nação haja vista que possibilita a integração entre indivíduo e sociedade, mesmo ocorrendo de forma contraditória, pois inclui e exclui simultaneamente. Assim, a ênfase desse trabalho consiste, pois, na compreensão de como o contexto histórico mexicano subsidiou o discurso identitário siqueiriano.

Palavras-chave: Revolução Mexicana, muralismo, mestiçagem, Siqueiros.

ABSTRACT

This work has for proposal the analysis of the construction of a Mexican identity under the perspective of David Alfaro Siqueiros. This artist is an important character for the understanding of the transformations occurred in the Mexican society under the revolutionary context. The Mexican Revolution succeeded in motivating and involving the whole society and, due to the great popular participation in the uprisings, engendered the need to rethink this population contingent, surpassing the political and military character, and greatly affecting the culture. The muralist movement, on which Siqueiros took part, was significant to this question, since it tried to represent the inferior classes, inserting them in the official discourse. Under this perspective it is valid to point out that the analysis of the construction of identities is intrinsically connected to the social and political imaginary. In the Latin-American countries and especially in Mexico, object of this study, this relationship is directly connected to the notion of miscegenation. We cannot discuss Mexican identity without taking into consideration this question that is crystalline in the muralist movement and consequently in the work of Siqueiros. This identitary process is essential for the individual to engender the nation since it makes possible the integration between individual and society, despite its ocurrence in a contradictory manner, since it includes and excludes simultaneously. Hence, the emphasis of this work consists in the comprehension of how the Mexican historical context supported the Siqueirian identitary discourse.

Keywords: Mexican Revolution, muralism, miscegenation, Siqueiros.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 Revolucionário a cavalo..... 55
Ilustração 2 Aurora no México (foto)..... 56
Ilustração 3 Aurora no México 57
Ilustração 4 El Coronelazo..... 63
Ilustração 5 El Coronelazo (foto)..... 64
Ilustração 6 O Processo do Fascismo..... 65
Ilustração 7 A Nova Democracia..... 67
Ilustração 8 Nossa Imagem Atual..... 68
Ilustração 9 O Bom Vizinho ou Como Truman Ajuda o Povo Mexicano..... 69
Ilustração 10 Mãe camponesa..... 81
Ilustração 11 Mãe proletária..... 82
Ilustração 12 Cuauhtemoc Contra o Mito..... 83
Ilustração 13 Tormento de Cuauhtemoc 85
Ilustração 14 Detalhe Tormento de Cuauht emoc..... 86
Ilustração 15 O Povo pega em armas..... 88
Ilustração 16 Pela Segurança Completa de Todos os Mexicanos..... 91
Ilustração 17 Detalhe Pela Segurança de Todos os Mexicanos..... 92
Ilustração 18 Operário grevista assassinado..... 92

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....10

CAPÍTULO 1
A IDENTIDADE MEXICANA NO CONTEXTO REVOLUCIONÁRIO
E MURALISTA..... 15

CAPÍTULO 2
A PINTURA MURAL COMO SUBSTRATO DE ARTE ENGAJADA..... 44

CAPÍTULO 3
ARTE E REVOLUÇÃO: SIQUEIROS E A IDENTIDADE NACIONAL
MEXICANA.....72

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....102

REFERÊNCIAS.....106

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como tema o estudo sobre a construção de uma identidade nacional mexicana na perspectiva de David Alfaro Siqueiros. Para tal empreitada torna-se fundamental analisar a obra do artista tendo como enfoque o contexto de sua produção.

Sob esta perspectiva, é válido observar que o século XX marcou o processo de formação das identidades, não só no México, mas na América Latina de modo geral. Do início do século até os anos 50 houve em todo o continente uma efervescência cultural que pode ser exemplificada nos diversos movimentos intelectuais e artísticos que procuravam dar conta desta elaboração identitária. O movimento muralista mexicano é um exemplo desta questão. A identidade nacional construída sob o aspecto da valorização da cultura popular foi algo bem característico no México.

O muralismo representou a proposta de construção de uma nova identidade, possuindo uma relação com a educação, rompendo com o modo de representação identitária até então estabelecido. Destarte, a identidade mexicana foi representada e oficializada por meio dos murais, que buscaram estabelecer uma relação entre o presente e o passado pré-hispânico, mas que, ao mesmo tempo, evidenciavam a preocupação iminente da contextualização do México no panorama universal.

Para a compreensão do movimento muralista como parte do constructo da identidade nacional mexicana, são necessárias algumas reflexões para uma apreensão mais global acerca dos marcos deste movimento. Desde os seus primórdios o muralismo mexicano esteve relacionado às circunstâncias históricas, sobretudo vinculado à experiência humana que apontava para a necessidade de profundas mudanças sociais. Fruto de uma conjuntura histórica específica, em que o apelo à unidade tornava-se fulcral, o movimento foi gestado fundamentando-se em três valores capitais: o nacional, o popular e o revolucionário, buscando valorizar e retratar o que ficou conhecido como o *México profundo*, destacando a importância de índios, mestiços e trabalhadores de modo geral. Na construção de uma nação mais inclusiva houve a materialização de um projeto, centrado na perspectiva de uma nova identidade a ser construída; uma identidade que não negasse o passado colonial e pré-hispânico, mas integrasse-o à modernidade almejada. Como em distintas narrativas fundadoras, as “raízes” históricas foram buscadas neste passado e integradas ao contexto

revolucionário, de modo a engendrar uma identidade nacional, ainda que a proposta partisse de uma elite política e intelectual.

A Revolução Mexicana e o muralismo interligam-se na medida em que o contexto revolucionário, ao dinamizar e comprometer toda a sociedade, afetou sobremaneira a cultura do país e conseqüentemente forneceu subsídios que serviram de base para a construção de uma identidade nacional.

Segundo Ianni (1993, p.22 - 23), a Revolução Mexicana expressa e simboliza vários problemas fundamentais das sociedades latino-americanas. Em geral, eles se relacionam com o processo histórico de formação do povo, permeado pela luta pela terra e conquista de direitos políticos. Mas esta questão não foi exclusivamente mexicana, mas bastante geral a toda a América Latina. Assim, o tema proposto por esta dissertação insere-se num contexto mais amplo que se refere aos estudos sobre as especificidades latino-americanas. Sob este aspecto, vale destacar que nestes estudos há, geralmente, uma tendência em homogeneizar toda a história do continente. Desta forma as especificidades de cada país não são apreendidas. Embora muitas semelhanças possam ser encontradas, é importante notar que simultaneamente existem situações históricas diversas, ou seja, cada país possui uma história própria, permeada por um jogo de forças sociais, uma combinação de formas de vida, tradições e culturas díspares.

Na tentativa de explicar a situação latino-americana é feita uma infinidade de análises, sobressaindo-se talvez, aquela que enfatiza o ponto de vista do dominador, em que a idéia da conquista é intrínseca à história da América Latina e esta está "destinada a viver outras histórias, mas nunca a sua própria" (BRUIT, 1991,p.148).

Assim, toda a história da América Latina foi permeada por toda uma reflexão filosófica que legitimava a dominação européia no "novo continente". Enrique Dussel (1993, p.44) destacou que a conquista, por exemplo, foi um processo militar prático e violento que inclui dialeticamente o "outro" como "si mesmo". Este "outro" é negado, subsumido, tendo que se incorporar a uma totalidade dominadora. Neste sentido há a caracterização da América como um lugar à parte da civilização, no máximo um lugar que exprime uma possibilidade no futuro, como destacou Hegel:

> No que se refere a seus elementos, a América ainda não terminou sua formação... A América (Latina) é, por conseguinte, a terra do futuro. Em tempos futuros se mostrará sua importância histórica. Mas como país do futuro a América não nos interessa, pois o filósofo não faz profecias (Hegel *IN* DUSSEl, 1993, p.19).

Esta idéia encontra-se bastante difundida no cenário social, a América desempenhando um papel secundário, existindo somente porque foi “descoberta” pela Europa, mesmo porque a história destes países era escrita apoiada em diretrizes européias. As produções historiográficas de uma maneira geral tentaram construir uma historiografia o mais homogênea possível. Embora haja uma aceitação do pertencimento à história da expansão cultural da Europa e, por conseqüência, uma identificação com os valores embutidos neste processo de expansão, há também a necessidade de definição do que é ser latino-americano, tornando-se cogente uma “síntese própria” que embase sua legitimidade social e cultural. A idéia de América Latina sintetiza diversos temas e perspectivas distintas, diferentes visões da história.

Pesquisar sobre a América Latina implica, portanto, um interesse em romper com estas perspectivas que não levam em consideração tais peculiaridades, permitindo assim uma renovação historiográfica, uma ampliação e reavaliação destas abordagens tradicionais. É inegável que a identidade historicamente fundada é fruto da experiência conflitante entre regime colonial e propostas nacionais e liberais decorrentes da relação paradoxal que mescla autonomia política, dependência econômica e multiplicidade dos elementos que compõem a nação. Esta pesquisa é continuidade de um trabalho iniciado durante a monografia apresentada ao final do curso de graduação. Naquele momento a investigação foi centrada na análise entre o Muralismo e a construção da identidade nacional mexicana na década de 1920 através da avaliação de projetos identitários e sua relação com o movimento muralista. Durante o processo de pesquisa o trabalho apresentou a possibilidade para um projeto de mestrado através de uma análise mais profunda, pouco estudada, sobretudo na Universidade Federal de Goiás, que nos permita perscrutar este importante movimento cultural na obra de um de seus principais representantes: David Alfaro Siqueiros**.**

Sob este aspecto, cabe ressaltar que o estudo da formação da identidade ocupa um lugar fundamental para novas abordagens, uma vez que permite compreender os processos que permeiam tal constituição. A identidade é um meio de integração entre indivíduo e sociedade, em que o indivíduo, ao apoiar-se em uma memória coletiva, pode legitimar tal integração.

Quanto ao processo metodológico, cabe ressaltar que este trabalho não pretende realizar tal análise sob a perspectiva da história da arte, uma vez que a proposta consiste na ênfase do papel político e cultural da construção de uma identidade nacional sob a ótica de David Alfaro Siqueiros. Assim, mesmo utilizando o discurso pictórico siqueiriano, a

perspectiva que norteará este trabalho é a do próprio historiador, enquanto investigador que procura apreender o processo histórico que estas imagens expressam.

As imagens são fontes de evidência histórica e freqüentemente negligenciadas ou negadas por historiadores como se não pudessem compor uma análise histórica. Ao observarmos obras de um determinado período devemos estar conscientes das particularidades referentes ao período e das perspectivas do autor diante de uma cultura diferente da sua e isto não impede que por meio destas imagens se acrescentem detalhes e informações sobre atitudes e valores da época; os testemunhos sobre o passado oferecidos pelas imagens são de valor real, tanto suplementando quanto apoiando as evidências de outros tipos de fontes, como os documentos escritos (BURKE, 2004, p.234-35).

A utilização da pintura para representações identitárias pode representar a consciência de um determinado grupo que busca legitimar-se. Assim, a devida contextualização das imagens no espaço-tempo e sob a perspectiva do artista pode demonstrar a propagação de valores. A utilização de imagens para uso sócio-político não deve ser reduzida a uma mera tentativa de manipulação da opinião pública, mas deve contribuir para debates concernentes à formação da identidade através de novos horizontes metodológicos. No caso de Siqueiros, estas imagens serão interpretadas aliando-se aos manifestos, artigos e cartas, uma vez que estes se relacionam de forma intrínseca às concepções do artista sobre a função social da arte. Portanto, todo este material serve como suporte para a reflexão acerca da construção de uma determinada identidade nacional.

No primeiro capítulo a proposta é contextualizar a perspectiva siqueiriana dentro do quadro que se instalou no México após a revolução, partindo do governo de Porfirio Díaz, perpassando por diversas fases deste conturbado período da história mexicana e dos ideais que o permeavam. Deste modo, o chamado “problema índio” e suas variadas interpretações devem ser considerados. Michiel Baud (2006, p.175) destaca que a historiografia recente tenta mostrar que as populações indígenas mantiveram de diferentes modos parte de sua autonomia cultural e política e freqüentemente conseguiram adaptar-se a circunstâncias adversas. Por outro lado, as comunidades indígenas mantiveram esferas culturais, sociais e econômicas que, em certa medida, reproduziam a idéia colonial de “repúblicas separadas”. Desta forma seguiram sua própria trajetória histórica, ora posicionando-se de forma oposta ao Estado oficial, ora aproveitando as oportunidades econômicas, servindo-se da legislação, instigando o governo a proteger seus interesses mediante demandas e protestos. A presença de setores populares nas lutas sociais questionou e/ou renegou teorias tradicionais sobre a capacidade de luta de trabalhadores e camponeses. Assim, teóricos como José Vasconcelos, Manuel Gamio,

Samuel Ramos foram alguns dos nomes que se preocuparam com esta questão. Foi neste contexto que o movimento muralista definiu suas diretrizes, que foram interpretadas de diferentes maneiras por seus integrantes.

O segundo capítulo tem como objetivo apresentar David Alfaro Siqueiros ao longo do processo revolucionário, enfatizando a interpretação do próprio artista e de seus contemporâneos dos acontecimentos mediante cartas, entrevistas, manifestos e imagens. Serrano (1997, p.16) afirma que há um empenho em separar a figura histórica de Siqueiros entre o homem, o artista e o político. Octavio Paz, por exemplo, enfatizou que as obras de Siqueiros e Rivera podem ser apreciadas desde que sejam abstraídas suas convicções políticas. Porém, pode-se inferir que na prática tal separação não é possível, uma vez que os indivíduos não são um todo homogêneo, mas assumem diferentes nuances que se interligam, formando uma determinada personalidade. Assim, a obra do artista deve ser compreendida a partir da relação entre arte, política e sociedade.

O terceiro capítulo será destinado a analisar algumas imagens de Siqueiros, contextualizadas em momentos distintos da história mexicana, mas que evidenciam a perspectiva do artista sobre a identidade desta nação. A proposta de identidade apresentada por Siqueiros demonstra a ambigüidade entre esta e os caminhos tomados pela revolução. A Revolução Mexicana nunca fora marxista, mas, no entanto, murais que apresentavam esta ideologia foram patrocinados pelo governo. Tal fato evidencia a relação conflituosa entre o Estado patrocinador e as idéias veiculadas pelos murais.

Esta dissertação pretende, portanto, compreender como a obra de Siqueiros pode contribuir para a análise da construção de uma determinada identidade mexicana. A construção das identidades está estruturada no espaço e no tempo, que age sobre o campo da experiência com força destituidora; esta força pode ser de diferenciação, bem como de integração, resultando em movimentos culturais identitários. Entretanto, o processo da construção desta experiência no presente é feito através da rememoração, ou seja, da reinterpretação do passado. A pesquisa da perspectiva de David Alfaro Siqueiros é uma proposta de revisão deste período de valorização da arte mexicana como representação identitária que se vincula à América Latina de maneira ampla.

CAPÍTULO 1
A IDENTIDADE MEXICANA NO CONTEXTO REVOLUCIONÁRIO E MURALISTA

Por minha raça falará o espírito.
José Vasconcelos

A proposta identitária de David Alfaro Siqueiros deve ser compreendida no interior do projeto de ressignificação da identidade mexicana, no qual os governos pós-revolucionários buscaram inserir a nação dilacerada pelos embates na Revolução Mexicana, iniciada em 1910. Para os nossos propósitos, não podemos deslocar a figura de Siqueiros desse contexto emblemático e sobretudo do Muralismo Mexicano, movimento artístico e cultural que serviu como suporte para as concepções do artista. A Revolução esteve intrinsecamente relacionada ao processo da formação da nacionalidade, pretensamente mais inclusiva, por conta da significativa participação indígena e camponesa nos enfrentamentos com o exército constitucionalista e, por isso, para a compreensão dessa relação faz-se necessária uma reflexão sobre o contexto revolucionário e as idéias que o permeavam.

A Revolução Mexicana foi a primeira das grandes revoluções do século XX. Sua proposta consistiu na idéia de transformar radicalmente o país por meio da reforma agrária, da industrialização e da tecnologia; o projeto era superar a condição de país dependente econômica e politicamente, instaurando um país “fiel a si mesmo”, considerando a diversidade étnica da nação.

Nesse sentido, um processo revolucionário deve ser apreendido sob o aspecto que se refere à percepção dos atores políticos sobre a sua condição no presente e suas perspectivas concernentes ao futuro. Esse cenário concorre para que se estabeleça a interação de dois componentes capitais: a difusão de um sentimento sobre a necessidade de mudanças nas estruturas sociais e as respostas do atual sistema. Nesse contexto, reveste-se de extrema importância a existência de uma vanguarda revolucionária, que pode ser organizada em um partido político e/ou em “foco”; ou seja, deve estar organizada em torno de algum objetivo e este deve ser subsidiado por uma propaganda e por uma elaboração ideológica que forneça os elementos necessários para encarnar nas massas o ideal revolucionário (BOBBIO, 1986, p. 1130).

Manuel Gamio (1992), em obra publicada em 1916, ainda sob o impacto da fase armada da Revolução, enfatizou que a Revolução Mexicana ocorreu por duas motivações de ordem histórica: a conquista e o caráter da dominação espanhola, que motivaram fenômenos sociais desfavoráveis, como o desnível econômico entre as classes sociais, a heterogeneidade das "raças" que engendraram a população, variedade e diferença de idiomas e o antagonismo entre os diferentes níveis culturais da população. Para o autor, a Revolução, em última instância, constituiu-se num conjunto de movimentos sociais de defesa, de conservação, uma vez que tentou transformar os fenômenos desfavoráveis em fatores que, por meio do consenso espontâneo ou incitado, possibilitassem o desenvolvimento nacional. Nesse sentido, a Revolução foi um "acontecimento natural", diante de um processo que chegou ao seu ápice sob o governo de Porfirio Díaz, que se prolongou do século XIX até o século XX (GAMIO, 1992, p. 167-168).

Por sua vez, Octávio Paz afirmou que a "empresa revolucionária" foi pautada na idéia de consumar em curto prazo e com o mínimo de sacrifícios humanos "uma obra que a burguesia européia realizara em mais de cento e cinqüenta anos"; essa empresa elegeu o Estado como o principal agente da transformação social, ou seja, ficaria a cargo deste efetuar a devolução e repartição de terras, escolas, bancos de fomento para os camponeses, dentre outras iniciativas fundamentais para fazer emergir uma nação menos excludente (PAZ, 1992, p. 156-157).

Caracterizada freqüentemente como uma revolução sem idéias, a Revolução Mexicana aparentemente não apresentou programas e ideologia revolucionários. Nunes (1999) enfatizou que no início a Revolução não apresentou um programa claro, coerente, que representasse, efetivamente, determinada classe. Houve um conjunto de planos, projetos, proclamações aparentemente sem unidade; contudo, é importante perceber que mesmo com essa incoerência aparente, todas essas nuances da Revolução Mexicana apontavam para uma questão fundamental. Havia a necessidade de mudanças nas estruturas sociais, econômicas e políticas; a sua incoerência seria decorrência da própria heterogeneidade do México. Destarte, o autor destaca que em todas as revoluções sociais, as idéias se radicalizam durante o conflito, os programas ganham distintas dimensões durante o processo (NUNES, 1999, p. 146).

É justamente essa ausência de um programa prévio que acaba por outorgar autenticidade e originalidade populares à Revolução Mexicana, adaptando, refletindo e/ou prolongando ideologias da época. Sob esta perspectiva, cabe ressaltar a importância dos antecedentes revolucionários, dos dilemas e conflitos que reverberaram na sociedade, provocando uma ânsia por mudanças estruturais. Faz-se necessária, para uma melhor

compreensão do processo revolucionário, uma abordagem do período em que governou Porfirio Díaz, pois este momento engendrou a explosão revolucionária de 1910.

A situação econômica do México depois da independência (1810-1821) era complexa, pois sua principal fonte de riqueza, a atividade mineira, encontrava-se com a produção desorganizada. A agricultura estava estacionária e a questão da posse da terra era central. A fragilidade econômica e a dispersão de zonas que pouco ou nada tinham a ver entre si permearam todo este período e constituíam uma ameaça constante de desmembramento do país (PRADO, 1994, p.23).

Durante a reforma de 1855[1] foram suspensas as organizações políticas plurais, pois os partidos tradicionais foram dissolvidos. Permaneceu um partido único, o porfirista, e nele despontavam duas tendências distintas: a *civilista* e a *militarista*. No interior da tendência civilista surgiu outra ramificação, a dos *científicos*, formada por homens de negócios e por renomados intelectuais da época (NUNES, 1999, p.56).

Os científicos adotaram a filosofia positivista e essa adoção permitiu à burguesia "forjar" novos privilégios sociais. Essas idéias não ofereceram um projeto social inovador, que implicasse mudanças de fato, ou seja, as aspirações populares não foram levadas em consideração. Excetuando-se o período dos embates, não houve superação do regime político vigente, marcado pelo regime de exceção.

Havia a necessidade de uma "filosofia de ordem"; a idéia de uma igualdade entre os homens foi substituída pela "sobrevivência do mais apto". A "máscara positivista" não tinha como objetivo precípuo ludibriar a população e sim encobrir os verdadeiros beneficiados do regime. Octavio Paz afirmou que estas idéias não justificavam as hierarquias sociais para os "excluídos". Essa nova filosofia não tinha nada a oferecer aos pobres; sua função consistia em justificar a "consciência da elite". Por meio da adoção do positivismo, a ditadura completou a "obra da reforma": a ruptura com o passado colonial. A verdade estava embasada nas "verdades da ciência".

> O esquema da reforma, o grande projeto histórico mediante o qual o México se fundava a si mesmo como uma nação destinada a se realizar dentro de certas verdades universais, fica reduzido ao sonho e utopia. E seus princípios e leis se

[1] Período caracterizado pelas transformações de caráter liberal que tinham como objetivo transformar o México em Estado-Nação. Foi marcado pela queda do ditador Antonio López de Santa Ana. Octávio Paz (1992, p.116) destacou que a Reforma foi um movimento inspirado numa filosofia universal que afirmava os princípios do liberalismo europeu, mas que na prática não provocou o nascimento de uma burguesia forte; pelo contrário, favoreceu o desaparecimento da propriedade comunal indígena e conseqüentemente o surgimento de uma nova casta latifundiária. Dado importante desse período foi a Constituição de 1857 que, dentre outras características, confirma a lei de expropriação e proíbe as organizações civis de possuírem bens imobiliários, com o intuito de gerar uma mão-de-obra livre.

> transformam numa armadura rígida, que sufoca a nossa espontaneidade e mutila nosso ser. (PAZ, 1992, p.121)

Sob o governo de Díaz, que assumiu seu primeiro mandato em 1876, houve incentivo total aos investidores estrangeiros e muitas leis mexicanas foram modificadas em benefício destes. As leis de Díaz propiciaram a constituição de companhias de agrimensura, com o objetivo de desbravar terras para desenvolver uma colonização de tipo europeu. Contudo, o principal desdobramento dessas medidas foi uma avassaladora incorporação de terras indígenas, uma vez que estes, em sua grande maioria, não possuíam títulos de propriedade reconhecidos pelas leis do país no período, medida exigida pelo governo para legalizar a propriedade fundiária (NUNES, 1999, p.30).

A ditadura de Díaz foi conservadora, inspirada pela idéia de progresso e ciência, respaldando-se nos “milagres da indústria” e do livre comércio. Os intelectuais do período valorizavam as obras de Comte, Spencer e Darwin; os poetas passaram a imitar os parnasianos e os simbolistas franceses. Outra nuance mostra um aspecto bem distinto, pois essa modernização ocorreu atendendo aos interesses de empresários e proprietários de terras, que as adquiriram principalmente por meio da expropriação das terras da Igreja ou mediante negócios públicos com o regime. Para os camponeses pouco ou nada mudou em relação ao período colonial, como destacou Paz (1992, p. 118):

> Na verdade, o porfirismo é o herdeiro do feudalismo colonial: a propriedade de terra se concentra em poucas mãos e a classe dos proprietários de terra se fortalece. Mascarado, enfeitado com as roupagens do progresso, da ciência e da legalidade republicana, o passado volta, mas já desprovido de fecundidade. Nada pode produzir, exceto a rebelião.

Assim, as leis de expropriação e de nacionalização da reforma, que propunham resolver o problema agrário por meio da individualização da propriedade comunal não obtiveram resultado, dando origem a diversas revoltas de comunidades indígenas, que o governo tratou de reprimir. O problema agrário recrudesceu no governo Díaz, agravando-se ainda mais às vésperas da Revolução de 1910. Diante da forte concentração fundiária, que se intensificara durante o porfiriato, a destruição do mundo rural não pôde mais ser detida, tornando-se fundamental para a consolidação de uma economia de mercado, em que se inicia um processo de intensa industrialização, que contribuía para a destruição das comunidades camponesas.

A proximidade das eleições de 1910 despertou distintas manifestações entre frações da classe dominante. Nesse contexto destacou-se a figura de Francisco Madero, que

representou uma possibilidade do congresso definir-se pelo instituto da não-reeleição para Porfirio Díaz. Madero divulgou o manifesto de “San Luís de Potosí”, em que conclamava o povo a rebelar-se contra o porfiriato. Nunes (1999, p.69) ressaltou que este manifesto não trazia nenhuma inovação quanto às questões sociais e econômicas; entretanto, era, em sua essência, um plano político. O plano não apontava para a necessidade de combater monopólios e privilégios, mas objetivava reforçar os laços entre os países latino-americanos e melhorar as condições de vida do povo mexicano. Cabe ressaltar que, paradoxalmente, Madero preocupou-se com a possibilidade de que um levante popular entre os camponeses e operários se tornasse incontrolável, todavia, manteve seu posicionamento político dentro dos preceitos tradicionais.

O estado de beligerância no México aprofundou ainda mais a crise do porfiriato. A situação política e social do país, o crescimento da classe média, comércio e indústria, impulsionado pelo capital estrangeiro e utilizando-se da mão de obra local, pouco qualificada e com baixa remuneração, ampliava o clima de discórdia social. Tal processo culminou com a renúncia de Díaz, assinalando um período marcado por golpes, conflitos pela posse de terra, violência e forte instabilidade econômica e política, mas que deixou evidente a participação popular em todo o processo. A Revolução Mexicana definitivamente não era uma revolução feita por um pequeno grupo, desvelando que os ideais revolucionários já haviam alcançado as massas. Nesse sentido, é válido apontar que os caminhos tomados pelo processo revolucionário colocaram em destaque a questão da nacionalidade mexicana.

Buscou-se legitimar a nação por meio de uma perspectiva histórica. É importante ressaltar que a passagem do século XIX para o século XX foi marcada pela busca de compreensão da história, da cultura e da construção da identidade, sobretudo na América Latina. Havia uma forte influência das interpretações evolucionistas e deterministas, bem como a idéia de que o desenvolvimento dos diversos povos se definiria através do meio, raça e cultura. Legitimar a América Latina historicamente implicava, portanto, uma ruptura com toda uma tradição intelectual que, como destacado anteriormente, fora cristalizada sob o governo de Díaz por meio da filosofia positivista.

A crítica ao positivismo constituiu fato importante na história mexicana, sendo uma idéia antecedente à própria Revolução, mas que não oferecia um novo projeto de reforma nacional. A Revolução foi caracterizada como uma “explosão de realidade”, quando se configurou a carência de um sistema ideológico e a necessidade de melhor distribuição de terras para uma população com forte componente camponês. Não sendo resultado somente da necessidade de melhoria nas condições de vida, tinha como objetivo recuperar as terras, que

no decorrer do processo colonial tinham sido “usurpadas” pelos colonos e latifundiários. Por ser uma questão emblemática no continente e particularmente no México, a questão agrária esteve presente em quase todos os programas e manifestos dos grupos revolucionários.

A presença do índio e do mestiço foi decisiva em todo o processo revolucionário, tornando latente a necessidade de se repensar a problemática desse contingente populacional, alijado ou subestimado no interior das políticas públicas. No caso específico do México pós-Revolução de 1910, essa questão ganhou ênfase por implicar uma discussão em que se colocava em pauta a construção da identidade nacional daquele país. Os preconceitos evolucionistas do darwinismo social e do positivismo foram questionados, respaldando-se teorias que buscavam dar conta da nova realidade social, política e cultural; procedia-se a uma avaliação histórica da formação não só do mexicano, mas do latino-americano de maneira geral. Sob esse contexto a noção de mestiçagem e, conseqüentemente, o chamado “problema índio” foram colocados na ordem do dia, no intuito de encontrar respostas que pudessem oferecer novas alternativas a esses grupos.

Assim, o passado pré-hispânico não poderia ser desconsiderado, uma vez que, não só a sociedade mexicana, mas latino-americana é produto dessa relação de interação social entre as sociedades originárias e o contexto europeu expresso no vínculo colonial; daí a necessidade de se cristalizar uma determinada perspectiva sobre a história mexicana, de forma harmoniosa, sem rupturas, desde o “passado glorioso” indígena até o presente. Alguns autores, como Gamio, enfatizam que o fato de se descobrirem importantes zonas arqueológicas com as escavações para obras de infra-estrutura, executadas no México no período pós-revolucionário, ampliou a valorização da cultura pré-colombiana no país, levando as elites governantes a se vincularem mais fortemente ao segmento intelectual para repensar a nação em bases reformuladas a partir da magnitude e do impacto que essas descobertas desvelaram. Com esse propósito se configurou uma perspectiva de se pensar o que foi denominada a questão indígena, sobretudo a partir de políticas destinadas aos povos originários.

Nesse cenário, o indigenismo se apresentou ao longo de um processo histórico que foi revelado pelo “não indígena”, pela manifestação do “outro”, permeado por ideologias que buscavam compreender tal questão. Essa característica referente ao indigenismo é peculiar a toda ideologia, uma vez que as ideologias, de modo geral, descrevem uma realidade parcialmente verdadeira com conceitos que a “manipulam”, o que configura uma “realidade disfarçada”. Assim, os conceitos do indigenismo assumem determinadas nuances de acordo com o período em que são problematizados, para expressar uma visão particular de uma dada

realidade como se fosse a verdade inarredável. Nesse sentido, é importante observar que a tradução da linguagem ideológica torna-se evidente para quem não compartilha essa mesma idéia.

Segundo Villoro (1996, p. 9-10), em todo estudo sobre essa questão, a dialética indigenista se expressa por meio de dois pares de conceitos fundamentais, "ser ante si" ou "ser ante a história" e o "eu" e o "outro". A oposição "ser ante a história" manifesta a contraposição entre um povo considerado como sujeito livre de sua própria história e cultura e, ao mesmo tempo, dominado por outro sujeito histórico, evidenciando, dessa maneira, primeiramente o colonialismo externo e posteriormente o colonialismo interno. Já o par "eu" e o "outro" evidencia a contraposição entre uma classe ou grupo social que compreende e julga os indígenas. A alteridade expressa o afastamento em que se encontram as comunidades indígenas em relação à sociedade nacional, uma vez que, paradoxalmente, se difunde a idéia de que os índios seriam sujeitos de sua própria história, mas sua realidade social é determinada por aqueles que a dominam. [2]

Qual seria o "ser" indígena que se manifestaria na consciência mexicana? Como integrar esses elementos à idéia de nação? Diversos intelectuais discorreram a respeito do chamado "problema índio", a fim não só de equacionar as desigualdades vigentes, mas buscando apontar soluções para esse problema recorrente, que colocava em xeque a perspectiva de unidade na construção da "nação mexicana". Não era mais possível postergar políticas de inclusão dos remanescentes autóctones, por menos impactantes que fossem. Os discursos em relação à alteridade se viam diante do desafio de apontar alternativas viáveis para que momentos de insurgência de *los de abajo*, com as dimensões e desdobramentos do período revolucionário, não mais se tornassem possíveis. O consenso em torno desses pressupostos era possível, mas a execução dessas idéias não transitou pelo caminho da unidade.

---

[2] Este trabalho não tem como proposta abordar todas as fases do pensamento indigenista, porém é fundamental enfatizar que tais concepções são essenciais para a compreensão do processo de formação de uma "consciência indígena" e sua relação com a construção de uma identidade mexicana. Villoro (1996, p.15-18) destacou que três momentos fundamentais marcaram a consciência indigenista, expressando distintas conceituações sobre estes elementos. O primeiro deles diz respeito a uma cosmovisão religiosa que surge a partir do contato entre indígenas e europeus. Nesse primeiro momento, a América teria sido revelada pela providência, assim sendo, ingressa na história universal a partir do momento em que é "descoberta". O autor destacou que a partir dessa época ocorreu a "aparente incoerência em todos os juízos teóricos e atitudes práticas" dos indivíduos que nela viveram. O segundo momento diz respeito à concepção da ilustração do século XVIII e do cientificismo do século XIX, que devido à distância permitiu uma valoração positiva, tentando revelar a cultura do povo estudado de forma "neutra"; o índio fora convertido, assim, em algo imutável. E, por fim, o terceiro momento em que há uma preocupação histórica e social, que culmina com o indigenismo contemporâneo.

A idéia de pátria apresentada por Manuel Gamio em seu livro *Forjando Patria*, publicado em 1916, propunha que as representações legislativas se compusessem de representantes autênticos da nação, ou seja, representantes de todas as "raças", de todos os grupos sociais dispersos no México. Para o autor, o México era constituído por várias pátrias, que poderiam ser divididas em dois grupos básicos: aqueles cuja população era exclusivamente indígena e outros cuja população poderia ser considerada como uma "fusão harmoniosa da raça de origem indígena e da raça de origem européia". As pátrias de origem indígena, as *patrias chicas*, apresentariam um nacionalismo definido, que poderia ser caracterizado por suas respectivas línguas, manifestações culturais e natureza física, mas que foram esquecidas ou ignoradas por grande parte da população de origem européia. Esse desconhecimento constituía-se em um "crime imperdoável" para a construção da nacionalidade mexicana, pois sem conhecer as necessidades e características dessa população seria impossível sua incorporação à *patria grande*.

Gamio (1992) apontava também para a deterioração das condições de índios e mestiços após a independência: pobreza, má alimentação, falta de educação fundamental, sendo que uma possível solução para essas questões seria a reforma agrária e o retorno de um sistema agrícola comunitário. Nessa perspectiva, a minoria da população formada por pessoas de "raça" branca preocupou-se somente em fomentar seu próprio progresso, deixando abandonada a maioria de "raça" indígena. Em alguns casos essa minoria branca agiu de forma consciente, mas em outros se tratava simplesmente de um desconhecimento da natureza, das aspirações e das necessidades daquela parte da população. Sob este contexto, a antropologia desempenharia um importante papel, uma vez que permitiria o estudo sistematizado por meio da investigação dos aspectos coloniais e das características contemporâneas.

O índio apresentava aptidões intelectuais como qualquer outra "raça", sendo irreal a idéia de uma inferioridade inata atribuída a ele por alguns segmentos da sociedade inclusiva. Todos os grupos possuiriam, assim, iguais aptidões intelectuais em iguais condições de educação.

Sob essa perspectiva, o autor destacou ainda que a população de origem européia contemporânea não pôde infiltrar-se na população indígena por dois grandes fatores: o primeiro, devido a uma resistência natural, que opõe esta população à mudança de cultura; o segundo, porque os motivos dessa resistência não são realmente conhecidos. Não se sabe como pensa o índio; suas verdadeiras aspirações são ignoradas. Seria necessário forjar, ainda que temporariamente, uma "alma indígena" para que os índios fossem de fato incorporados "à moderna nação mexicana". Somente por meio do conhecimento da história indígena pré-

hispânica, encoberta pelo passado colonial e das necessidades dos índios na contemporaneidade seria possível sua incorporação (GAMIO, 1992, p. 23-24).

Outro intelectual significativo nessa questão foi José Vasconcelos. Crítico do porfiriato, defendia a mestiçagem, se contrapondo tanto à tradição que desprezava o indígena quanto aos que acreditavam na "europeização" do mesmo. Em 1925 foi publicada a primeira edição do seu livro *A Raça Cósmica. Missão da raça ibero-americana*, em Barcelona. A tese central do livro destaca que as distintas raças do mundo tendem a mesclar-se cada vez mais, formando um novo tipo humano. Essa nova raça seria formada pela seleção de características específicas de cada um dos povos existentes. Para Vasconcelos era necessário abolir toda a discriminação racial e educar todos os homens com base na igualdade.

Vasconcelos ressaltava a existência humana como constituída por quatro troncos raciais: o negro, o índio, o mongol e o branco. Esse último, depois de se organizar na Europa, se convertera em invasor do mundo, predominando sobre as outras "raças". Todavia, enfatizava que o predomínio branco era temporal, ou seja, serviria apenas como uma "ponte" para a integração de todas as "raças". Numa perspectiva utópica, proclamava: "La civilización conquistada por los blancos, oraganizada por nuestra época, ha puesto las bases materiales y morales para la unión de todos los hombres en una quinta raza universal, fruto de las anteriores y superación de todo lo pasado" (1948, p. 7).

Sob essa concepção, a nação não deveria ser improvisada; uma nação derivaria de uma preparação secular e depuração de elementos que se transmitem e se combinam desde "o começo da história". Portanto, se o patriotismo mexicano se identificasse apenas com os "velhos" conflitos entre latinos e saxões, jamais o regionalismo seria sobreposto pelo futuro universal de uma nova "raça". Para não renegar a pátria, seria imprescindível que se vivesse com o "alto interesse da raça"; o nacionalismo, nesse sentido, deveria perseguir finalidades transcendentais, deveria desenvolver-se em causa de "um destino histórico universal". Vasconcelos apontava que o elemento indígena não se fundira em sua totalidade com o sangue espanhol, mas essa constatação era mais aparente que real; para ele os índios "puros" estavam "latinizados" porque todo o ambiente também estava. Por conseguinte, a idéia de uma raça pura seria inconsistente, uma vez que todas as raças estão fadadas a cumprir uma missão específica. Sob esta perspectiva, o índio não teria outra alternativa a não ser realizar sua adaptação "à cultura moderna", assim como o branco não teria outro caminho a não ser despir-se de seu "orgulho" e buscar o progresso e posterior redenção nas outras castas para no futuro formar uma "raça plena".

A “nova raça” não seria um ensaio parcial da natureza, não seria a raça de uma só cor, de traços particulares, não seria uma raça futura, mas uma raça definitiva; a raça feita com o “sangue de todos os povos”, possibilitando a “verdadeira fraternidade” e uma visão realmente universal, realizando uma missão “sem precedentes na história”.

No interior dessa perspectiva não podemos deixar de citar Samuel Ramos, importante intelectual mexicano que discorreu sobre a formação da identidade mexicana e suas contradições, numa corrente de pensamento que fazia oposição à política oficial do Estado. Em seu livro *El Perfil del Hombre y la Cultura en México*, publicado em 1934, destacou que a influência das culturas pré-colombianas e de antigos costumes e crenças ainda estava presente na cultura mexicana. Deste modo, o mexicano deveria “dar-se conta do que realmente é”. Seria necessário combater o sentimento de inferioridade que permeia a construção da identidade da “raça”. Esse complexo se manifestaria em indivíduos com uma preocupação exagerada em afirmar sua personalidade. A instituição do México enquanto nação se deu em um momento em que já havia um “amadurecimento” da civilização européia, no que concerne às questões relativas à identidade, à economia e à cultura. Esse sentimento de inferioridade foi agravado com a conquista e com a mestiçagem. Entretanto, o autor enfatizou que este sentimento de inferioridade não era uma inferioridade “real”, mas uma característica psicológica construída ao longo da história, devendo ser compreendida por meio da experiência da Conquista e Colonização; a consolidação desse sentimento teria ocorrido na Independência, por representar o momento em que se evidenciou a necessidade de uma “fisionomia nacional própria”. A construção de uma identidade nacional tornou-se conflituosa e a solução de tal conflito pautou-se na imitação da Europa, no que concerne às instituições, criando certas “ficções coletivas”, que acabaram por construir uma identidade considerada por Ramos como artificial.

Sob este enfoque, a psicologia do mexicano seria, para este autor, resultante das reações para ocultar um sentimento de inferioridade, falseando a representação do mundo externo de maneira a exaltar o seu próprio “valor”. Imitar o europeu seria forjar uma superioridade em relação aos outros que são excluídos da nação. O nacionalismo radical nega a Europa, mas o próprio conceito de nação é importado.

> No podemos proseguir practicando un europeísmo falso; pero es preciso huir también de otra ilusión peligrosa, que es la de un mexicano igualmente falso. Tal mexicanismo es el que, animado resentimiento contra todo lo extranjero, pretende toda a nuestra vida sobre bases distintas a las que ha tenido hasta ahora, como se fuera posible en un momento anular toda la historia. (RAMOS, 1999, p.90).

Para Ramos, ao contrário do nacionalismo estatal, a cultura mexicana não era original e distinta de todas as outras; negava a influência indígena na conformação da identidade nacional, haja vista que considerava prejudicial a "passividade da raça". Portanto, aceitar a idéia do nacionalismo que afirmava a excepcionalidade da "raça" mexicana seria perpetuar a artificialidade nacional. Nesse sentido, a redenção do México seria a educação, a sabedoria que poderia romper com a exaltação de falsos valores considerados como autênticos, ou a imitação "cega" do estrangeiro, que não permitiria o pleno desenvolvimento das potencialidades nativas. O México deveria integrar-se à cultura universal e para tal objetivo a educação era peça fundamental, mas essa educação deveria servir aos interesses de uma causa universal, interligando-se, sob este aspecto, às concepções nacionalistas do Grupo Cultural del Ateneo de la Juventud[3], que guiaram a política educacional de José Vasconcelos.

Como enfatizado, a preocupação concernente a uma reflexão sobre a identidade nacional esteve presente em distintas correntes ideológicas. É interessante perceber que a idéia da mestiçagem como resolução da questão identitária incorporada pelo Estado também despertou críticas, como no caso de Ramos, mas tal perspectiva demonstrava igualmente a urgência da consolidação da identidade nacional como um meio de alçar o México à modernidade. A inserção dessas idéias se tornou possível devido ao processo revolucionário, que buscou não só construir, mas projetar uma identidade que englobasse a diversidade cultural mexicana; ainda que considerando as especificidades dos autores, observa-se que apontavam para a idéia de evocar o aspecto positivo da mestiçagem, no caso de Vasconcelos e Gamio, e isto não ocorreu aleatoriamente.

Nesse passo, o discurso comumente denominado de americanista esteve presente desde os primeiros contatos entre os europeus e os habitantes do "Novo Mundo", mas sua consolidação somente efetivou-se muito mais tarde, nos anos 40 e 50 do século XX. Irlemar Chiampi Cortez (1979) enfatizou que embora difiram os objetivos e o terreno de sua

---

[3] O Ateneo de la Juventud, fundado em 1907, apesar de não formar um todo homogêneo, engendrou uma ruptura intelectual com o ideário positivista presente no porfiriato. O núcleo atenista foi formado por intelectuais como Antonio Caso, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, José Vasconcelos y Jesús Acevedo, dentre outros. A associação se constituiu de advogados, historiadores, pintores, literatos, contribuindo para uma impactante reflexão sobre a nacionalidade na Hispano América. Em princípio, a tarefa fundamental do Ateneo foi propiciar reuniões de pequenos grupos para leituras e reflexões. Posteriormente, por meio de conferências públicas passaram a criticar a ideologia positivista dominante. Com o advento do movimento armado e dos confrontos dos diversos grupos da Revolução mexicana, alguns dos seus componentes participararam efetivamente da revolução, como foi o caso de José Vasconcelos, que se filiou ao grupo obregonista. Dentre os desdobramentos da atuação desse grupo, há que se destacar a liberdade de expressão conforme convicções políticas próprias.

discussão, a idéia predominante nessas análises é a de que a mestiçagem compõe o "signo cultural da América Latina", sendo um padrão diferenciador que funciona como uma espécie de suporte, que permite reivindicar uma identidade latino-americana. A autora destacou que no "encalce" da Revolução Mexicana houve uma "euforia" no que concerne ao futuro da América Latina.

O ideário antipositivista que refutava teorias racistas, em voga desde o fim do século XIX, teve um "degrau" importante na corrente indigenista, que se fortalecia desde os anos 10, desdobramento da participação fundamental do indígena no processo revolucionário mexicano. Nesse sentido, é possível afirmar que se a "mistura de sangue e raças" tornou-se aceitável para o branco, é justamente porque o "outro", a saber, o indígena, adquiriu um caráter de humanidade (CHIAMPI, 1979, p.161-164).

Essas concepções iriam influenciar direta ou indiretamente políticas governamentais, que pretendiam dar conta do "problema índio" nesse contexto. As perspectivas apresentadas demonstram que seria necessária a incorporação dos índios e mestiços "à moderna nação mexicana" que se desejava formar e que rivalizava com outra proposta bastante difundida, que defendia a criação de uma "pátria indígena", considerada pelos adeptos da assimilação como excludente.

No caso específico do México essa "nova" identidade esteve estreitamente relacionada à questão educacional, haja vista que segundo a concepção da época, a educação propiciaria um meio de "redescobrir" uma tradição mexicana comum.

Fato relevante na história do México é que antes dos anos 1920 a educação estava submetida a grupos restritos e monopolizada pela Igreja. Villa (1993, p.44) destacou que os índices de analfabetismo eram alarmantes, atingindo cerca de 80% da população. A constituição de 1917 previa, dentre outras questões, a democratização da administração educativa. Para garantir tal democratização fazia-se necessária uma ação em caráter nacional, ou seja, não era suficiente declarar a educação gratuita, laica e obrigatória; era necessário tomar medidas para a efetivação da lei.

Contudo, foi na década de 1920, em meio a uma forte instabilidade política, que a eleição de Álvaro Obregón[4] à presidência da república inaugurou o chamado "período de

[4] É importante destacar que nesse período o Estado utilizou-se de alianças tanto com a classe camponesa quanto com o proletariado, numa tentativa de pacificação e unificação do país. Uma característica de Obregón era sua capacidade de flexibilidade diante de interesses conflitantes. Proclamava-se socialista, mesmo se posicionando favoravelmente aos interesses de empresas petrolíferas estadunidenses. Entretanto, aderiu a programas de alfabetização em massa, procurando integrar diferentes correntes da revolução, buscando, também, a incorporação de chefes guerrilheiros zapatistas ao exército nacional; nomeou intelectuais radicais para os Ministérios da Agricultura e Educação e buscou vincular a bandeira agrarista à sua imagem.

construção". Esse momento foi marcado não só pela transição da fase armada da Revolução e pelas reformas dos anos 30, mas também por importantes iniciativas culturais. José Vasconcelos foi nomeado pelo presidente para a reitoria da Universidade Nacional do México e posteriormente para o Ministério da Educação, sendo responsável pelo programa mural. Para ele, a sociedade se desenvolveria plenamente a partir de três estágios principais: o material ou guerreiro, o intelectual ou político e o espiritual ou estético, no qual o México "não tardaria a entrar". O projeto de criar uma Secretaria de Educação Federal implicava uma reforma constitucional. A secretaria de Educação Pública – SEP, criada em 1921, segundo exposição de motivos enviada à Câmara dos Deputados, objetivava "salvar as crianças, educar os jovens, redimir os índios, ilustrar a todos e difundir uma cultura generosa e enaltecedora, não de uma só casta, mas de todos os homens" (VILLA, 1993, p.44).

A idéia fundamental do projeto de Vasconcelos estruturava a SEP em três departamentos principais. O primeiro deles era o Departamento Escolar, que teria como função a integração de todos os níveis educativos, da infância até a Universidade; o segundo era o Departamento de Bibliotecas, que teria de garantir o suporte educacional por meio de materiais de leitura e, por fim, o Departamento de *Bellas Artes*, para coordenar as atividades artísticas complementares à educação.[5] A fundação de escolas, a edição de cartilhas, a criação de institutos, o envio de missões culturais a locais afastados refletiu essa transformação na metodologia educacional no México. Tal metodologia voltou-se para a necessidade da valorização da cultura popular.

Toda essa transformação concernente à valorização da cultura popular no México esteve relacionada à renovação artística que englobava a América Latina de maneira geral. O início dos anos 1920 foi marcado por uma grande renovação no campo das artes. O momento de comemoração das independências propiciou a reflexão sobre as identidades nacionais. Toda a experiência da colonização, compartilhada pelo continente, impôs uma unidade no que concerne à língua e à religião e foi sucedida pela luta de independência, que se tornaria um mito, fundamentando a busca dessa identidade política e cultural latino-americana, apesar de toda a diversidade que o vínculo colonial não conseguiu apagar. O encontro desses dois "mundos" distintos, que na perspectiva européia chama-se "Descobrimento da América", foi arrolado como o ponto de partida para a elaboração de tal projeto, haja vista que a imagem do "outro" é fundamental para a construção de uma identidade própria. Tal paradoxo se faria sentir, também, no campo das artes. A contraposição "nós" e "eles" desvincula-se da simples

[5] http://www.sep.gob.mx/wb/sep1/sep1_Historia_de_la_SEP, acessado em 20 de janeiro de 2009.

retórica presente nos discursos nacionalistas para se tornar um projeto, visando valorizar as especificidades das identidades nacionais.

Georges Roque (1994) destacou que a oposição entre Europa e América é ainda mais forte devido à idéia de que aquela é a "primeira e principal" das partes do mundo. Assim, temos a oposição "culto/inculto" e "cultura/natureza". Sob esta égide, a Europa representaria a única parte do mundo em que existe cultura e conseqüentemente, existe arte.

Desse modo, uma primeira alternativa a essa imposição seria a adoção, por parte dos artistas latino-americanos, do modelo artístico europeu, que configurou uma tentativa de dirimir a imagem de continente "bárbaro", exótico.

Outra via possível apontada pelo autor foi o rechaço à cultura européia e a busca por uma arte nacional, de uma identidade nacional por meio de um "regresso" ao passado, que ocorreu durante o século XIX, no rastro das independências de muitos países. Daí a produção, em diversos momentos, de uma identidade continental frente à Europa. Para a construção dessa identidade, a "recuperação" do passado pré-hispânico tornou-se fundamental. Contudo, identificar-se com o índio ou representá-lo acaba por corroborar a imagem do índio imposta pela perspectiva européia. Deste modo, pode-se inferir que a simples oposição à cultura européia não basta para criar outra concepção de arte. Conseqüentemente, a construção de uma identidade própria deveria equilibrar a necessidade de ruptura com a Europa, bem como integrar as proposições das vanguardas européias (ROQUE, 1994, p.1119 -1123). Sob esta perspectiva o autor (p. 1022), enfatizou que:

> El problema complejo, fuente de contradiciones fecundas, era entonces para ellos el siguiente: querían y necessitaban cortar con el arte europeo, y al mismo tiempo integrar las aportaciones de las vanguardias europeas. Por outro lado, querían y necesitaban cortar con el arte nacional regionalista que se hacía en América, volviendo sin enbargo a las raíces indigenistas. ¿Cómo solucionar esas contradicciones, sino por la reivindicación de un arte *americano*?

Por sua vez, Capelato (2005, p.256) enfatiza que os movimentos modernistas latino-americanos dessa época estiveram relacionados às experiências artísticas européias, que a partir da I Guerra Mundial introduziram novos elementos no campo das artes. A autora afirma ainda que esse conflito provocou uma reflexão no que concerne à natureza e à função social da arte, o que também foi vivenciado na América Latina. Assim, a politização da cultura latino-americana reinseriu o uso da palavra "vanguarda", por meio da dicotomia "arte pela arte" e "arte engajada".

A relação entre a arte radical e política revolucionária foi fundamental na América Latina, sendo marcada por dois acontecimentos importantes: a Revolução Mexicana e a Revolução Russa. Tais acontecimentos ajudaram a promover o debate concernente a uma pretensa função social da arte. Nesse período houve, de modo geral, a propagação de movimentos de estudantes, operários e de movimentos de cunho nacionalista. A maioria dos modernistas dos anos 1920 criticava a imitação dos estilos estrangeiros, pois se acreditava num compromisso de produzir uma arte autêntica. Todavia, devido à circulação entre o nacional e o internacional, uma vez que os artistas latino-americanos tiveram contato com as vanguardas européias, a interação entre os modelos europeus e uma identidade nacional tornava o modernismo latino-americano, ao mesmo tempo, nacionalista e cosmopolita.

Nesse sentido, configurou-se a necessidade de buscar nas "raízes" latino-americanas temas que permitissem a oposição à arte européia, mas que também permitissem uma integração com a mesma. O modernismo latino-americano buscou relacionar tais paradigmas. Para Ades (1997, p.125), as transformações ocorridas na Europa durante as primeiras décadas do século XX entraram na América Latina como um "espírito renovador". A autora ressalta que estes movimentos europeus não foram incorporados como estilos já prontos, sendo reinterpretados e adaptados de acordo com as concepções individuais dos artistas. O modernismo latino-americano caracterizou-se pela construção de uma perspectiva inovadora de identidade nacional pautada na valorização das tradições e raízes nacionais.

Nesse contexto, a pintura muralista representou uma tentativa de repensar a arte e seu papel social, partindo do México, mas com um caráter internacionalista, com forte sentido social. Os muralistas criticavam a pintura acadêmica e a "arte nacionalista pitoresca". Para eles, a pintura acadêmica era representativa do gosto burguês, sendo necessária a construção de uma arte "genuinamente" mexicana. Na década de 1920, diversos manifestos com aspirações artísticas dos muralistas foram publicados. Estes manifestos buscavam estabelecer as diretrizes propostas pelo movimento. É importante pontuar que embora os artistas se posicionassem contra a arte acadêmica, propondo uma ruptura com as representações calcadas em modelos europeus, eram também perceptíveis preocupações de ordem estética.

O projeto mural estava atrelado a uma concepção de educação que compreendia que a arte poderia ser um instrumento didático, por meio do impacto visual que causaria. A proposta de Vasconcelos, responsável pelo convite aos artistas para aderirem a essas novas perspectivas, respaldava-se na representação da cultura autóctone, festas e costumes do povo; nesse sentido, cabe ressaltar que o mesmo não impôs nenhuma restrição no que concerne ao estilo e à temática dos murais, daí a diversidade de temas.

O movimento muralista foi permeado por uma tentativa de promover um ato coletivo no início do século XX; todavia, é importante ressaltar que o muralismo não surgiu com a Revolução Mexicana iniciada em 1910; sua origem é apontada em outras culturas e em épocas mais remotas. A pintura mural está fortemente ligada à arquitetura e consiste na utilização de paredes, sendo sua técnica mais utilizada a do afresco, que se baseia na aplicação de cores diferentes, diluídas em água sobre argamassa ainda úmida. Esse tipo de arte esteve presente em diversas civilizações, que tinham como propósito básico "enfeitar" as paredes com o intuito de expressar "idéias e emoções". Entre os povos da Antigüidade, tais como egípcios e mesopotâmicos, por exemplo, os murais foram freqüentemente utilizados.[6]

Na Idade Média a pintura mural foi fortemente marcada pela nitidez da cor e a precisão dos traçados, principalmente a das construções românicas, nas quais os painéis laterais e as absides das igrejas freqüentemente recebiam afrescos com figuras religiosas. No período do Renascimento, muito valorizado pelos muralistas, ocorreram várias manifestações desse tipo de arte, destacando-se a "Última Ceia", de Leonardo da Vinci e os afrescos da Capela Sistina de Michelangelo, por exemplo[7].

Após o Renascimento constatou-se a elaboração de poucas obras nesse segmento. Com o advento das tapeçarias e vitrais para a decoração de interiores, a pintura mural foi deixando de ser utilizada no Ocidente, excetuando-se os murais pintados por nomes representativos como Tiepolo, Delacroix e Puvis de Chavannes.[8]

No México, a pintura mural, como ficou conhecida essa forma de arte contemporaneamente, estava presente na cultura pré-colombiana como decoração de espaços sagrados e profanos, públicos e privados. O muralismo, tal como se apresentou nos anos 1920, se constituiu a partir de obras portentosas que remetem, particularmente, ao ano de 1910, quando Geraldo Murillo, mais conhecido como Dr. Atl, que fora diretor da escola de Belas-Artes, em conjunto com vários estudantes da Academia de São Carlos, se propôs a decorar o anfiteatro da Escola Preparatória na Cidade do México. Para o Dr. Atl, "os arquitetos, pintores e escultores, em vez de trabalhar visando a uma exposição ou a um diploma, deveriam construir prédios ou decorá-los". Com o advento da Revolução, este movimento foi interrompido, mas já estava alicerçado (ADES, 1997, p.152-153).

O processo revolucionário mexicano possibilitou o ressurgimento de uma arte renovada, que visava a integração entre o presente e o passado no México. Aproveitava-se a

---

[6] www.ptoresco.com.br, acessado em 20 de abril de 2009.
[7] *Ibidem*
[8] *Ibidem*

oportunidade para tentar “redimir” e incorporar o povo artisticamente, valorizando a chamada arte popular. A exemplo dessa questão, podemos retomar a obra de Gamio, no que concerne à relação entre o “problema índio” e a formação de uma identidade nacional que se manifestaria, também, por meio da arte.

Segundo Gamio (1992, p.48-49) as manifestações artísticas no México podem ser classificadas em quatro categorias principais: obra artística pré-hispânica; obra artística estrangeira; obra artística de continuação por incorporação evolutiva ou sistemática e ainda a obra artística de reaparição por cópia. Nessa taxonomia, a primeira categoria abrange as manifestações artísticas que foram produzidas no México até a conquista. Estas obras são caracterizadas pela originalidade, estando ligadas à arquitetura e a um conhecimento construtivo muito amplo. A segunda categoria compreende a arte importada de outros países desde o início da conquista e foi “levemente” reformada pela influência do ambiente, mas não pela arte indígena. A obra artística de continuação constitui-se em obra nacional e se manifesta de duas maneiras: pela incorporação evolutiva, que consiste na interação espontânea entre a arte pré-hispânica e espanhola, originando uma fusão harmônica. Na arte por incorporação sistemática há uma divergência: a oposição entre as classes ocorre de forma bastante perceptível: a classe indígena cultiva a arte pré-hispânica reformada pelo europeu e a classe média cultivaria a arte européia reformada pela classe indígena; quanto à aristocracia, esta tende a afirmar que sua arte seria puramente européia. A obra artística de reaparição por cópia refere-se a obras de qualquer gênero, reproduzidas e copiadas; há ainda a obra artística de reaparição espontânea, na qual surgem naturalmente duas formas artísticas idênticas que aparecem em um mesmo lugar, em diferentes momentos, mesmo separadas por séculos.

Após a independência, iniciou-se na arte mexicana um “curioso fenômeno” em que a emancipação do país produziu um estancamento artístico e paralisou algumas manifestações da arte colonial. Depois da independência, as manifestações artísticas dos diversos grupos sociais foram reforçadas, mas algumas mudaram seu caráter e outras não convergiam harmonicamente como ocorreria tradicionalmente. Um exemplo seria a arquitetura, que foi “perdendo o seu selo colonial”; as construções passadas foram substituídas por estilos “exóticos e não adequados ao clima mexicano”. O resultado disso foi um México sem estilo próprio. A importação de idéias européias fez com que a arte indígena fosse conservada e cultivada pela própria população indígena, enquanto o restante da população imitava a arte européia. Para o autor, somente quando todas as classes compartilhassem o mesmo critério artístico é que a arte nacional, por conseguinte a “alma” nacional, se tornaria um fato.

A idéia de uma arte popular mexicana é, portanto, um elemento aglutinador dessa identidade então problematizada. Karen Cordeiro Reiman (1994), destacou que o termo “arte popular”, desde sua introdução na segunda década do século XX, serviu para outorgar a relevância estética daquilo que antes foi denominado “industrias manuales o étnicas”, termo este empregado para associar uma vasta gama de produtos com a definição de uma cultura nacional, unificando os diversos significados desses objetos, assim como os diferentes grupos sociais e/ou etnias que os criavam. Sobre tal concepção, Reiman (p. 637) destaca a afirmação de Dr. Atl:

> En la denominación de artes populares están comprendidas todas las manifestaciones del ingenio y de la habilidad del pueblo de México – las que tienen um carácter puramente artístico y las de carácter industrial. Incluyo también en esta denominación las producciones literarias y musicales.
> Las artes y las industrias encerradas dentro de este título, no son todas rigurosamente autóctonas, pero el sentimiento popular las ha impreso a las importadas um sello muy particular, específicamente mexicano.

Nesse sentido, revela-se que o conceito de arte popular está estreitamente relacionado à idéia de uma arte nacional, ou seja, aquilo que seria considerado mexicano. O manejo simbólico do termo “arte popular” interligou-se ao discurso cultural do governo de Álvaro Obregón, o que segundo Reiman (1994, p.636 - 637), abriu espaço para sua acolhida pela comunidade artística de distintas perspectivas ideológicas nas décadas subseqüentes, tanto no que concerne à criação artística como às atividades paralelas de fomento cultural, como publicação de artigos, dentre outras atividades. Ademais, configurou-se o estabelecimento da prática comercial de uma nova relação dinâmica entre a cultura popular e a cultura nacional, em que a primeira era alçada à qualidade de “*souvenir* do mexicano”. Essa valoração resultou na modificação das formas e funções de tudo que foi designado como arte popular, ou seja, a valorização simbólica da cultura material dos setores subalternizados da população propiciou a intervenção estatal no processo de produção, difusão e, conseqüentemente, na significação dos mesmos.

O muralismo mexicano, ao incorporar tal discussão, ajudou a introduzir e justificar novos valores plásticos, que buscavam sua legitimação na história nacional, ao mesmo tempo em que incorporava também a questão da função social do artista. Assim, o conceito de arte popular iria assumir diferentes possibilidades, permeadas por acalorados debates, haja vista que mesmo o “tom” uniformizante do termo não conseguiu extinguir a pluralidade de perspectivas estéticas e ideológicas que se encerram em tal conceito.

Sob este contexto, os conceitos de arte foram reformulados e novas técnicas aplicadas. A maior parte dos pintores não tinha conhecimento efetivo dos murais existentes na tradição mexicana e sequer havia referências ou remissões diretas aos afrescos italianos que teriam inspirado algumas das referências muralistas. A tradição à qual a arte mexicana se reportava nessa conjuntura histórica só existia em teoria e os estudos realizados por esses pintores não os haviam preparado para a pintura que então se convencionou denominar muralista, devido às suas dimensões e espaços públicos escolhidos para sua apresentação. Um aspecto interessante para ressaltar a "novidade" desse movimento foi a divergência entre os adeptos de uma vertente em que os pigmentos eram triturados à mão e a parede era preparada com resina quente no momento de ser pintada, dando imediatamente uma rajada de fogo para verificar o pigmento, e os adeptos do afresco tradicional, em que a pintura era aplicada ao reboco ainda úmido e secava junto com este, técnica que acabou por prevalecer (ADES, 1997, p.152-153).

A criação da Secretaria de Educação Pública, mencionada anteriormente, introduziu um período profícuo para os intelectuais, quando teorias filosóficas foram mescladas com a representação idealizada do povo e da Revolução. O muralismo mexicano pautou-se nessa vertente e foi caracterizado, sobretudo, pelo seu caráter nacional e revolucionário; as idéias do movimento estavam intrinsecamente relacionadas às idéias políticas e sociais de seus representantes, no interior de uma abrangente proposta nacionalista. Para Vasconcelos, responsável pelo projeto mural, os mexicanos teriam maior sensibilidade para as artes plásticas do que para qualquer outra forma de arte, o que fazia bastante sentido, considerados os altíssimos índices de analfabetismo da população no período aqui considerado. Nesse sentido, os murais teriam uma função didática. A educação seria um modo de "redescobrir" a tradição mexicana, baseando-se "no sangue, na língua e no povo", recuperando e ensinando aos mexicanos sua própria e legítima história, rica em passado legendário. Estaria vinculada ainda à necessidade de modernização do país e, conseqüentemente, deveria incorporar o "problema índio". Nesse passo, uma questão que se evidenciou foi a de como relacionar o passado pré-hispânico e a diversidade dos grupos existentes no México, de maneira a possibilitar a construção de um projeto identitário que fundamentasse a "nação mexicana", legitimando-a historicamente. Essas idéias influenciaram de alguma forma o movimento muralista, que se considerava engajado politicamente.

Os fundadores do movimento mural mexicano se pautaram em uma doutrina social e humanista. Havia a preocupação com o "destino universal do homem"; nessa concepção, a Revolução Mexicana fora um marco e o muralismo se constituiria na

contribuição estética para um “novo tempo”. Sob esta égide, a arte burguesa seria subsumida e a tradição indígena valorizada, resultando numa fusão étnica que se converteria numa fusão cultural e a experiência mexicana seria emblemática.

Dawn Ades (1997, p. 153) aponta que no caso de José Vasconcelos e Gamio suas idéias contribuíram para colocar em evidência as artes visuais e ajudar a assentar as bases culturais e políticas sobre as quais o muralismo, enquanto arte nacional, iria se apoiar e promover. Destarte, cabe ressaltar que essas idéias nem sempre estavam de acordo com a concepção que os muralistas tinham da questão indígena no México. Não raras vezes índios ocupavam o que seria lugar dos trabalhadores, segundo a teoria marxista, o que segundo Dawn Ades não seria perfeitamente aplicável, haja vista que existe uma grande diferença cultural entre esses grupos e que nem sempre índios eram da classe trabalhadora e nem todos os trabalhadores eram índios.

Assim, o muralismo dos anos 1920 caracterizou-se pela busca da criação de uma imagem plástica mexicana e Rivera, Orozco e Siqueiros foram ocupando a cena artística do país. Vasconcellos (2005, p.289) destaca que a maior parte dos pesquisadores considera que a origem do movimento muralista data do ano de 1922, ano em que Rivera terminou seu primeiro mural, localizado no anfiteatro da Escola Preparatória. O movimento pode ser dividido em duas grandes gerações: a primeira, que abrange o período entre 1922 até 1942 e a segunda, que vai dos anos 50 até a atualidade.

A primeira geração está ligada aos nomes dos artistas supracitados. Vale destacar que o movimento muralista não apresentava um corpo teórico homogêneo e as divergências ideológicas inerentes a esse movimento podem ser compreendidas sob a perspectiva dos artistas que o compunham. A integração dos valores nacional, revolucionário e popular forneceu ao muralismo um embasamento teórico que lhe conferiu legitimidade. Pode parecer paradoxal que este movimento tenha encontrado, em princípio, aceitação da burguesia nacional, mas é importante ressaltar que é justamente esse apoio que leva o movimento a fracionar-se. Os artistas começaram a se apoiar com mais intensidade em um desses três valores e esse apoio unilateral debilitava os demais. O apoio à questão nacional era mais consistente e, de certa forma, deformador, pois implicava exaltação dos valores cívicos (REVISTA EXPANCIÓN, s/r).

Entre Rivera e Orozco, por exemplo, houve divergências no que diz respeito ao papel de um e de outro com relação à atitude para com a arte nacionalista, o indigenismo e as interpretações da história mexicana. Para Orozco, o que diferenciava o movimento muralista de qualquer outro movimento seria sua capacidade crítica. A pintura nacionalista de seus

colegas era considerada por ele como folclórica; portanto, negava-se a pintar índios com "suas roupas feitas de algodão", pois dizia que estes elementos deveriam "civilizar-se", recusava-se a comprometer-se politicamente e afirmava não fazer arte de propaganda. A pintura, para ele, deveria ser "não uma interpretação, mas algo a ser interpretado".

Entre Siqueiros e Rivera também existiam divergências ideológicas. Para Siqueiros, Rivera era "valiente con los muertos e cobarde con los vivos"; este não se mostraria comprometido, de fato, com os problemas sociais vividos pelos índios do presente, ressaltando um aspecto nostálgico da vida e costumes autóctones. Rivera rebateu tal crítica afirmando que "Siqueiros jamás ha pintado a nadie de los que él pide que se pinten, ni vivos, ni muertos", numa alusão ao fato de que Siqueiros raramente pintou índios, utilizando-se muito mais de idéias gerais e alegóricas sobre os mesmos. Outro aspecto dessa divergência dizia respeito ao posicionamento político de ambos, pois enquanto o primeiro permanecia fiel à ortodoxia partidária, o segundo tinha aderido à oposição trotskista do comunismo internacional, refletindo a cisão do próprio partido comunista. Durante os primeiros anos do período áureo do muralismo, foi determinante a fundação do periódico El Manchete, como órgão do Sindicato de Trabalhadores Técnicos, Pintores y Escultores do México e posteriormente convertido em periódico comprometido ideologicamente com os direitos dos trabalhadores camponeses e do proletariado, sob a égide do Partido Comunista. Dessa época data o seguinte manifesto[9]:

> À raça indígena humilhada durante séculos; aos soldados transformados em verdugos pelos pretorianos; aos trabalhadores e camponeses açoitados pela avareza dos ricos; aos intelectuais que não se deixaram aviltar pela burguesia. [...] Não *só* nosso povo (especialmente os Índios) é a fonte de todo trabalho nobre, de todas as virtudes, como também é dele que brota a menor manifestação da existência física e espiritual de nossa raça como força étnica, e é nele que encontramos a faculdade de *criar o belo,* a mais admirável e peculiar de suas características. *A arte do povo mexicano é a manifestação espiritual mais importante e vital do mundo de hoje e sua tradição indígena a melhor de todas.* E ela é grande precisamente porque, sendo popular, é coletiva, e é por essa razão que nosso principal objetivo estético consiste em socializar as manifestações artísticas que contribuirão para o total desaparecimento do individualismo burguês. Repudiamos, por ser aristocrática, a pintura dita de cavalete e toda arte ultra-intelectualizada de salão; em contrapartida, enaltecemos as manifestações da arte monumental por ser ela de utilidade pública. Proclamamos que toda manifestação estética estranha ou contrária ao sentimento popular é burguesa e deve desaparecer porque contribui para corromper o gosto de nossa raça, já quase totalmente corrompido nas cidades. *Proclamamos* que, por vivermos um momento social de transição entre o

[9]Manifesto do Sindicato dos Trabalhadores e Técnicos, Pintores e Escultores do México. *In*: ADES, Dawn. Arte na América Latina. São Paulo: Cosac & Nayfy Edições, 1997.

> aniquilamento de uma ordem caduca e a implantação de uma nova ordem, os criadores da beleza devem esforçar-se para que sua obra represente um sentido claro de propaganda ideológica em benefício do povo, fazendo com que a arte, que atualmente não passa de uma masturbação individualista, tenha, aos olhos de todos, uma finalidade de beleza, educação e espírito de luta.
> Por sabermos perfeitamente bem que a implantação no México de um governo burguês provocaria um natural declínio da estética popular indígena de nossa raça - atualmente encontrada apenas nas classes mais baixas, mas que estava começando a purificar os meios intelectuais em que penetrava -, é que *lutaremos para que isso não aconteça, pois sabemos* muito bem que o triunfo das classes populares trará consigo um florescimento harmonioso da arte étnica, cosmogônica e historicamente transcendental à vida de nossa raça, comparável a nossas admiráveis civilizações autóctones; *não descansaremos em nossa luta enquanto não conseguirmos isso.*

Este manifesto indica que os muralistas repudiavam aquilo que consideravam dependência da arte européia e tinham como principal objetivo estético a socialização da arte, que deveria levar em conta os índios e trabalhadores. A arte seria um instrumento de propaganda, mas uma propaganda em benefício do povo, daí a necessidade de possuir um caráter monumental. Ressalta-se também a oposição entre a arte considerada burguesa (a pintura de cavalete) e a arte popular, supostamente intrinsecamente relacionada à tradição indígena. Entretanto, é importante destacar que essa tradição vinculava-se ao "triunfo das classes populares" tendo como finalidade criar uma arte transcendental, ou seja, com um caráter universal que possibilitasse uma transformação na vida prática, sem, contudo, excluir a idéia de uma arte verdadeiramente mexicana.

Os muralistas acreditavam que por ser popular, a arte mural deveria ser coletiva, daí seu objetivo estético consistir na proposta de socializar as manifestações artísticas e propor questões práticas para a transformação da arte num instrumento de educação do povo, rompendo com a pintura acadêmica. A criação de escolas de pintura ao ar livre e de escultura em vários pontos do país, bem como a criação de um organismo que ligasse essas escolas àquelas já existentes era uma exigência do grupo, podendo ser verificada no Protesto dos Artistas Independentes de "30-30" [10]:

> O mundo inteiro conhece hoje as realizações artísticas das massas produtivas do México, sintetizadas na obra dos principais artistas revolucionários.
> Em todas as línguas do mundo civilizado tem-se elogiado o fato de que no México há liberdade para pintar e esculpir. Desde tempos imemoriais, as artes visuais têm sido a melhor manifestação artística do povo mexicano.

[10] Protesto dos Artistas Independentes de "30-30". *In*: ADES, Dawn. Arte na América Latina. São Paulo: Cosac & Nayfy Edições, 1997.

> [...] Do prédio de San Carlos, somente as oficinas de arquitetura e algumas edificações deveriam ser mantidas; elas dariam um magnífico museu de arte mexicana. Não há atualmente nenhum lugar onde mexicanos ou estrangeiros possam ver reunida toda essa produção artística.
> É preciso criar um organismo que ligue as escolas de Pintura ao Ar Livre, de Escultura e Talha, e de Arquitetura às escolas técnicas que já existem em excelentes condições [...]. O dinheiro mal gasto na manutenção lamentável do organismo gangrenado de San Carlos deve ser empregado, sem perda de tempo, na criação de escolas de arte do tipo das de Pintura ao Ar Livre e da de Escultura e Ta1ha em todas as partes do país em que isso for possível; em um ano, talvez até em seis meses, uma esplêndida massa de produções artísticas irá demonstrar que o que pedimos é inquestionáve1; a prova prévia disso está na admiração que o mundo inteiro sente pela produção artística realizada apenas na Cidade do México.

Esse manifesto indica a necessidade do posicionamento dos artistas revolucionários no que concerne a medidas práticas que deveriam ser tomadas para a socialização da arte. Para os muralistas, era essencial tanto romper com a arte considerada burguesa e não representativa do gosto nacional, quanto com a arte considerada “pitoresca’, uma arte para turistas. Para isso, a criação dos locais supracitados era muito mais do que uma reivindicação, era uma necessidade. Em ambos os manifestos pode-se inferir a estreita ligação entre arte nacional, Revolução e os elementos subalternizados, em especial os índios. Daí a relação, mesmo que muitas vezes indireta, com as idéias de Vasconcelos e Gamio. Para os muralistas, repensar tais elementos e inseri-los na sociedade era fundamental para a construção de uma identidade mexicana, mesmo que no caso de Siqueiros e Rivera tal perspectiva estivesse voltada para a idéia de uma revolução internacional e proletária.

Esse ideário produziu um grande mal-estar entre intelectuais, professores e principalmente entre os estudantes que se posicionavam de forma contrária aos muralistas. Essa rejeição talvez possa ser explicada pelo fato de o México ter sido, durante o porfiriato, uma espécie de extensão européia, no que concerne às correntes acadêmicas e artísticas, de resto, uma característica comum às demais nações colonizadas.

Essa oposição era, em certa medida, compreensível, uma vez que a proposta mural não representava para estes segmentos o povo mexicano, mas um grande contingente de elementos excluídos que, sob a ótica desenvolvimentista, característica da América Latina no período, revelava o atraso no que concernia ao desenvolvimento almejado pelo país. O movimento muralista ganhou, sob este contexto, dimensão significativa, sendo duramente criticado por estudantes e pela imprensa, que considerava degradante para o país a representação de índios e mestiços como sujeitos históricos e ativos na história nacional. Num

período ainda marcado pelos resquícios das teorias de branqueamento racial, demarcar a identidade nacional a partir de segmentos sociais subalternizados soava como uma provocação à tradição cultural herdada da Europa e por isso o dissenso inicial que causou.

Apesar desta rejeição inicial, o muralismo conseguiu consolidar-se como arte representativa do período pós-revolucionário, seguindo "seu generoso anseio de servir à causa do homem: dos campesinos, dos trabalhadores, dos sobreviventes da dramática contenda da guerra civil, com um saldo de milhões de mortos" (ARENAL, 1975, p. 8-9).

O muralismo constituiu-se numa representação da arte popular e, segundo Antônio Berni (1975), querer fazer desse movimento um "cavalo de batalha" da arte das massas na sociedade burguesa é condenar todo o movimento à passividade e ao oportunismo. A burguesia não cedeu e nem cederá seus muros monopolizados para fins proletários e nem as contradições do regime chegariam ao ponto em que a burguesia, por vontade própria, colocaria as "armas" nas mãos dos "inimigos" para que fosse derrotada. No entanto, para realizar a obra mural foi necessária a utilização das oportunidades oferecidas pela própria burguesia, pois esta ofereceu ao movimento os subsídios para a realização de uma plástica mural documental (BERNI, 1975, p.40).

Os murais constituíram-se em instrumentos didáticos, que procuravam estabelecer uma relação entre a nação e o indivíduo mediante uma relação direta entre o presente e o passado pré-hispânico e, ao mesmo tempo, contextualizando o México no panorama universal. Como construir essa identidade por meio dos murais? Para a compreensão da formação da identidade nacional relacionada ao movimento muralista mexicano torna-se necessária uma série de relações teórico-metodológicas.

Toda e qualquer identidade é construída e a construção de uma identidade utiliza-se de fontes de diversos setores, científicos ou não. Esses recursos são processados, sendo reorganizados e/ou reestruturados de acordo com os interesses vigentes. Para que uma identidade seja construída, os conteúdos simbólicos são fundamentais, tanto àqueles que se identificam com ela quanto àqueles que dela se excluem. As memórias individuais e coletivas podem fornecer subsídios para essa construção, daí a abordagem do conceito de memória ser fundamental nesse processo.

Existem memórias individuais e coletivas e um indivíduo, para evocar o seu passado, tem a necessidade de buscar apoio nas lembranças dos outros. A nação, por sua vez, busca constituir uma memória própria. Assim sendo, quando um indivíduo não presenciou determinado acontecimento, há a necessidade de se apoiar na memória dos outros, uma vez que esta passa a ser a única "fonte possível". Há uma "bagagem" de lembranças históricas que

podem ser ampliadas pela leitura e/ou tradição. No pensamento nacional, esses acontecimentos deixaram um traço profundo, uma vez que a tradição subsiste dinâmica, sendo constantemente reformulada. Uma identidade é, portanto, construída se apoiando em elementos tradicionais/históricos e é permeada por uma série de interesses. A memória coletiva possui um sentido para o grupo, é limitada no espaço e no tempo. Para que a memória atinja uma realidade histórica, ou seja, para que contribua na construção de determinada identidade, é preciso que seja compartilhada pelo grupo (HALLBWACHS, 1990, p.58-59).

Todavia, é importante perceber que essa memória partilhada pelo grupo não está alheia a manipulações. Assim, pode-se inferir que existem diversos pontos de referência que estruturam nossa memória de modo a interligá-la à coletividade. Portanto, a construção de uma identidade também é permeada pela idéia de manipulação. A memória é, de tal modo, um "lugar de disputa", que Pollak (1989, p.9) destacou que ao tratarmos os fatos sociais como "coisas", torna-se possível tomar esses diferentes pontos como indicadores empíricos da memória coletiva de um determinado grupo que, por meio de suas hierarquias e classificações, consegue definir o que é comum ao grupo e o que o diferencia, reforçando as fronteiras sócio-culturais. Sob tal pressuposto, a questão que se destaca não é a de como esses fatos sociais se tornam "coisas", mas como os indivíduos intervêm nesse processo. Desse modo, temos uma dualidade entre uma memória coletiva que ora se opõe, ora se integra à memória oficial no constructo identitário.

Nesse sentido, pode-se entender que toda e qualquer identidade é social e política, pois justifica e induz as ações dos atores históricos. Entretanto, há de se ressaltar que toda identidade pressupõe a idéia de homogeneidade, tentando apagar, ou ao menos camuflar, as diferenças para "forjar" a sensação de pertencimento dos indivíduos e ocultar os conflitos.

O par alteridade/similaridade é, portanto, indissociável. As identidades nacionais são atravessadas por um "problema de origem". Desde a independência, as elites latino-americanas aspiravam consolidar a dominação da sociedade, baseada numa identidade homogênea que lhes garantisse hegemonia política, mas que não conseguiu fazer desaparecer o outro. (PRADO, mimeo, p.2)

Deste modo, diversos referenciais estão em constante negociação, interligando as memórias individuais e coletivas, ajudando a construir um determinado discurso identitário. Tal discurso, ao constituir o real, provoca transformações concretas na sociedade. Se a memória pode ser opressora, manipuladora e uniformizadora, ela também possibilita que determinado grupo, não englobado pela memória nacional oficial, veicule seu discurso. Assim, a dicotomia lembrança/esquecimento organiza a imagem a ser perpetuada. Pensar essa

questão é perceber como as necessidades do presente podem dar ênfase a uma determinada lembrança e/ou acontecimento; assim, o passado é constantemente reinterpretado. POLLAK (1989, p. 9) destaca:

> O problema de toda memória oficial é o de sua credibilidade, de sua aceitação e também de sua organização. Para que emirja nos discursos políticos um fundo comum de referências que possam constituir uma memória nacional, um intenso trabalho de organização é indispensável para superar a simples "montagem" ideológica, por definição precária e frágil.

O trabalho de enquadramento da memória se alimenta do material fornecido pela história, que pode ser interpretado das mais diversas maneiras. O que está em voga nesse processo é justamente o sentido que essa memória terá na construção da identidade dos indivíduos. O muralismo mexicano buscou enquadrar determinada memória para subsidiar a construção da identidade nacional. Nenhuma sociedade ou instituição pode assegurar sua continuidade no fluxo temporal sem se utilizar de certos artifícios; assim, os murais, por meio de uma idéia mitificada, puderam vincular-se a determinadas referências culturais do passado indígena e do presente pós-revolucionário, engendrando uma promessa de futuro, tentando consolidar a imagem de uma nação mexicana apresentada pelo Estado.

Camilo de Mello Vasconcellos (2005, p. 289) enfatiza que para alguns autores a pintura mural é uma arte intencional e plena de significado ideológico, que visava enaltecer e fazer a propaganda da obra da Revolução, com o objetivo de atingir o maior número possível de espectadores. Os murais apresentavam ao povo imagens de sua história, permitindo uma leitura pública a partir de uma visão que atendia aos interesses do Estado revolucionário; nesse sentido, não há como desvincular o muralismo do mecenato do Estado, que garantia ao artista a possibilidade de sobreviver por meio de sua arte. O autor enfatiza também que essa relação de mecenato não deixou de ser contraditória, uma vez que a sujeição ao Estado tornava-se conflituosa, no que concerne à temática e à apreciação e produção das obras, o que implicava uma negociação constante entre Estado patrocinador e artistas, não sendo, portanto, um mero reflexo da ideologia do Estado.

Com essa inflexão, as instituições públicas foram utilizadas como suporte para a representação dessa nova forma de fazer arte. A educação do povo, bem como sua redenção, se daria, precipuamente, mediante os murais. A escolha de lugares públicos era, portanto, estratégica. A localização das obras em locais públicos inviabilizava que as mesmas ficassem sob a tutela de alguns poucos colecionadores; a arte seria do povo e para o povo. Os muralistas criticavam a pintura acadêmica por considerá-la representativa do gosto burguês e,

conseqüentemente, não representativa do “verdadeiro estilo nacional”; consideravam-se herdeiros da tradição indígena, idéia que deveria ser compartilhada pela população. No entanto, é fundamental destacar que a identidade possui um significado próprio para os indivíduos, devendo ser internalizada por eles e mesmo quando é imposta e/ou apresentada por meio de políticas públicas está sujeita às distintas interpretações. Assim, os murais podem ser entendidos como “lugares de memória”, uma vez que a apresentação de temas referentes à memória nacional poderia possibilitar a identificação dos indivíduos com a idéia de nação que estava sendo construída.

Para Nora **(**1993), a necessidade de locais de memória decorre do fato de que esta não mais existe, ou seja, a passagem regular do “passado para o futuro” não é mais assegurada por ela. Sob tal inflexão, os murais se constituiriam em suportes da memória nacional, que se buscava edificar e perpetuar; seriam lugares de memória, que forneceriam os subsídios necessários para a construção da pretensa identidade mexicana, “obrigando” os indivíduos a redefinirem suas filiações. Dessa forma, essa memória “viva”, carregada por “grupos vivos”, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, é englobada pela história, construção sempre “problemática” e “incompleta” do que deixou de existir. Quanto menos a memória é vivida do interior, ou seja, quanto mais a memória deixa de garantir a subsistência de determinada tradição, mais há a necessidade de distintos suportes para mantê-la tal qual se supunha existir desde tempos imemoriais.

Os murais serviram como suportes para veicular determinado imaginário, assumindo uma linguagem de comunicação com as massas, que só torna-se inteligível se consegue, através da produção de discursos, intervir diretamente na memória coletiva. A Revolução Mexicana, ao transformar, ao contribuir para fazer aflorar o conflito social, estimulou a produção de sentidos, ou seja, transformou os acontecimentos em “idéias-força” capazes de gerar coesão social. Os murais buscaram suscitar a idéia de continuidade entre o passado legendário e colonial e o presente revolucionário, transformando os acontecimentos em lugares de discurso. Daí a necessidade de afirmar e consolidar as conquistas da Revolução mediante a narrativa presente nos murais, que pretendia fazer com que seus símbolos passassem a fazer parte do cotidiano dos cidadãos.

Essa necessidade de redefinição das identidades é acentuada nos momentos de crise. As identidades são contraditórias em sua essência, haja vista que a própria sociedade é caracterizada pela diferença, produzindo, destarte, uma variedade de posições encarnadas pelos sujeitos, de acordo com o contexto. Segundo HALL (1999, p. 15): “Se tais sociedades se mantém de alguma forma coesas, não é porque elas sejam unificadas, mas porque seus diversos

elementos e identidades podem, sob certas circunstâncias, ser articulados num conjunto. Mas essa articulação é sempre parcial: a estrutura da identidade permanece aberta".

Nessa perspectiva, a identidade é compreendida como um processo sempre inconcluso, pois a necessidade de identidade surge da insuficiência de uma totalidade que precisa ser preenchida, daí a importância fulcral do "outro" na construção do "eu"; a identidade nacional é um discurso que produz um sistema de representação cultural. Assim sendo, a cultura nacional é composta por um aparato simbólico, que tem como finalidade construir significados para seus integrantes. Hall (1999) aponta ainda que as culturas nacionais constroem identidades ao produzirem significados sobre a "nação", com a qual podemos nos identificar; estes significados estão contidos nas histórias que são contadas sobre ela, memórias que conectam seu passado e presente e imagens que são construídas a propósito delas (HALL, 1999, p.56).

Por sua vez, José Augusto França (1962, p.219) afirmou que o muralismo mexicano visava propagandear a obra da revolução social e do nacionalismo de 1910; para tanto, eram colocadas aos olhos do povo imagens de sua história, dos seus desejos e de uma permanência nacional que remetia a um tempo de longa duração, que se prolongava do passado pré-colombiano até a Revolução. Essa proposta abrangente era permeada por uma perspectiva de projetar didaticamente o que se considerava a verdadeira história do México. Caberia aos muralistas se incumbir da parte mais visível dessa paradoxal releitura do mito fundador da nação, numa operação de síntese entre dois momentos díspares, mesclando o passado pré-colombiano e a complexa realidade pós-revolucionária desta nação mesoamericana.

Na tentativa de superar o prolongado período de convulsão social, a síntese que se buscava visava convencer os mexicanos da grandiosidade de sua história, projetando ao centro as lideranças ameríndias que se opuseram aos conquistadores espanhóis, reforçando a identidade com os elementos supostamente intrínsecos da nacionalidade. Assim, podemos afirmar que os murais, a partir de um passado colonial e indígena, não mais possível de ser alcançado, mas que faz parte da memória coletiva, consistiram numa tentativa de recompensar através do reconhecimento, da valorização de sua atuação na história mexicana, os indivíduos até então excluídos na narrativa nacional oficial. Mesmo remetendo a um passado de dominação, os muralistas propuseram, numa remissão à memória histórica, fundamentada no passado ameríndio, a possibilidade de valorização de uma cultura enraizada no passado, com o pressuposto de que esse reconhecimento alçaria o índio do presente de uma exclusão

recorrente. O movimento muralista mexicano demonstra que a vinculação entre arte e política pode ser bastante estreita; significa dizer que a arte pode ser utilizada como um instrumento de veiculação de distintas perspectivas políticas.

Nesse cenário, a particularidade, no caso de Siqueiros, foco da presente reflexão, está justamente em sua tentativa de, por meio da vinculação da Revolução Mexicana à revolução proletária, que será tratada no próximo capítulo, refletir sobre uma determinada perspectiva da identidade nacional. As relações entre memória e a construção de identidades podem ser percebidas na obra do artista, bem como a relação dicotômica entre lembrança e esquecimento, uma vez que a construção de qualquer discurso é permeada por uma idéia de escolha. Pensando em todo o arcabouço ideológico pós-revolucionário, pode-se questionar qual seria o lugar da cultura indígena na constituição da identidade mexicana. E ainda mais: Quem seria o indígena na idéia de uma revolução proletária iminente? Tal questão nos fez retomar aspectos sobre a discussão do “problema índio”, pois este esteve presente, como procuramos demonstrar, nos debates intelectuais e artísticos que permearam o contexto revolucionário. Siqueiros, como partícipe da denominada trindade muralista, não se furtou a essa problemática, seja mediante os murais, seja via manifestos, que contribuem para a reflexão sobre o artista e sua obra a que nos propusemos.

CAPÍTULO 2
A PINTURA MURAL COMO SUBSTRATO DE ARTE ENGAJADA

Tende fé em vossa arte. Jamais penseis que produzireis qualquer coisa boa sem terdes aspirações em vossa alma. Para dar forma à beleza precisais saber o que é o sublime. Não olheis nem para vossa esquerda nem para vossa direita, e menos ainda para baixo. Amai tudo o que é verdadeiro, pois tudo o que é verdadeiro é também belo.

Jean Auguste Dominique Ingres

"Dele se dizia que, na juventude, traçava as figuras de seus murais a tiros de revólver". Essa frase inicia o fascículo de número 63 da publicação "Gênios da Pintura", editada em 1968 e procura convalidar que, no caso de Siqueiros, a biografia artística e o itinerário político se fundem à obra e à imagem do artista. Os reflexos dos acontecimentos e ideais pós-revolucionários reverberaram na obra de Siqueiros, norteando seu posicionamento, freqüentemente caracterizado como radical. Sob este aspecto, para a compreensão da proposta identitária contida na obra de Siqueiros torna-se fundamental a indagação: quem foi David Alfaro Siqueiros? Nesse sentido, é importante reiterar que os indivíduos assumem múltiplas identidades, ou identidades parciais, que nem sempre harmonizam entre si; assim, o indivíduo é múltiplo e fragmentado ao longo do tempo e tal fragmentação não torna falso o desejo de uma "unidade do eu". Nessa perspectiva, GOMES, (2004, p.13) enfatiza: "É exatamente porque o "eu" do indivíduo moderno não é contínuo e harmônico que as práticas culturais de produção de si se tornam possíveis e desejadas, pois são elas que atendem à demanda de uma certa estabilidade e permanência através do tempo".

Deste modo, as práticas de uma "escrita de si" podem deixar em evidência como a trajetória individual pode se alterar ao longo do tempo, decompondo-se em diversas nuances. Gomes (2004) destaca que esse indivíduo que postula uma identidade para si e busca registrar sua vida não é mais apenas o "grande homem" público e/ou o herói. Na medida em que nossa sociedade passou a reconhecer o valor do indivíduo "comum" e disponibilizou instrumentos para a o registro das identidades, como é o caso do saber ler, escrever, fotografar, abriu espaço para a legitimidade do registro das diversas memórias individuais. A escrita de si assume a subjetividade do autor, construindo sobre ela a "sua" verdade, a busca por um "efeito" de verdade; logo, a idéia não é saber a "verdade dos fatos", mas a perspectiva do autor sobre os mesmos. Nesse sentido, o documento não trata de dizer o que ocorreu, mas

dizer o que o autor experimentou em relação a determinado acontecimento (GOMES, 2004, p.13-15).

A obra de Siqueiros será aqui discutida a partir desta perspectiva. Nesse sentido, tentaremos demonstrar, a partir dos escritos do próprio artista e de seus contemporâneos, como os acontecimentos de seu tempo reverberaram em sua obra e como suas concepções políticas a influenciaram; como destaca BRENNER (1975, p. 23).

> Mucho he dicho yo que David Alfaro Siqueiros es uN gran pintor. [...] Pero siempre se me ha hecho esta advertencia: "No vaya usted a hablar de política".
> Y yo no he aceptado las amables invitaciones de mis colegas, tanto mexicanos como extranjeros, porque sencillamente no se puede hablar o escribir de la obra de David Alfaro Siqueiros sin hablar de política. [11]

Siqueiros nasceu em Chihuahua, em 29 de dezembro de 1896. A família do pai, Cipriano Alfaro, habitava a província de Guanajuato, tendo se instalado na Cidade do México em 1908, quando os filhos foram matriculados em "bons colégios católicos"; o patriarca conferia papel relevante aos estudos artísticos, tanto que matriculou Siqueiros, então com 15 anos de idade, na renomada Academia de São Carlos (Escola Nacional de Belas Artes). Nessa academia, conheceu o Dr. Atl e Orozco que aos 28 anos abandonara o curso de agronomia para dedicar-se à arte; consolida-se então uma afinidade intelectual, uma vez que ambos defendiam a idéia de renovação do sistema de ensino, calcado nos moldes franceses. A Escola Nacional tornara-se um centro de reflexão sobre como a arte poderia apontar caminhos para o México, no início do século XX, e esses posicionamentos extrapolavam o simples debate acadêmico. Algumas de suas figuras mais proeminentes, como o Dr. Atl e Orozco, em meio à efervescência política no início do processo revolucionário, participaram de manifestações populares, postulando, sobretudo, mudanças no sistema público de ensino. Juntamente com esse grupo, Siqueiros participou da greve de estudantes[12] em 1911, mesmo ano em que se acirrou o processo revolucionário iniciado no ano anterior. O engajamento dos artistas intelectuais na conturbada questão política do país era questão fulcral e estava em pauta naquela conjuntura no México. Siqueiros *In* TIBOL, (1996, p. 455-456), se posicionou nesse debate:

---

[11] Conferência datada de 25 de janeiro de 1932, na inauguração da exposição de Siqueiros no Cassino Espanhol, na Cidade do México.

[12] Em 1911, depois da vitória de Francisco Madero aconteceu uma greve de estudantes da Escola Nacional de Belas Artes. Siqueiros destacou que no dia de "estouro" dessa greve, dia 28 de junho, uma comissão de mais de 100 estudantes, depois de ter uma entrevista com o presidente Francisco León de la Barra, entregou ao doutor Francisco Vázquez Gómez, secretário de Estado e Despacho de Instrução Pública e Belas Artes, uma declaração que, dentre outras coisas, dizia que o diretor dessa escola estava exercendo ditadura, ao ponto de impedir que a sociedade de alunos celebrasse sessões dentro do estabelecimento.

> En 1911 había surgido en México el artista ciudadano, el artista civil, el artista que iba a sustituir al bohemio tradicional, el artista para quien el arte está íntimamente ligado a los problemas de su patria y de su pueblo. Los Estudiantes universitarios de todo el país se sumaron a nuestro movimiento. [...] ¿Qué podíamos hacer nosotros, los estudiantes de pintura, frente a la antes señalada realidad? ¿Deberíamos seguir discutiendo en las penumbras de nuestra escola exclusivamente los problemas de la vibración de la luz?

Esse posicionamento a favor do "artista cidadão", problematizado por Siqueiros e fruto do debate travado por uma vanguarda intelectual, não se restringiu ao interior da academia ou ao simples apoio às greves deflagradas no país; em 1913, ano do golpe do General Huerta contra Madero, Siqueiros tornou-se capitão do exército revolucionário do General Carranza. Entre os combates na cidade de Guadalajara, ele e outros "artistas-soldados" entraram em contato com a cultura popular e "reencontraram as raízes nacionais". Em 1919, Siqueiros foi nomeado adido militar da Embaixada mexicana na Espanha, oportunidade que lhe possibilitou dar continuidade aos seus estudos sobre pintura, interrompidos anos antes na Escola de Belas Artes, iniciando sua trajetória artística na Europa.

Em Paris, conheceu Diego Rivera, que o apresentou às inovações da pintura francesa. A permanência européia, particularmente em Paris, não só de Siqueiros, mas dos artistas latino-americanos de modo geral, marcou a produção artística do modernismo dos anos de 1920. Ao entrar em contato com artistas europeus de distintas nacionalidades, esses artistas latino-americanos reformularam as perspectivas da arte contemporânea, voltando-se para suas raízes nacionais. Daí a recorrente indagação de como poderia ser um programa revolucionário pictórico no México, vinculado aos projetos propostos para um país que acabara de passar por uma revolução, com destaque para a significativa participação indígena e camponesa no processo. Como inserir o povo efetivamente nesse estágio de reflexão sobre as raízes nacionais num campo restrito como a arte? Nesse sentido, SCHERER, (2003, p. 117) destacou que:

> Sus ideas [de Rivera e Siqueiros] descansaban en una circunstancia: no contaban en el país con mercado para la adquisición de la más pequeña obra de arte ni vislumbraban possibilidades de que se formara durante los próximos años. En esas condiciones, el género primordial de su actividad tendría que ser el muralismo.

Das reflexões desde a Europa uma das respostas foi vislumbrada. A pintura a partir de então não poderia ficar restrita às galerias, aos museus ou aos interiores mais

aquinhoados. A arte de caráter monumental seria a solução para tal questão. SCHERER (2003, p. 117), enfatiza as considerações de Siqueiros a respeito:

> Atraídos cada vez más poderosamente por la obra monumental, Diego e yo desalojamos de la conciencia toda preocupación por el cuadro de caballete, en pintura, y por los *bibelots*, en escultura. [...] En un estado febril sólo teníamos desdén para las pequeñas obras que se exhibían en casas particulares y aun en museos. Nuestros ojos deberían fijarse a los muros policromos, a los grandes leinzos y llenarse con las formas concebidas por artistas de gran aliento que no temieron pintar una aurora con todo su infinito número de matices, pero que si temieron apresar el arte, entre los reducidos límites de un cuadro de salón.

A crítica concernente à pintura de cavalete é evidente em todo o discurso siqueiriano. Nessa concepção, esse tipo de pintura respondia unicamente aos interesses do mercado, restrito a pequenos segmentos, o que era tudo que uma perspectiva de vanguarda, a partir dos desdobramentos revolucionários no México, não se permitia considerar. Esse é um dos fundamentos das suas concepções artísticas e está intrinsecamente relacionado à função social que o artista conferia à arte.

A experiência na Europa possibilitou o contato com concepções de uma arte monumental. Siqueiros destacou que durante essa estadia ouvira falar, de forma bastante vaga, sobre alguns discípulos de Ingres[13] que haviam impulsionado um certo movimento mural em alguns templos de Paris, mas que não encontrava interessados sobre esse movimento e tal desinteresse, a seu ver, tinha uma explicação, como assinala SCHERER (2003, p. 118):

> Era el resultado del liberalismo exaltado que dominaba la estética. Por esos años, los veinte, más que ningún otro período de la historia, se proclamaba el arte como una victoria única de la actividad individual y se decía que toda asociación entre artistas no sólo era inconveniente, sino mortal para el proceso de la creación.

Essa percepção, segundo Siqueiros, fez com que outros pintores latino-americanos começassem a pensar no trabalho de equipe sob a direção de um professor, à maneira dos clássicos que, por meio do trabalho coletivo ao longo dos séculos, haviam demonstrado sua importância no que se refere à criação artística e a eficácia desse tipo de trabalho como instrumento pedagógico da arte. Não sabiam ainda qual caminho seguir, mas o fato de serem mexicanos fazia com que tivessem uma “reação violenta” contra tudo que julgavam “estreito” e “estereotipado”. Siqueiros e Rivera separaram-se, pois o primeiro, na qualidade de bolsista da Secretaria de Guerra para estudar arte, devia participar das práticas do exército galo em Saint-Cyr e em outros lugares da França, mas o inconformismo com a chamada pintura de

---

[13] Jean Auguste Dominique Ingres**,** pintor francês neoclássico do início do século XIX.

cavalete se instalara de forma efetiva; os questionamentos que ambos se puseram eram recorrentes nas reflexões do artista, como aponta SCHERER (2003, p. 118):

> Durante años guardé cartas y pequeñas notas de Rivera que constituían algo así como el uniforme oficial de sus hallazgos en Italia, siempre a propósito de temas relacionados con el muralismo, nuestra nueva y absorvente preocupación. Apuntaban sobre el método de la composición, que 'él había descubierto' en la obra de Giotto, en Asís. Palabras más, palabras menos, me confiaba: '¿Como puedo haber perdido tantos años pintando cuadritos de caballete? ¿Por qué, si puedo volar he permanecido enjaulado todo este tiempo?'.

Na esteira dessas percepções, Siqueiros publicou, em Barcelona, seu primeiro manifesto intitulado *Três observações acerca da orientação moderna à nova geração de pintores e escultores americanos*[14], publicado na *Revista Vida Americana*, em maio de 1921. Nesse manifesto o artista apontava três diretrizes para a consolidação de uma arte não só mexicana, mas latino-americana e clamava por "uma nova arte dinâmica e construtiva".

> Como princípio básico na cimentação de nossa arte, reintegremos à pintura e à escultura seus *valores desaparecidos*, dotando-a, por sua vez, *de novos valores!* Como faziam os clássicos, realizemos nossa obra segundo as invioláveis leis do equilíbrio estético! Como eles, sejamos operários engenhosos; voltemos aos antigos em sua base construtiva, em sua grande sinceridade, mas não busquemos "motivos" arcaicos - para nós, exóticos - *vivamos nossa maravilhosa época dinâmica!* Amemos a mecânica moderna que nos põe em contato com emoções plásticas inesperadas; os aspectos atuais de nossa vida diária, a vida de nossas cidades em construção; a *engenharia* sóbria e prática dos modernos edifícios, desprovidos de complicações arquitetônicas (volumes imensos de ferro e cimento plantados na terra); os móveis e utensílios confortáveis (matéria plástica de primeira ordem). *Cubramos o humano vulnerável com roupagens modernas: "novos temas", "novos aspectos"*. Devemos estar, antes de mais nada, firmemente convencidos de que a arte do futuro tem de ser, apesar da momentânea e normal decadência, ascendentemente *superior!*

E prosseguia nesse libelo por uma arte mais engajada:

> Desenhamos silhuetas com bonitas cores e, quando modelamos, nos interessamos por arabescos epidérmicos, esquecidos das grandes massas primárias: *cubos, cones, esferas, cilindros, pirâmides,* que deveriam constituir o esqueleto de toda e qualquer arquitetura plástica. Deixemos que os pintores sobreponham o espírito construtivo ao espírito unicamente decorativo; a cor e a linha são elementos expressivos de segunda ordem.

Evidentemente, esses posicionamentos não se pautavam por uma ruptura extremada com a arte que se produzia, por exemplo, na Europa. Para Siqueiros, os artistas

---

[14] Artigo publicado no primeiro e único número dessa revista. *In*: ADES, Dawn. Arte na América Latina. São Paulo: Cosac & Nayfy Edições, 1997.

mexicanos deveriam voltar aos clássicos, porém adotando uma postura verdadeiramente renovada, buscando novos temas e novos materiais. Os muralistas mesclavam influências da cultura renascentista, do cubismo e da arte pré-colombiana na formulação de seus pressupostos estéticos. Siqueiros enfatizou que os europeus, desde o século XIX, vinham afirmando que a arte não serviria para transmitir doutrinas. Quando movimentos como fauvismo, dadaísmo e todas as outras escolas de investigação formal estavam em desenvolvimento, ele e outros artistas pensavam no México, em ajudar a Revolução e em conseqüência disso o caminho artístico mexicano seria muito diferente. É inegável a influência desses movimentos para Siqueiros e os demais muralistas. O artista destacou que o cubismo proporcionou elementos estruturais que forneceram subsídios para que outras formas de representação no espaço fossem pensadas. Mas, aos poucos, o Renascimento foi se configurando como o grande exemplo a ser seguido, porém ressignificado.

O Renascimento representaria uma ruptura, um momento de transição no que concerne à postura dos artistas e à técnica; sob essa concepção, os artistas do Renascimento teriam sido artistas completos, pois se preocupavam com o valor substantivo das idéias de proporção, medida, simetria e beleza, que formam a estrutura metafísica da realidade, que a arte encobre e revela; assim, feita a realidade da medida do homem, o Renascimento teria que criar uma arte na medida da realidade, da realidade de um mundo de proporção. Os muralistas deveriam compartilhar dessas idéias, mas não no sentido de uma mera imitação desses pressupostos, haja vista que a realidade do movimento era outra. Assim, as “reconstruções arqueológicas (indianismo, primitivismo, americanismo)”, que estavam na “moda” eram lamentáveis, pois se tornavam meras “estilizações”.

> A compreensão dos admiráveis recursos da "arte negra", ou mais genericamente da "arte primitiva", forneceu uma orientação clara e profunda das artes plásticas perdidas quatro séculos atrás ao longo de uma nebulosa senda de desacertos; examinemos, por nossa parte, as obras dos antigos habitantes de nossos vales, os pintores e escultores indígenas *(maias, astecas, incas,* etc.). A proximidade climatológica com eles nos ajudará a assimilar o vigor construtivo de suas obras. Elas demonstram um fundamental conhecimento da natureza que nos pode servir de ponto de partida. Adotemos sua energia sintética, sem chegar, naturalmente, às lamentáveis reconstruções arqueológicas ("indianismo", "primitivismo", "americanismo"), que, apesar de muito em moda entre nós, estão levando-nos a estilizações da vida efêmera.

No muralismo questões estéticas e sociais estão relacionadas de forma intrínseca, ou seja, essas questões não devem ser dissociadas, uma vez que é na sua junção que iria se consolidar uma noção “verdadeira” de arte nacional. Contudo, essa arte renovada deveria harmonizar a estrutura geométrica, impor o espírito construtivo sobre o decorativo, deveria

voltar aos antigos e aprender com eles. Entretanto, como fundar uma arte genuinamente nacional sob tais pressupostos? E como universalizar essa arte? O trecho a seguir procura apontar um possível caminho:

> Renunciemos às teorias que se fundamentam na relatividade de uma *arte nacional. Universalizemo-nos!* Nossa natural fisionomia *racial* e *local* inevitavelmente aparecerá na obra que produzimos.
> Nossas escolas livres são *academias ao ar livre* (perigosas como as academias oficiais, onde pelo menos aprendemos sobre os clássicos), coletividades onde há professores *comerciantes* e critérios caducos que matam a personalidade do artista iniciante.

Para Siqueiros este seria o "novo humanismo" da pintura do México para o mundo. O ponto chave não era reduzir os valores da pintura à questão do quadro de cavalete e ao marco do meramente subjetivo. O mais importante seria a conquista de uma arte que vinculasse inovações estéticas e função social. Siqueiros *In* TIBOL (1996, p.457- 458) enfatizou que:

> Al regressar de Europa, después de 1921, nos encontramos con las preocupaciones formalistas que habían llegado a ser nuestras propias preocupaciones de laboratorio por sus peculiares atributos, y que habíamos defendido en revistas y periódicos de México y Europa, no podían servirnos para los fines del objetivo fundamental que nos habíamos trazado: un arte público en toda la amplitud de los términos, público para todos, para toda la ciudadanía y no sólo para un sector de ella, para una élite que, por otra parte no existía en México.

Assim, em 1922, de volta ao México, Siqueiros, juntamente com Rivera e Orozco, funda a escola dos muralistas. O grupo tinha como fundamento a idéia de que o mural era a arte popular. Todos se dedicaram a pintar, inicialmente em velhos prédios coloniais, num reflexo de sua tendência a ligar-se à tradição. Posteriormente, optaram por edifícios modernos, nos quais era possível planejar a integração entre arte mural e arquitetura. A fim de defender posições e pleitear contratos com o governo, o grupo cria um ativo sindicato, cujas campanhas foram principalmente dirigidas por Siqueiros (REVISTA GÊNIOS DA PINTURA, 1968, p.5).

É importante destacar que nesse período inicial do muralismo, Siqueiros dedicou-se mais à militância política do que a pintar murais. Siqueiros ingressou no Partido Comunista por volta de 1923, o que conferiu um caráter peculiar à sua obra, uma vez que a Revolução Mexicana nunca apresentou tal ideologia como proposta efetiva. Todavia, é importante ressaltar que esta revolução não continha um programa ideológico homogêneo, daí se pode entender a aproximação com distintas idéias, em momentos determinados. Essa característica

reflete uma discussão sobre os caminhos percorridos pelo marxismo na América Latina e a definição do caráter da revolução no continente.[15]

Não temos como objetivo analisar os caminhos percorridos pelo marxismo na América Latina, mas é importante observar que essas idéias influenciaram os caminhos tomados pela Revolução Mexicana em relação às reivindicações de caráter popular, como a luta pela terra e por direitos trabalhistas. O partido comunista mexicano foi fundado em 1919, mas apenas em 1922 é que o partido passa a ter alguma influência no movimento sindical.

> O PCM passa boa parte da década vociferando contra os acontecimentos sem ter uma participação real nos embates políticos. Com poucos militantes, sem adequada formação teórica, sofrendo as constantes mudanças de rumo da Internacional Comunista, não é de se admirar que os comunistas oscilassem de um adesismo ao governo central a um enfrentamento radical de tudo que representasse o poder burguês. (Villa, 1993, p.44)

Mesmo com essa pouco relevante inserção, os comunistas elaboraram documentos sobre a questão agrária, desenvolvendo um trabalho de organização dos camponeses em sindicatos e ligas. Membro do partido comunista e secretário-geral do Sindicato de Trabalhadores Técnicos, Pintores e Escultores do México, Siqueiros apontava para a necessidade de uma organização que refletisse as aspirações de operários e camponeses que ainda continuavam sendo explorados:

> Do lado deles, os exploradores do povo, em parceria com os traidores que vendem o sangue dos soldados do povo a quem está confiada a Revolução.
> Do nosso, os que clamam pelo fim de uma ordem envelhecida e cruel, na qual você, trabalhador que, nos campos, fertiliza a terra para que o fruto dela seja devorado por políticos e aproveitadores gananciosos, enquanto seu estômago permanece vazio, na qual você, operário que, na cidade, mantém as fábricas

[15] Michael Löwy (2006, p.9 e 27) distingue três períodos básicos na história do marxismo latino-americano: o primeiro refere-se a um período revolucionário, dos anos 20 até meados dos anos 30, que encontra em Mariátegui seu referencial. Nesse período, havia uma tendência em caracterizar a revolução latino-americana simultaneamente como socialista, democrática e antiimperialista. É negada a existência de uma etapa histórica de capitalismo "nacional e democrático" e enfatizada a conivência das burguesias locais com o imperialismo; assim sendo, a unidade entre o proletariado e o campesinato é entendida como uma estratégia de revolução "ininterrupta" em que a América Latina seria conduzida de um capitalismo subdesenvolvido e dependente para o poder do proletariado. O segundo é o período stalinista, de meados dos anos 30 até 1959, durante o qual a interpretação soviética do marxismo foi hegemônica e em conseqüência a idéia da revolução por etapas de Stalin, que definia a etapa presente na América Latina como nacional-democrática. O autor aponta ainda que em 1936 o processo de stalinização dos partidos comunistas, que não ocorrera do mesmo modo em todos os lugares, estava completo. O resultado desse processo foi a adoção da idéia de uma revolução por etapas e do bloco de quatro classes: o proletariado, o campesinato, a pequena burguesia e a burguesia nacional, cujo objetivo seria a concretização da etapa nacional democrática. Essa doutrina elaborada por Stalin foi generalizada para todos os países coloniais ou semicoloniais, inclusive a América Latina, que sob esta ótica ainda não estava "amadurecida" para uma revolução socialista. Por último, o novo período revolucionário, após a Revolução Cubana, em que correntes radicais foram consolidadas e tinham como perspectivas comuns a natureza socialista da revolução e a legitimidade da luta armada em determinadas ocasiões.

> funcionando, que produz tecidos e cria com suas mãos as comodidades modernas para serem usufruídas por prostitutas e parasitas sociais, enquanto seus ossos tremem de frio, na qual você, soldado índio que, por vontade própria, deu a vida, abandonando a terra que lavra, para acabar com a miséria secular em que vive a gente de sua raça e classe(...). Em nome de todo o sangue derramado pelo povo em dez anos de luta, sob a ameaça de quarteladas revolucionárias, fazemos um apelo urgente a todos os camponeses, trabalhadores e soldados revolucionários do México para que, compreendendo a importância vital da luta que se avizinha, e esquecendo as diferenças de tática, formem uma frente única para combater um inimigo comum.
> Apelamos aos soldados rasos que, enganados por seus chefes traidores e desconhecendo os acontecimentos, estão a ponto de derramar o sangue de seus irmãos de raça e classe. Lembrem-se de que os mistificadores usarão as mesmas armas com as quais a Revolução havia garantido a seus irmãos a terra e o bem estar que agora querem tirar-lhes. [16]

Esse manifesto evidencia a possibilidade iminente da perda das conquistas adquiridas pelos camponeses e operários após a Revolução, conclamando-os a se unirem para que não fossem ludibriados pelos governos, que institucionalizaram a Revolução e postergavam medidas mais incisivas, demandas que levaram ao enfrentamento anterior e que deveriam ter seu cumprimento exigido por esses elementos. A relação entre os muralistas e a classe trabalhadora foi de importância fulcral para fundamentar os pressupostos de uma arte com uma finalidade transformadora. Para Siqueiros, após o surgimento da burguesia, sustentada pela propriedade privada, a arte deixou de pertencer a lugares públicos e passou ao domínio privado. Por conseguinte, a arte foi se especializando e se particularizando, sendo acessível somente a um pequeno grupo de compradores, excluindo, por fim, a maior parte da população. Desse modo, o gosto burguês passou a ditar o que deveria ser produzido em termos artísticos. “Y lo que menos querían es que se les representara en pintura, en escultura o en estampas la miseria que ellos mismos habían producido”. A representação dos “excluídos” constituir-se-ia num processo de ruptura que paradoxalmente não se apresentava como factível de imediato, por uma série de injunções, como lamentava o próprio Siqueiros, *In* TIBOL (1996, p. 458-459):

> El arranque de nuestro movimiento fue caótico, porque el esteticista y el bohemio que cada uno de nosotros llevaba dentro no había sido aniquilado, porque esos vírus no son destruídos tan fácilmente como se supone. Y fue caótico también porque no poseíamos los medios materiales ni los medios espirituales para dar forma a nuestra nueva temática, y una nueva temática – hoy puedo afirmarlo – es un nuevo, tremendo e incalculable problema.

---

[16] Manifesto assinado por Siqueiros na condição de secretário-geral do Sindicato de Trabalhadores Técnicos, Pintores e Escultores do México, publicado no periódico El Manchete após uma rebelião das forças conservadoras apoiadas por militares. Manifesto do Sindicato dos Trabalhadores e Técnicos, Pintores e Escultores do México. *In*: ADES, Dawn. Arte na América Latina. São Paulo: Cosac & Nayfy Edições, 1997.

O que tornou essa ruptura possível foi justamente o impulso possibilitado pela classe trabalhadora. Deveria haver coesão entre a arte mural e o conteúdo dos manifestos, ou seja, o sujeito da temática deveria ter conteúdo político correspondente àquilo que era reivindicado. Os movimentos trabalhadores constituíam-se, para Siqueiros, como um "grande gerador estético", uma vez que a militância política viabilizaria uma nova consciência artística comprometida com a sociedade.

Para os muralistas a fundamentação da arte nacional não aconteceria nas academias, que eram consideradas burguesas e arbitrárias. Para o reflorescimento de uma arte nacional, étnica e representativa das classes populares, a arte deveria desvincular-se do discurso acadêmico oficial que cerceava a criação artística e esta deveria voltar-se à questão social. No Protesto dos Artistas Independentes de "30-30"[17] veicula-se uma perspectiva do que na concepção dos muralistas seria um artista revolucionário e seu papel na sociedade:

> O que é um artista revolucionário no México? É aquele que, participando ativamente da luta do povo em suas reivindicações, põe sua obra a serviço desse movimento. Que gênero de produção artística pode ser qualificado como participando da luta das massas em suas reivindicações?
> Aquele que esteticamente contribui para liberar o gosto público da educação colonial que avassala a ideologia popular e também aquele que, juntamente com esta função, fala diretamente às massas, encorajando-as em sua luta e servindo a suas organizações através da representação dialética da nova ordem social a que o povo aspira.

A questão da regeneração institucional e cultural, que perpassava as reflexões de alguns intelectuais na América Latina desde o século XIX, permeava a reflexão do artista sobre o novo propósito de uma teoria revolucionária que significasse uma efetiva guinada da arte mexicana:

> Uma vez que o objetivo da revolução é regenerar nossa economia e nossa cultura no interesse das massas produtivas, nossa arte como qualquer revolução não será possível sem uma teoria revolucionária. Por isso, aquele que pretende deter ou obstruir o desenvolvimento estético e ideológico formador da consciência das massas é um traidor da Revolução.
> O mundo inteiro conhece hoje as realizações artísticas das massas produtivas do México, sintetizadas na obra dos principais artistas revolucionários.
> Em todas as línguas do mundo civilizado tem-se elogiado o fato de que no México há liberdade para pintar e esculpir. Desde tempos imemoriais, as artes visuais têm sido a melhor manifestação artística do povo mexicano.

---

[17] Protesto dos Artistas Independentes de "30-30". In: ADES, Dawn. Arte na América Latina. São Paulo: Cosac & Nayfy Edições, 1997.

> Em meio aos ataques dos fanáticos reacionários de todo o mundo contra a justa ação anticlerical empreendida pelo governo do México, impuseram-se as vozes que reconheciam a vitalidade de nosso país e seu direito a ocupar uma posição de destaque entre os povos que, por seus esforços, fazem parte da vanguarda humana através da produção dos artistas revolucionários.

Segundo Siqueiros, a arte sempre teve uma importante função social em todos os períodos da história, fosse a arte do Estado ou a arte subversiva contra o Estado. Assim, para julgar a arte mexicana contemporânea, adotando um critério tanto científico quanto emocional, dever-se-ia partir da idéia de que se tratava da arte de um país que ainda não possuía autonomia nacional nos aspectos econômicos e políticos; não obstante essas considerações, mesmo assim "pôde dar ao mundo uma experiência *sui generis* de grande valor no terreno das artes plásticas". Destarte, sob a concepção de Siqueiros, a pintura muralista mexicana apresentava uma particularidade, pois adotara de maneira categórica um conteúdo ideológico e político, que acabou por contrastar com o "apoliticismo" presente na cultura ocidental contemporânea. O movimento muralista respondeu às realidades sociais e técnicas do momento em que foi produzido. "Hemos sido modernos o internacionalistas por sobre todas las cosas, pero hemos aportado a la estética universal los valores artísticos que estaban en nuestras manos".

Siqueiros enfatizava ainda que em países como o México a burguesia tem todas as características de sua natureza "*nouveau riche*"; a classe média ou pequena burguesia foi educada pela burguesia e o proletariado, por sua vez, recebeu "todo o mau gosto" da classe dominante que o explora. Nesse sentido, o proletariado, além de explorado, recebe uma educação estética de péssima qualidade, o gosto "degradado da classe capitalista". O pintor revolucionário não deveria subordinar seu sentido estético ao gosto das classes trabalhadoras, uma vez que estas estão "envenenadas" pelo gosto estético dominante; antes, deveria expressar em suas obras "os anseios da massa", a ideologia revolucionária do proletariado, sem esquecer que a luta do presente anuncia um futuro vitorioso em que a plástica revolucionária se realizará nas ruas e não em lugares privados (Siqueiros *In* TIBOL, 1996, p. 486-487).

Envolvido constantemente em manifestações sindicais, Siqueiros acabou preso no dia 1º de maio de 1930. Durante o período em que ficou detido, produziu uma série importante de pinturas de cavalete e litografias. Posteriormente, confinado judicialmente na pequena cidade de Tasco, começou a pintar sobre madeira, utilizando tinta a óleo, enriquecida com copal (uma espécie de resina), um tipo de material que Siqueiros não mais abandonaria.

Uma característica do artista é justamente essa busca por novos materiais e técnicas. Ades (1997) destacou que de todas as obras dos muralistas, a de Siqueiros é a mais difícil de ser reproduzida com algum sucesso. Isso por conta do estilo, da técnica e dos espaços escolhidos para situá-la. Os lugares eram selecionados por ele, modificados ou construídos de forma a possibilitar que toda a área da parede ficasse completamente envolvida pelo "clima pictórico da criação". Esse é o caso do mural feito para o Hospital de la Raza, no qual se pode notar que a pintura ocupa as paredes sem quinas e o teto ovalado (ADES, 1997, p.174). Evidentemente, a figura emblemática e que representava o período foi a do revolucionário, que rompeu com uma política coronelista e cavalgava para um México mais igualitário, substrato da doutrina comunista que abraçara.

Ilustração 1
Revolucionário a cavalo - 1957[18]

Siqueiros empregava tintas industriais, pistola a ar comprimido, jato de areia e silicone, usado como revestimento ideal para os murais expostos à ação do tempo. O artista também utilizava retroprojetor de *slides* e fotografias para compor suas obras pictóricas.

[18] David Alfaro Siqueiros. *In:* ADES, Dawn. Arte na América Latina. São Paulo: Cosac & Nayfy Edições, 1997.

Serrano (1997) destacou que a utilização de fotografias era muito freqüente para o pintor. Por meio da ampliação fotográfica ampliava e/ou distorcia certas imagens, com o propósito de concretizar suas teorias sobre a “perspectiva poliangular” e seus efeitos em relação ao espectador (SERRANO, 1997, p.29).

Ilustração 2
Aurora no México (foto) - 1945[19]

[19] Angélica Arenal, terceira e última companheira de Siqueiros posa para foto. David Alfaro Siqueiros. In: Iconografia de David Alfaro Siqueiros. Fondo de Cultura Econômica, 1997, México.

Ilustração 3
Aurora do México - 1945[20]

Às técnicas materiais somaram-se técnicas inspiradas no cinema. Siqueiros conhecera o cineasta soviético Sergei Eisenstein[21], que estava no México trabalhando em seu filme, nunca concluído, "¡Que viva México!", e este o apresentou às potencialidades da relação entre o "contraponto visual, a montagem analógica, a simultaneidade dos movimentos". Para além da técnica, a relação de Eisenstein com os muralistas revela afinidades no que concerne à ideologia política. Afinidade esta que, no caso de Rivera e Siqueiros, era aprofundada pela militância política destes em organizações de esquerda e pelas marcadas convicções marxistas que expressavam em suas obras. Cabe assinalar outro detalhe da afinidade estética, derivada de concepções similares da arte revolucionária: todos os materiais realizados no México pelo cineasta soviético foram filmados em exteriores, aparentando-os em mais de um sentido, com as múltiplas "cenas de céu aberto" que os muralistas mexicanos, e não só a tríade Orozco-Rivera-Siqueiros, representavam nas suas criações pictóricas (ALFARO, 2006, p.72-73). Sobre Siqueiros, Eisenstein fez o seguinte comentário:

---

[20] David Alfaro Siqueiros. *In:* Iconografia de David Alfaro Siqueiros. Fondo de Cultura Econômica, 1997, México.

[21] Sergei Eisenstein fez parte de uma extraordinária onda de artistas, intelectuais e estrangeiros que foram ao México, atraídos pelo renascimento cultural ocorrido nos anos 1920 e princípio dos anos 1930.

> [...] É a maior prova de que um pintor verdadeiramente grande é, antes de tudo, uma grande concepção social e uma convicção ideológica. Quanto maior é a convicção, maior é o pintor. Siqueiros não é o registrador fielmente caligráfico do conceito de que uma grande idéia tem as massas popularizadas. Nem é o alarido extático do indivíduo simplesmente inflamado pela leva de entusiasmo das massas. Siqueiros é a maravilhosa síntese entre a concepção das massas e sua representação percebida individualmente. Entre o estalo emocional e o intelecto disciplinado, Siqueiros leva o golpe de seu pincel com a segurança implacável de um martelo de mecânico sobre a meta final que tem sempre diante de si. [22]

No final do mandato de Álvaro Obregón, começou a se acirrar uma série de divergências políticas, que se desdobraram no campo estético, pois importantes segmentos sociais não concordavam com o fato de que o "homem mexicano" fosse representado como indígena e camponês, como retratado nos murais. Ademais, considerava-se que ocorria uma conspurcação da arquitetura colonial, que esses setores almejavam preservar incólume à nova estética dos muralistas. Nesse contexto conturbado, Ades (1997) destacou que a hostilidade contra os murais, sobretudo por parte de alunos mais conservadores da Escola Nacional Preparatória, levou à "ação direta" e os estragos regulares e acidentais tornaram-se cada vez mais freqüentes. Sobre essa hostilidade, Siqueiros *In* TIBOL (1996, p. 460), afirmou que:

> Fueron los catedráticos reaccionarios de la Universidad quienes agitaron a los estudiantes reaccionarios de la Preparatoria en contra nuestra; fueron; fueron ellos los que protestaban diciendo que com nuestras obras estábamos destruyendo la arquitectura colonial [...] Fue entonces cuando los sindicatos obreros y las comunidades agrarias se solidarizaron con nosotros.

Em 1924, José Vasconcelos, que teve influência direta no campo educacional e cultural mexicano no período, tendo sido o responsável pelo convite aos muralistas, que então se encontravam na Europa, inclusive patrocinando-os, no que ficou conhecido como mecenato de Estado, renunciou e os artistas, sem sua proteção, tiveram encomendas canceladas, encerrando a primeira fase do muralismo. Nessa conjuntura, a maior parte dos pintores afastou-se ou dispersou-se. Alguns se dirigiram para Guadalajara, que continuaria a patrocinar os muralistas e seria, mais tarde, sede das principais obras de Orozco. Rivera, entretanto, conseguiu o beneplácito do novo ministro que assumiu no lugar de Vasconcelos e pôde dar continuidade a seus trabalhos no Ministério da Educação (ADES, 1997, p. 160-165).

É fundamental destacar que o muralismo mexicano, como enfatiza Alfaro (2006), foi a vanguarda do ressurgimento artístico promovido por José Vasconcelos na Secretaria de Educação Pública, tornando-se um fenômeno, embora não isento de contradições,

---

[22] Fragmento do folheto publicado devido ao fechamento da exposição de 1932, realizada no Centro Espanhol da Cidade do México.

conseguindo alcançar repercussão internacional. O autor destaca ainda que em fins dos anos 1920 e começo dos anos 1930, no contexto do governo de Elias Calles, o movimento parecia ter perdido seu impulso e impacto originais, devido à atitude radical assumida por alguns dos seus principais expoentes (Orozco, Siqueiros, Xavier Guerrero) aos quais o governo havia negado apoio e patrocínio e/ou havia reprimido abertamente (ALFARO, 2006, p. 30).

Tais acontecimentos exemplificam a sempre conflituosa relação entre Estado patrocinador e o movimento muralista. Nesse contexto de instabilidade, Siqueiros foi para os EUA, inaugurando um período de novas soluções, que poderiam otimizar a estética mural, tornando-a ainda mais acessível, como detalhou *In* TIBOL (1996, p. 461):

> Cuando en 1932 razones políticas me obligan a ir como exilado a los Estados Unidos, me encontré con que mi primera posibilidad de trabajo artístico era pintar un mural en el exterior de un edificio en Los Ángeles, Califórnia [...] No está por demás recordar que por entonces – 1931-1932 – nadie hacía murales artísticos en el exterior de los edificios, y como el problema de pintar hacia afuera, en muros de hormigón con revoque de concreto, era totalmente nuevo, pude dar el primer grito de liberación en el campo técnico: "Amigos muralistas, ¡el fresco tradicional está muerto!".

Siqueiros trabalhou no estúdio experimental em Nova York. Por esse estúdio passaram muitos artistas norte-americanos de vanguarda, dentre eles Jackson Pollock[23]. Siqueiros destacou que esse artista realizou suas primeiras práticas com materiais sintéticos de "secagem ultra-rápido", mas enfatizou que o que foi extraído de seu estúdio por Pollock não foi necessariamente aquilo de mais útil, haja vista que haviam sido feitas ali coisas de "caráter mais profundo e transcendente" que o "puro acidente" pela superexposição de cores plásticas. Sobre Pollock, Siqueiros, *In* TIBOL (1996, p.464), afirmou que:

> No hay que dejar de señalar que este artista, de quien recuerdo su talento para lo figurativo, vivía en un país donde surgió un mercado que exigía un tipo particular de pintura, que necesitaba la novedad por la novedad, la investigación por la investigación, el cambio de modas por el cambio de modas. Sin duda alguna aquél era un camino más feliz desde el punto de vista económico.

A crítica de Siqueiros a Pollock refere-se à própria sociedade estadunidense, marcada segundo sua concepção, pelo consumismo. O *Siqueiros Experimental Workshop* tinha como objetivo converter-se em atelier, que serviria à classe operária dos Estados Unidos. Essa experiência em território norte-americano é utilizada no discurso siqueiriano

---

[23] Expressionista abstrato americano, tornou-se um dos mais importantes artistas pós-guerra. Recebeu influências variadas, como conceitos psiquiátricos e dos muralistas. Seu método de andar sobre a tela ficou conhecido como *Action Painting* e sua técnica de pintura, sem utilizar tintas e cavaletes, fez com que seu estilo fosse considerado revolucionário.

como exemplo de uma estreita relação entre arte e classe trabalhadora, ou seja, mais uma vez é enfatizada sua perspectiva sobre a função social que a arte deveria assumir.

Seus murais produzidos nos Estados Unidos foram destruídos, assim como os primeiros trabalhos murais mexicanos e os murais de Rivera nos EUA. O mural pintado no *Plaza Art Center* foi destruído pelos proprietários do edifício, que não consideraram apropriada a imagem de um camponês mexicano pregado na cruz, sobre a qual pousava uma águia americana. Siqueiros não recuava quanto às suas concepções sobre sua própria produção, mesmo ciente do estranhamento que essa opção causaria e da contradição que essa postura representava num país como os Estados Unidos. Sobre esse episódio, o artista *In* TIBOL (1996, p. 463) fez a seguinte reflexão:

> No faltará quien pregunte; "¿Para qué pintar murales con tal temática si lo importante era salvar la obra de arte propiamente dicha?" A lo cual todos respondimos entonces y yo respondo ahora: No, lo importante era cumplir con el cometido de nuestro movimiento y crear frente a todos los obstáculos, ese muralismo nuevo es el mundo, un muralismo correspondiente a las luchas populares de nuestra época.

O movimento muralista não se pautava por temas ingênuos e inócuos; seu posicionamento político era reiterado nas mais distintas circunstâncias e sua opção radical por uma arte engajada, tendo como substrato o elemento popular, era inegociável, daí seu comprometimento com as demandas populares. A destruição dos murais provava, para o artista, que a pintura mural constituía-se, de fato, útil como instrumento de lutas das classes subalternizadas.

Por essa ocasião, Siqueiros esteve proferindo conferências na América do Sul, em países como Argentina e Brasil[24]. Esse período marcou, também, o início da emblemática polêmica artística e, principalmente, política entre Siqueiros e Rivera. Sobre essa questão, Siqueiros publicou em 1934 um artigo[25] no qual apontava o suposto caminho contra-revolucionário de Rivera. Não obstante sua crítica à postura assumida por Rivera, que considerava oportunista e que sob sua concepção teria negado as postulações originárias e

---

[24] Barbosa (2008, p.2) afirma que os desdobramentos culturais e políticos da Revolução mexicana repercutiram em toda a América Latina, inclusive no Brasil. O autor enfatiza que houve intensa circulação entre intelectuais mexicanos e brasileiros. No caso de Siqueiros, Barbosa destaca dois momentos de contato mais intenso: fase das palestras em 1930 e as bienais entre 1950 e 1960. O presente trabalho não traz como proposta a análise da passagem de Siqueiros no Brasil, mas é interessante apontar a possibilidade de pesquisas sobre o tema.

[25] Artigo publicado em 1934 na revista New Masses, de Nova York. Para responder, Rivera publicou ao final de 1935 um folheto intitulado "Defesa e ataque contra os stalinistas", evidenciando o enfrentamento entre um trotskista e um stalinista.

idealistas que levaram ao muralismo, reconhecia a técnica artística do antigo parceiro nas lides por uma arte realmente representativa.

Siqueiros argumentou que as análises sobre Rivera foram parciais e similares às críticas acadêmicas e isso significava, sob sua ótica, que o que vinha sendo verbalizado era uma crítica mecânica, individualista e isolada e, por conseguinte, sua personalidade era vista como algo estático. Somente se divulgou uma de suas conseqüências – seu oportunismo – com um descuido total de suas origens. Para ele, a crítica sobre Rivera deveria ser feita para que se pudesse extrair dela "lições úteis" para construir uma arte verdadeiramente revolucionária (Siqueiros *In* TIBOL, 1996, p.114).

> La controvérsia desenmascaró al oportunista; eso es evidente. La verdadera naturaleza de sus actos queda en la sombra. Los intelectuales revolucionarios y obreros han reconocido hasta ahora al demagogo. Pero poco entienden de la "técnica" que empleó en su faena.

Rivera passou a ser caracterizado por Siqueiros como *snob*,"turista mental", "Picasso en Azteclandia", tendo revelado não apresentar as verdadeiras qualidades de um artista revolucionário. A polêmica se acirrou em função do acordo de Rivera com o governo, em um momento de perseguição política, e que acabou por prejudicar todos os outros artistas que não desejavam submeter-se ao "patrão oficial". E, por conseguinte, ao buscar lugares apropriados para os murais escolheu os lugares mais remotos nos edifícios da Universidade do governo, que eram afastados do trânsito da maior parte da população. Sob sua perspectiva, a falta de experiência sindical e de comprometimento ideológico teria feito de Rivera diletante na arte revolucionária. Esse artigo destaca ainda que Rivera aderiu à linha trotskista somente quando terminou a era "confortável" do comunismo no México, ou seja, para garantir a continuidade de sua "sagrada" pintura mural teria se deixado expulsar do partido, proclamando-se mais radical que o próprio partido, isto é, um trotskista, o que configurava, na perspectiva de Siqueiros e de muitos outros muralistas, um oportunismo ideológico. Assim, contrariava a idéia de que o artista revolucionário deveria ser um profissional de uma arte revolucionária funcional, visto que seu ofício deve ser formado por meio do entendimento da doutrina marxista e militância diária. Nesse sentido, segundo Siqueiros, Rivera somente seguiu o fluxo da demagogia oficial mexicana, entregando-se a um "lento processo de concessões", em troca do direito de continuar pintando muros (Siqueiros *In* TIBOL, 1996, p. 120).

> El pintor que no entendió que la pintura mural a toda lleva a un peligroso oportunismo, el cual pretende no ver que la pintura revolucionária es parte del próximo futuro de la sociedad; esto es, del período de la dictadura del proletariado [...] 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, el último fue amigo suyo y su viuda es su madrina en los Estados Unidos.

Rivera rebateu tais críticas, enfatizando que o partido oficial vinha utilizando Siqueiros em escala internacional, como um instrumento para atacá-lo, numa tentativa de demonstrar que fora do partido oficial stalinista não poderiam existir outros artistas revolucionários que desejassem contribuir para a Revolução, sem estarem agregados às filas dos "empregados e serventes" intelectuais de Stalin. Rivera enfatizou ainda que o interesse em macular sua imagem tinha como objetivo conseguir o reingresso de Siqueiros ao PC, do qual havia sido expulso por indisciplina (Rivera *In* SOLÍS, 1975, p.65-67).

> [...] No es necesario que Rivera alargue aquí el análisis de todas sus propias pinturas, porque deja a los obreros y campesinos del mundo juzgarlas, y no tiende miedo a los hombres en el poder ni a los burgueses, Calles, Rockefeller, Roosevelt, o quienes sean, ni a Stalin o Manuilsky, que desde el poder soviético quisieran destruirlo como pintor revolucionario por medio de todos los Siqueiros que se prestem a ese trabajo [...] Rivera está dispuesto a colaborar en tal trabajo con Siqueiros; aunque sea como hasta ahora, Siqueiros hablando y Rivera pintando (Rivera *In* SOLÍS, p.82).

Por meio dessa polêmica, pode-se inferir o debate de idéias que se encerrava dentro do próprio movimento no que concerne tanto às questões de ordem estética, quanto políticas, reafirmando, mesmo com tais divergências, os pressupostos dos muralistas.

Siqueiros enfatizou que o muralismo mexicano afigurou-se como um movimento de caráter nacionalista, relacionado de forma direta com a Revolução Mexicana, mas que se integrava aos debates artísticos do seu tempo. Destarte, o muralismo mexicano ou "renascimento mexicano" foi a primeira tentativa de fazer uma arte coletiva revolucionária na modernidade; a primeira tentativa coletiva de desenvolver uma arte pública. Para o pintor, o muralismo surgiu da Revolução Mexicana, uma revolução popular, que fora dirigida teoricamente e em seus aspectos militares pela pequena burguesia artesã do país. Da Revolução tomou suas características, primeiro sua "confusão utópica" e sempre seu "constante oportunismo" (Siqueiros *In* TIBOL, 1996, p. 114-115).

Em 1937, Siqueiros abandona a pintura para alistar-se nas brigadas estrangeiras, que lutavam ao lado dos republicanos da Espanha. Siqueiros passou boa parte da conflagração espanhola em Barcelona, "discutindo" pintura nos meios artísticos e na retaguarda do exército anti-franquista. Durante a guerra foi nomeado Coronel de Brigadas

Internacionais, daí o apelido “El Coronelazo” dado por alguns opositores políticos e artísticos, aos quais respondia com uma de suas mais célebres obras, o auto-retrato, em que mostra o “punho cerrado” em posição de provocação (REVISTA GÊNIOS DA PINTURA, 1968, p.5).

Ilustração 4
El Coronelazo - 1945[26]

[26] David Alfaro Siqueiros. *In:* Gênios da Pintura. Editora Abril Cultural Ltda. São Paulo. 1968. Editor Victor Civita.

Ilustração 5
El Coronelazo (foto) - 1945[27]

Já em 1939 deixa a Espanha e viaja a Nova York para organizar uma exposição e pintar um mural no Sindicato dos Eletricistas da Cidade do México, intitulado *O processo do Fascismo.* No detalhe abaixo, a figura principal sintetiza Hitler e Mussolini, com a cabeça de papagaio; a mola indica que é um boneco mecânico controlado por outro. Vêem-se as massas imobilizadas e despersonalizadas pelo discurso e, ao fundo, o incêndio de Reichstag[28], utilizado como pretexto para a repressão policial (REVISTA GÊNIOS DA PINTURA, 1968, p. 5).

[27] David Alfaro Siqueiros posa para foto. *In*: Iconografia de David Alfaro Siqueiros. Fondo de Cultura Econômica, 1997, México.

[28] Incêndio ocorrido no dia 27 de fevereiro de 1933, no Palácio de Reichstag, local de encontro do Parlamento alemão. Tal evento foi utilizado pelos nazistas como "prova" de que os comunistas estavam organizando uma conspiração contra o governo alemão.

Ilustração 6
O Processo do Fascismo - 1939[29]

É importante destacar que Siqueiros não faz alusão ao autoritarismo stalinista devido ao seu comprometimento com essa corrente. Outra característica que se pode inferir sobre essa imagem refere-se ao "tom" universal do discurso siqueiriano, haja vista que o engajamento político não estaria restrito somente aos acontecimentos mexicanos, mas desembocaria no combate à opressão contra todos os povos, fundamento do comunismo.

[29] David Alfaro Siqueiros. In: Gênios da Pintura. Editora Abril Cultural Ltda. São Paulo, 1968. Esse detalhe faz parte do mural intitulado *O Retrato da Burguesia* para o Sindicato dos Eletricistas.

Posteriormente, em 1940, o pintor envolveu-se em um atentado contra Trotsky[30]. Foi preso e submetido a juízo, recebendo a "sugestão" de deixar o país e graças à ajuda do Cônsul Geral do Chile no México, Pablo Neruda, viajou para o Chile, onde por intervenção de Octavio Reyes Espíndola, embaixador do México naquele país, foi confinado na província de Chillán, para executar o mural *Morte ao Invasor,* em 1942. Após concluir este mural, Siqueiros foi patrocinado pela Aliança de Intelectuais e pela Federação de Artistas Plásticos deste país para ministrar uma conferência sobre a *História da pintura mexicana, suas doutrinas e técnicas*. Sob este contexto, publicou o manifesto *Na guerra, arte de guerra!* , manifesto de propaganda política que pretendia divulgar para vários países do continente a idéia de uma arte em favor da democracia, em 1943. Deste modo, após convencer o governo chileno a conceder-lhe livre circulação, o artista viaja para diversos países latino-americanos[31].

Com a idéia de concluir seu itinerário em Nova York, chegou a Havana, onde pronunciou novamente sua conferência a favor de uma arte de guerra. O objetivo de chegar aos EUA foi frustrado, uma vez que não recebeu autorização para sua entrada, prolongando, desta forma, sua estadia em Cuba. Patrocinado pelo Ministério da Defesa, continuou proferindo conferências e pintou dois murais para entidades privadas *O Novo Dia das Democracias* e *Alegoria da Igualdade e Fraternidade entre as Raças Branca e Negra,* ambos em 1943, este último, destruído pouco tempo depois[32].

Siqueiros pretendia regressar ao México, mas não obteve indulto. Entre os meses de junho e novembro elaborou alguns murais, tanto na tradicional Confederação de Trabalhadores Cubanos, quanto na Antiga Igreja de Belém, edifício que naquele momento

---

[30] Na Espanha Siqueiros havia trabalhado em estreita colaboração com os membros do Comintern, termo utilizado para designar a Internacional Comunista fundada por Lênin e pelos bolcheviques, que foi transformado por Stalin num instrumento da política externa da URSS até ser dissolvido em 1943. Essa organização defendia a utilização de quaisquer meios considerados convenientes para a "derrubada do capitalismo" e a instauração do socialismo ao estilo soviético, incluindo a utilização de táticas violentas. Siqueiros nunca fora um membro formal do Commitern, mas concordava com essa organização política e, ao menos em parte, com seus métodos. Quando foi concedido asilo político a Trotsky no México, Siqueiros e outros comunistas prontificaram-se a remover o "inimigo" do país. Na noite de 23 de maio de 1940, após render a guarda que vigiava a casa de Trotsky, o grupo liderado por Siqueiros abriu fogo contra a casa em que estavam Trotsky e sua esposa. Como se sabe, tal empreitada fracassou, mas as suspeitas desse ataque caíram quase que imediatamente sobre Siqueiros, o que havia sido confirmado por alguns de seus companheiros, que foram presos. Trotsky foi assassinado algum tempo depois pelo agente Ramón Marcader, ou como ficou conhecido Jacques Mornard. Embora existam afirmações que indiquem uma relação entre os dois atentados, não foram encontradas evidências concretas da participação de Siqueiros nos dois atentados e nem que haja entre eles qualquer ligação direta.

[31] www.siqueiros.inba.gob.mx/huella.html, acessado em 20 de julho.

[32] *Ibidem*

servia como Arquivo do Ministério da Fazenda, trabalhando no tema As lutas do povo cubano pela independência nacional e pelas liberdades democráticas[33].

Em 1944 regressa ao México, dando início a uma de suas mais famosas séries murais, *A Nova Democracia.* Essa série é considerada uma das mais importantes do artista. É uma síntese de suas esperanças no renascimento mundial após o término da Segunda Guerra Mundial. Nessa série, Siqueiros usa símbolos, costas ensangüentadas, pulsos amarrados, correntes partidas, como *slogans*, símbolos de uma confiança na humanidade, na possibilidade de superação da hecatombe que assolou a humanidade nesse período. Dessa mesma linha é *Nossa Imagem Atual*, em que o tema faz referência ao débil espírito de luta latino-americano, cuja força não é complementada pela consciência de si e de sua unidade (REVISTA GÊNIOS DA PINTURA, 1968, p. 5)

Ilustração 7
A Nova Democracia - 1945[34]

[33] *Ibidem*
[34] http://www.abcgallery.com/S/siqueiros/siqueiros53.html, acessado em 10 de julho de 2009.

Ilustração 8
Nossa Imagem Atual - 1947[35]

Durante esse período, o artista foi readmitido no Partido Comunista, retomando suas atividades, participando de comícios e escrevendo artigos. Os anos 50 foram os mais produtivos para Siqueiros, do ponto de vista artístico. Com a Guerra Fria, sob a égide do PC, classificou a Guerra da Coréia como a "manifestação do imperialismo ocidental". Em 1951, organizou uma exposição intitulada O Salão de Maio, em que o tema político foi a condenação da guerra. Nesse evento, Siqueiros apresentou um de seus mais famosos quadros, que se configurava numa crítica aos EUA, evidenciando o conflito ideológico da época. Como os Estados Unidos consolidaram sua hegemonia militar, política e econômica durante a II Guerra Mundial, a imposição da política externa para o continente latino-americano apresentava a sua face considerada mais perversa. Nesse contexto, as fronteiras entre aquele

[35] SIQUEIROS. *In*: Gênios da Pintura. Editora Abril Cultural Ltda. São Paulo,1968.

país e o México ampliavam uma ingerência recorrente, ao manipular com sua moeda forte o país, cuja realidade econômica ampliava a necessidade de injeção constante de recursos.

Ilustração 9
O Bom Vizinho ou Como Truman Ajuda o Povo Mexicano - 1951[36]

Na Cidade Universitária da capital mexicana, entre 1951 e 1956, Siqueiros pinta *A Universidade para o Povo e o Povo para a Universidade* e *O Homem, mestre da máquina, e não o escravo.*

Em 1960 foi detido em Lecumberri[37], acusado do crime de dissolução social. Nesse contexto foi feita uma campanha internacional pedindo a liberação do artista. No dia 13

[36] http://www.abcgallery.com/S/siqueiros/siqueirosbio.html, acessado em 30 de maio de 2009
[37] Antiga prisão na Cidade do México, inaugurada pelo presidente Porfirio Díaz. Hoje é o Arquivo Geral Nacional.

de junho de 1964, Siqueiros ganhou a liberdade. O artista havia recebido autorização para pintar na prisão e acumulara uma pequena fortuna com a venda de seus "*Prison Paintings*"; pouco tempo depois de sua libertação voltaria ao seu projeto mural *Do Porfirismo à Revolução* (1966), um de seus mais contundentes murais, que havia sido abandonado devido à sua detenção e indicava que suas convicções políticas permaneciam inalteradas. Nesse mesmo ano recebeu o *Prêmio Nacional das Artes*, na categoria de artes plásticas. Em 1967, foi agraciado com o *Prêmio Lenin da Paz*, sobre o qual proferiu tais palavras:

> Es incommensurable el valor de este premio por provenir de donde proviene, y no sólo a mi a quien se distingue, sino en mi persona y en mi obra a los fundadores, a los criadores y a los continuadores del único movimiento artístico que hizo de la lucha por la paz en centro fundamental de todos sus trabajos en el muralismo y en la estampa, esto es, en dos formas de arte público que marcan el principio de una plástica y de una gráfica cuya naturaleza material las ponía al alcance de las grandes masas, abriendo un campo diferente, más rico y más generoso que el de la apropriación privada de los compradores particulares de la burguesia. [...] Fraternalmente la comparto con todos los hombres de mi país y también con todos los hombres de la tierra que, siguiendo el ejemplo del pueblo soviético y de su govierno, han hecho de la lucha por la paz razón misma de su existencia, ya que la paz se consustancia con la transformación de la sociedad humana por las vías del comunismo (Siqueiros *In* TIBOL, 1996, p. 478).

O artista morreu em 1974, vítima de câncer, deixando um admirável legado artístico e político de importante contribuição para os estudos identitários concernentes não só ao México, mas à América Latina, de maneira geral.

Evidentemente não poderíamos dar conta de toda a biografia siqueiriana de forma tão concisa e direta. Nosso objetivo consistiu em demonstrar que para a compreensão de sua perspectiva artística, seu discurso político é fundamental. Ou seja, suas obras pictóricas devem ser analisadas tendo como suporte seus manifestos, artigos e cartas.

A ênfase do discurso siqueiriano pode ser dividida em três aspectos fundamentais: a crítica à pintura de cavalete e conseqüentemente a valorização da pintura mural; a preocupação de caráter técnico-estético, como a busca por novos materiais e melhores meios de representação dessas obras e, por fim, a interação entre arte e transformação da sociedade, por meio de uma revolução proletária. A construção de uma identidade mexicana na obra de Siqueiros é sempre permeada por tais aspectos, de forma indissolúvel, mas deve-se ressaltar que o último aspecto ocupa o lugar central em sua proposta artística, pois seria por meio dos murais que o discurso atingiria seus espectadores e provocaria as mudanças preconizadas por ele.

A orientação política do artista fundamentou sua obra. Desde sua adesão ao Partido Comunista sua concepção estética não se descolou de sua vinculação doutrinária. O conjunto de sua obra desvela essa opção, que perpassou sua arte. Os exílios voluntários, a inflexibilidade em suas posições estéticas e políticas, seu engajamento voluntário nos embates da Revolução Mexicana e na Guerra Civil Espanhola, seu rompimento público com Rivera, sinalizam a coerência e o radicalismo dos seus posicionamentos, tornando-o uma figura polêmica e seus murais menos referenciados. Contudo, o tom de libelo contra o sistema excludente, que alija parte significativa dos trabalhadores no México e no mundo permeia a sua obra, que retratou índios, camponeses e operários, "*los de abajo*", que deveriam conquistar um espaço mais relevante na nova pátria que se forjava ao ensejo da Revolução.

CAPÍTULO 3
ARTE E REVOLUÇÃO: SIQUEIROS E A IDENTIDADE NACIONAL MEXICANA

Para mi no hay belleza que pueda compararse a la acción. Ni la del arte, por el que he dado mi vida.
David Alfaro Siqueiros

O debate sobre a perspectiva identitária perpassa o imaginário político e social, particularmente nos países latino-americanos. De forma emblemática, no México, *locus* desse estudo, essa relação esteve diretamente ligada aos debates sobre as transformações nas estruturas sociais, exemplificadas pelo problema índio e pela noção de mestiçagem, que se interligavam à idéia da construção de uma identidade nacional. Essa perspectiva foi exacerbada no período imediatamente posterior à Revolução de 1910. Não podemos refletir sobre identidade mexicana sem levarmos em consideração essa temática, que é fundamental no movimento muralista. Esse processo de construção identitária é essencial para que o indivíduo possa engendrar a nação, haja vista que possibilita a integração entre este e a sociedade, pois ao mesmo tempo em que forja uma sensação de pertencimento, exclui aqueles que não se identificam com a identidade proposta.

As imagens escolhidas para esta reflexão tratam de dois momentos distintos, que conduzem a um propósito comum. O primeiro deles refere-se ao final dos anos de 1920 e início dos anos 1930, marcado por perspectivas em que, como discutimos anteriormente, tornava-se imperativo repensar o papel das classes subalternizadas na sociedade mexicana. Esse momento foi perpassado pela continuidade da institucionalização da Revolução Mexicana, iniciada com Álvaro Obregón (1920-1924) e Plutarco Elías Calles (1924-1928); neste cenário, os murais encomendados pelo Estado tinham como foco o enaltecimento das realizações dos governantes desse período. Cabe destacar que os anos de 1928-1934 representaram um hiato entre o período áureo dos caudilhos e a centralização do poder central, que ocorreria a partir de 1935.

Ao longo desses anos, o México viveu graves problemas econômicos, alguns em decorrência da crise de 1929 e outros foram produtos da indefinição revolucionária, no que concerne ao tipo de organização que o Estado deveria assumir para substituir o antigo regime porfirista. A realização emblemática do período foi a criação do partido oficial, o Partido

Nacional Revolucionário (PRN). Nesses seis anos, o México viveria sob a influência de Calles, designado chefe máximo da nação, após o assassinato de Obregón. Como estava impedido de assumir diretamente o poder, uma vez que a Constituição mexicana não previa o instituto da reeleição, Calles manipula os três presidentes do período (Portes Gil, Ortíz Rubio, Abelardo Rodríguez), ditando os rumos do governo, nomeando e demitindo ministros (VILLA, 1993, p.50-51). Embora a reforma agrária tenha sido intensificada em distintas conjunturas, a manutenção do latifúndio e sua modernização marcaram todo o período; havia a idéia de que o México deveria encerrar a reforma agrária, fortalecer a classe média rural e associar-se economicamente às nações capitalistas. Contudo, como enfatizou Villa (1993, p.57), a esquerda oficial desejava estabelecer uma sólida aliança política com os camponeses, associada a um projeto nacional, que distinguisse o processo de desenvolvimento mexicano das outras nações capitalistas ou da URSS.

O segundo momento diz respeito aos anos de 1940-1950, com a Revolução já institucionalizada. É importante enfatizar que os anos de 1934-1940 representaram, segundo Villa (1993, p.61), o enfrentamento vitorioso de várias questões que foram postergadas desde 1910, como a reforma agrária, a legislação social, reformas na educação, organização sindical e, sobretudo, a modernização do Estado. Assim, a institucionalização da Revolução deveria passar necessariamente por um novo pacto, que contemplasse, em alguma medida, também as classes subalternizadas. Por essa razão e visando minimizar antagonismos, Lázaro Cárdenas atraiu para seu governo vários militares que estavam em disponibilidade, além de villistas e zapatistas; nacionalizou indústrias de petróleo, desenvolvendo também um plano para a distribuição de terras. Este período é considerado pela historiografia como o encerramento efetivo do processo revolucionário de 1910, devido ao fato de que as principais demandas da Revolução foram, em alguma medida contempladas por Cárdenas.

Sobre o muralismo, cabe ressaltar que na década de 40 surgiram os primeiros sinais de desgaste do movimento, que se acentuaram na década seguinte. Este desgaste pode ser explicado pelo esgotamento das propostas plásticas e pelo fato de que alguns dos princípios do muralismo não encontraram correspondência com a nova organização econômica e cultural mexicana pós II Guerra Mundial. Nesse ambiente de mudanças, o Estado já não era o único e mais importante patrocinador, a mercantilização artística, com a participação de galerias promovendo tendências, como a abstração e o geometrismo, propunha alternativas plásticas diferenciadas daquelas que o movimento muralista postulava (VASCONCELLOS, 2005 p. 291-292).

Outro aspecto a ser ressaltado é que a discussão sobre a natureza da revolução na América Latina, que suscitava debates e diversas reflexões desde o início do século, foi orientada nos anos 40 por um debate sobre a possibilidade de Revolução Socialista no continente. Para alguns intelectuais, como Alejandro Martínez Cambero, teórico do Partido Comunista Mexicano, que escreveu em 1945, havia a idéia de que:

> As condições objetivas e subjetivas em que nos encontramos não permitem a instauração imediata do socialismo no México. As forças produtivas do país estão desenvolvidas a ponto de que uma ruptura com as relações capitalistas de produção que existem presentemente seja tanto necessária como possível? Pensamos que não! Objetivamente, as condições econômicas e o modo de produção (nas suas bases fundamentais, e não apenas em centros industriais isolados) ainda não são essencialmente capitalistas (LÖWY, 2006, p. 11- 12).

Deste mesmo período data um documento do PC mexicano sobre o pacto operário-patronal[38], também fruto da hegemonia stalinista[39] do período. Esse documento aponta para a possibilidade de colaboração da classe trabalhadora com a burguesia nacional e com o próprio imperialismo norte-americano. A questão central da associação entre as classes, que continuavam a manifestar interesses específicos, era o desenvolvimento industrial do país, com o propósito de melhoria nas condições de vida das massas. É interessante pontuar que o argumento do período era que o desenvolvimento do capitalismo deveria ser realizado em nome do materialismo histórico, em que as relações materiais que o homem produz, seus meios de vida, formam a base de suas relações. Desta forma, os diferentes interesses materiais entre as classes seriam os responsáveis pela sua divisão. Para Toledano[40], o socialismo não deveria ser instaurado imediatamente no México no período pós-guerra.

> Os socialistas mexicanos, os marxistas mexicanos, entre os quais me encontro, assim como os não socialistas mas revolucionários, os que lutaram para destruir os resquícios do regime feudal, para anular a pobreza de nossos recursos naturais e para defender a pátria do imperialismo, os liberais que não partilham de algumas idéias

---

[38] Em abril de 1945, a Confederação dos Trabalhadores do México e a Confederação de Câmaras Industriais assinaram um acordo de unidade nacional. La Voz de México, órgão do Partido Comunista, celebrou tal acordo e apresentou sua justificação política, social e econômica.

[39] É necessário destacar que embora a corrente stalinista fosse hegemônica no período, na esquerda marxista coexistiam tendências críticas, como é o caso da corrente inspirada pelas idéias de Leon Trotsky. Acreditava-se sob esta perspectiva que os chamados "países atrasados" viviam sob o signo da pressão imperialista; portanto, seu desenvolvimento era perpassado por um caráter combinado, ou seja, reuniam formas econômicas mais "primitivas" e características do capitalismo desenvolvido. Assim, o proletariado desses países estaria obrigado a combinar as lutas democrático-burguesas com a luta por reivindicações socialistas; ambas as etapas, a democrática e a socialista, surgiam imediatamente uma da outra. Assim sendo, não haveria sentido o colaboracionismo entre as classes, como propunha a corrente stalinista (Dicionário do Pensamento Marxista, p.395, 1988).

[40] Vicente Lombardo Toledano (1894 – 1958) foi um importante intelectual da esquerda mexicana. Segundo Löwy (2006, p. 167), sua concepção caracteriza-se por uma síntese *sui generis* entre o marxismo e a ideologia da Revolução mexicana, ou, mais precisamente, entre o stalinismo e o nacionalismo do Estado mexicano.

> concretas dos membros da corrente revolucionária de hoje [...]. Concordamos que o pós-guerra não é o momento de implantar o socialismo [...]. Queremos apenas o cumprimento e o desenvolvimento das idéias de ontem, enriquecidas com novas modalidades e novas formas de aplicação. Queremos ser um povo com possibilidades de cultura, com possibilidades de trabalho, com possibilidades de viver de modo civilizado; e queremos que o México deixe de ser um país semi-colonial para se transformar em uma nação soberana, realmente emancipada, tanto do ponto de vista político, quanto material [...] (Toledano *In* LÖWY, 2006, p. 167).

Pode-se inferir que para a esquerda mexicana o que importava nesse momento era o fortalecimento da burguesia nacional por meio do processo de industrialização. Assim, o desenvolvimento industrial seria uma precondição para uma futura luta social. Nessa perspectiva, o proletariado mexicano só poderia prosperar com o progresso das massas camponesas, haja vista que o crescimento em número do proletariado (vanguarda da revolução socialista) estava diretamente relacionado a essa questão.

O final dos anos 1940 e início dos anos 1950 foram marcados pelas disputas incitadas pela Guerra Fria e pela política externa, pela ampliação no número de políticos com assento nas Câmaras legislativas, muitos dos quais se tornaram milionários graças aos contratos celebrados pelo governo federal; o PRN passou a se chamar PRI (Partido Revolucionário Institucional) e definiu-se a instituição do voto feminino, no mandato de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958).

Löwy (2006, p.36- 37) destaca que entre 1948 e 1954, a chamada Guerra Fria irrompeu em escala internacional, tendo início com uma ofensiva imperialista generalizada contra a URSS, precedida por um acirramento dos antagonismos entre as duas potências e do movimento comunista internacional. Sob este contexto, muitos partidos comunistas foram colocados na ilegalidade. Governos eleitos com votos comunistas, ou apoiados por eles em 1945-1946, como o caso de Miguel Alemán (1946-1952) no México, espelhavam-se na cena política norte-americana e deram início à repressão anticomunista e à “caça às bruxas”. Sobre essa situação o PCM, que havia apoiado Alemán até 1948, quando passou a ser perseguido, redigiu, em 1951, um documento que criticava o regime deste presidente em nome de uma alternativa democrático-nacional:

> A classe operária sofre a investida de uma política governamental anti-operária e patronal que destrói as conquistas dos trabalhadores [...] Com os numerosos empréstimos ianques que hipotecam e entregam o país, a economia nacional liga-se e subordina-se à economia de crise de guerra dos Estados Unidos, e os grandes monopólios americanos apoderam-se cada vez mais da riqueza nacional e destroem a economia nacional independente do México, detendo assim seu desenvolvimento e progresso econômicos (*In* LÖWY, 2006, p.197-198).

Ainda segundo o autor, seguindo a nova orientação da URSS, os partidos comunistas latino-americanos renovaram suas credenciais antiimperialistas e, até certo ponto, reiniciaram a luta de classes contra as burguesias. Neste período houve uma virada esquerdista na América Latina e, ao contrário de 1929-1935, nenhuma ação revolucionária de massa foi liderada pelos partidos comunistas. Fato importante é que essa nova mudança em nada ameaçou o fundamento essencial de sua estratégia para o continente, que se pautava na interpretação stalinista do marxismo, a teoria da revolução por etapas e do bloco das quatro classes para a realização da revolução nacional-democrática (LÖWY, 2006, p.37).

Vasconcellos (2004) destacou que durante o governo de Adolfo López Mateos (1958-1964) houve uma tentativa de revitalizar os ideais da Revolução, com políticas de caráter populista, que evocavam algumas medidas da administração cardenista. Durante sua gestão ocorreram greves e agitações políticas, que provocaram preocupações no governo norte-americano, ocasionando uma desaceleração dos investimentos no México. Em conseqüência disso, López Mateos abandonou as políticas sociais, adotando uma política autoritária, que se voltava contra a oposição política, em especial contra os sindicatos e os estudantes.

A esquerda, da qual Siqueiros fazia parte, interpretou essas mudanças como evidência de que o México estava sob influências externas (VASCONCELLOS, 2004, p.6). Durante essa gestão, pelo fato de o artista tomar posição contrária ao governo, perdeu o patrocínio dos murais, não apenas por iniciativa do governo quanto também de particulares. Sob este contexto conturbado, Siqueiros fundou, em 1959, o Comitê para a Liberdade dos Prisioneiros Políticos e Defesa das Liberdades Democráticas. No ano seguinte, viajou para Venezuela e a recém-comunista Cuba[41], realizando uma série de discursos políticos que

[41] Löwy (2006, p. 45 e 50) ressalta que a Revolução Cubana subverteu a problemática tradicional da corrente marxista até então hegemônica na América Latina. Esta revolução demonstrou que a luta armada poderia ser uma maneira eficaz de destruir o poder ditatorial e pró-imperialista e abrir caminho para o socialismo. Por outro lado, evidenciou a possibilidade objetiva de uma revolução, combinando tarefas democráticas e socialistas em um processo revolucionário ininterrupto. Estas lições entravam em contradição com a orientação dos partidos comunistas e inspiraram surgimento de diversas correntes marxistas inspiradas no caso cubano. O autor destaca ainda que a principal limitação da experiência cubana, que se tornou evidente a partir do final dos anos 60, foi a estrutura autoritária do poder revolucionário, a ausência de pluralidade política, de liberdade de expressão e de formas de controle sobre as instâncias políticas. Outra característica relevante foi a consolidação do trostskismo durante esse período, haja vista que a Revolução Cubana foi vista por muitos dos setores da juventude radicalizada como uma confirmação de certas teses defendidas pela IV Internacional, especialmente da teoria da revolução permanente (mesmo que a revolução deva começar em bases nacionais, podendo condenar o Estado revolucionário a um período de isolamento, inevitavelmente deverá caminhar para o internacionalismo da revolução) como processo que conduz ao "transcrescimento" da revolução democrática em uma revolução socialista. O isolamento de Cuba aproximou este país da URSS, mas também gerou dependência técnica e econômica. Nos documentos analisados para a construção desse trabalho não foram encontradas reflexões de Siqueiros sobre a experiência cubana; seu discurso centraliza-se na idéia de uma revolução proletária e na função da arte nesse processo.

atraíram atenção internacional para os atos do governo de Mateos. Tal contexto culminou com a prisão do artista em Lecumberri, já referida no capítulo anterior.

A reflexão sobre o quadro político mexicano, sucintamente apresentado, tem como finalidade evidenciar que as imagens de Siqueiros, mesmo contextualizadas em diferentes momentos, demonstraram sua perspectiva sobre a construção de uma identidade mexicana específica, uma vez que o artista buscava relacionar arte e sociedade. Para a compreensão de tal perspectiva, antes, faz-se necessária uma explicação sobre a metodologia de análise dessas imagens.

A utilização de imagens requer alguns cuidados, uma vez que são "testemunhas mudas", daí a dificuldade de traduzir textualmente seus "testemunhos"; assim, para sua utilização, é necessário que as analisemos de forma crítica, pois assim como textos, são consideradas documentos e evidências históricas. As imagens propagam valores de uma época, mas o ponto de vista dos autores, suas preocupações, seus valores, suas próprias mensagens, estão imbricados nelas. Nesse sentido, devemos entender essas imagens não como algo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada no desenvolvimento temporal.

Burke (2006) destacou que antes de tentar ler as "entrelinhas" das imagens e utilizá-las como evidência histórica é prudente iniciar pela reflexão sobre seu sentido. Sob este aspecto, a indagação a respeito da possibilidade da "tradução" de determinada imagem em palavras é bastante pertinente. As pinturas, com muita freqüência, são comparadas a janelas e espelhos e constantemente descritas como "reflexos" do mundo visível ou do mundo da sociedade. No entanto, é importante destacar que essas imagens não são "reflexos puros" da realidade, mas podem fornecer evidências para a compreensão de aspectos da vida social. Assim, a arte da representação é quase sempre menos realista do que parece e distorce a realidade social mais do que a reflete. Entretanto, é justamente essa distorção que evidencia uma grande diversidade de fenômenos que podem ser estudados, tais como mentalidades, ideologias e identidades. O estudo das imagens representa uma ruptura com uma tradição e ocorreu num momento de debate, quando pressuposições sobre a relação entre a "realidade" e suas representações, sejam elas literais ou visuais, foram desafiadas.

Nesse debate foram levantados alguns pontos importantes, em detrimento dos "realistas" ou "positivistas", contexto em que foi enfatizada, por exemplo, a importância das convenções artísticas, observando-se que mesmo o estilo artístico conhecido como realismo tem sua própria retórica. Assim, passa-se a considerar a importância do "ponto de vista" em fotografias e pinturas, tanto no sentido literal quanto metafórico da expressão, referindo-se aos pontos de vista do artista (BURKE, 2004, p. 36-43).

Sob a perspectiva de interpretação das imagens, há de se mencionar que um importante método para essas análises é o da iconografia ou iconologia, cujo pressuposto é de que as pinturas não foram feitas somente com o intuito de serem observadas, mas também para serem "lidas". Primeiramente, é importante destacar que estes termos, embora muitas vezes tomados como sinônimos, podem ser também distintamente considerados; o uso desses termos tornou-se associado a uma reação contra análises estritamente formais, como composição, cor e outras convenções estéticas.

Neste método, que tem em Erwin Panofsky um de seus mais reconhecidos representantes, distinguem-se três diferentes níveis de significado para um trabalho. O primeiro deles volta-se para um "significado natural", identificação de objetos e eventos; o segundo concerne ao "sentido estrito ou convencional" como, por exemplo, um grupo de soldados às margens do rio Ipiranga, como no quadro o *Grito do Ipiranga;* e o terceiro diz respeito à interpretação iconológica, diferenciando-se da iconografia pelo fato de enfatizar o conteúdo intrínseco da obra, tendo como perspectiva a expressão do "espírito da época". A iconologia é um método de interpretação que advém da síntese mais que da análise; assim sendo, a análise das imagens, estórias e alegorias é requisito essencial para uma interpretação iconológica; a iconologia, portanto, é uma "iconografia que se torna interpretativa" (PANOFSKY, 1955, p.54).

O método iconográfico vem sendo criticado por sua relativa indiferença ao contexto social, pois ao tentar "desvendar" o significado de uma obra não leva em consideração para quem determinada obra possuía tal significado. Da mesma forma, a iconologia é também criticada, pois ao tentar assumir a idéia de que as imagens podem apresentar o ponto de vista de toda uma época, negligencia o fato de que podemos encontrar em uma mesma época diferentes concepções acerca da cultura, não havendo, portanto, homogeneidade cultural. O método específico para a interpretação das imagens assinala que os historiadores precisam da iconografia, "mas devem ir além dela" e devem praticar a iconologia de forma mais metódica, incluindo a utilização de outros enfoques, como o estruturalismo, ou psicanálise, por exemplo; estes se complementam mutuamente, levando em consideração o contexto social dessas imagens (BURKE, 2004, p.50).

Pode-se inferir que não existe um documento objetivo, primário, pois todo documento é passível de distintas interpretações. Le Goff (1994, p.545) destacou que o documento não é qualquer coisa que fica do passado; é um produto da sociedade que o fabricou, segundo determinadas relações de força que aí detinham o poder. Assim, o documento deve ser entendido como algo que, de forma involuntária ou não, resulta do

esforço das sociedades históricas para impor ao futuro determinadas imagens de si próprias. Qualquer documento é verdadeiro e falso; falso porque é sempre uma “roupagem”, uma aparência enganadora, mas que pode ser “desvendada”.

Sob essa perspectiva, pode-se pensar em uma “história social da arte”, em que tanto o contexto geral (político, cultural) bem como as circunstâncias nas quais a imagem foi encomendada, seu contexto material (o espaço físico destinado à apresentação) são analisados; as imagens não são nem um reflexo da sociedade nem um sistema de signos sem relação com a realidade social, podendo representar tanto estereótipos quanto mudanças pelas quais os indivíduos vivenciam seu “mundo”.

Os códigos culturais ganham força à medida que são compartilhados pelos indivíduos, mas sua interpretação é limitada, pois cada época propaga valores próprios. A arte representa as contradições sociais e as contradições do próprio artista entre a sua inserção real nas relações sociais e a elaboração imaginária dessa mesma inserção (CANCLINI, 1984, p. 27). Assim, o artista elabora uma determinada representação do mundo social.

É evidente que estas imagens são resultados de um determinado ponto de vista; no caso deste estudo, o de Siqueiros; por isso é de importância capital que estas imagens sejam contextualizadas. As imagens são, sobretudo, “indícios” que nos permitem perscrutar tanto as concepções do artista acerca de seu tempo, quanto sobre o reflexo destas imagens na sociedade em questão.

Como já ressaltado, o muralismo mexicano constituiu-se num programa caracterizado pela valorização da cultura nacional, que apresentava diferentes pontos de vista no seu interior, exemplificados na abordagem dos artistas que dele faziam parte. Utilizando-se do passado pré-colombiano, estes artistas tornaram-se cronistas da história mexicana; não uma história imposta pelas elites, mas uma história que supostamente representaria a “verdadeira vontade nacional”. Sob este contexto, a corrente nativista recebeu significativo impulso nas décadas de 1920 e 1930, sob os desdobramentos da Revolução Mexicana. Nesse período a redescoberta e a reavaliação das tradições indígenas perpassaram os diversos movimentos artísticos de maneira geral. A temática indígena foi utilizada nas artes visuais e na literatura, quase sempre em tom de protesto social, reiterando a necessidade de reflexão sobre a condição de índios e mestiços naquele momento (ADES, 1997, p. 195).

O nativismo no México, sob a forma de discurso oficial, objetivou o enaltecimento dos valores indígenas. Neste afã, contou com programas educacionais, pesquisas e escavações em sítios arqueológicos, que remetem ao período pré-colombiano,

para, assim, estabelecer uma conexão entre o passado pré-hispânico e a população contemporânea, que preservara na vida cotidiana tais valores. Como assinalado, Siqueiros, embora influenciado por essas idéias, raramente pintou índios e quando o fez foi no sentido de protesto social.

Os quadros *Mãe camponesa* e *Mãe proletária*, datados do final dos anos de 1920, período em que Siqueiros pouco pintou, destacam essa idéia. A perspectiva apresentada nos dois quadros é mais social do que étnica. O próprio título das obras já aponta que Siqueiros buscava não separar o nativismo do protesto social. A fisionomia das mulheres e a falta de perspectivas em relação às novas gerações, representadas nas figuras pelos filhos, evidenciam a condição social que se sobrepõe ao aspecto étnico. Há, portanto, a constituição de uma determinada realidade social, que não se restringe ao México, haja vista que as mulheres dos quadros simbolizam a miséria e opressão das classes trabalhadoras. Para o pintor, o camponês e o operário não só eram sujeitos construtores da história mexicana, mas ainda precisavam defender seus direitos e continuar a exigir o cumprimento de suas reivindicações.

Siqueiros criticava veementemente o que considerava como "equívocos arqueológicos", ou seja, para ele a supervalorização de aspectos étnicos contribuía para mascarar as "verdadeiras" reivindicações populares. A admiração pela cultura autóctone deveria fundamentar conceitos para a reflexão das condições sociais do presente. Deriva desta concepção a necessidade de diferenciação entre o "folclórico" e o "autenticamente nacional". Mesmo tratando-se de pinturas de cavalete, tão criticadas pelos muralistas, já que seriam restritas a um pequeno grupo, esses quadros exprimem um conteúdo de crítica social. Nesse sentido, cabe enfatizar que na crítica siqueiriana, expressa aqui *In* (TIBOL, 1996, p. 315), a pintura de cavalete referia-se a uma questão teórico-política:

> Lo que yo he hecho siempre es dar mi definición – sobre la naturaleza histórico-social del cuadro de cavallete, desde su aparición – como forma primordial en el arte de la pintura posrenacentista o capitalista – hasta su actual etapa, de resurgimiento de las formas de arte público [...] Puesto que siempre ha existido y siempre podrán existir pequeñas pinturas [...].

Nesse sentido, fundamental para o surgimento da arte burguesa teria sido o fato de o sistema capitalista modificar o modo de produzir arte. Enquanto em outros sistemas econômicos a prática artística estava integrada no conjunto de produção, no capitalismo separa-se e cria-se objetos especiais para serem vendidos, por sua beleza formal, em lugares diferenciados; assim, o pintor abandona as grandes paredes e restringe-se ao tecido (CANCLINI, 1984, p. 23). A afirmação de Canclini vai ao encontro da perspectiva de

Siqueiros, pois para o pintor a pintura de cavalete era representativa do gosto de uma pequena classe. Entretanto, mesmo restritiva, poderia também incitar a crítica social.

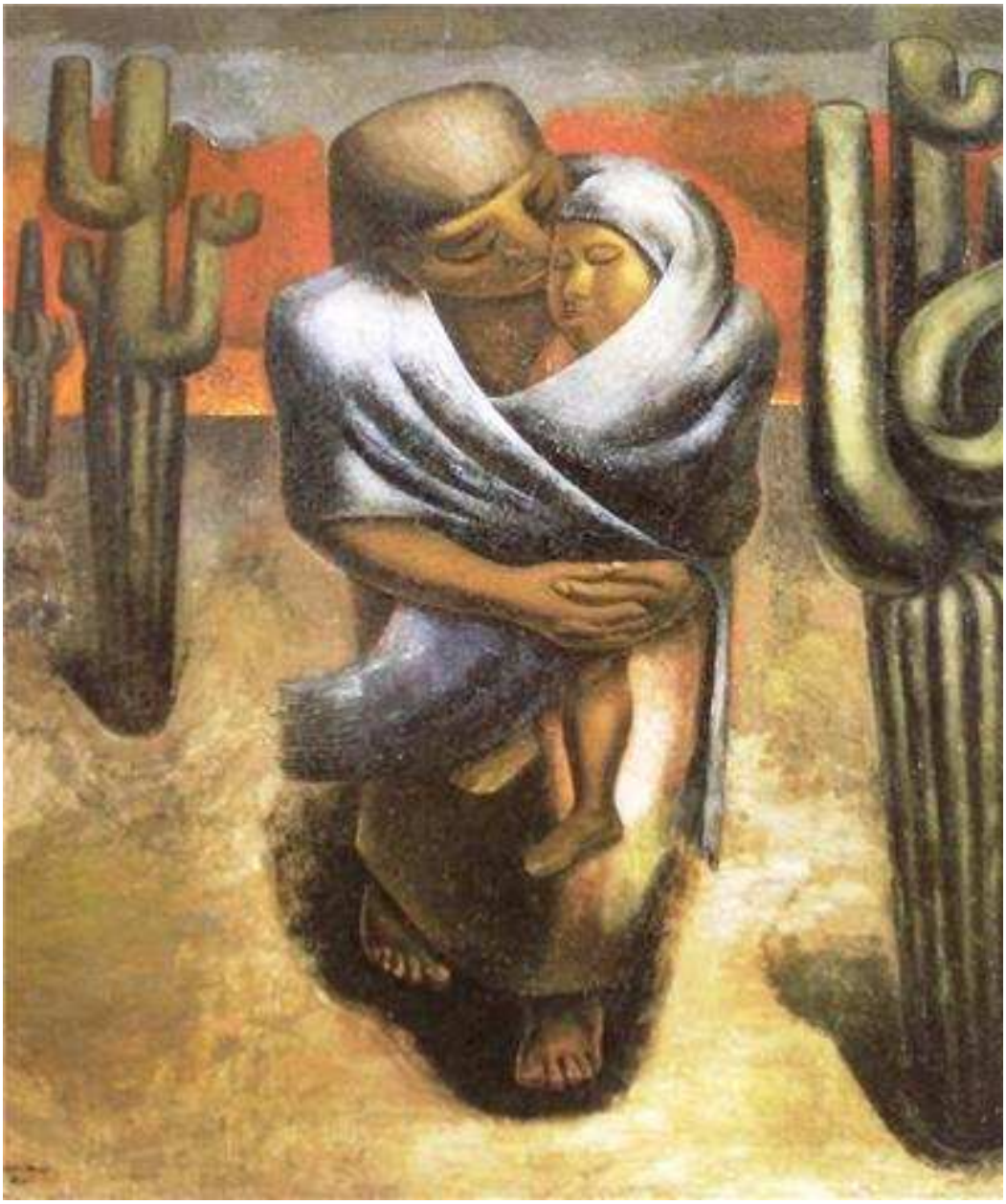

Ilustração 10
Mãe camponesa - 1929[42]

[42] David Alfaro Siqueiros. *In*: ADES, Dawn. Arte na América Latina. São Paulo: Cosac & Nayfy Edições, 1997.

Ilustração 11
Mãe proletária - 1930[43]

O tom de protesto social iria permear todo o discurso pictórico de Siqueiros. Nos anos de 1950, retoma a temática indigenista em murais, como *Cuauhtemoc Contra o Mito* (ilustração 12) e *Tormento de Cuauhtemoc* (ilustração 13), para indicar a necessidade, ainda latente, de legitimação do passado pré-hispânico na história

[43] David Alfaro Siqueiros. *In*: ADES, Dawn. Arte na América Latina. São Paulo: Cosac & Nayfy Edições, 1997.

Ilustração 12

Cuauhtemoc Contra o Mito[44] - 1944

Este mural representa a luta do herói asteca contra os primeiros conquistadores espanhóis. Nessa perspectiva, o herói "derruba o mito da invulnerabilidade dos invasores espanhóis, matando um deles e suscitando a resistência coletiva". É possível perceber no detalhe na parte inferior da obra duas esculturas: uma de origem espanhola, no lado esquerdo, que está destruída, e outra asteca, que está intacta, do lado direito. A simbologia reporta-se à preservação da cultura indígena ao longo dos séculos, apesar das iniciativas do Estado espanhol em sentido contrário; o mural parece afiançar a resistência cultural indígena, a cujos remanescentes naquele momento a arte mural buscava homenagear. A luminosidade que permeia a figura do líder autóctone vai além da proposta de conferir um sentido de movimento à tela, desvelando de que lado estava a razão nessa etapa de resistência e defesa de um mundo que estava prestes a ruir. Um mundo no qual os distintos signos dos colonizadores e dos ameríndios impediam um desenlace pacífico; em que a vitória de um lado significava a derrocada definitiva da cosmogonia autóctone do outro, considerada como inferior e

[44] SIQUEIROS. *In*: Gênios da Pintura. Editora Abril Cultural Ltda. São Paulo. 1968.

subalternizada numa escala sem precedentes. Ao fundo, a figura do índio com as mãos elevadas sugere um último pedido de clemência diante de circunstâncias que os astecas não conseguiam controlar. Mesmo com as mudanças aguardadas no sexto sol que se aproximava, com a iminente chegada da figura sagrada da serpente emplumada, os acontecimentos não se coadunavam com os encaminhamentos aguardados e só uma ajuda sobrenatural poderia restabelecer uma ordem de coisas que não se articulavam mais.

Os índios de outras regiões, particularmente aqueles derrotados pelos astecas, viam-nos como centauros; nesta imagem, o invasor espanhol/centauro (à esquerda) segura uma cruz, indicando também a tentativa da submissão cultural dos astecas via catequização. Cuauhtemoc (à direita) resiste aos mitos de uma cosmogonia fatalista que identificavam Cortés ao retorno do deus Quetzalcatl, ao contrário de Montezuma (imperador asteca no momento da chegada dos espanhóis), tornando-se um ícone contemporâneo de resistência à exploração.

O mural acima aponta essa característica ao não indicar perplexidade diante do quadro da conquista, parecendo manifestar que Cuauhtemoc supostamente compreendeu a gravidade dos acontecimentos que se abateram sobre seu povo. A serenidade de quem se sabe sujeito de uma história que vivia momentos de estertor, mas que lutava esperando que esses acontecimentos pudessem ser revertidos. A própria posição do líder indígena, ocupando o centro de uma espécie de palco, colocado num nível central e superior em relação aos espanhóis, no calor do embate, sugere a centralidade de uma cultura que foi olvidada por séculos e que precisava ser recuperada.

A claridade ao fundo destaca na figura de Cuauhtemoc a prevalência dos signos que se interpuseram a uma conquista avassaladora como foi a espanhola, mas que não pôde suplantar a força da cultura autóctone, que resistiu a uma busca incessante de suprimir línguas, ritos, enfim, a cultura dos povos açambarcados pela colonização. Este se tornou um símbolo do orgulho nacional, um dos grandes responsáveis pela resistência cultural, que conservou no México um significativo número dos povos originários e das línguas por eles faladas. No período em que esses e outros murais foram pintados as escavações, subsidiadas pelo governo mexicano, revelavam o tesouro arquitetônico nas zonas arqueológicas em todo o país, suscitando um sentimento de orgulho nacional pela exuberância e magnitude do conjunto de edificações. Esse processo catapultou uma valorização do índio pré-hispânico e nesse processo as lideranças que enfrentaram a conquista espanhola foram revestidas de nova simbologia.

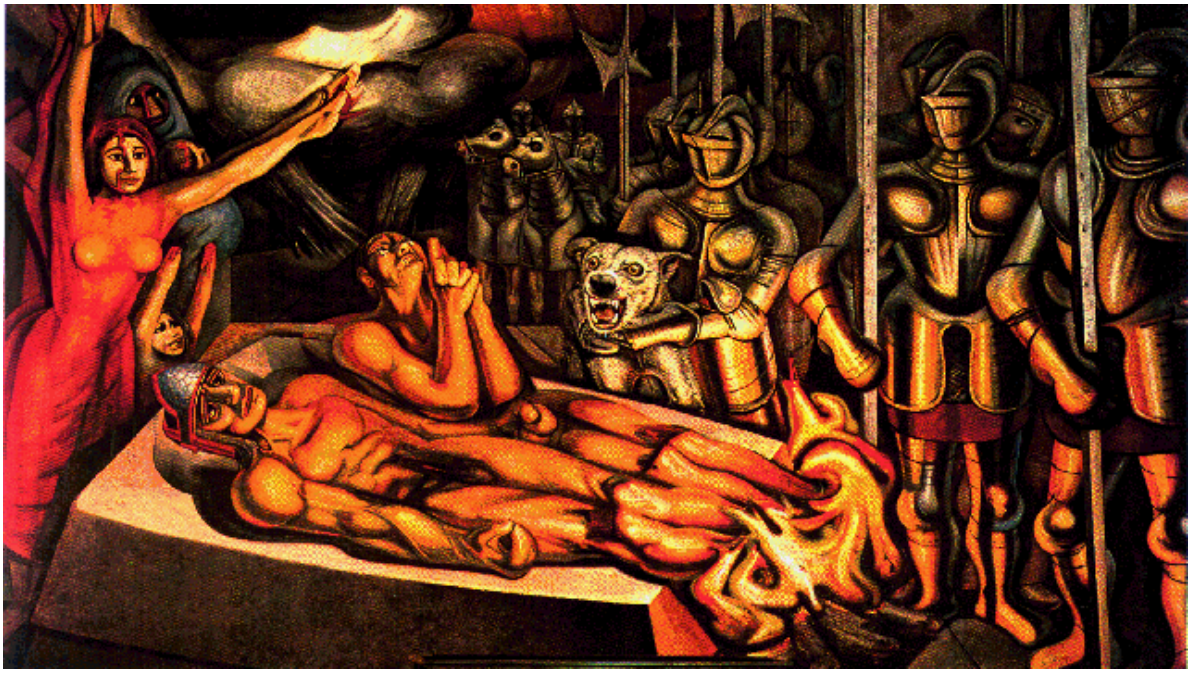

Ilustração 13
Tormento de Cuauhtemoc [45] - 1951

Este mural representa a tortura a que foi submetido o líder asteca, completamente vencido após uma resistência tenaz. A figura nua diante de soldados armados e montados em seus cavalos, também eles revestidos com armaduras, desvela a diferença tecnológica no enfrentamento entre os autóctones e os espanhóis. A simbologia retratada no mural indica que, juntamente com o estranhamento diante dos europeus, o uso da cavalaria e de armas modernas para o período definiram a direção do enfrentamento desigual. Seu companheiro, no lado esquerdo, clama por clemência aos vencedores. Esse mural retrata a força de Cuauhtemoc, que resistiu o quanto pode à dominação, pagando com a própria vida o preço da resistência. Nesse sentido, podemos inferir que há um contraste entre a atitude de Cuauhtemoc e a de seu companheiro; didaticamente há a intenção de apontar dois caminhos distintos: a resistência ou a entrega, duas possibilidades para uma mesma situação. A imagem de Cuauhtemoc fora utilizada em outros contextos por diferentes artistas[46], mas sempre com um sentido de inspiração contra futuras intervenções, sejam estrangeiras ou capitalistas e imperialistas.

---

[45] http: //www.geocities.com/cesarth15/mapa_siqueiros_1.html, acessado em 25 de julho de 2007.

[46] Leandro Izaguirre pintou, para a Feira Internacional de Chicago, uma tela intitulada *Tortura de Cuauhtemoc* (1893) em que o imperador asteca (com traços indígenas bem marcados) encara seu algoz espanhol de forma desafiadora, enfatizando a resistência asteca ao domínio espanhol. Dawn Ades (1997, p.35) aponta que é possível que o fato de estar, nesse período, o capital estrangeiro muito ocupado com a exploração das riquezas naturais mexicanas tenha vindo contribuir ainda mais para fortalecer o "espírito nacionalista."

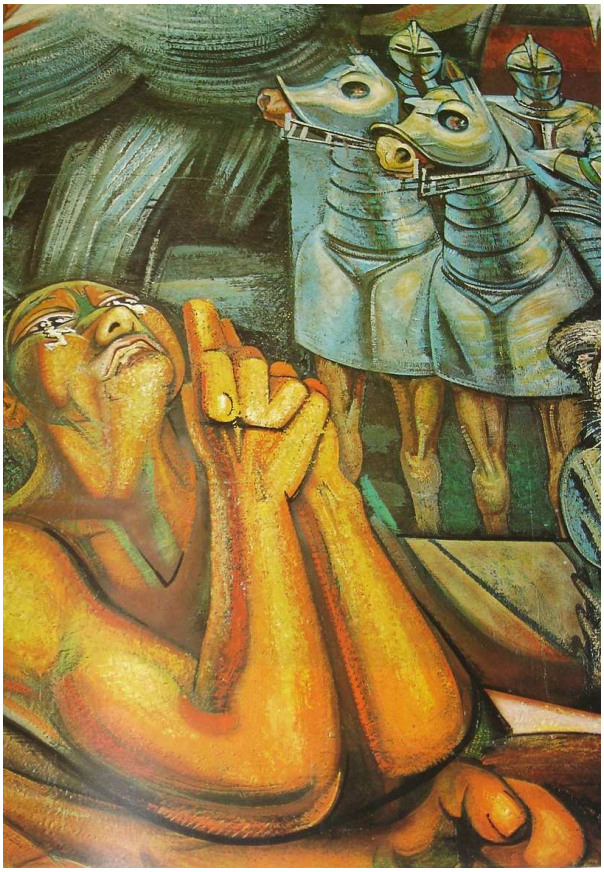

Ilustração 14
Tormento de Cuauhtemoc (Detalhe) [47] – 1951

É importante destacar que esses murais demonstram que a inserção da cultura pré-hispânica na obra de Siqueiros se configura para destacar e legitimar a resistência do povo mexicano; nesse sentido, o propósito não é recuperar simplesmente os fatos ocorridos no início da conquista e colonização à luz de si mesmos, mas reinterpretar esses mesmos acontecimentos no contexto pós-revolucionário. Esse procedimento pode revelar uma intencionalidade do autor, enfatizando a motivação adormecida por séculos, mas que, despertada pela Revolução, poderia significar a ligação da resistência inicial contra o invasor espanhol e o México contemporâneo, que continuava resistindo aos interesses espúrios. O título *Tormento de Cuauhtemoc* representa uma metáfora para pensar a contemporaneidade mexicana, o surgimento de um espírito de insurgência que faria parte da herança autóctone e que não teria arrefecido. Esse Cuauhtemoc não se refere apenas ao líder que resistiu no passado, mas arquetipicamente representaria cada mexicano que luta no presente, mantendo viva a perspectiva de autonomia diante de instituições opressoras. Siqueiros, em manifestos e entrevistas, postulava essa correspondência entre a resistência do passado ameríndio, que a

[47] SIQUEIROS. *In*: Gênios da Pintura. Editora Abril Cultural Ltda. São Paulo. 1968. Nessa revista o detalhe é intitulado Cuauhtemoc Redivivo.

intelectualidade mexicana pós-Revolução não se cansava de decantar, e a luta contemporânea contra o sistema econômico capitalista e opressor.

Os murais supracitados mostram que Siqueiros não se preocupava em documentar fatos históricos, de forma a remeter seu público diretamente aos eventos retratados, mas apresentava idéias gerais e alegóricas sobre esses fatos. Portanto, para apreender o conteúdo dos seus murais faz-se necessária sua vinculação à idéia de representação, compreendida aqui como expressão do imaginário, que é sempre uma interpretação e que pretende apresentar uma definição da realidade; evidentemente, não deve ser compreendida como uma expressão literal do real. É sob a relação entre significantes (palavras, imagens) e significados (representações, significações) que uma sociedade constrói sua ordem simbólica, fundamentalmente uma representação do real, sendo também outra forma de realidade histórica e que, desse modo, designa a sua identidade, uma vez que elabora uma auto-representação de si mesma. Nesse sentido, como destacou Chartier (2002, p.17), as percepções do social não são, de forma alguma, discursos neutros, uma vez que produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros por elas menosprezados; objetivam, também, legitimar um projeto reformador ou justificar para os próprios indivíduos suas escolhas e condutas. A idéia de representação está, portanto, intrinsecamente relacionada à relação entre poder e dominação, pois através das representações os indivíduos podem tentar impor sua concepção sobre o mundo social.

O conceito de representação permite, portanto, intuir uma determinada realidade, mesmo que de forma contraditória, por parte de diferentes grupos, com o intento de fazer reconhecer, por exemplo, uma identidade social, de exibir uma maneira de estar no mundo, de significar simbolicamente um estatuto e uma posição, podendo constituir formas institucionalizadas e objetivadas, graças às quais alguns “representantes” (instâncias coletivas ou pessoas singulares) marcam de forma visível e perpetuada a existência do grupo, da classe ou da comunidade (CHARTIER, 2002, p.23).

Ao evocar o passado pré-colombiano, presente no imaginário coletivo, Siqueiros reconhece o legado cultural desses povos – representados na figura de Cuauhtemoc – e a necessidade da inclusão destes para conferir coesão identitária a um país ainda amplamente dividido em diversos grupos étnicos. Se por um lado a representação de Cuauhtemoc evoca ausência, uma vez que o passado só nos chega como discurso, por outro torna visível essa mesma realidade, por meio da imagem, que cumpre, desse modo, uma função didática. A representação do passado indígena é um símbolo regulador na construção da narrativa histórica, que busca embasamento nas sociedades originárias. Nesse sentido, estas sociedades

não são meramente “resgatadas”, mas são reinterpretadas, ressignificadas sob uma determinada perspectiva.

A inserção da cultura pré-hispânica na obra de Siqueiros constitui-se, pois, num discurso de caráter didático, que busca as raízes da resistência mexicana no passado, com o objetivo de subsidiar o pertencimento à nação no presente. Nesse sentido, pensar em uma identidade mexicana implicaria a integração das sociedades originárias, restabelecendo sua historicidade, tarefa complexa, dado o processo de colonização. Cuauhtemoc é síntese da força indígena atualizada. O reconhecimento desse passado poderia permitir a ruptura com a exclusão das comunidades indígenas, possibilitando a formação de uma identidade “genuinamente” mexicana, que levasse em conta essas especificidades. Assim, índios e mestiços seriam efetivamente incorporados à história mexicana, reivindicação que perpassou a Revolução e proposta fundamental do movimento muralista. Sob tal aspecto, era necessário vincular esse passado legendário ao presente, que para o artista era permeado pelos ideais de uma revolução proletária iminente. Os murais a seguir demonstram a tentativa de vinculação das massas a esses ideais.

Ilustração 15
O Povo pega em armas - 1957[48]

[48] David Alfaro Siqueiros. *In*: ADES, Dawn. Arte na América Latina. São Paulo: Cosac & Nayfy Edições, 1997. Seção do mural *Do Porfirismo à Revolução*. O mural completo foi inaugurado somente em 1966.

No mural acima é perceptível a ênfase na participação popular na Revolução Mexicana, na qual diversos grupos lutaram por objetivos muito similares, capitaneados por seus respectivos líderes. À esquerda temos o exército revolucionário de Madero, representado pelo chapéu envolto por uma faixa com as cores da bandeira mexicana. Madero, o líder pioneiro que conclama o povo a se rebelar contra as sucessivas reeleições de Porfirio Díaz, que se perpetuava no poder desde o final do século anterior. Madero que determina dia e hora para o início da Revolução e cuja voz encontra ressonância num povo aviltado. Villa (1993) aponta que Madero, embora pertencendo a uma família tradicional com interesses na agricultura, indústria e no setor bancário, nunca tinha tido qualquer pretensão política. Defendia a bandeira da não-reeleição, mas temia uma participação independente de camponeses e operários. Madero considerava possível extrair do ditador um acordo possibilitando uma transição "sem traumas" e sem a mobilização das massas.

Pode-se destacar ainda a presença de Emiliano Zapata, de sombreiro vermelho, à esquerda da imagem e de Francisco Villa, no canto direito de quepe verde. Ao perscrutar as figuras retratadas no mural, torna-se importante refletir sobre a participação dessas lideranças emblemáticas nos conflitos. Nunes (1999, p. 101-104) aponta que para os zapatistas (camponeses do sul), importava a restituição das terras expropriadas aos *pueblos* e a criação dos *ejidos*[49]. Ao contrário do movimento do Norte, o do Sul era composto principalmente por índios das comunidades rurais; não era apenas agrarista, mas também indigenista. O movimento zapatista não foi um movimento socialista, não havia a idéia de transformar o México revolucionariamente como um todo; a "revolução" de Zapata diz respeito somente à aspiração de um passado comunitário indígena.

O movimento villista constituiu um agrupamento de pequenos camponeses do Norte; representou uma pressão agrarista reforçada por "elementos desclassificados" (ladrões, desempregados etc.), uma força confusa, sem uma ideologia homogênea, mas que levava em consideração as pretensões dos camponeses do Norte, como demonstrou a lei agrária de 1915, que considerava ser a grande propriedade fundiária incompatível com a "paz e a prosperidade da república", devendo, portanto, ser destruída. O autor aponta ainda que a diferença fundamental entre o programa agrário de Zapata e a lei agrária de Villa é concernente às diferenças estruturais existentes entre Norte e Sul. No norte, o problema fundamental para os villistas era o fracionamento dos latifúndios. Os villistas eram fundamentalmente "cowboys", peões, empregados assalariados, vendedores ambulantes, tinham pouca ligação com um

[49] Pequena propriedade baseada na relação familiar.

território determinado, sua ambição era serem rancheiros. Não nos deteremos na análise destes movimentos e seus desdobramentos, mas vale destacar que a presença de Villa e Zapata nesse mural não ocorreu aleatoriamente.

Quanto à intencionalidade de Siqueiros, ao retratar as principais lideranças revolucionárias neste mural, é fundamental destacar que a figura do herói é peça importante nos mitos de fundação e na construção das identidades nacionais. Sobre os heróis nacionais, Carvalho (1990, p. 14) destaca que todo regime político busca criar imagens que sirvam de modelo para os demais membros da sociedade. O autor destaca ainda que esses heróis tornam-se pessoas reais, por mais que sejam fruto de uma construção ideológica e que apresentem elementos mitológicos. O próprio processo de "heroificação" exige uma transmutação da figura real, com o intuito de torná-la arquétipo de valores ou aspirações coletivas. O herói na modernidade transita entre o real e o imaginado; é uma figura de exceção, uma elaboração coletiva que objetiva sintetizar o "espírito nacional". O fato de Zapata e Villa terem sido perseguidos e mortos não em combate, mas no momento de institucionalização da Revolução, não obstante suas decisivas participações nos embates, contribuiu para a anuência popular em torno de suas figuras então polêmicas.

Na celebração e difusão dos heróis, a Arte torna-se aliada da História, uma vez que a evocação do passado deve estar relacionada à promoção das representações, caminhando ao encontro do imaginário social, criando um tecido de relações sócio-culturais, nunca desvinculado de um fim. Assim, a História consagra o herói e a Arte o celebra (MILLIET, 1993, p.75).

Ao representar as figuras de Villa e Zapata nesse mural, Siqueiros ratifica a simbologia concernente à imagem destes heróis populares, uma vez que participaram diretamente na Revolução Mexicana, infligindo sucessivas derrotas ao exército constitucionalista. Se o pintor insere esses elementos é porque já havia forte identificação desses ícones como personagens legítimos do panteão nacional, ou seja, eram reconhecidos pela população. Essa é a tessitura de heróis que são alçados aos panteões nacionais; neles as pessoas se sentem representadas por meio do que é considerado mais sublime e mais emblemático, a dedicação a uma causa maior que a própria perspectiva individual, mesmo quando tudo indica que esta causa está perdida. Entretanto, cabe ressaltar que na acepção de Siqueiros, essas pessoas, mesmo sendo líderes, estão inseridas em meio à multidão, numa alusão à idéia de que a Revolução Mexicana foi feita pelo povo, com todas as contradições e antagonismos que se encerram nesses grupos, daí o título do mural. É sob essa mesma perspectiva que os demais grupos apresentados pelo artista, como as "soldaderas" (à direita),

mulheres participantes da Revolução, por exemplo, estão representados, apontando para a idéia de que a Revolução Mexicana foi feita por distintos segmentos sociais mexicanos. A própria historiografia já transitava em direção oposta a uma História política tradicional, centrada nos grandes líderes, valorizando a força do povo em armas para mudar o rumo dos acontecimentos.

No seguinte mural (Ilustração16) torna-se perceptível novamente a idéia da participação dos diversos grupos na Revolução Mexicana, porém trata-se de uma perspectiva muito mais simbólica. O operário morto sobre a linha de montagem é carregado para uma máquina devoradora, enquanto a figura mítica que aparece no alto "um gênio benfazejo e libertador", representando o progresso, paira sobre a máquina. Embora se possa fazer uma alusão ao operário que está sobre a linha de montagem como sendo o grevista assassinado em Tehuantepec, em 1934, (fato documentado pela foto de Manuel Alvarez Bravo na Ilustração 18), o tema desse mural não se refere apenas ao mexicano; de modo extensivo, representa o latino-americano e ao mesmo tempo é uma referência universal, pois parece indicar que, mediante a superação, os distintos grupos humanos marcham rumo ao progresso, que não se restringiria às questões tecnológicas, mas sinalizaria uma nova concepção, a possibilidade de superação rumo à "emancipação final".

Ilustração 16
Pela Segurança Completa de Todos os Mexicanos – 1952-1954[50]

[50] SIQUEIROS. *In*: Gênios da Pintura. Editora Abril Cultural Ltda. São Paulo. 1968.

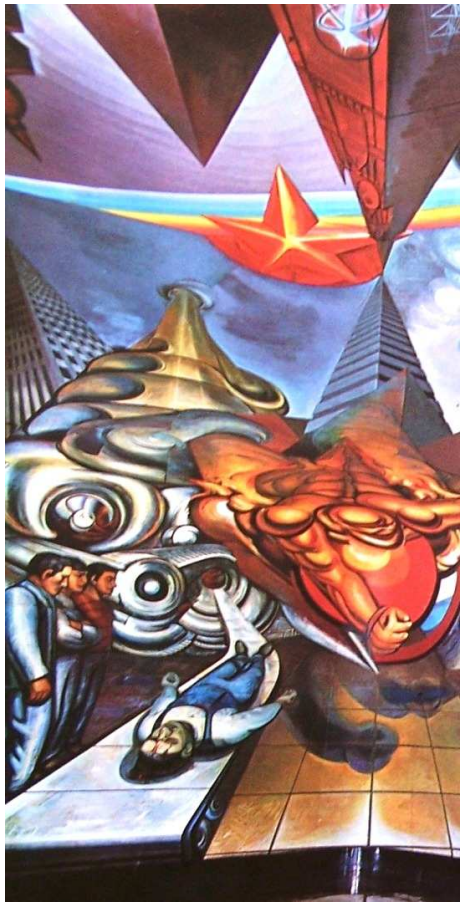

Ilustração 17
Pela Segurança de Todos os Mexicanos (Detalhe) [51]

Ilustração 18
Operário grevista assassinado (1934) [52]

---

[51] SIQUEIROS. *In*: Gênios da Pintura. Editora Abril Cultural Ltda. São Paulo. 1968.
[52] Manuel Alvarez Bravo, O operário grevista assassinado (1934). *In*: ADES, Dawn. Arte na América Latina. São Paulo: Cosac & Nayfy Edições, 1997.

Nas imagens apresentadas e a partir dos depoimentos, bem como dos manifestos escritos pelo artista e reportados nos capítulos anteriores, evidencia-se que Siqueiros une o discurso oficial a propósito da construção de uma identidade nacional à idéia de uma transformação de caráter "universal"; transição que se completaria por meio do comunismo, evidenciando a "confusão ideológica" presente no processo revolucionário. No México, o discurso oficial posicionava-se, muitas vezes, próximo do socialismo, mesmo que na prática as transformações se fizessem lentas. A ênfase de Siqueiros é a participação popular em todo o processo revolucionário, que se relaciona, de forma intrínseca, à idéia da transformação de toda a sociedade. O manifesto dos artistas independentes de 1930, o qual Siqueiros assinou na qualidade de secretário geral do Sindicato de Trabalhadores, Técnicos, Pintores e Escultores, conclamava o povo para lutar a favor da implantação de uma nova ordem evidenciando tal perspectiva:

> Em nome de todo o sangue derramado pelo povo em dez anos de luta, sob a ameaça de quarteladas revolucionárias, fazemos um apelo urgente a todos os camponeses, trabalhadores e soldados revolucionários do México para que, compreendendo a importância vital da luta que se avizinha, e esquecendo as diferenças de tática, formem uma frente única para combater um inimigo comum.[53]

Os murais supracitados evidenciam a concepção de Siqueiros de que a Revolução Mexicana constituía-se numa etapa que antecederia a revolução socialista. Como ressaltado anteriormente, sua idéia de revolução estava comprometida com o socialismo soviético. Deste modo, deveriam ser cumpridas as etapas apontadas por Stalin, a saber, a revolução de frente única nacional, a revolução democrático-burguesa, ou seja, a associação com um governo burguês progressista e, por fim, a revolução socialista. Nesse sentido, cabe ressaltar que, como aponta Löwy (2006, p.27), partindo de um ponto de vista subjetivo, a maioria dos militantes comunistas entendia que a URSS era a pátria do socialismo; portanto, sua defesa era primordial e a revolução nacional-democrática abriria caminho para o objetivo final dos trabalhadores que era o socialismo.

Assim, a tríade arte, política e sociedade fundia-se num ideal transformador. Siqueiros *In* Tibol (2006, p.492) destacou que:

---

[53] Protesto dos Artistas Independentes de "30-30". *In*: ADES, Dawn. Arte na América Latina. São Paulo: Cosac & Nayfy Edições, 1997.

> [...] Era la voz del México socialmente ejemplar; la voz del México guía en la lucha por la independencia nacional, por la posesión de la tierra, por reformas obreras, por la alfabetización y la cultura, por la modernización industrial. El imperialismo, sus sócios y sus servientes vieron con recelo el creciente interés por el arte mexicano nacionalista, popular y revolucionario, y no estuvieron de acuerdo en que fuera un colaborador cotidiano del Estado en los aspectos políticamente progresistas de ese Estado que simultáneamente encubría con palabras demagógicas actos contrarios al programa de la revolución democrático-burguesa. [...] Las condiciones adecuadas para el desarrollo de nuestro arte las había dado desarrollo de la Revolución mexicana y también – hay que decirlo con sinceridad – el ingresso de muchos de nosotros a las filas del Partido Comunista. Esto nos impregnó de un sentido de internacionalidad que pudo habernos faltado, nos puso a la vanguardia del movimiento obrero y del movimiento de massas en general.

O movimento muralista significava, para o artista, um lugar de discurso, de difusão dos ideais que defendia. Nesse sentido, ao retratar seja o passado pré-hispânico, a participação popular na Revolução Mexicana ou a idéia de um "futuro promissor", a principal finalidade deste movimento era tornar visível a possibilidade de mudanças. Postulava a dinamicidade da arte, que deveria ser também revolucionária, forçando a reflexão e os posicionamentos futuros. A arte não poderia ser inofensiva, no sentido de se pautar apenas pela perspectiva estética, mas deveria ser veículo de profundas mudanças, sobretudo numa nação excludente como o México.

Ao representar o passado pré-hispânico em alguns de seus murais, o artista fundamenta historicamente a "vocação" do mexicano para a Revolução. Para Graciela Schmilchuk[54] (1994, p. 677), o elemento indígena ocupa um lugar que remete a uma nostalgia por uma espécie de "paraíso perdido", em que a conquista representou uma ruptura. Deste modo, seria pertinente questionar em que medida este índio a quem foi legado o símbolo da raiz da história mexicana adquire a conotação de "nós" para o mexicano atual. Para a maioria da população o elemento indígena é a origem, mas também a alteridade: "El tema es tratado ya sea como herencia, donde la ruptura profunda se silencia, o bien surge un tono de descubrimiento que revela un olvido o un borramiento sospechosamente necesario para la construcción social hegemónica".

---

[54] A autora procurou demonstrar por meio de entrevistas que as interpretações dos mitos fundadores e das imagens da revolução, que atravessam o imaginário dos diversos grupos sociais em proporções distintas, são muito diferentes das leituras especializadas. Não temos como proposta analisar a recepção da população sobre as idéias veiculadas pelos murais, mas, embora a autora analise os murais de Rivera, podemos utilizar sua pesquisa na medida em que o movimento muralista, de modo geral, tinha como objetivo apresentar a história do México para os mexicanos. Assim, por meio de questões colocadas pela autora, podemos subsidiar algumas reflexões sobre a perspectiva da obra de Siqueiros.

Schmilchuk (1994) enfatiza que para a população, de modo geral, o processo histórico da Revolução Mexicana não adquiriu o caráter de mito libertador, como a Independência, por exemplo. Na Revolução, alguns líderes são reconhecidos como mais "limpos", como Zapata, e outros como mais fortes e vigorosos, como Villa. Ao exaltar a hombridade, é concedida menos importância à participação de mulheres e crianças no processo. A valentia do povo também é lembrada, mas o sujeito principal desta história são os líderes "dadivosos", que iniciaram a Revolução e, por último, o povo em luta. Assim, para a maioria da população: "Tiene uno que defenderse de *todo*, no ha cambiado nada, sigue igual"; ou ainda para alguns segmentos da população, em geral as classes mais altas: "Veo que no siempre los tiranos [léase Porfirio Díaz] eran tan malos como los pinta la historia". Essas inferências sinalizam que os murais, embora didáticos, nem sempre conseguiram seu objetivo, mesmo porque os fatos da história mexicana representados de forma idealizada muitas vezes não correspondem à imagem que o público construiu sobre os acontecimentos representados. "(...) Las pinturas murales por si solas no enseñan. Pueden reforzar, refutar, crear el respaldo en imágenes de la formación adquirida en otros espacios" (SCHMILCHUK, 1994, p. 678-679).

Os murais propunham como empreitada forjar um sentido de pertencimento para integrar e consolidar a identidade nacional. Para que a sociedade exista e se mantenha com o mínimo de coesão é necessário que os agentes sociais acreditem na superioridade do "fato social" sobre o "fato individual", que tenham uma "consciência coletiva", que traduzam a sensação de coletividade; deste modo, os agentes sociais tentam produzir sentido à sua conduta. O social é produzido por meio de sentidos e símbolos, designando a relação dos indivíduos uns com os outros e simultaneamente com as instituições políticas e sociais. Dessa forma, é definido um código coletivo que demonstra as necessidades destes agentes sociais. Portanto, as relações sociais não podem ser reduzidas aos componentes físicos e materiais da sociedade. Por meio dos imaginários sociais uma sociedade designa a sua identidade, elaborando uma auto-representação, estabelecendo as posições sociais e conseqüentemente regulando a vida coletiva (BACKZO, 1996, p. 305-310).

Sob esse enfoque, podemos propor que a formação da identidade mexicana, como toda identidade, está relacionada a uma busca de regulação social. Temos uma identidade proposta pelas instituições dominantes, que sob o contexto revolucionário passam a compreender a necessidade de inclusão de elementos outrora renegados, a fim de garantir sua legitimidade; paradoxalmente, a identidade proposta por Siqueiros, além do reconhecimento desses elementos, tentava alçá-los à condição de agentes da Revolução, que sob sua ótica

representava um caminho para uma revolução proletária ideologicamente comprometida com o socialismo soviético.

Em ambas as propostas (e cabe ressaltar que estas estavam interligadas, uma vez que independentemente dos conteúdos, os murais foram patrocinados pelo governo) a legitimação dessa identidade se efetivou mediante a valorização do passado pré-hispânico e da ênfase na participação popular na Revolução Mexicana. Sob esta perspectiva, o passado foi tornado presente por meio da narrativa, ativamente presente na vida prática, pois a valorização desse passado pressupõe o reconhecimento da tradição cultural no México. Ao exaltar mestiços, índios e trabalhadores como sujeitos da história nacional, o muralismo propôs a utilização de uma memória histórica que remete a um passado de dominação, mas também a uma valorização política e social desses grupos na Revolução. A experiência do passado mexicano forneceria a orientação necessária para o presente. Os murais de Siqueiros sugerem que o povo iniciou a Revolução, mas uma revolução ainda em desdobramento; faltaria o cumprimento da última etapa, a revolução proletária, daí o caráter inconcluso da Revolução Mexicana e a necessidade de "reavivar" sua memória. Naquele momento, a crítica de Siqueiros (*In* TIBOL, 1996, p. 499-500) voltava-se contra a influência imperialista norte-americana no México, recorrente para a esquerda da época:

> La "amistad" con los grandes monopolios y con el gobierno de los Estados Unidos no puede sino acarrear desgracias al pueblo mexicano, entre las que habrá que contar con el ahogamiento de los poderosos embriones de nuestra cultura nacional, porque el imperialismo también penetra en el arte y se mueve dentro del arte, corrompe a pintores importantes y los convierte en servidores e inclusive delatores [...] Nosotros defendemos los intereses inmediatos de todos los hombres que producen, trabajan y crean en México; nosotros estamos por la defensa de la paz y en contra de los enemigos de la paz; nosotros anhelamos el progreso de México y de todas las naciones.

Siqueiros ressaltou que as condições do país haviam mudado e que a Revolução Mexicana estava em "franco descenso", ocupada por uma oligarquia de "novos ricos". A vitória da Revolução não teria sido do povo, das classes trabalhadoras; uma nova burguesia reacionária governava o país. Todavia, se esse mesmo governo, representante da burguesia, se interessava pelo muralismo é porque reconhecia que este movimento seria capaz de "revestir sua demagogia". Nesse passo, o movimento permitia que o governo se apresentasse perante o povo como um governo que favorecia um programa avançado da Revolução. Contudo, efetivamente, não se comprometia mais com os propósitos iniciais que desencadearam o processo revolucionário, agregando posturas díspares. Siqueiros percebia como o governo se

apropriara ideologicamente também da arte mural, buscando enquadrá-la aos seus propósitos, como assinalou (*In* TIBOL, 1996, p. 500-501):

> Los gobiernos mexicanos de la contrarrevolución ya no quieren que se recuerde al pueblo de México el programa de Zapata ni la tesis de los precursores que se movieron en torno de Ricardo Flores Magón [55], precursores que le dieron a la Revolución mexicana lo poco que tiene de doctrina. Para seguir alimentando el prestigio de un Estado que apoya la produción de obra mural, financian pinturas y esculturas monumentales folkloristas, historicistas o simplemente formalistas. Ya no les interesa esa cultura que tiene profundas raíces en el pueblo y que regresa a él restructurada, recreada, para elevar su consciência.

Nesse sentido, a arte constituía-se para Siqueiros como uma espécie de arma que deveria ser usada, dada sua eficiência, pois "entra por los ojos, por los oídos y a través de lo más profundo y sutil sentimiento". Poderia ser utilizada como um mero instrumento de propaganda ou poderia ser utilizada pelo povo para fins "verdadeiramente" revolucionários. O muralismo mexicano esteve relacionado, sob a ótica de Siqueiros, a um sentido popular, configurando a necessidade de se estabelecer uma relação entre os problemas da vida humana e a "marcha progressista" da sociedade. Daí a interação entre estética e política, imbuída de um caráter universal. O fato da arte não estar subordinada a um discurso oficial do Estado não garante que esta arte seja de fato livre; sob essa percepção, a pior de todas as opressões é a opressão física, que restringe a arte a uma minoria da sociedade.

A arte que se propõe transformadora deve utilizar meios que possibilitem maior alcance social, daí a necessidade de locais públicos. Outra questão evidenciada pela necessidade de libertar o gosto público da "tirania burguesa" era pensar o papel das academias oficiais, que para Siqueiros eram reacionárias, pois ainda propagavam os valores burgueses, ou seja, acabavam por converter os artistas em meros burocratas. Para o artista, institucionalmente, a academia seria fonte e fator de corrupção; assim, o próprio ensino de arte no México seria um elemento de corrupção. Sob esta perspectiva, o verdadeiro ensino da arte deveria ser realizado em um processo que tivesse alguma funcionalidade. Teoria e prática deveriam ser indissociáveis. Não haveria fundamento em rivalizar política e criação artística.

> Soy partidario de que la pintura y la escultura sirvan al proletariado en su lucha revolucionaria de clases; pero considero la teoría del arte puro como suprema

[55] Ricardo Flores Magón era membro do Partido Liberal. Em 07 de agosto de 1900 fundou, juntamente com seu irmão, Jesús Flores Magón, o jornal Regeneración, que se transformou logo no porta-voz do Partido Liberal. Nunes (1999, p.58-59) ressaltou que ao criarem esse jornal, os irmãos Flores Magón não queriam a revolução, limitando-se a uma crítica moralista da administração e da justiça do regime de Porfirio Díaz. Entretanto, a perseguição do regime desencadeada contra os liberais provocou uma radicalização no posicionamento de ambos, incorporando uma série de demandas sociais e trabalhistas.

> finalidad estética. Agrego: una manifestación de tal naturaleza no ha existido hasta la fecha en el mundo, y solamente podrá existir en una sociedad sin lucha de clases, es decir, sin política; esto es: en la sociedad comunista integral (Siqueiros *In* TIBOL, 1996, p. 61).

Não havia, portanto, contradição entre autonomia estética e função social da arte. A visibilidade da arte consistiria, pois, na sua função social, mas isso não significa uma arte esvaziada de conceitos estéticos. A autonomia da arte, entendida como a submissão da arte aos seus próprios critérios e finalidades e ruptura com a "tirania das convenções acadêmicas", é também um veículo transformador da sociedade, uma vez que propõe a construção de uma outra identidade, que "inverte o espelho", tornando visível o aspecto cultural das sociedades indígenas sem excluir, contudo, o passado de dominação. Segundo Ades, poder-se-ia argumentar que os murais, por enfatizarem as promessas da Revolução, ficariam para sempre na consciência do povo, por mais custosa que fosse a ação para realizá-las; este era o objetivo precípuo do movimento (ADES, 1997, p.165).

Ao se abstrair da esfera estritamente acadêmica, calcada em modelos europeus, a arte mexicana incorpora elementos étnicos e populares outrora renegados, mescla influências das correntes européias com a arte pré-colombiana, universaliza-se, mas ao mesmo tempo reivindica uma função social, que recuse uma função puramente decorativa. Uma das principais características do muralismo, para Siqueiros, é justamente a sua intenção social, sobretudo em um país como o México, que ainda estava se "educando", no qual ainda existia uma grande quantidade de analfabetos e onde ainda imperava a "miséria coletiva". A utilidade da arte seria, pois, tornar visível um México com rico passado legendário, mostrando-o para o povo, configurando-se numa arte combativa para um espectador ativo. A arte para Siqueiros só se revestiria de sentido se estivesse voltada para questões sociais, que sob sua ótica culminaria com a revolução do proletariado. Serrano (1997) enfatiza que o realismo de Siqueiros é baseado na luta de classes sobre a consciência e suas representações; o realismo se constrói com sentido simbólico, mas a partir de referenciais que partem do real. "Nadie sabe quiénes son los retratados ni la fonte de donde salieron, pero todos entendemos su sentido" (SERRANO, 1997, p.19).

Se havia um México enterrado, mas vivo, como enfatiza Octavio Paz[56], o muralismo tratou de tentar escancará-lo. O muralismo reconheceu a diversidade do México, mas não poderia salvá-lo. O Movimento Muralista, de modo geral, esteve pautado na perspectiva internacional, desvelando que a identidade mexicana, devido ao fato de estar ligada por um passado histórico comum, desemboca em uma história universal. A contradição salta aos olhos. A revolução socialista, que tanto almejava Siqueiros, foi muitas vezes incorporada pelo discurso oficial e o próprio Partido Comunista teve muita dificuldade em incorporar a luta pela terra, daí o apoio à organização operária em detrimento da reforma agrária, desde o contexto revolucionário.

A busca de uma identidade original, distinta da unicidade da herança ibérica, e a resolução dos problemas relativos à política, à cultura e à economia, acumulados durante séculos, não puderam ser resolvidas somente por meio desse reconhecimento. Por outro lado, sem o reconhecimento também não há possibilidade de transformação, uma vez que toda e qualquer identidade não está restrita somente àqueles que a detêm; ela busca seu reconhecimento no outro.

Ainda sob esta perspectiva, é importante ressaltar que o mito é o preenchimento de uma falta que tenta satisfazer às expectativas e atender a determinadas necessidades políticas, que nem sempre correspondem à necessidade dos receptores de um dado discurso. O mito nos "engana" quando queremos ser enganados. É importante perceber que reconhecer um determinado discurso não é aceitá-lo, nem identificar-se com ele; a identidade deve ser reconhecida, mas também oficializada. Os grupos devem tornar-se visíveis uns aos outros através do discurso, também no caso dos murais de Siqueiros. Desse modo, deve ser considerado o fator subjetivo, ou seja, a sensação de pertencimento, a ponto de a identidade imaginada tornar-se real para aqueles que a compartilham. No muralismo de Siqueiros, essa identidade se apóia no passado indígena e colonial e na participação popular na Revolução, mas, principalmente, na possibilidade da construção de uma "nova cultura", de um "novo homem", que inauguraria um "novo" período, não só da história mexicana, mas do mundo.

Siqueiros se desloca da questão mestiça, mas, de certo modo, compartilha das idéias que apontavam para a necessidade de uma identidade que sintetizasse o "ser"

[56] Para Octavio Paz a obra de Siqueiros pode ser apreciada apesar de suas "aberrações políticas", desde que se abstraiam tais perspectivas. Capelato (2005, p.279 e 281) enfatiza que os comentários de Paz sobre as pinturas de Siqueiros (e Rivera) devem-se ao posicionamento do autor no cenário cultural da época. Octavio Paz pertencia ao grupo de vanguarda ligado à revista *Contemporâneos*, que defendia uma arte "pura" e o não comprometimento do artista com qualquer tipo de interesse. A autora afirma ainda que esse grupo foi combatido pelos artistas que compunham o Sindicato dos Trabalhadores, Técnicos, Pintores e Escultores do México (do qual os muralistas faziam parte), devido à postura "descompromissada" que era considerada por eles como burguesa.

mexicano. O pintor optou por não apresentar uma proposta de integração do indígena; o índio foi colocado como parte de um passado remoto. Cuahutemoc foi purificado de sua marginalidade, mas o índio do presente foi subsumido na figura do operário, este sim, sob sua ótica, agente da "verdadeira" transformação, articulando passado, presente e futuro.

A história emerge da vida prática humana mesclando, portanto, experiência do passado e expectativa do futuro, que unificados no tempo presente necessitam de constituição de sentido. Nos processos de constituição de sentido, por meio da consciência histórica, é importante apreender que tal caminho não está exclusivamente arraigado no passado, mas concerne à tríplice relação supracitada, pois qualquer tipo de representação histórica está orientado no tempo. Sob este aspecto, a tradição, partindo do passado para o presente, influencia o agir no tempo e indica direção (RÜSEN, 2001, p. 73-77). Essa experiência temporal, marcada pela contingência, evidencia que a vida humana é marcada por um senso de ruptura, pela idéia do inesperado. Assim sendo, há a necessidade de desenvolvimento de um modo de tornar esta experiência significativa para o grupo, respondendo ao desafio da contingência. Recuperar a ordem temporal da vida e do mundo permite dar sentido à mudança do passado, numa perspectiva de entendimento do presente e condução para o futuro.

Siqueiros reiterou essa necessidade de orientação do agir no fluxo temporal e propôs, por meio de sua visão do mundo, a idéia de que o mexicano também pode escrever sua própria história, rompendo com perspectivas vitimizadoras. Ao colocar as imagens em locais públicos, o chamado "problema índio" e as questões de caráter social que se evidenciavam estavam à vista de toda a população, mesmo que as concepções muralistas não formassem um todo homogêneo. A questão estava ao alcance das pessoas pelas ruas da cidade. Não era esse o objetivo do movimento? Para Siqueiros, o passado indígena serviria como fundamento didático de que a resistência é sempre uma possibilidade para provocar mudanças na sociedade, fosse contra a dominação espanhola ou contra o capitalismo. O operário seria a síntese do povo mexicano, já convertido em seu caráter universal. Se há um equívoco na análise de Siqueiros, é o de toda e qualquer proposta identitária, a saber, a idéia da homogeneidade, que acaba por tentar apagar as diferenças na busca da construção de uma síntese.

No caso de Siqueiros, esta valorização da tradição pré-colombiana e da participação popular buscou integrar os tempos históricos, a saber: passado pré-hispânico, processo revolucionário (presente) e revolução proletária (futuro), construindo uma narrativa nacional, voltada para a revolução socialista.

Os murais de Siqueiros agregam cenas da luta humana, mesclada com arte e política, apresentadas de forma idealizada e que, enquanto arte para as massas, deveriam ser bastante acessíveis aos espectadores, que eram, também, agentes históricos responsáveis pelos rumos do país. É esta relação – espectador/sujeito histórico – que dava sentido ao caráter didático; que almejava a realização de uma revolução de caráter muito mais amplo, a qual na perspectiva de Siqueiros propiciaria a construção e consolidação de um imaginário em que a figura do conquistador espanhol se diluiria na imagem do capitalismo como sistema opressor; o mexicano era para ele a atualização desse passado legendário na figura do operário, vanguarda da "verdadeira mudança".

O muralismo mexicano está muito distante de nós, como destacou França (1962 p.238): "É tempo de o sabermos", mas a possibilidade de novas questões e interpretações é colocada pelos murais, que deste modo continuam a cumprir sua função didática ainda mais nos dias de hoje. Estudiosos fora das fronteiras mexicanas passaram a se interessar de forma cada vez mais acentuada pela temática, buscando sistematizar reflexões sobre esse período e a sintonia desse movimento pictórico com o contexto singular do México.

Por sua vez, esse interesse crescentemente renovado sinaliza um evento singular, que ainda ocupa um espaço importante no imaginário ocidental, particularmente na América Latina, qual seja, a possibilidade da erupção popular e a novidade da sua representação pictórica. Não mais unicamente a representação das grandes batalhas e não mais os grandes líderes, imortalizados no panteão nacional, mas os líderes ombreados pelos anônimos que fazem a Revolução. Os murais parecem despertar esse desejo quase atávico de uma sociedade equânime, orientada pela utopia de um mundo mais justo e igual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo desenvolvido sobre a construção da identidade nacional mexicana evidencia a relevância da questão identitária no México. A formação das identidades é um processo conflituoso que, portanto, produz uma variedade de posições do sujeito. Essa construção se dá ao longo de um processo histórico, logo, estruturada no espaço e no tempo e permite a identificação entre os sujeitos históricos e a sociedade. Além de construída, uma identidade deve ser oficializada, tornando-se visível para os outros grupos, consagrando-se nos diversos discursos que procuram dar conta dessa questão. É válido ressaltar que a passagem do século XIX para o século XX foi marcada pela necessidade de se legitimar a nação através de uma perspectiva histórica. Havia nesse período uma forte influência das interpretações evolucionistas e deterministas, bem como a idéia de que o desenvolvimento dos diversos povos se definiria através do meio, da raça e da cultura. Prado (mimeo, p.2) enfatizou que desde a independência, as elites latino-americanas aspiravam consolidar sua dominação sobre a sociedade, baseada numa identidade homogênea que garantisse, também, hegemonia política. Desta forma, postularam-se como portadoras do "espírito civilizador" que lhes dava legitimidade para colocar-se acima dos grupos subalternizados (negros, índios e mestiços) e justificar sua dominação. Deste modo, o discurso dominante se apropriou de imagens e símbolos para construir uma identidade nacional que lhes garantisse um lugar privilegiado. Tal desqualificação justificou a exclusão da esfera política e garantiu a manutenção do poder das elites, mas não conseguiu fazer desaparecer o "outro". A despeito dessas tentativas, *los de abajo* penetravam no discurso oficial por meio de reivindicações políticas e movimentos artísticos.

Ao centralizarmos esse trabalho na perspectiva de David Alfaro Siqueiros procuramos demonstrar que o contexto social pode ser interpretado de diversas maneiras. A Revolução Mexicana caracterizou-se por um processo nacionalista que conseguiu dinamizar toda a sociedade, transformando profundamente a cultura local, possibilitando a construção de uma identidade pautada em elementos até então excluídos da narrativa nacional oficial. O contexto revolucionário, no qual o muralismo foi engendrado, tornou inevitável o reconhecimento da diversidade cultural mexicana. Sob esta égide, o movimento muralista procurou propagar os ideais revolucionários, mesclando arte popular, crítica social e "fé no progresso", mesmo não apresentando um corpo teórico homogêneo. Por isso, o caráter

nacional tomou diferentes feições de acordo com a ideologia adotada por cada um dos muralistas. Rivera, Orozco e Siqueiros, embora fundadores do movimento mural, discordavam entre si no que concernia à postura de um e de outro em relação à arte e à política. Para Siqueiros a arte deveria seguir um caminho revolucionário, daí seu engajamento político e, em diversos momentos, sua maior dedicação à política do que à pintura.

O uso de imagens enquanto fonte histórica permite a ampliação da análise da construção da identidade nacional mexicana. Os testemunhos sobre o passado oferecidos pelas imagens são de valor real e podem tanto complementar quanto apoiar as evidências encontradas nos documentos escritos. Sob este aspecto, Burke (2004, p.236 - 237) enfatizou que as imagens não dão acesso ao mundo social diretamente, mas a determinadas visões sobre aquele mundo e devem, portanto, ser colocadas no contexto que engloba aspectos culturais, políticos, materiais etc.

Desta maneira, a problemática do mundo como representação, que é moldada por discursos, sejam eles pictóricos ou textuais, estabelece uma mediação entre indivíduos e sociedade. A construção da narrativa histórica é, por conseguinte, um processo constituidor de sentido, daí a necessidade de ruptura com o conceito no qual os documentos eram compreendidos como possuidores de um sentido único, intrínseco e absoluto. Chartier (2002, p. 27) enfatizou que as estruturas do mundo social não são um dado objetivo, sendo produzidas historicamente pelas práticas articuladas que constroem as suas figuras. Por isso, foi adotada neste trabalho uma abordagem que leva em conta a complementaridade entre o discurso pictórico de Siqueiros e as fontes textuais.

O estudo desenvolvido nesse trabalho procurou demonstrar que para Siqueiros arte e função social estavam interligadas no constructo identitário proposto pelo artista. Ao oficializar uma identidade por meio da arte, o movimento mural apresentou uma proposta de redenção de uma classe excluída. Assim, o contexto revolucionário contribuiu para a reformulação de uma identidade mexicana que tentava gerar coesão em um país amplamente dividido. A educação e a conscientização social se dariam pela arte mural que representaria o “verdadeiro” mexicano, projeto almejado pelo Estado e subsidiado pelo arcabouço ideológico do período.

Foi nesse contexto conturbado que o “personagem” Siqueiros buscou vincular seu posicionamento político a questões de caráter estético. Siqueiros não fez somente críticas referentes à pintura de cavalete, considerada por ele como burguesa e não representativa do gosto nacional, mas preocupou-se em desenvolver uma arte nacional com sentido de protesto

social. Ao exaltar mestiços, índios e trabalhadores de uma maneira geral, o muralismo propôs a utilização de uma memória histórica que remete a um passado de dominação, mas também a uma valorização da cultura pré-hispânica. Este movimento apresentou uma proposta de "redenção" destes indivíduos excluídos através do seu reconhecimento político e social no processo revolucionário. A proposta de identidade apresentada por Siqueiros demonstra a ambigüidade entre esta e os caminhos tomados pela Revolução. Podemos notar que a construção de uma identidade mexicana em David Alfaro Siqueiros era baseada em um paradoxo que relacionava a Revolução Mexicana a uma revolução socialista. Existiam, assim, duas propostas diferentes: a do Estado que, utilizando-se dos murais, pretendia alcançar sua legitimação e a de Siqueiros e do movimento mural em geral, que também utilizavam os murais como propaganda política, mas com o intuito de despertar os indivíduos representados para questões políticas e para uma condição de "vanguarda" de uma revolução muito mais ampla ainda em andamento, que provocaria a derrocada da "velha ordem", permitindo que o poder mudasse de perspectiva.

A proposta da construção de uma identidade nacional sob a valorização de grupos subalternizados adquiriu em Siqueiros um caráter particular, pois vinculava as transformações decorrentes do contexto revolucionário a uma vindoura revolução socialista. Tal proposta identitária tratou de tentar homogeneizar os diferentes grupos existentes no México e foi, em certa medida, incorporada ao discurso oficial que ainda objetivava "forjar", mesmo nos anos 1950, a sensação de pertencimento entre indivíduos e sociedade, indicando que a almejada identidade nacional proposta pelo Estado ainda não havia sido consolidada. A recepção do público que os murais buscavam atingir seria objeto para um próximo estudo, mas é pertinente destacar que, como enfatizou França (1962, p.237-238), a questão não está na relação entre a história, via poder constituído, e o público, mas na constituição do "sistema mental" do mesmo público; uma pequena parte, os "peones" mexicanos, pintados pelos muralistas, não se reconhecem nas composições e passam diante dos murais, muitas vezes, sem sequer notá-los. Assim, a idéia de "levar arte para o povo" ocorreu de forma limitada, alargada sindicalmente graças à militância política de Siqueiros. Assim, este trabalho procurou demonstrar que a construção de uma determinada identidade é permeada por uma série de interesses que estão intrinsecamente relacionados ao contexto histórico. Ou seja, uma identidade não é apenas cultural, é também política, e induz e justifica determinadas ações dos sujeitos históricos no tempo e no espaço. O discurso siqueiriano procurou dar conta da realidade mexicana com o intuito de apontar uma alternativa para a consolidação de uma identidade nacional que questionava a realidade vigente, mas que como toda proposta

identitária, tentou apagar as diferenças e conflitos para propiciar uma adesão harmoniosa. Mesmo que sua concepção identitária não tenha conseguido tal coesão, haja vista que nem sempre os interesses das classes subalternizadas fossem convergentes, sua proposta constitui-se num importante campo de estudos que ultrapassa as fronteiras mexicanas e oferece a possibilidade de constante renovação historiográfica, uma vez que o processo de construção das identidades está em contínua transformação.

Referências:

ABRIL CULTURAL. *Gênios da Pintura*: Siqueiros. [S.I].: Abril.

A. CARRILHO, Rafael. *Pintura de Mexico: la Época Prehispánica, el Virreinato y los grandes artistas de nuestro siglo.* México: Panorama, 1981.

ADES, Dawn. *Arte na América Latina:* a era moderna, 1820-1980. Tradução de Maria Thereza de Rezende Costa. São Paulo: Cosac & Nayfy Edições, 1997.

ARENAL DE SIQUEIROS, Angélica. Prólogo. In: Ruth Solís (org). *Vida y obra de David Alfaro Siqueiros:* juicios críticos. México: Fondo de Cultura económica, 1975. p.7-22.

ATL, Dr.. Siqueiros. In: Ruth Solís (org). *Vida y obra de David Alfaro Siqueiros*: juicios críticos. México: Fondo de Cultura económica, 1975. p.94-96

AZUELA, Alicia. Arte Público y Muralismo Mexicano. In: *Arte, Historia e Identidad en América – Visiones comparativas*. Tomo III. XVII. Coloquio Internacional de Historia del Arte. México: Editorial y Litografia Regina de los Ángeles,1994. p.803-808.

BACKZO, Bronislaw. *A imaginação social.* Enciclopédia Enaudi, V.5. Porto: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1996.

BARBOSA, Carlos A. S.. Um olhar circular: diálogos americanos de David Alfaro Siqueiros. Anais eletrôncios do VIII Encontro Internacional da ANPHLAC, p. 1-12, 2008. Disponínel em < http://www.anphlac.org/periodicos/anais/encontro8/carlos_barbosa.pdf> Acesso em: 04 jul. 2009.

BAUD, Michiel. Ideologias de Raza y Nación em América Latina, Siglos XIX y XX. In: *Historia General de América Latina*. Estevão de Rezende Martins (diretor do volume). Vol. IX - Teoría y metodologia en la Historia de América Latina. Paris: UNESCO, 2006. p. 175-193.

BERNI, Antonio. “Siqueiros y el arte de massas”. In: Ruth Solís (org). Vida y obra de David Alfaro Siqueiros: juicios críticos. México: Fondo de Cultura económica, 1975. p.38-41.

BRENNER, Anna. “La Exposición de David Alfaro Siqueiros”. In: Ruth Solís (org). Vida y obra de David Alfaro Siqueiros: juicios críticos. México: Fondo de Cultura económica, 1975. p.23-28.

BOURDIEU, Pierre. “A identidade e a representação: elementos para uma reflexão crítica sobre a idéia de região”. In: *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004. p.105-132.

BURKE, Peter. Testemunha Ocular. Bauru (SP): Edusc, 2004.

BRUIT, Héctor Herman. “América Latina: Quinhentos Anos entre a Resistência e a Revolução”. *Revista Brasileira de História*, v.10 n°20, mar, /ago. 1991. p.147-171.

CANCLINI, Nestor García. *A Socialização da Arte*: teoria e prática na América Latina. São Paulo: Editora Cutrix,1984.

CARVALHO, José Murilo de. apud MORAES, Bárbara Lopes. *A Construção do Herói e da Identidade Nacional na Arte Moderna Latino-Americana*: Rivera e Portinari (1920-1950). Monografia de conclusão de graduação em História, UFG, 2006.

CASTELLS, Manuel. O Poder da Identidade. Vol. II. In: *A Construção da identidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1999. p.22-28.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. Modernismo Latino-Americano e construção das identidades através da pintura. In: *Revista de História*, São Paulo, nº 153, p. 251-282, 2° sem/2005.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural*: entre práticas e representações. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Ed. Difel: São Paulo, 2002.

CHIAMPI, Irlemar. O Discurso Americanista dos Anos 20. In: *Discurso.* Livraria Editora Ciências Humanas: São Paulo, 1979. p. 159-171.

DICIONÁRIO do Pensamento Marxista. Tradução de Waltensir Dutra. 2 ed. Rio de Janeiro : Zahar , 1988.

DUSSEL, Enrique. *1492 – O Encobrimento do Outro*: a origem do mito da modernidade. Petrópolis: Editora Vozes, 1993.

FRANÇA, José Augusto. O muralismo mexicano. DEDALUS- Acervo- FAU, 1966.

GAMIO, Manuel. *Forjando patria*. México: Porrúa, 1992.

GINZBURG, Carlo. Raízes de um paradigma indiciário. In: *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.143-179.

GOMES, Angela de Castro(org.). *Escrita de si*: escrita da história. Rio de Janeiro: Editora FGV,2004.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Editora Vértice, 1990.

HALL, Stuart. *Identidade Cultural*. Tradução Vanderli Silva. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina/ SEC, 1999.

IANNI, Octavio. *O Labirinto Latino Americano*. São Paulo: Vozes, 1993, p. 9-36.

JIMENEZ, Marc. *O que é estética?*. Tradução de Fulvia M. L. Moretto. São Leopoldo: Unisinos, 1999.

KAPLAN, Marcos T. *Formação do Estado Nacional na América Latina*. Rio De Janeiro: Ed. Eldorado, 1976.

LE GOFF, Jacques. Documento /Monumento. In: *História e Memória.* Tradução de Bernardo Leitão et al. Unicamp: São Paulo, 1994. p. 535-549.

LÖWY, Michael. *O marxismo na América Latina*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1999. Tradução de Cláudia Schilling e Luís Carlos Borges. 2ª Edição Ampliada, São Paulo, 2006.

MARTINS, Estevão Chaves de Rezende. Consciência Histórica, Práxis Cultural e Identidade Nacional. In: Ana Teresa Marques Gonçalves; Armênia Maria de Souza; Élio Cantalício Serpa; Libertad Borges Bittencourt (org.). *Escritas da História:* intelectuais e poder. Goiânia: Editora da UCG, 2004. p.11-33.

MANCISIDOR, José. Siqueiros y El Nuevo Realismo. In: Ruth Solís (org). *Vida y obra de David Alfaro Siqueiros*: juicios críticos. México: Fondo de Cultura económica, 1975. p.66-68.

MILLIET, Maria Alice apud MORAES, Bárbara Lopes. *A Construção do Herói e da Identidade Nacional na Arte Moderna Latino-Americana*: Rivera e Portinari (1920-1950). Monografia de conclusão de graduação em História, UFG, 2006.

NORA, Pierre. *Entre memória e história:* a problemática dos lugares. In: Projeto Históira. São Paulo: PUC, nº 10, 1993. p. 7-28.

NUNES, Américo. *As revoluções do México*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAZ, Octavio. *O Labirinto da Solidão e post scriptum*. Tradução de Eliane Zagure. 3 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1955.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Em busca de outra história: imaginando o imaginário. In: *Revista Brasileira de História* - Órgão da Associação Nacional de História. São Paulo, ANPUH/ Contexto, vol.15, número 29, 1995.p. 9-27.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. In: *Estudos Históricos*, vol. 2, número 3. São Paulo. Editora Revista dos Tribunais Ltda. Edições Vértice, 1989, p. 3-15.

PRADO, Maria Lígia Coelho. A formação das Nações latino-americanas. In: *O sistema colonial que a independência veio destruir*. São Paulo: Atual, 1994, p.6-60.

_____. Identidades Latino-Americanas (1870-1930). [S.I.] [s.n.]

RAMOS, Samuel. *El perfil del hombre e la cultura en México*. México: Editorial Planeta mexicana, 1999.

REIMAN, Karen Cordero. Desconstruindo la Escuela Nacional: Diversas formas de abordar e l arte popular en el arte mexicano posrevolucionario. In: *Arte, Historia e Identidad en América – Visiones comparativas*. Tomo II. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. México: Editorial y Litografia Regina de los Ángeles, 1994. p.638-645.

RIVERA, Diego. Defensa y Ataque Contra los Stalinistas. In: Ruth Solís (org). *Vida y obra de David Alfaro Siqueiros:* juicios críticos. México: Fondo de Cultura económica, 1975. p. 65-81.

ROQUE, Georges. Imágenes e Identidades: Europa y América. In: *Arte, Historia e Identidad en América – Visiones comparativas*. Tomo III. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. México, Editorial y Litografia Regina de los Ángeles, 1994. p.1016-1030.

RÜSEN, Jörn. *Razão Histórica- Teoria da história: os fundamentos da ciência histórica.* Brasília, Editora Universidade de Brasília, 2001.

SANTOS, Carla Inês Costa dos; DONCATO, Eliete Mari. Elaboração de Trabalhos Ténico-Científicos. São Leopoldo: Biblioteca da Unisinos, 2006. Disponível em <http://www.unisinos.br/biblioteca/images/stories/downloads/normas_abnt_2007.pdf>, acessado em 10 de agosto de 2009.

SCHERER, Julio García. *Siqueiros. La piel y La entraña*. México: Fondo de Cultura Econômica, 2003.

SCHMILCHUK, Graciela. El Murmullo de la História. In: *Arte, Historia e Identidad en América – Visiones comparativas.* Tomo II. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. México, Editorial y Litografia Regina de los Ángeles,1994. p.671-680.

SERRANO, Alberto Híjar. Registro, Testimonio, Recuerdo. In: *Iconografía de David Alfaro Siqueiros.* México : Fondo de Cultura Económica, p. 15-20, 1997.

SIQUEIROS, David Alfaro. *Palabras de Siqueiros*. Selección, prólogo y notas de Raquel Tibol. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

SMITH, Edward Lucie.Mexican Muralism. In: *Latin American Art of the 20th Century*. London, Thames and Hudson Ltd, 1993. p.49-68.

_____.Muralism Beyond Mexico. In: *Latin American Art of the 20th Century.* London, Thames and Hudson Ltd, 1993. p.69-78.

STERN, Seymour. Siqueiros. In: Ruth Solís (org.) *Vida y obra de David Alfaro Siqueiros*: juicios críticos. México: Fondo de Cultura Económica, 1975. p.35-36.

SUAREZ, Luis. *Confesiones de Diego Rivera*. México: Editorial Grijalbo, 1975.

SUAREZ, Orlando. El inventario del muralismo mexicano. S/R

TIBOL, Raquel. Prólogo. In: *Palabras de Siqueiros*. Selección, prólogo y notas de Raquel Tibol. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

TIBOL, Raquel. *Documentation sobre el arte mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica, 1974.

VASCONCELLOS, Camilo de Mello. As Representações das Lutas de Independência no México na Ótica do Muralismo: Diego Rivera e Juan O'GORMAN. In: *Revista de História*, v.153, p.283- 304, 2º sem/2005.

_____. Visões da Revolução Mexicana: arte e política do Museu Nacional de História da Cidade do México. In: Anais eletrônicos ANPHLAC, v. 4, p.1-11, 2004. Disponível em< http://www.anphlac.org/periodicos/anais/encontro6/camilo_vasconcelos.pdf> Acesso em: 10 jul. 2009.

VASCONCELOS, José. *La raza cósmica: mission de la raza iberoamericana*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1948.

VEGA ALFARO, Eduardo de la. *Eisenstein e a pintura mural mexicana*. Tradução de Paulo Pedreira. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina: Imprensa Oficial do Estado São Paulo, 2006.

VILLA, Marco Antonio. *A Revolução Mexicana.* São Paulo: Ática, 1993.

VILLORO, Luis. *Los grandes momentos del indigenismo em México*. México: Fondo de Cultura Econômica, 1996.

ZEA, Leopoldo. Eurocentrismo. In: *Discurso desde la marginación y la barbarie*. Barcelona: Ed. Anthropos, 1988. p. 198-216.

_____. Ciencia desde la Barbarie y la Civilización. In: *Discurso desde la marginación y la barbarie.* Barcelona: Anthrops, 1988. p. 217-237.