



Siqueiros, *A Marcha da Humanidade*,
(detalhe), 1966. Mural,
Cuernavaca, México.

O MURALISMO MEXICANO E O CONTEXTO SOCIAL E POLÍTICO DO PAÍS

ELZA AJZENBERG - ABCA/SÃO PAULO

RESUMO: o texto apresenta o muralismo mexicano através dos episódios históricos e sociais que orientaram o movimento artístico. Evidencia seus principais personagens e a pintura mexicana da primeira metade do século XX, de feitiço realista e caráter monumental. Para o exercício de reflexão, a adesão dos pintores aos murais de grandes dimensões está diretamente ligada ao contexto social e político do país, marcado pela Revolução Mexicana de 1910-1920.

PALAVRAS-CHAVE: muralismo mexicano; Diego Rivera; José Clemente Orozco; David Alfaro Siqueiros.

ABSTRACT: the text presents Mexican muralism through the historical and social episodes that guided the artistic movement. It highlights its main characters and the Mexican painting from the first half of the 20th century, realistic in nature and monumental in character. For the exercise of reflection, the painters' adherence to large murals is directly linked to the social and political context of the country, marked by the Mexican Revolution of 1910-1920.

KEYWORDS: Mexican muralism; Diego Rivera; José Clemente Orozco; David Alfaro Siqueiros.

O muralismo mexicano nasceu em 1922, numa conjuntura política favorável a convite do governo que, entre os assassinatos de Carranza e Pancho Villa, desejava divulgar a obra de revolução social e nacionalista dos anos de 1910. Em instituições públicas e palácios, foram colocadas diante dos olhos do povo imagens de sua história, de sonhos e de uma permanência nacional encontrada através das adversidades dos domínios pré-cortesianos e colonial. Foram exaltados os ideais da Independência e da Revolução.

As propostas governamentais eram vagas e nenhum projeto definia a temática dos artistas convidados para a elaboração das obras dos claustros, das escadarias e dos anfiteatros da Escola Preparatória (FRANÇA, 1967, p. 220). Havia apenas o desejo de pintar algo mais do que quadros de cavalete – e de reatar com a tradição mexicana que remontava aos templos dos seus deuses, inteiramente decorados de pintura. A tradição de ilustrar as paredes continuou, através de outras motivações, com os missionários que cobriram as suas

igrejas com temáticas religiosas e conversões indígenas.

Em 1910, ainda sob a ditadura de Porfírio Díaz, Orozco e o Dr. Atl (ou Geraldo Murillo, grande personalidade da cultura mexicana, pintor, escritor, pensador,



Emiliano Zapata, década de 1910

naturalista e agitador de idéias) disponibilizaram paredes para pintar, precisamente na Escola recém-criada. A Revolução, ocorrida logo em seguida, impediu esses artistas de iniciarem os trabalhos, “já com os andaimes levantados ... 1922 marca assim, e somente, o início físico do muralismo mexicano” (IDEM).

Os primeiros afrescos de Rivera, no Anfiteatro Bolívar na Escola Preparatória, representam *A Criação*, composição religiosa que expressa um complexo simbolismo, contendo inspiração italiana e abordando temática sobre Tradição, Justiça, Fé, Esperança, Tragédia e Caridade. Os de Orozco, realizados em 1923, ilustram uma Maternidade e a figura de um *Cristo* – que mais tarde seria repintado, transformando-se numa *Greve*. E também Siqueiros em 1923, começou pintando anjos e santos, antes de deixar inacabado o seu *Enterro Operário*, onde o caixão leva a sinalização da foice e do martelo (IDEM).

Todos estes pintores e outros mais se reuniram, em 1923, no *Sindicato*

Revolucionário de Obreros Técnicos y plásticos com o manifesto lançado pela pena de Siqueiros. Propunham socializar a arte, produzir apenas obras monumentais para o domínio público, criar uma beleza que sugerisse a luta. O corpo teórico



Emiliano Zapata, década de 1920.

do muralismo mexicano nasce no Sindicato. Ao mesmo tempo, surgia uma arte nacional e uma situação ideológica mais definida. “Saúdamos a expressão monumental da arte porque essa arte é propriedade pública” (CHIPP, 1998, p. 468).

PERSONALIDADES DIFERENTES

Todos valorizavam uma consciência nacional do México, reformista, de Juarez, e revolucionária, de Francisco Madero e de Zapata. Lutavam contra uma alienação da propriedade nacional nas mãos dos poderosos vizinhos norte-americanos, já invasores em 1847 (FRANÇA, op. cit., p. 222 e 223). A arte desses muralistas estava em consonância com as idéias nacionalistas. O manifesto de Siqueiros, datado de 1921, de Barcelona, proclamava à jovem geração mexicana: “rechacemos las teorías baseadas en la relatividad del arte nacional” (IDEM, p. 223).

Rivera, Orozco, Siqueiros, embora amigos, discordavam entre si e ficou famosa a campanha que este último abriu contra Rivera, em 1934, “por desvio de seu projeto revolucionário”. Siqueiros era apaixonado e sectário em suas campanhas. Na realidade, exigiu um envolvimento de “cúmplices” mais do que “discípulos”. Da polêmica Rivera-Siqueiros, em 1935, veio o slogan “Siqueiros hablando e Rivera pintando” (IDEM).

Estes três artistas dominaram, de modo diferente, a vida artística mexicana durante os anos de 1920, 1930 e 1940. Unidos diante da reação do gosto e dos interesses burgueses, de certa forma, influenciados pela formação plástica tradicional, todos criticavam com veemência a classe que os perseguia.

Os muralistas, financiados pelo governo e dentro das diretrizes culturais propagadas pelo ministro José Vasconcelos, aliaram seu talento artístico à causa da Revolução. Suas produções transmitiam uma interpretação da história mexicana marcada pela prisão dos ricos e poderosos, com imagens fortes, especialmente sobre os índios oprimidos e explorados pelo colonizador. A Revolução pôs em marcha uma política cultural que criou museus nacionais, instituições de pesquisa e investigações arqueológicas que enfatizaram gradualmente o passado e as conquistas do país. Os pintores muralistas com profusão de imagens elaboradas das mais variadas formas (satíricas, alegóricas ou realistas) expressaram a formação de múltiplas culturas, aspirações e conflitos.

Os muralistas acreditavam que só mesmo o mural poderia redimir artisticamente um povo que esquecera a sua civilização pré-colombiana, durante tantos séculos de opressão estrangeira e de espoliação por parte das oligarquias nacionais voltadas para a metrópole espanhola. Portanto, produzir obras em locais públicos para que todos a pudessem ver era uma forma de impedir que estas não acabassem nas mãos de alguns colecionadores. Desse modo, em várias partes do México foram pintados murais em igrejas coloniais, pátios de prédios ministeriais, escolas e museus – em lugares que vão desde escadarias até modernos edifícios.

RIVERA

Diego Rivera (1886-1957) nasceu em Guanajuato e faleceu na Cidade do México. Coursou a Escola de Belas Artes do México e nos anos 1910 viveu em Paris, convivendo com os denominados artistas da Escola de Paris. Amigo de Modigliani, reconhecido por Apollinaire, Rivera acompanhou, com a atitude reservada,

as evoluções dos pintores *Bateau-Lavoir*: Picasso, Braque e Juan Gris. Contudo, não se sentia a vontade nos meios parisienses.

Voltou ao México, dando início à descoberta da terra natal. Entusiasmado por um lado pela arte antiga dos maias e dos astecas, sofreu também a influência dos ideais revolucionários que sopravam por toda parte. Apoiado pelas autoridades que lhe fizeram encomendas, abandonou durante algum tempo a pintura de cavalete, elaborando vastos afrescos para estabelecimentos públicos, inspirados na história política e social do México. Desse modo, torna-se o autor da primeira pintura mural mexicana dos tempos modernos, no Anfiteatro Bolívar da Universidade, em 1922.

Rivera elabora a sua obra com um lirismo repleto de fantasia. Siqueiros chamou-o de esnobe; folclorista, arqueologista, chauvinista, “discursador acadêmico” ... mas a sua arte foi perseguida pelos mesmos inimigos de Siqueiros. Rivera é um “contador de histórias”, da história

do México – ou um pedagogo dos seus momentos simbólicos – traduzidos em imagens de fácil reconhecimento. Alguns críticos de arte, como Jean Cosseau, assinalam Rivera como “um épico” com “temas que animam os povos e asseguram a grandeza de sua história” (CASSOU, 1962, p. 512). Rivera está ligado à história do México, como está associado às suas imagens e às sensações do dia a dia.

No fim dos anos de 1920, Rivera já havia atingido a celebridade e começado as suas obras mais famosas, no Ministério da Educação (1923-

1928), em Chapingo (1926-1927), em Cuernavaca (1929), na escadaria do Palácio do Governo do México (1929-1935). Além dessas, do total de 4.000 metros quadrados que pintou: o painel do Instituto de Belas Artes – réplica do que foi feito para a Fundação Rockfeller (EUA) – destruído por razões políticas em 1934 – e o *Sonho de uma Tarde de Domingo na Alameda* (Hotel do Prado, 1947-1948) estão entre as mais conhecidas.

O mais imponente mural encontra-se na escadaria do Palácio Nacional. Com seus 275 metros quadrados,

representa o seu ambicioso projeto com o tema “história do México”. Nessa obra o pintor expressa o seu “sistema anedótico” e o seu poder compositivo (cujos esboços a lápis encontram-se no Museu Frida Kahlo, também na Cidade do México). O mesmo sistema reaparecerá, quase vinte anos mais tarde, no *Sonho da Alameda* – história através de um sonho, ligada à doçura do “passeio domingueiro” – um cotidiano cheio de saudade, onde ele próprio se reencontra, menino gordo, sob a proteção de sua Frida (LOZANO, 2000, p. 20).



Diego Rivera, *Sonho de uma Tarde Dominical na Alameda*, 1947. Mural, Museu Diego Rivera, Cidade do México

Diego Rivera e a pintora Frida Kahlo viveram juntos de 1929 a 1954 – até a morte de Frida numa pitoresca casa de Coyoacan – bairro afastado da capital. É um período fundamental para a produção artística de ambos. O resultado dessa convivência encontra-se também em Anahuacalli – hoje museu que conserva cerca de 16.000 peças de escultura e cerâmica pré-colombiana (RIVERA APUD. LOZANO, p. 233). Coyoacan e Anahuacalli constituem importantes acervos para estudos sobre Rivera e Frida.

OROZCO

José Clemente Orozco (1883-1949) nasceu em Zapotlan e faleceu na Cidade do México. Pode-se considerar tanto Orozco como Rivera como iniciadores do muralismo mexicano moderno. Menos influenciado do que Rivera pela pintura européia, mais próximo das tradições astecas. Elaborando os escorços dos afrescos, Orozco pensou mais em arranha-céus do que nas casas e monumentos mexicanos, embora as pirâmides

dos maias e dos astecas pudessem justificar a escolha (ARGAN, 1958, p. 588). Para Orozco cada obra devia exemplificar uma reivindicação do homem contemporâneo. Essa tendência conduziu o artista a dar às suas obras o caráter de apelo, de mensagem e, por consequência a chegar num estilo cartaz (IDEM). Sua arte não só solicita, “segura o passante”, mas se esforça por fazê-lo seguir e o consegue.

Mostrou que a pintura moderna podia orientar-se para o domínio que os pintores do final do século XIX haviam desprezado, esquecendo o exemplo e as lições de Delacroix. Pela violência dramática e sombria, sua arte revela a revolta do povo injustiçado (IDEM). Nos desenhos, nas gravuras, na pintura de cavalete e, ainda mais, nas vastas composições murais, é o canto da humanidade que se faz ouvir. Nelas se encontra tanto o poeta como o soldado, o camponês, o patrão, o escravo ou o homem livre. São numerosas as suas obras murais. Podem ser destacadas: a *Casa dos Azulejos* (1925); a *Nova Escola para*

Pesquisa Social (1931), em Nova York: o *Palácio das Belas Artes*, da Cidade do México (1934), o *Anfiteatro*, da Cidade de Guadalajara (1936), os seis painéis móveis para o Museu de Arte Moderna, MoMA, Nova York (1940); a *Sala de Reforma*, no Museu Nacional de História Chapultepec (1948); enfim a *Cúpula do Hospício Cabanas*, em Guadalajara (1937-1939), que é a sua obra mais famosa.

Atualmente, são lançados novos olhares sobre a produção de Orozco. São observáveis, por exemplo, que não só as proporções das obras, mas a própria luz da sua pintura corresponde às das cidades do Novo Mundo. O que, provavelmente, explique certas resistências ou dificuldades na aceitação de Orozco. A crítica colocou Orozco até um tempo atrás, demasiado fiel a um determinado período da história mexicana (IDEM). Mas aos poucos, Orozco está sendo estudado não apenas ligado ao contexto, mas pontuando uma visão estética.



Orozco,
Cúpula do Hospício de Cabañas,
1937-1939

SIQUEIROS

David Alfaro Siqueiros (1896- 1974) nasceu em Chihuahua e faleceu na Cidade do México. Com quinze anos de idade, participou da greve dos estudantes de Belas-Artes do México, visando à supressão do ensino acadêmico da pintura (IDEM). Uma das consequências dessa greve foi a fundação, em 1913, da primeira escola ao ar livre em Santa Anita. No ano seguinte, participou junto com estudantes e trabalhadores da revolta contra o governo de Huerta; em seguida juntou-se ao exército da revolução mexicana e, no fim de quatro anos de combates, foi promovido capitão.

Em 1919, transformando o soldo de oficial em bolsa de estudos, embarcou para a Europa. Em Paris, com Diego Rivera, elaborou as bases da “arte monumental e heróica”, seguindo o exemplo das grandes tradições pré-espanholas da América, voltando em seguida ao México para retomar o seu lugar na revolução.

Apaixonado tanto pelo trabalho de pintor, quanto pela vida de

líder sindical e político, Siqueiros participou de organizações de massa. Dirigiu greves, tornou-se secretário geral do sindicato dos artistas e também organizou sindicatos de mineiros. O artista foi preso diversas vezes. Exilado, trabalhou em Los Angeles (EUA), depois no Uruguai e na Argentina (1932-1933). Fundou, em Nova York, em 1935, ateliê experimental para estudo da pintura mural. Durante a guerra civil espanhola, promovido a tenente-coronel, assumiu o comando de várias brigadas.

De volta ao México, em 1939, acusado de ter tomado parte em um atentado contra Trotsky, foi preso. Exilou-se novamente e executou vastas composições murais: *Morte ao Invasor*, no Chile, e *Alegoria da Igualdade Racial*, em Cuba. Retornando ao México, decorou inúmeros edifícios públicos, sem deixar de pintar inúmeros quadros, nos quais experimentava nova técnicas. Continuou realizando muitas viagens. Em 1961, preso novamente, foi forçado a interromper a realização de dois afrescos importantes, nos quais trabalhava até 12 horas por dia, auxiliado por uma equipe de

colaboradores: a *Arte Cênica na Vida Social* (92 m2), para o teatro da Associação dos Atores do México, e a *Revolução Mexicana* (450 m2), para o Museu de Antropologia e História do Castelo de Chapultepec.

A obra inteira de Siqueiros constitui uma série de experimentações e conquistas de novos materiais a serviço da expressão monumental. O que havia de marcante no projeto que desencadeou o muralismo mexicano? Muitos foram os motivos para o predomínio das artes visuais e a primazia cultura do muralismo. Um dos motivos estava associado ao compromisso do revolucionário José Vasconcelos – nomeado por Obregón como presidente da Universidade e Ministro da Educação – com o chamado programa mural.

Siqueiros mergulhou nas fontes das tradições mexicanas, buscando unificá-las através de uma “pulsão coletiva” (CASSOU, op. cit., p. 513). Os lugares eram selecionados por ele, modificados ou construídos de modo a permitir que toda a área da parede ficasse envolvida pelo



Siqueiros, *A Marcha da Humanidade*, (detalhe), 1966. Mural, Cuernavaca, México.

clima pictórico. Utilizava tintas industriais e pistola de jato. Utilizou também projetor para distender as imagens sobre a parede.

As questões que envolvem o muralismo mexicano são muito densas. Elas confundem-se com importantes personalidades que introduziram significativas contribuições antes, durante e depois dos anos revolucionários. Rufino Tamayo – artista ligado aos antepassados zapotecas e de perturbadoras imagens – é um deles. O conjunto de ações e de espaços ocupados por artistas como Rivera, Orozco, Siqueiros e tantos outros instigam a perguntar sobre o que possibilitou tal contexto artístico? O que havia de extraordinário nesse projeto? A marca estava na “ausência de qualquer imposição”. Para Vasconcelos, era importante deixar os artistas livres para escolherem em seus estilos e temas (ADES, op. cit., p. 151).

Vasconcelos estava convicto de que os mexicanos eram mais sensíveis às artes visuais que à música. Ele foi o

primeiro a permitir que se entregassem as paredes da reconstruída Escola Nacional Preparatória (ENP) a um grupo de jovens artistas. Atraíu, por exemplo, Rivera e Siqueiros de volta para o México (IDEM, p. 152).

Outro motivo se deve ao fato de que, no México, a idéia de projeto para murais é parte de uma tradição que vinha de longa data. Em 1914, Dr. Atl, durante o breve tempo que passou como diretor da Escola de Belas Artes, assinalou que “arquitetos, pintores e escultores, em vez de trabalhar visando a uma exposição ou diploma, deveriam construir prédios e decorá-los” (IDEM). Muitos pintores não tinham consciência dos murais mexicanos, pois nas fases pré-colombianas os murais da cidade eram cobertos de pinturas. Rivera só percebeu o fato quando foi com Vasconcelos, em 1921, a Yucatán e em Chichén-Itza conheceu o Templo dos Jaguares (IDEM).

A esse motivo somam-se questões sobre o papel da arte. Buscava-se explicar que a arte não era uma intrusa no cotidiano dos mexicanos, pelo contrário a arte poderia amenizar

as diferenças étnicas e sociais. Apontava-se, ainda, a tradição indígena e a valorização de uma arte que fosse “aguerrida, educativa, para todos” (IDEM, p. 153). Os desdobramentos desses motivos e fatos instigaram uma política cultural que criou museus, instituições de pesquisa e investigações arqueológicas.

Os inúmeros murais mexicanos relatam a história do povo do México, não apenas sua história, mas também, seus problemas políticos, econômicos e sua vida cotidiana, numa visão crítica sociocultural. Mas o principal alvo foi uma maior aproximação com o povo, que passou a enfatizar a história e as conquistas do país.

REFERÊNCIAS

ADES, Dawn. *Arte na América Latina: A Era Moderna 1820-1980*, São Paulo, Cosac & Naify Edições, 1997.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Mestre Jou, 1988.

CAMÌN, Héctor Aguilar. MEYER, Lorenzo. *À Sombra da Revolução Mexicana – História Mexicana Contemporânea 1910-1989*, São Paulo, EDUSP, 2000.

CASSOU, Jean. *Panorama das Artes Plásticas Contemporâneas*. Lisboa: Estúdios Cor, 1962.

CHIPP, H. B. *Teorias da Arte Moderna*. Martins Fontes: São Paulo, 1998, p. 468. “Declaração Social, Política e Estética do Sindicato dos Trabalhadores Técnicos, Pintores e Escultores às Raças Indígenas Humilhadas ... Soldados ... os Trabalhadores e Camponeses e aos Intelectuais (...) Repudiamos a Chamada Arte de Cavalete ... Saudamos a Expressão Monumental ...”.

FRANÇA, José Augusto. *Oito Ensaios sobre Arte Contemporânea*. Lisboa: Publicações Europa, 1967.

LOZANO, Luis-Martin. *Frida Kahlo*, Roma: Landucci, 2000.

PRADO, Maria Ligia. *América Latina no Século XIX: Tramas, Telas e Textos*, São Paulo: EDUSP, 1999.

PRADO, Maria Ligia. *A Formação das Nações Latino-Americanas*, São Paulo: Atual Editora, 1999.

ELZA AJZENBERG

Titular da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Docente de Estética e História da Arte. Formada em Filosofia e Belas-Artes/Pintura. Coordenadora do Centro Mario Schenberg de Documentação da Pesquisa em Artes (desde 1990). Foi coordenadora do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte (2000-2009). Foi diretora do MAC USP (2002-2006). Membro do Conselheiro do Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo. Coordenadora do Curso Arte e Sociedade na América Latina pertencente à Cátedra da

UNESCO do Memorial da América Latina (2008, 2009, 2010, 2011, 2012 e 2013). Publicações: Rebolo (1986); Arte e Corpo (Org., 1998); Terra Brasilis/Brincando com Arte (Série Arte e Ciência Org., 2000); Mito e Razão (Série Arte e Ciência. Org., 2001); D. Quixote (Catálogo MAC USP. Org., 2003); Marcoantonio Vilaça: Passaporte Contemporâneo (Catálogo MAC USP. Org., 2003); Ciccillo (Catálogo MAC USP Org., 2005); Arteconhecimento (Org., 2006); MAC Virtual (Catálogo MAC USP. Org., 2006); América, Américas/Arte e Memória (Org., 2007); Arte, Cidade e Meio Ambiente (Org. 2010); Portinari/Três Momentos (EDUSP, 2012).