

**UMA PERDA DE AVESOS – O POVO NA PAREDE
CIÊNCIA, TRABALHO E REVOLUÇÃO
NO MURALISMO MEXICANO***

*Marcos Antonio da Silva***

Resumo

Este artigo discute temas e procedimentos visuais na pintura mural mexicana do século XX. Ele salienta a importância de referenciais temáticos como Povo, Nação, Ciência e Trabalho e analisa suas configurações em alguns dos principais murais de Rivera, Siqueiros, Orozco e outros artistas mexicanos. Estuda ainda o esforço desses pintores para elaborar uma memória da Revolução Mexicana que abrigou, todavia, tensões e diferenças internas.

Palavras-chave

Muralismo mexicano; Revolução Mexicana; ciência; trabalho.

Abstract

This article discusses themes and visual proceedings in the Mexican mural painting of the 20th century. It draws attention to the importance of thematic references such as People, Nation, Science and Work and analyses their shapes in some of the main mural paintings by Rivera, Siqueiros, Orozco and other Mexican artists. It also studies the efforts of these painters to construct a memory of the Mexican Revolution that includes, however, tensions and internal differences.

Key-words

Mexican mural painting; Mexican Revolution; science; work.

* Este texto resultou de estágio de Pós-Doutorado na Universidade de Paris III. Agradeço ao CNRS e à Fapesp, que apoiaram financeiramente o trabalho; aos doutores Frédéric Mauro (Universidade de Paris I) e José Jobson Arruda (FFLCH/USP), coordenadores do convênio de pesquisa em que ele foi desenvolvido; ao CNPq, pelo incentivo à continuidade deste estudo em etapa posterior, através de Bolsa de Produtividade em Pesquisa; aos Drs. Déa Ribeiro Fenelon (PUC-SP), Werner Altman (FFLCH/USP) e Antonio Celso Ferreira (Unesp/Assis), que possibilitaram o acesso a materiais sobre o México.

** Departamento de História da FFLCH/USP, bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq.

Os folguedos desta busca de avessos

Eu deixaria, inúteis, de uma vez.

Boris Pasternak

(Tradução de Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman)

O Muralismo Mexicano é produção pictórica iniciada na terceira década do século XX, sob patrocínio governamental, que alcançou grande fortuna crítica internacional, especialmente em setores artísticos e intelectuais de esquerda.¹ Participando ativamente da construção de uma memória da Revolução Mexicana, aquela pintura mural apresentou tanto balanços da História Nacional, desde as civilizações anteriores à colonização até a sua contemporaneidade, como reflexões sobre problemas e assuntos gerais do país e do mundo.

Embora dialogando com tendências da pintura moderna – Cubismo, Futurismo, Expressionismo, etc. – e incorporando algumas de suas soluções de linguagem que rompiam com a representação renascentista do espaço,² observa-se nos muralistas mexicanos certa ênfase no referencial que, freqüentemente, manifestou-se sob a forma de alegoria, afastando-se das aludidas tendências, as quais, via de regra, trabalharam com uma evidente crise do referencial como base justificadora de sua produção.³

A repercussão internacional do Muralismo Mexicano marcou a produção artística de diferentes países, quer dos Estados Unidos, onde importantes nomes daquela corrente se exilaram nos anos 20, quer na Europa, ou mesmo na vida artística e intelectual brasileira, que, freqüentemente, se mantém tão isolada de suas congêneres hispano-americanas.

No último caso, Paulo Mendes de Almeida citou uma palestra de Siqueiros, promovida na cidade de São Paulo, pelo Clube de Arte Moderna, realçando seu “extraor-

1 Hadjinicolaou advertiu mesmo aos seus leitores de uma edição mexicana: “*Al dirigirme a un público de lengua española y sobre todo de América Latina, querría renovar mis disculpas por no haber podido tomar como ejemplos algunas obras fuera del continente europeo, ya se tratara de la escuela muralista mexicana, del barroco colonial o del arte maya*”. Hadjinicolaou, N. *Historia del arte y lucha de clases*. Trad. de Aurelio Garzón del Camino. México DF, Siglo Veintiuno, 1978.

2 Cf., sem abordar o muralismo mexicano, de Pierre Francastel, *Peinture et société – Naissance et destruction d'un espace plastique*. Lyon, Audin, 1951.

3 Refiro-me ao sistema acadêmico das Belas Artes, que escalonava temas “nobres” – retrato, pintura histórica, pintura sacra, etc. A plástica moderna tendeu a eliminar essas hierarquias, dos sapatos de Van Gogh ao mictório de Duchamp.

dinário interesse e larga repercussão”, e críticas da revista *Dom Casmurro* aos encômios que a *Revista Acadêmica* dirigira a Cândido Portinari, ignorando tanto a produção artística brasileira que lhe foi anterior ou contemporânea e silenciando sobre seus defeitos ou sobre as influências que sofrera, sendo Diego Rivera identificado dentre as últimas.⁴

Refletindo nos anos 40 sobre a trajetória do Muralismo Mexicano, José Clemente Orozco, um de seus mais significativos representantes, caracterizou a experiência desse gênero plástico como realização de “bíblis pintadas”, julgando que os pintores assumiram o papel de historiadores e evangelistas para um amplo público de analfabetos.⁵

Malgrado o tom irônico e o contexto de revisão crítica que as falas de Orozco assumiram, produzidas que foram já na etapa final de sua criação artística e sua vida (anos 40), é possível refletir, a partir delas, sobre os referenciais escolhidos pelo artista para construir abordagem e lembrança do fenômeno: o sagrado e o histórico.

Se o espaço do sagrado pode ser remetido para tentativa de apoiar os murais em modalidades visuais já sedimentadas no público ampliado que tal produção artística argumentava pretender atingir – a população pobre do país –,⁶ o espaço do histórico abriga o universo de que se tratou explicitamente em torno da experiência nacional, das culturas pré-coloniais às conseqüências da Revolução. O Muralismo Mexicano, dessa forma, configurou um discurso sobre a história em imagens, a ser consumido a partir de uma sensibilidade visual supostamente conhecida antes por um público amplo, patrocinado por governos que aquele gênero artístico caracterizava como agentes e frutos do processo exposto.

Uma fonte visual classicamente indicada por analistas e pelos próprios criadores desse gênero plástico é a caricatura mexicana de fins do século XIX e primeiras décadas do século XX, particularmente, a produção de Posadas (evocado com ternura por Orozco

4 Paulo M. de Almeida. *De Anita ao museu*. São Paulo, Perspectiva, 1976 (Debates – 133). O autor não indicou a data da conferência mas registrou o funcionamento do CAM entre 1932 e 1934. Na conferência sobre a Semana de Arte Moderna, Mário de Andrade defendeu Portinari daquelas acusações: “Eu sei que ainda existem espíritos coloniais (é tão fácil a erudição!) só preocupados em demonstrar que sabem mundo a fundo, que nas paredes de Portinari só enxergam os murais de Rivera, (...)”. Andrade, Mário de. “O Movimento Modernista”. In: *Aspectos da literatura brasileira*. 4 ed. São Paulo/Brasília, Martins/INL, 1972, p. 249 (1ª ed. da conferência: 1942).

5 José-Clemente Orozco. *Auto-Biografia*. México DF, Ediciones Occidente, 1945.

6 Essa questão se manifestou, dentre outros, nos conjuntos murais da Escola Preparatória e da Capela Chapingo. S. Fachereau. *Les peintres révolutionnaires mexicains*. Poitiers, Messidor, 1985. *La pintura mural mexicana*. México DF, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1960.

em sua *Auto-biografia* e pintado, junto com a caveira Catarina, no centro do painel *Sonho de uma tarde dominical no Parque da Alameda* – a caveira dando a mão a Rivera, autor da pintura, presente em auto-retrato retrospectivo, e o braço ao criador da personagem) e aquela que fez parte das lutas políticas entre 1910 e os anos 20 – o próprio Orozco a produziu abundante e talentosamente.

Dentre os múltiplos caminhos para os quais o estudo histórico do Muralismo Mexicano pode remeter (estilístico, político, institucional, etc.), seu discurso em imagens sobre a história se destaca como importante eixo na definição de uma memória plástica da Revolução e das propostas que foram feitas em seu nome. Nesse sentido, tais murais assumiram, também, um caráter de “ensino informal” de História, articulado, aliás, com sua implementação inicial nos quadros da ação educacional desencadeada por José Vasconcelos à frente da Secretaria de Educação, durante o governo de Álvaro Obregón. A gestão de Vasconcelos abrangeu projetos de difusão, no México, de clássicos universais de Literatura, Filosofia e Ciências, expansão da educação articulada ao ensino profissionalizante e concepção de prática educativa como atividade permanente, que deveria penetrar no cotidiano da população, orientando-o.⁷

Falar sobre o peso do processo revolucionário para o ensino de História, tanto no México como em sentido mais geral, pode se beneficiar dessa reflexão a respeito da busca de modalidades informais de sua efetivação, discutindo os papéis atribuídos a diferentes agentes sociais, desde os personagens representados naquelas obras, via diferentes recursos, até os artistas e seus patrocinadores, na experiência histórica mexicana do período.

Um tema muito presente em vários exemplos da produção artística é o de ciência e técnica como importantes dimensões da vida humana, por vezes denunciando seu poder destrutivo ou, noutras ocasiões, declarando a confiança em seu papel e na futura libertação do homem. Essa questão também se manifestou para os muralistas em estado prático, quando se dedicaram à discussão sobre os recursos técnicos adequados para a realização de suas obras, quer em termos de preparação e sobrevivência das mesmas, quer no confronto com o universo cultural e artístico que lhes era contemporâneo, como se verifica em diferentes manifestações de Orozco, Rivera e Siqueiros.⁸ Simultaneamente

7 Cf. Vasconcelos, J. *La raza cósmica*. Paris, Agencia Mundial de Libreria, s/d. J. Meyer. *La Révolution mexicaine*. Paris, Calman-Lévy, 1973.

8 Um exemplo: José-Clemente Orozco. “Notas acerca de la tecnica de la pintura mural en Mexico en los ultimos 25 años”. *Exposición Nacional José-Clemente Orozco* (Catálogo). México DF, Secretaria de

te, o projeto educacional de Vasconcelos incluía a técnica dentre as necessidades prementes da formação escolar massiva, sugerindo que ela desempenharia importantes papéis na superação da pobreza.

Os murais mexicanos, dos anos 20 à década de 40, condensam, portanto, um conjunto de interpretações e propostas sobre o processo histórico do México, cujo estudo apresenta para o historiador exigências de uma aproximação adequada em relação ao fenômeno artístico, oferecendo, em contrapartida, oportunidades para reflexões sobre uma produção que não se separa de uma interferência explícita em nome de argumentos como Povo, Revolução e Modernidade. Investigando essas obras, é possível para o historiador refletir também sobre tais argumentos políticos e culturais que serviram de base para múltiplos níveis de sociabilidade contemporâneos àquela produção artística.

Nas tradições analíticas sobre o tema, pode-se observar certa imagem de uma “Idade de Ouro” daquela produção artística entre os anos 20 (encomendas feitas pela Secretaria de Educação, sob Vasconcelos) e os anos 40 (polêmica sobre a inclusão de murais na Cidade Universitária), sem perder de vista críticas àquelas obras desde o primeiro momento, como é o caso das opiniões expressas por Tamayo e das agressões a murais por diferentes setores da sociedade mexicana.⁹

O livro *La pintura mural mexicana* (Fachereau, 1960), ricamente ilustrado, cobre exemplos importantes de murais desde os anos 20 e algumas imagens sobre a produção artística nacional anterior àquela década.

Tratando-se de publicação oficial, a obra contém dedicatória de Adolfo López Mateos, presidente da República do México à época da edição, dirigida aos heróis das “três revoluções” (Pancho Villa foi excluído da lista), às gerações que construíram o México moderno e aos artistas mexicanos que geraram aquelas imagens. Nesse passo, a edição argumenta com estreita ligação entre modernidade e construção da nação no México, articulando o caráter oficial da publicação ao peso institucional da própria pintura mural.

Educacion Publica, 1947. Ver também: Diego Rivera. *Arte y política*. México, Grijalbo, 1979; Siqueiros, David Alfaro. *L'art et la révolution*. Paris, Éditions Sociales, 1973;

9 Serge Fachereau. *Les peintres révolutionnaires mexicains*, edição citada. Esse autor informa que Tamayo dirigiu, de 1921 a 1923 (gestão Vasconcelos), o Departamento de Etnografia do Museu de Arqueologia (p. 102), o que evidencia o caráter interno de suas críticas no quadro daquele projeto cultural mais amplo.

É assim que o volume valoriza muito a arte pré-hispânica, aproximando-a das maiores manifestações da arte mundial. A pintura moderna mexicana, por seu turno, foi apreciada em função do projeto muralista (temas nacionais, propostas de murais pelo Dr. Atl), com especial ênfase para o conteúdo nacional ou indígena. A Revolução recebeu a caracterização de fato que destruiu o antigo regime e elaborou as bases de uma nova ordem democrática.¹⁰

Dessa forma, enfatizou-se o caráter de “pintura nacional mexicana” dos murais como expressões do “espírito do país”, além da apologia de ciência e técnica em Siqueiros, da presença da massa humilde em Rivera e da cooperação entre o estado posterior à Revolução e os “artistas do povo”, com os últimos gozando de ampla liberdade criativa.

Essa argumentação tece uma espécie de “lenda rósea” sobre um processo marcado por tensões, conflitos, desencontros. Sua importância consiste em evocar campos do debate que, embora ali desprovidos de lutas e compromissos institucionais que os marcaram, indicam justificativas que artistas e patrocinadores das obras foram tecendo ao seu redor – nação, modernidade, povo, todos irmanados por arte e liberdade. Destrinchar as elaborações e os usos desses argumentos é trajeto necessário para restituir aos murais sua força instauradora, mesmo que ela abrigue faces indesejadas por artistas e mecenas na construção de sua memória oficial.¹¹

O conjunto de obras da Escola Nacional Preparatória, criações de Rivera, Orozco, Siqueiros e Revueltas, apresenta marcas arcaizantes (halos de ouro nas figuras de Rivera, por exemplo), cores e traços intensamente dramáticos, além de gravidade e ênfase na expressão facial (Orozco).

10 Para uma visão mais nuançada desse tema, ver P. González Casanova. *La democracia en México*. México DF, Era, 1974 (Serie Popular).

11 Tibol editou um manifesto-cartaz de 1928, assinado por Rivera e Siqueiros, dentre outros, que expressa essa vontade de fixar uma identidade dos artistas revolucionários e algumas tensões em cena: “¿Qué es en México un artista revolucionario? Aquel que, tomando parte activa en el empuje del pueblo en sus reivindicaciones, hace de su obra un esfuerzo por ser útil a este movimiento? ¿Qué género de producción artística puede ser calificada como tomando parte en la lucha de la masas por sus reivindicaciones? Aquél que esteticamente contribuye a libertar el gusto público de la educación colonial, tendiente a avasallar la ideología popular, y más aún, el que juntamente con esta función desempeña el de hablar directamente a las masas, animándolas a la lucha con su ética y sirviendo su organización en la representación dialéctica del orden social nuevo a que aspira el pueblo”, “Protesta de Artistas Independientes 30-30”. In: Tibol, op. cit., p. 24.

Os trabalhos de Rivera na Secretaria de Educação Pública estão apoiados em cores intensas e tipos humanos mexicanos (mestiços, índios), em uma espécie de mapeamento nacional, sob o signo de certa ternura pelo popular. No mural *Saída da mina*, por exemplo, um trabalhador é revistado, ocupando o centro e a parte superior da cena, como figura de crucificado (solução plástica também adotada por Orozco, na figura de combatentes revolucionários na trincheira), em uma alusão intericônica de impacto a partir da visualidade católica, supostamente familiar para grupos populares que se afirmava pretender atingir com aquela produção (seriam efetivamente atingidos nessa etapa inicial do Muralismo?). Outras dessas obras de Rivera apresentam cenas rurais, como professora e seus alunos, violência, trabalhadores sob a chuva e divisão de terras. Abordando temática urbana, o artista contrastou especialmente riqueza e pobreza (*A noite dos ricos* e *O sonho dos pobres*) e se referiu a comemorações populares – *A queima dos Judas* e *Feira do Dia dos Mortos*.

O enlevo em relação ao mundo rural e ao universo popular, reiteradamente exposto, convida a pensar sobre o efetivo público atingido por esses murais quando de sua produção inicial, situados que estavam na Cidade do México, em espaços fechados. Pode-se considerar a hipótese de serem, nesse primeiro momento, um “espetáculo camponês” para consumo urbano e de elite, malgrado argumentos aparentes contrários a esse universo de circulação das imagens.

Os murais da Escola Domingo F. Sarmiento, por Máximo Pacheco, apresentam tipos populares rurais em cores luminosas, com forte sentido decorativo, ligando figuras humanas que se alimentam, nadam, pescam e repousam.

As imagens da Escola Nacional de Agricultura, por sua vez, contêm referências diretas a temas do processo revolucionário (casos de *O sangue dos mártires*, com Zapata morto, sob a terra) e alegorias mais gerais, como *Bom governo* e *mau governo*. No primeiro caso, foram confundidos cabelos do personagem e cavidade onde seu corpo está, como se os primeiros envolvessem todo o corpo com a cor vermelha, sugerindo sangue do mártir e fertilização da terra, desdobrando imagens da Revolução mexicana nesses ângulos de luta e vida.

Os temas da luta ligada ao processo biológico se fazem presentes noutras imagens, como *Frutos de estação* (menina comendo grande fruta no meio de folhagem) e *Revolução – Frutificação* (mulher madura, segurando grande fruta). A terra e seus frutos, portanto, foram trabalhados por Rivera em um ciclo vital que englobou a trajetória humana, seus sacrifícios e lutas, nenhum dos quais sendo vão.

Os murais do Palácio Cortês, também de Rivera, trabalham com cores igualmente fortes, em uma maior preocupação com o detalhe representativo de cunho realista, de caráter ilustrativo e mesmo didático. A força indígena aparece nessa seqüência (*A Conquista*, com índio matando espanhol), bem como a influência católica no processo (*Construção do Palácio de Cortês*) e aspectos do trajeto de espoliação dos homens da América – pagamento de tributos, trabalho forçado. O extremo detalhe na representação da flora faz com que esses trabalhos se vinculem a tradições formais acadêmicas, malgrado suas características temáticas e políticas próprias, evocando compromissos artísticos ambíguos nessa produção.

O trecho da obra reservado aos murais de Tamayo no Ex-Conservatório Nacional de Música introduz um conflito plástico e político no harmônico panorama do processo que o volume *La pintura mural de la Revolución Mexicana* pretendeu apresentar. Assim, Tamayo, em texto reproduzido junto à referida imagem, critica o “mexicanismo” dos três mais famosos muralistas como superficial, rejeitando o conteudismo. Em um sentido paralelo, Orozco (1945), um dos criticados por Tamayo, considera qualquer tema como tão vasto quanto o seja a concepção do pintor...

No Palácio Nacional, Escada Principal, o vasto painel *História e perspectiva do México* apela para cores fortes, traçando amplo panorama histórico do país.

Do Palácio de Belas Artes, *O homem domina o Universo*, de Rivera. É mural repartido em cenas, próximo de narrativas quadrinizadas ou de recursos medievais e renascentistas de justaposição seqüencial de imagens,¹² apresentando mecanismos diferenciados, ampliações de organismos, ídolos destruídos (crucifixo, suástica), menções a Lênin, Trotsky e figura de homem controlando grande painel. Ele atesta confiança na técnica, apelando para multidão de personagens – característica comum a Rivera, como se observa nos trabalhos sobre culturas pré-coloniais – e paleta carregada.

No mesmo espaço, *Catarse*, de Orozco, enfatiza rostos femininos muito deformados em sua parte inferior, contrastando seu clima de orgia e possível prostituição com pobreza, luta e desastre na parte superior da cena. A composição desse painel foi estruturada diagonalmente a partir de elementos como armas, engrenagens e membros dos corpos femininos. A caracterização facial das mulheres apelou para o excesso (uso de

12 Cf., abordando Uccello: P. Francastel. *A realidade figurativa*. Trad. de Mary Amazonas. São Paulo, Perspectiva, 1976 (Estudos – 21).

vermelho intenso, semelhante a máscaras), complementado por detalhes como dentes de ouro.

Os murais de Pablo O'Higgins, no Mercado Abelardo L. Rodríguez, apresentam trabalhadores urbanos, índios ou mestiços, alguns com falas que saem literalmente das bocas (por exemplo: "Queremos pão, não barcos de guerra"), figuras de mães e filhos e imagens da força do trabalho. No mesmo espaço, *O poder das vitaminas* é painel explicitamente didático, com soluções plásticas também próximas de cartazes e quadri-nhos, em um diálogo intericônico que se tornaria comum algumas décadas depois, com a pop-art internacional.

Os trabalhos de Orozco que têm por título *O conhecimento*, da Universidade de Guadalajara, são marcados pelo predomínio de vermelho e cinza, em uma alusão aos temas de trabalho, técnica e saber na mitologia clássica (o contexto de Prometeu, abordado diretamente pelo artista noutras obras)¹³ por meio das ligações entre cores e elementos de cena com imagens que remetem a fogo e cinzas. Em uma produção artística tão marcada pela monumentalidade, esse trabalho se destaca por meio de efeitos obtidos a partir do apelo a perspectivas inusitadas – imagens de queda e ascensão, rotatividade do olhar em relação ao interior da cúpula, projeção de cabeças, pernas e mãos, definindo rosácea na cúpula, etc.

Do mesmo artista, os murais *Hidalgo e forças tenebrosas*, do Palácio do Governo, lançam mão de recursos estilísticos presentes nos painéis da Universidade de Guadalajara – predomínio de vermelho e cinza, dramatismo da composição, forte contraste entre massas plásticas. Embora ligado a certo didatismo geral do Muralismo Mexicano moderno, principalmente no temário histórico, o artista sugere múltiplos vínculos com tradições plásticas clássicas espanholas (El Greco, Goya) e do século XX (expressionistas), afastando-se de fortes tendências decorativas e ilustrativas de seus companheiros.

Em contrapartida, John O'Gorman representa essas últimas tendências com sua *História da aviação*, pintado para o antigo aeroporto da cidade do México e preservado no Palácio de Belas Artes, conjunto impregnado de didatismo, descrevendo diferentes aspectos do tema, com preocupação demonstrativa. Pablo O'Higgins, em um viés monumental, assumiu um tom mais diretamente comemorativo nos murais *A apropriação*

13 Sobre as relações de Orozco com a mitologia clássica, a partir de seus contatos com o "Círculo Delfico", em New York, consultar Octavio Rivero Serrano, et alii. *Orozco: una relectura*. Mexico DF, Unam, 1983. Aqueles temas são especialmente tratados nos ensaios de Fausto Ramírez, Jacqueline Barnitz, Rita Eder e Alicia Azuela.

do petróleo e *Manifestação popular*, com figura segurando bandeira onde consta data do primeiro evento e grupo conduzindo armas e instrumentos de trabalho – picareta, aparelho agrimensor. Em outros murais desse mesmo artista apresentaram-se trabalhadores sendo despejados e cena escolar. Vale recordar que esse conjunto se encontra na Escola Estadual de Michoacán, o que faz pensar na presença de crianças em várias das cenas (inclusive, em *Manifestação popular*, além de, obviamente, em *A escola*) como imagem de sua participação no conjunto da vida social, dirigida às mesmas em um espaço por onde deveriam transitar.

Retrato da burguesia, de Siqueiros, apresenta notável virtuosismo técnico (traço em comum com os demais muralistas, especialmente Rivera e Orozco), sugerindo transparências, efeitos metálicos nas figuras e outros elementos de cena, criando certo clima de paroxismo fantasmagórico. Os planos metalizados, além de remeterem a cortes de cunho futurista (deslizamento de níveis, introdução de velocidade), aludem a militarismo – presente também tematicamente – e indústria.

O conjunto de murais de Orozco em Guadalajara, no Hospício Cabañas (Universidade de Guadalajara), exemplifica a ocupação de prédio colonial por esse tipo de pintura.¹⁴ Os estudos preparatórios para esses murais são muito interessantes para se entender a trajetória do artista até seu produto final, particularmente no que diz respeito a enfrentar problemas básicos de composição (Fachereau, 1960). Orozco obteve efeitos de impacto plástico com o realce a pinos e parafusos nas armaduras de conquistadores e anjo (recurso já presente em *Catarse*), misturando músculos a texturas metálicas, evocando força e coisificação. Em *O cavalo da conquista*, por exemplo, o animal engloba no corpo roscas e correntes, mesclando motocicleta e trem, com trilhos incandescentes na base e cavaleiro como seu prolongamento.

O apelo a gamas de cinza, vermelho, laranja, amarelo e azul, complementados por brancos, negros e marrons, contribui para a criação de clima de medo e destruição. No cilindro de sustentação da cúpula, há um conjunto de painéis que tematizam o trabalho do artista plástico (torsos, pincel em ação, bloco de pedra para esculpir), um dos quais, *O mal do artista*, apresenta figura em queda, assustada, sugerindo uma reflexão sobre o contexto dessa produção. O impressionante trabalho na cúpula, *Sonho, contemplação, domínio: Chama do Espírito*, apresenta corpo humano em queda, em um contexto visual

14 V. indicações a esse respeito em C. Frerot. *La peinture murale mexicaine moderne et l'intégration des arts plastiques*. Dissertação apresentada na Université de Paris I. Paris, datiloscrito, 1974.

de grande impacto pelo contraste de cores (cinza e branco nas bordas, vermelho e amarelo no centro), evocando o mito de Prometeu em um outro registro: o homem não rouba fogo divino, seu espírito é o fogo, confrontando a violência da História, representada pelo conjunto de trabalhos ali realizados.

Também de Orozco, a *Alegoria do México* (Biblioteca Gabino Ortiz) contém soluções de composição articuladas àquele espaço arquitetônico – parte superior da parede em arco –, explorando cores fortes. Ela apresenta onça caminhando sobre cactos, com mulher no dorso e grande bandeira nacional na parte superior da cena. No centro do painel, lutam águia, cobra e onça, alegorias que remetem para elementos da natureza, mesclados à afirmação nacional – a águia figura na bandeira nacional mexicana.

Seu painel da Suprema Corte, *A Justiça*, aborda tortura, violência, força, com livros espalhados pelo ambiente representado, corpo humano menor submetido por homens maiores e torturador usando barrete frígido. Nesses termos, a Justiça figura como instrumento de agressão e medo, sendo representada em tom caricatural, mascarada, como outros homens, que fazem o prato da balança oscilar em uma direção, duplicada e dormindo, desinteressada em relação ao que se passa.

No Hospital de Jesus, seu trabalho *Visão do Apocalipse* contém paródias à *Alegoria do México* (figura semelhante a rameira muito gorda sobre animal), apelando para recursos caricaturais tanto no corpo como no rosto da personagem.

Episódios da história mexicana foram conteúdo privilegiado nessa produção artística. Juan O’Gorman, por exemplo, na Biblioteca Gertrudis Bocanegra, aborda momentos daquele campo temático, com especial ênfase na violência contra os índios durante a conquista e a colonização. O trabalho tem profundo caráter didático, dividindo-se em etapas que se aproximam de narrativa quadrinizada. Na parte superior da cena, representantes de culturas autóctones da América estão em plena atividade. A partir de seu centro, a experiência da colonização é apresentada. Em sua base, por fim, há perspectivas menos medonhas do contato entre indígenas e europeus – Las Casas e outros religiosos defensores dos indígenas, Morus, Bolívar, Zapata e a própria Bocanegra. Nesse trajeto, avulta a designação de intelectuais (religiosos, filósofo) e/ou lideranças políticas na tarefa de proteger os indígenas, em uma espécie de estágio civilizado do contato entre os diferentes mundos. Essa tarefa não deixa de representar uma dupla reflexão sobre o espaço do painel (a biblioteca, lugar do contato com o saber em livros) e a voz de seu produtor (mais que o indivíduo O’Gorman, o artista a serviço dos governos pós-revolucionários).

Rivera produziu múltiplos trabalhos nesse universo temático. Um exemplo mais restrito é *História da cardiologia*, no Instituto Nacional de Cardiologia, destacando grandes personagens nesse campo do saber, como Servet e seu conflito com a Igreja Católica. Essa obra também tem sentido de seqüência narrativa, da base para o topo, realçando um clima de triunfo da Ciência.

Esse mesmo artista desenvolveu painéis no Palácio Nacional sobre diferentes grupos pré-hispânicos, descrevendo, em *A grande Tenochtitlan – O mercado*, a grandiosidade desse aglomerado e a riqueza de sua produção. Há um registro minucioso, até compulsivo, de atividades como venda de esteiras, cerâmica, mamíferos, peixes, lagartos, aves, flores, grãos, legumes, brinquedos e atendimento dentário, dentre tantas ocupações. *A Civilização Totonaca*, parte dessa série, descreve minuciosamente atividades cotidianas, enfatizando seu caráter de cultura completa, auto-suficiente.

Em outros trabalhos desse conjunto, Rivera apresentou a cultura do milho, desenvolvida apenas por mulheres, a *Fabricação do papel xalamat* e a produção do pulque. Em todos eles há um caráter didático de comentar atividades e tipos humanos, argumentando com um esforço de tornar o país conhecido por quem contemplasse tais imagens. Existe, igualmente, preocupação de descrever a historicidade dessas experiências, o que se torna ainda mais intenso em *Dominação colonial*, que registra a cobrança de inúmeros tributos, o trabalho forçado, enforcamentos, evangelização, tortura, escravidão negra e mestiçagem, repetindo personagens, em um contexto de narrativa visual.

La joie de vivre, de Orozco, pintado originalmente para o Turf Club da Cidade do México e preservado no Museu José Clemente Orozco, é cena irônica, apresentando um chefe de cozinha abraçando moça em trajes sucintos e, no canto esquerdo da obra, o próprio pintor como que dirigindo brinde ao público. Frangos depenados cruzam a cena. Em seu primeiro plano, há mesa posta para banquete, cujos pratos finos são destacados pela cor local e forte – no resto do trabalho predominam cinza e negro, com leves toques de cor. Na paleta do pintor, manchas de cor definem faces, uma das quais parece mascarada. Esse contexto irônico e caricatural tem por contraponto os efeitos obtidos pelo emprego da cor, que define o alimento como uma espécie de única realidade palpável naquele mundo e articula figuras de composição.

A nova democracia, de Siqueiros, no Palácio de Belas Artes, dá ênfase a estruturas circulares (busto, esfera), que braços e cabeça da figura central rompem. O detalhe do mural que apreende um punho realça o trabalho do artista com a carnação, destacando músculos e nervos através de efeitos de luz e volume. Outro detalhe da alegoria central permite perceber como a mulher com barrete frígio parece sair da terra, à maneira de

lava expelida por vulcão. A alegoria sugere uma tensão prévia ao momento que se vê, reduzindo o último a desfecho bem-sucedido. Cabe realçar o apelo feito a recursos clássicos da alegoria – temas como cordas, correntes, esferas metálicas, chamas –, presentes, em sentido diferente, todavia, nas referidas obras de Orozco.

Siqueiros trabalha naquela imagem com forte dramatismo, obtido via expressão facial, gesticulação e trabalho com luz: eis uma nova democracia, caracterizada em clima tão alegórico que nem parece coisa deste mundo, como se estivesse situada para além do alcance do homem comum...

Orozco também abordou temas clássicos da história mexicana, como é o caso de *Juárez e a derrota do Império*, no Museu Nacional de História, e de obra na Câmara de Deputados de Guadalajara. No primeiro caso, ele retratou Juárez no centro da cena, cercado por soldados, derrubando figura clerical radicalmente caricaturada (rosto de ave de rapina). Ele recupera a história nacional pela lente do anticlericalismo, realçando a imagem daquele herói com a ampliação de sua cabeça (recurso clássico da caricatura)¹⁵, aureolada por faixa vermelha. Em contrapartida, os derrubados (nobreza, militares, clero) são esbranquiçados, opostos aos tipos índios e mestiços – e os últimos estão próximos das imagens dos revolucionários do século XX. No outro exemplo (Câmara de Deputados em Guadalajara) destaca-se a abolição da escravidão, com o uso de elementos de cena como arame farpado, correntes e predomínio do vermelho. Há uma recuperação de Hidalgo como herói e, mais que isto, criador da liberdade através da palavra, conduzindo a se refletir sobre os papéis de líder e intelectual nos processos sociais.

Uma mescla desse temário histórico explícito com a alegoria é representada pelo painel *Sonho de uma tarde dominical no Parque da Alameda*, de Rivera. Nele, a história mexicana se faz presente em contexto alegórico, onírico, humorístico. Como já foi referido, sua figura central é a caveira Catarina, dando o braço a Posadas e a mão para um Rivera infantil. Nesse espaço, o painel situa pintura mexicana, produção específica de Rivera e o gênero histórico em uma vasta tradição artística nacional.

Isto é feito, também, em um outro nível: a preocupação obsessiva com detalhes descritivos – já assinalada nos murais de Rivera sobre civilizações pré-hispânicas e experiência da colonização – está presente nesse exemplo, embora em um registro menos

15 Sobre esse recurso, ver Herman Lima. *História da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1963; M. Melot. *L'oeil qui rit*. Fribourg, Office du Livre, 1975.

enumerativo e rígido formalmente, o que foi obtido pelo clima onírico que rege toda a situação.

As figuras humanas se caracterizam por um estado de gravidade e mesmo tensão generalizadas, com significativas exceções: Catarina, que parece rir escandalosamente (mas não é mero efeito de sua condição cadavérica?); Frida Kahlo, pintora e mulher de Rivera, situada atrás do citado auto-retrato retrospectivo, serenamente contemplando o espectador; o próprio Rivera, com leve sorriso no gordo rosto, sapo ou lagarto em um bolso e cobra no outro, introduzindo um clima lúdico e desarrumado na cena. Além de alguns outros personagens, há forte contraste entre a luminosidade da paisagem e a gravidade das figuras, principalmente masculinas.

Nesse exemplo, o peso didático é superado por uma sabedoria plástica que consegue apresentar vários tipos sociais e temas da revolução se iniciando (exemplares dos periódicos *Regeneración*, *México Nuevo* e *Anti-Reeleccionista*), personagens da história mexicana e figuras populares, sem ficar limitada à informação anedótica. Vale lembrar que os tipos humanos são bem divididos nessa cena entre índios e mestiços (pobres) e brancos (ricos), o que se articula com estilos de roupas, atividades e posições na hierarquia social. Trata-se de mural muito significativo como balanço de um fim de época (do projeto muralista em sua fase mais ativa, da produção do próprio Rivera), sugerindo várias pistas para se pensar sobre a memória mexicana acumulada – heróis nacionais, temas da experiência colonial, exclusões no presente – e a memória revolucionária ainda se fazendo.

Evidentemente, esse misto de alegoria e história se fez presente em muitos outros autores e exemplos do Muralismo Mexicano. *Cuauhtémoc, símbolo da nacionalidade*, de Alfredo Zalce, no Museu Regional de Antropologia e História de Morelia, Michoacán, apresenta aquele personagem no centro da cena, justaposto à águia que mata serpente. O corpo da última foi projetado para o lado do mural onde se encontram Cortês, outros conquistadores e a própria Malinche, representada como prostituta moderna, além da Igreja Católica e a coca-cola. A maior parte do corpo da ave, por sua vez, se confunde com a bandeira nacional, ocupando uma ala onde estão figuras das lutas mexicanas pela independência, como Hidalgo. No didatismo desse exemplo há nítida separação topológica entre mal e bem, estabelecendo uma clara divisão entre facções da história mexicana, a que não eram alheias as tradições que a memória da Revolução pretendia cristalizar. Também de Zalce, *Os libertadores*, no Palácio do Governo, destaca fortemente as figuras de Hidalgo e Morelos, caracterizando a História por uma grandiosidade distanciada do homem comum. Ainda desse artista e no referido Museu, *Os povos*

contra a guerra atômica realça o caráter internacional dessa luta, com representantes de diferentes etnias reduzindo a bomba à flor metálica.

Siqueiros abordou Cuauhtémoc em um trabalho do Palácio de Belas Artes, *Cuauhtémoc redivivo*, retomando a lenda daquele herói da luta contra os colonizadores, argumentando com o estabelecimento de bases da força nacional, dramatizando a cena em termos do medo provocado pelos conquistadores e da capacidade de luta própria à população ameríndia.

José Chaves Morado também apresentou o mesmo personagem em um de seus trabalhos do Mercado de Granaditas, *Cuauhtémoc e a conquista*, sediado por Cortês, padre e bando de cavalos, um dos quais como caveira. Essa construção plástica do herói evidencia na pintura mural campos de teor quase acadêmico, malgrado o apelo a soluções visuais comprometidas com certa modernidade.¹⁶ Em uma perspectiva semelhante, Jorge González Camarena, na Câmara dos Senadores, construiu uma imagem da totalidade histórica nacional em *Independência e Reforma*, representando as cabeças de seus personagens na forma de estátuas de pedra – metáfora visual de força e duração mas, talvez involuntariamente, também sugestão de uma história petrificada.

Malgrado as diferenças técnicas, estilísticas e políticas entre Tamayo e o grupo dominante dos muralistas, tão enfatizada por ele mesmo e intérpretes da arte mexicana,¹⁷ cabe salientar um importante ponto em comum entre eles: os argumentos do nacional e da retomada de tradições pré-coloniais, apesar de oposições entre as respostas oferecidas. *México hoje*, daquele artista, no Palácio de Belas Artes, usa linguagem plástica refinada, explorando matizes de cores, em solução bem diferente do descritivismo didático/dramático comum aos demais muralistas, enfatizando uma problemática plástica interna ao espaço material trabalhado, cara à modernidade visual. *Nascimento de nossa nacionalidade*, também de Tamayo, distribui a cor de forma sutil, articulada com tons dominantes escuros. Em um e noutro caso, argumentos plásticos de uma “autêntica mexicanidade” poderiam ser evocados por ele (como o fez em algumas ocasiões) contra

16 A pintura histórica acadêmica e sua retomada em tendências da modernidade pictórica são discutidas, a partir de exemplos brasileiros, em Marcos A. da Silva. “Pintura histórica: do museu à sala de aula”. *Projeto História* (Descobrimientos). São Paulo, Pós-Graduação em História da PUC-SP, 2000.

17 É o caso de Octavio Paz. *Rire et pénitence – Art et histoire*. Tradução de Claude Esteban e Jean-Claude Masson. Paris, Gallimard, 1983.

a “falsa mexicanidade” de seus rivais, indo além dos temas, em um diálogo entre códigos visuais pré-colombianos e o novo espaço moderno.¹⁸

O Hospital da Raça abriga murais de Siqueiros e Rivera. O primeiro artista, em *Por uma segurança completa para os mexicanos*, utilizou efeitos de luz e volume – em especial, nos músculos das figuras humanas –, com vasto emprego de vermelho, amarelo e laranja. Suas diferentes partes, em seqüência narrativa, abordam temas como a colheita (grupo feminino conduzindo feixes com grãos e flores, criança e documento não-identificado, relacionando segurança e produção) e acidente de trabalho (relação entre produção e acidentes, tratando da solidariedade entre companheiros e mesmo da responsabilidade do processo produtivo sobre essas ocorrências – o acidentado vem na esteira de linha de produção, como se a máquina devolvesse o homem avariado –, o que chega a surpreender em um artista tão confiante na técnica).

Rivera, por sua vez, em *A medicina antiga e moderna*, apresenta tipos pré-hispânicos em diferentes práticas de cuidado com a saúde (tratamento de dentes, uso de poções, trabalho de parto), pensando a história como potencial continuidade, cujo bom desfecho é a retomada de raízes nacionais. No último sentido, as cenas modernas de trabalho de parto mantiveram tipos mestiços ou indígenas, enquadrados, agora, por nova aparelhagem técnica. Detalhes desse trabalho de Rivera apresentam grupos populares em busca do seguro social, abrigando tipos raciais e etários diversificados, referindo a sustentação do sistema pelo povo (o dinheiro, em uma mesa, é indicado por figura popular). Símbolos e alusões a esse contexto histórico são trabalhados pelo artista: um menino conduz fuzil de brinquedo, menção ao processo revolucionário, e árvores contêm frutos em forma de coração, registrando tanto órgão vital como espaço simbólico do sentimento de fraternidade entre os homens.

A *Apologia do futuro triunfo da ciência sobre o câncer*, de Siqueiros, no Centro Médico, apresenta grupo popular homenageando profissionais da saúde, com uma mulher apertando a mão de um dos médicos. No primeiro plano da cena, outra mulher, deitada em mesa cirúrgica, reforça esse contexto de elogio da especialização, que as fisionomias sérias e concentradas dos profissionais, atentos à paciente, realçam ainda mais. Em contraposição a esse núcleo apologético – saída para o problema –, o artista também registrou grupo em desespero, prestes a cair – ou mesmo caindo – em abismo,

18 Cf., sem aludir ao muralismo mexicano, Pierre Francastel. *Peinture et société – Naissance et destruction d'un espace plastique*. Edição citada.

que indica, em primeiro lugar, a relação com a saúde e o desconhecido e, a seguir, o desligamento em relação aos detentores daqueles (futuros) saberes. É um exemplo representativo tanto de argumentos sobre o espaço da saúde como em relação aos vínculos povo/especialistas – ou intelectuais.

A Revolução contra a ditadura porfiriana, de Siqueiros, demonstra a grande harmonia de tons perseguida pelo pintor (cinzas, azuis, lilases) na definição plástica de um passado: a ditadura porfiriana. Figuras ao redor de Díaz funcionam como uma espécie de halo sagrado em sua cabeça, realçando o tradicionalismo de sua modernidade, em um comentário a que não faltam fortes doses de ironia. Alguns detalhes dessas cenas permitem perceber aspectos da técnica empregada, como pincelada espessa, grafismos para indicação de luz, cor e volume e composição em espiral, demarcada ainda mais pelas cabeças e gesticulações dos personagens. Os detalhes que abordam o episódio da Greve de Cananéa salientam a imagem de força dos grevistas, enfatizada pelo emprego de vermelhos e tons marrons. Grupo de homens e mulheres, de diferentes faixas de idade, foi representado com vários níveis de gesticulação e expressão facial, denotando medo, firmeza e serenidade. Esse grupo enquadra os dois homens que conduzem um corpo (ferido ou morto) de companheiro, em um bloco visual compacto que sugere a capacidade dessa massa.

A partir desses exemplos, é possível configurar alguns campos temáticos que os murais mexicanos sugerem:

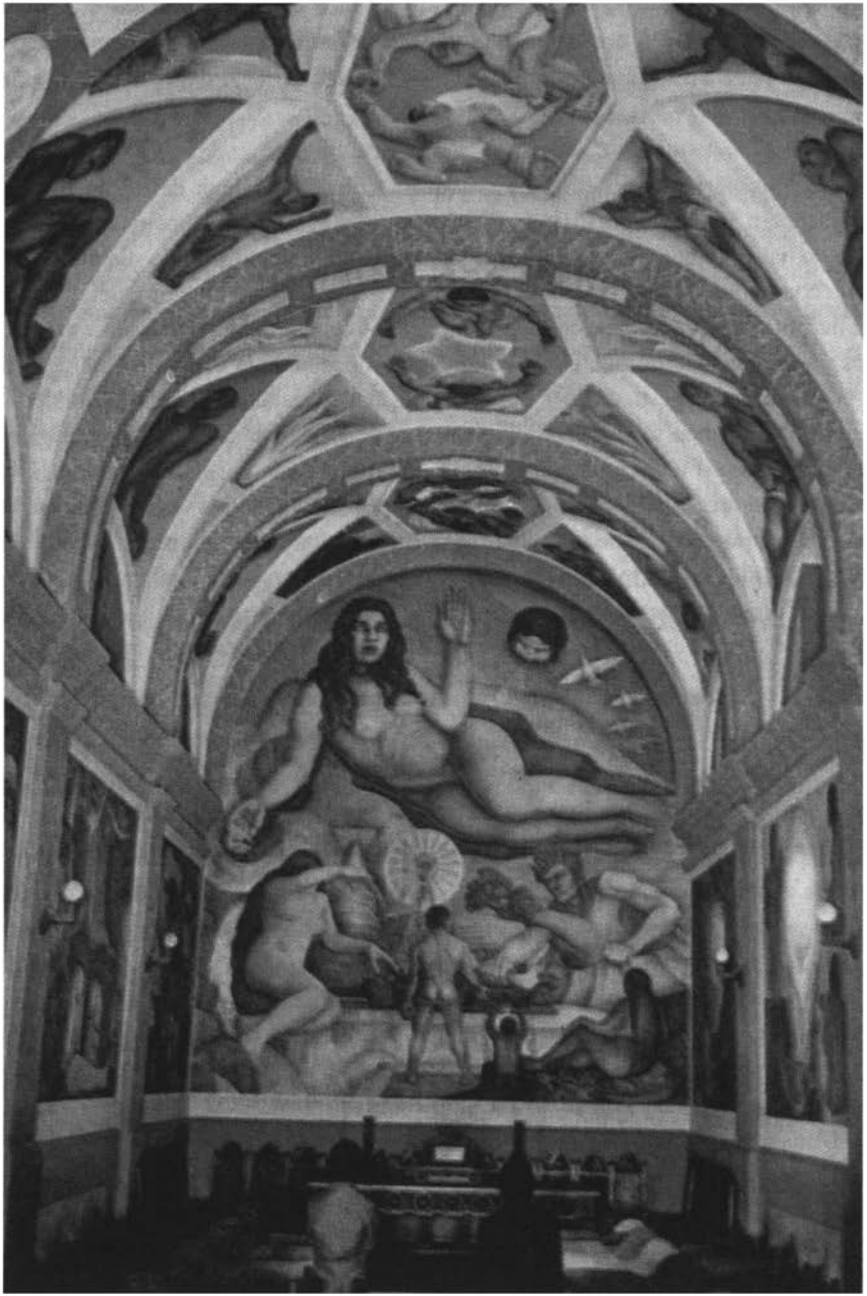
1) *A mulher como alegoria*

Muitos desses murais apresentaram figuras femininas assumindo funções alegóricas de grande importância.

A Capela de Chapingo recebeu múltiplos trabalhos de Rivera (1926/1927) sobre a Terra, sua posse e os que nela trabalham. Esse temário mesclou dimensões alegóricas clássicas sobre os elementos (assunto também abordado por Siqueiros nos murais da Escola Preparatória, 1922) e vida a personagens e etapas da Revolução Mexicana.

Dominando a parede principal em seu altar, foi pintada figura da Terra Fértil, para a qual posou Tina Modotti. Ela foi representada expondo o ventre, grávida, frontalmente, com o antebraço esquerdo erguido, como que saudando quem a contemplasse, com planta nascente, apoiada nos dedos da mão esquerda.

Tal imagem da Terra Fértil – mulher de amplas formas, capaz de gerar – domina o mural e se constitui mesmo em um de seus fragmentos mais famosos, freqüentemente contraposto à Terra Virgem (mulher deitada, mais pálida que a outra, olhos e testa cobertos pelos cabelos, broto de planta por trás da mão esquerda, potencialidade ainda irrealizada).



Outras figuras presentes no mesmo mural são Prometeu, entregando tocha a homem nu, que está de costas, junto com mulher e criança, e cata-vento, cujas pás, em movimento, definem uma espécie de rosácea pouco abaixo da coxa direita da Terra Fértil.

Rivera explorou na construção dessa figura alegórica um modelado das formas em que o corpo da mulher e o recorte da paisagem como que se amoldam reciprocamente. Se a figura feminina da Terra Virgem repousa sobre um solo firme, cujos limites em relação ao corpo humano são bem marcados, a outra mulher troca com a terra formas e volumes, quer no espaço imediato em que foi situada, quer nos desdobramentos da terra à sua volta, como na virtual púbis configurada no relevo entre a mão que ampara a planta e a rosácea do cata-vento. Essa interação corpo/terra faz com que a imagem da fertilidade se instaure como diálogo, em que o afundar e o brotar são interfaces de um mesmo processo. A vida, por seu turno, constitui-se no ponto de encontro entre os elementos – ar, terra, água, fogo.

Esse mural também exemplifica a articulação entre tradições e invenções aparentemente disparatadas: no espaço católico (capela), a mitologia pagã (Prometeu, Géia, Zéfiro); na plástica moderna (evocações de Gaughin, Matisse e do Picasso no “retorno à ordem”), o apelo tão patente à alegoria, com suas cargas acadêmicas; na imagem da Revolução, a eclosão patente do mito; na construção da memória nacional, um temário com pretensões universalizantes das tradições clássico-cristãs. A utilização da mulher para representar a terra ajuda a superar essa aparente confusão, permitindo perceber como tais tradições e invenções fizeram parte de projetos reciprocamente construídos, em uma duração superior à dessa manifestação artística específica.

Tome-se o caso da representação da Terra: se os vínculos com a tradição pagã clássica foram tão evidentes, eles também estavam retomando um vasto diálogo mantido entre iconografia cristã e aqueles materiais, que não foram estranhos à formação acadêmica de Rivera, em San Carlos. Em um sentido semelhante, o apelo a alegorias e outras figuras da retórica visual clássica participa daquele “retorno à ordem” que a pintura moderna elaborou desde meados dos anos 10 e em contextos e autores muito caros a Rivera (Paris, Pós-Cubismo, Picasso).¹⁹

A construção da imagem histórica da Revolução, por seu turno, esteve intensamente apoiada na construção e recuperação de mitos. A terra foi uma de suas faces mais visíveis e não se fez apresentar apenas através da fecunda mulher: algumas de suas

19 P. Francastel. *Peinture et société*, edição citada.

contrapartidas foram o sangue fertilizador dos revolucionários (o cadáver de Zapata apareceu nessa função de forma explícita) e o suor do trabalho como zelador perpétuo das conquistas garantidas por suas lutas.

Fertilidade e Força se acoplaram, na representação da Terra, à Beleza: trata-se de pensar na relação com a vida também sob o signo de Eros – ao qual, aliás, Géia e Zéfiro não eram alheios. A luta pela terra, tema tão caro à argumentação da memória revolucionária mexicana, constituía-se também em parcela do prazer, que se desdobrava em nova vida (a mulher grávida) e ligação ao universo dos elementos.

Mas a mulher como alegoria da Terra não esgotou nela mesma o elenco das questões oferecidas ao espectador. O registro dos quatro elementos nesse mural configura aquele universo de forma mais clara, evidenciando a preponderância da Terra, sim, mas em um diálogo com os demais, que teve por resultado maior a ação humana na construção da técnica. Daí o cata-vento, que introduziu uma zona de cor especialmente forte através de suas pás e cuja torre dividiu a parte inferior do mural junto com a figura masculina nua em primeiro plano. Daí, igualmente, a presença de Prometeu, entregando sua tocha àquele mesmo homem.

Esse último personagem também dialogou visualmente com a Mulher/Terra noutros sentidos. Ele foi representado em pé, de frente para a Terra (como os espectadores que a contemplam do interior da Capela), acompanhado mais de perto por outra mulher e uma criança. Os três se relacionaram, na cena, mais imediatamente, com Prometeu e reelaboraram o tema da Terra Fértil: a criança pode ser fruto do casal e a mulher desse grupo como que espelha parcialmente a Terra, com o corpo reclinado.

A Terra Fértil, assim, constituiu-se em um ponto articulado entre natureza e técnica, homem e mulher, campo e cidade – no último caso, desdobrando Agricultura e Indústria.

Outra dimensão de fertilidade, apelando para contexto alegórico e soluções plásticas muito diferenciadas, foi elaborada por Orozco, no mural “Maternidade”, da Escola Preparatória (1922/1927): a mulher nua, no centro da imagem, sustenta e beija o filho, que tem um braço estendido e a mão em um seio materno.

Trata-se de imagem pertencente ao conjunto inicial do muralismo mexicano (as obras da Escola Preparatória foram encomendadas pelo próprio Vasconcelos, como já foi indicado), integrante de um ciclo daquele artista, ao qual também pertencem obras que retomaram criticamente temas católicos: Cristo destruindo a cruz; um juízo final em que Deus favorece os ricos; a trincheira revolucionária, com os combatentes feridos formando uma cruz e, virtualmente, repetindo o grupo de Cristo e os dois ladrões. A

série de Orozco sofreu mesmo ataques físicos de estudantes católicos (que também agrediram obras de Siqueiros), provocando a suspensão desse ciclo até 1926.

Em sua *Auto-biografia*, Orozco registrou esses conflitos, enfatizando que não pretendia criar uma virgem naquele mural e sim representar uma mãe, criticando, também, o silêncio do Sindicato de obreros, técnicos, pintores y escultores quando da demissão de Vasconcelos e das perseguições a ele e a Siqueiros.

Tal argumento faz parte do contexto irônico e polêmico próprio àquele escrito de Orozco. Seu mural e aquelas reações de católicos se apoiaram, a partir de diferentes ângulos, no conflito que a simultaneidade de sagrado e materialidade inaugurou. Retomando tema clássico na iconografia cristã – a maternidade – a partir de referencial físico bem palpável (largos quadris, seios prontos para alimentar, forte menino), o artista apresentou para o espectador um jogo plástico de identificação e estranhamento: a cena tradicional (Maria com seu Filho, rodeada por esvoaçantes anjos) envolvia também o inabitual – a mulher de carne e osso, nua, tendo o dourado de seu corpo realçado pelo amplo manto negro que parte de sua cabeça.

Além das figuras angelicais e da mãe com o filho, outra personagem participa da cena, fazendo-a oscilar ainda mais para o mundo da materialidade: uma mulher nua, de costas para quem contempla o mural, no primeiro plano, aos pés da mãe, segurando frutas. Se os anjos puxam a cena para um universo de leveza e espiritualidade, essa mulher, sentada e portando alimentos, com pernas, nádegas e uma das mãos solidamente apoiadas no chão, coluna e músculos dorsais bem marcados, cabelos parcialmente presos, oferece fortes elementos para situar os personagens centrais no espaço humano, material, terreno. Evidentemente, a iconografia católica mais canônica construiu inúmeras cenas com Maria amamentando seu Filho. Uma diferença em Orozco se encontra nessa franca opção pela maternidade como força, que se expressa em uma materialidade carnal, tornada ainda mais patente pelo emprego de dourados nos corpos de Mãe e Filho, realçados pelo recurso plástico de massa negra que emoldura a primeira e pelo jogo de luzes e cores, com predomínio do contraste entre dourados e ocres, no conjunto da cena.

Os anjos reforçam a composição triangular, que amplia a figura materna, sendo a última representada com rosto em perfil, tórax quase frontal e membros inferiores, tomando posição lateral, em uma aplicação peculiar da frontalidade que contribui para reforçar a importância dessa personagem na organização geral da imagem. Nesse sentido, a mulher sentada no primeiro plano oferece para o espectador o único ângulo que a configuração corporal da mãe não apresentou. Ao mesmo tempo, ela se contrapõe ao

menino – de pé e de frente –, sem que esse jogo signifique exclusão de qualquer dos personagens, antes apontando para sua complementaridade, que engloba também diferenças de gênero e idade.

Orozco oferece uma mãe que ainda é sagrada (alusão à Mãe de Jesus) mas já se irmana com outras Marias comuns – a mulher do povo. Ao realçar a materialidade de sua figura, além de atrair tantas iras, o artista possibilitou pensar sobre um caráter sacro a mais no ato de ser mãe, qualquer mãe.

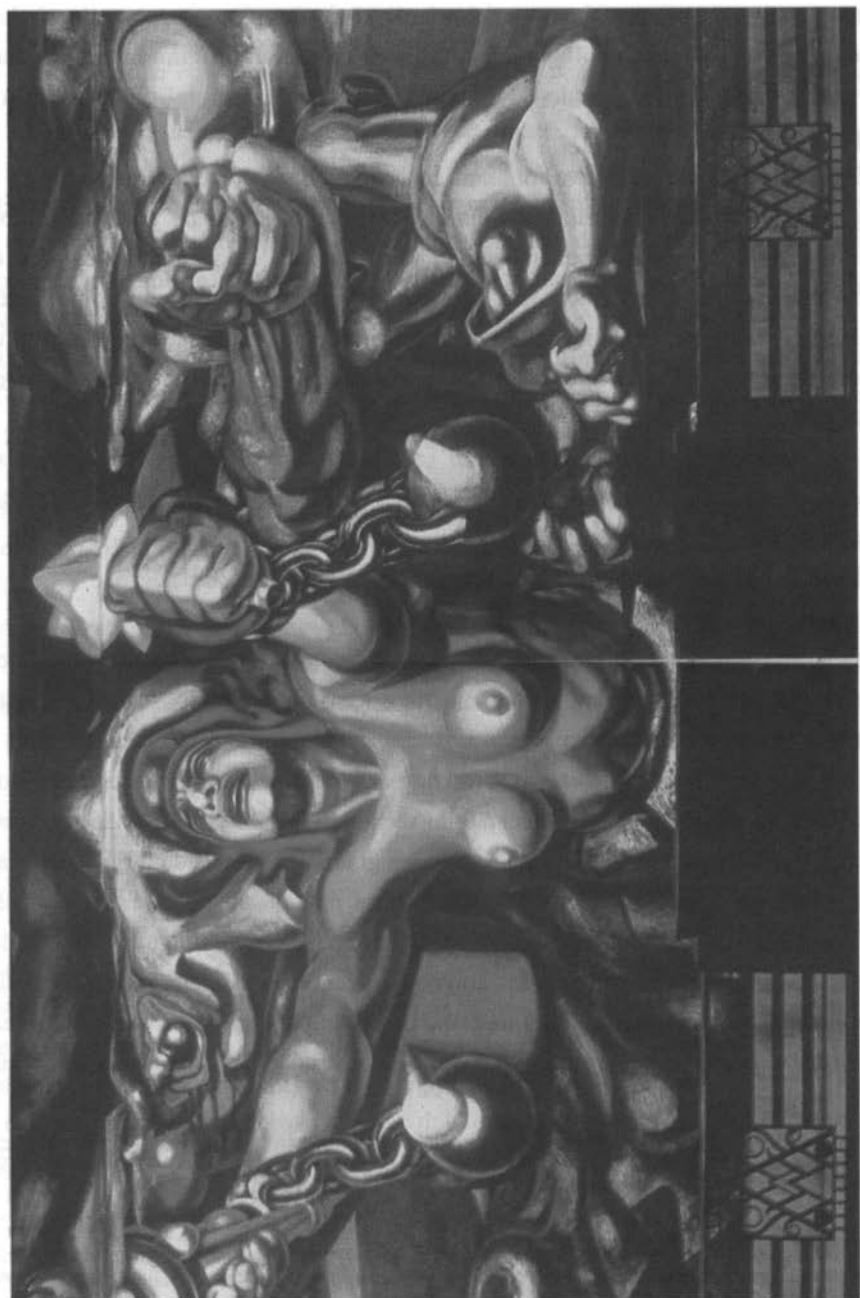
Uma terceira mulher que oferece chaves alegóricas no muralismo mexicano é aquela da *A nova democracia*, de Siqueiros (1944/1945): tronco, cabeça e braços dessa figura se projetam na direção do espectador, em escala gigantesca (a obra alcança 100 m²), carregando símbolos plásticos tradicionais de República e libertação – barrete frígio, grilhões rompidos, tocha.²⁰ Trata-se de exemplo fartamente apoiado em grandiloquência de gesto, expressão facial e mesmo paisagem, da qual, parece nascer, rompendo a terra-magma, essa figura feminina.

Não ocorre, todavia, uma relação com a terra que pretenda colocar referenciais materialmente palpáveis para as figuras representadas: a ambientação é vaga, deliberadamente cenográfica, ocupada por massas de cor e luz que não escondem seu caráter de artefato, dentro da tradição plástica moderna de apresentar os materiais trabalhados. Essas características também se fazem presentes na configuração da mulher.

Seu corpo foi elaborado a partir de certa ambigüidade muito significativa, para tornar ainda mais forte o caráter alegórico. Os seios assumiram grande importância plástica como elementos centrais, contrapostos a outras estruturas circulares com significações diferenciadas – bolas metálicas nos grilhões e corpos ou efeitos de luz esféricos em diferentes lugares da cena. Essa importância mais estritamente visual se mistura com sua dimensão de nutrir, desdobrando o ato de brotar da terra em gerar e manter novas vidas. Ao mesmo tempo, a ênfase na musculatura do braço direito, a monumentalidade gestual, que se traduz em força através da própria relação entre a figura humana e os símbolos que ela conduz – correntes sob controle, tochas –, dotou aqueles atributos de capacidade para se impor.

Dialogando com tradições plásticas que englobam de Delacroix à iconografia cívica da República (Marianne, por exemplo), passando por imagens alegóricas da liberdade,

20 Sobre essa simbologia, na tradição francesa que se internacionalizou, ver Maurice Agulhon. *Marianne au combat – L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 a 1880*. Paris, Flammarion, 1979.



A nova democracia se abriu para aquela duplicidade de gênero, que pode ainda ser pensada a partir de uma simbologia fálica dispersa no mural: a figura inteira da mulher como que irrompe da terra, tendo desdobrada sua potência corporal do eixo tronco/ca-beça para os braços.

Essa dinâmica representativa foi ainda mais sublinhada por um terceiro braço, cuja configuração muscular masculina foi enfatizada pelo emprego de sombras. O braço masculino, além de seu componente fálico, mesclado à demonstração de força e ao impacto da nascente nova democracia, não teve definidos elos com um corpo, antes se articulando a múltiplas virtualidades da cena plástica. Em compensação, no lado inferior esquerdo do mural, há uma figura caída, que evoca soldado através do capacete, tendo o rosto indicado por traços e zonas de sombra mínimos.

Se a imagem da *A nova democracia* se projeta para o espectador com máxima pujança, quer pelo ângulo corporal que a perspectiva explorou, quer por meio da intensa coloração empregada, aquele corpo masculino foi desenhado em posição inversa, projetando-se para o fundo da cena, caído, encolhido, em tons de negro e cinza, com escassos reflexos terrosos.

As formas de Siqueiros mantiveram diálogos com tradições modernas diferentes daquelas observadas em Rivera. O dinamismo de seu conjunto, construindo o instante em movimento, evoca a intensa presença do Futurismo como referencial estético para o artista, que também se projetou na íntima relação temática de outros trabalhos (e prática de toda sua obra) com a questão da técnica. A ambientação onírica, especialmente no que tange ao apelo para paisagem imaginária e construída através de massas de cor e luz, que expõem sua condição de matéria pintada, recupera estilemas metafísicos e surrealistas, evocando soluções de De Chirico, Masson, Tanguy e Dalí. Evidentemente, tais fontes foram submetidas ao projeto alegórico, comemorativo e triunfante mesmo, elaborado, nesse caso, em uma etapa de ocaso para tal gênero artístico (meados dos anos 40), como se observa no episódio de construção da Cidade Universitária da Unam.

Analisando relações entre pintura mural mexicana e integração das artes plásticas,²¹ Frerot reproduziu editorial da revista *Espacios* (1, set. 1948) que fala:

21 Christine Frerot. *La peinture murale mexicaine moderne et l'intégration des arts plastiques*, edição citada.

Il est nécessaire, si nous voulons arriver à une forme architectonique qui réponde au programme général de notre époque de chercher non seulement l'intégration des arts plastiques, mais la coordination de toutes les activités de l'homme. (...) Il est clair qu'un mouvement capable de réussir l'intégration des arts suppose d'abord une stable unité idéologique de la société (...). (Traduzido para francês por Frerot)

Embora registrando tão importante programa estético e político, a autora não discutiu sua historicidade no plano internacional, deixando de articulá-lo, por exemplo, às tradições arquitetônicas e ao desenho industrial que localizam o artístico no espaço da produção capitalista e da experiência administrada.²²

Uma particularidade desse momento histórico no muralismo mexicano, assinalada por Frerot, é a ocupação de edifícios modernos, ao contrário do que fora praxe nos anos 20 e 30, quando Rivera e Orozco pintaram em paredes de prédios do século XVIII. No contexto de construção da Cidade Universitária, Frerot salientou a argumentação polêmica de Siqueiros, favorável à participação dos muralistas no projeto, lembrando sua importância na plástica mexicana desde os anos 20 e enfrentando o desinteresse de arquitetos.

A mulher/A nova democracia de Siqueiros elabora um campo alegórico marcado por força e capacidade geradora no espaço explícito da política instituída. Ela se constitui no próprio suporte da ligação entre diferentes gêneros. Os seios, tão significativos para se pensar na dimensão feminina, geradora e nutriente, parecem justapostos a um corpo que poderia deles prescindir – são muito perfeitamente esféricos, em um tronco esguio e musculoso. Na seqüência plástica que eles estabeleceram com as esferas metálicas das correntes, também assumiram o caráter de virtual bolsa escrotal para a parte superior do tronco e a cabeça, com os últimos desempenhando o papel de falo – o braço direito da mulher e o braço masculino à sua esquerda representariam tal função para as bolas metálicas.

Ao contrário de *Terra fértil e maternidade*, nos quais a relação das mulheres com homens passava por uma universalização da natureza, *A nova democracia* evidenciou o homem na mulher e vice-versa, sob o signo da construção política, lugar privilegiado para essa comunhão de gêneros. Aqueles dois primeiros murais fizeram parte dos atos inaugurais nessa tradição artística, evocando campos míticos clássicos e religiosos – na

22 Concentrado na modernidade plástica européia, o tema apareceria posteriormente em Giulio Carlo Argan. "A arte no século XX". In: *Arte e crítica de arte*. Trad. de Helena Gubernatis. Lisboa, Estampa, 1993, pp. 21-124 (Teoria da Arte – 3) (1ª ed., 1984).

escola Preparatória, Rivera produziu mesmo um mural sobre o tema *Criação* (1922), com personagens aureolados, e Revueltas pintou uma *Virgem de Guadalupe* (1922/1923).

Já nos anos 40, Siqueiros apoiou sua alegoria em tradições cívicas republicanas, em um momento em que a “inevitabilidade” dos murais nos prédios públicos sofria restrições por parte de setores artísticos e intelectuais mexicanos, sem que isso impedisse a encomenda governamental dessas obras (*A nova democracia* foi elaborada no Palácio de Belas Artes), evidenciando que seus temas e traços de estilo continuavam a merecer o reconhecimento de outros tantos setores intelectuais, políticos e artísticos do país.

2) *Sentidos da multidão*

As mulheres figuraram nos murais mexicanos de múltiplas maneiras. Além das alegorias que se basearam em figuras individuais ou articuladas a pequenos grupos, é preciso levar em conta sua presença na multidão, que constituiu tema tão importante para esse gênero plástico.

Mais que um assunto, a multidão funcionou como justificativa dessa produção artística, voltada para o consumo massivo sob o patrocínio do Estado e pretendendo registrar (quando não espelhar) experiências dessa massa. A memória da Revolução Mexicana se constituiu, a partir dos murais, nesse jogo entre “grandes personagens” (Zapata, Calles, etc.), figuras alegóricas (terra, governo, saúde, nação e outras) e multidões em diferentes espaços e momentos.

O homem na encruzilhada, de Rivera (1934), associou a figura do trabalhador individual a imagens de multidões e a uma composição definida em seus principais eixos por objetos que assumiram intenso papel alegórico para definirem a temática de humanidade ante a técnica e às opções políticas do mundo contemporâneo.

Trata-se de obra que retoma tema e soluções de outra, elaborada no Rockefeller Center, em Nova York, e destruída por motivos políticos – Lênin é um de seus personagens principais, à esquerda do trabalhador que centraliza o conjunto.

A encruzilhada em que o trabalhador pintado se encontra remete também a imagens do diálogo entre natureza e técnica, sob o comando humano. Estruturas circulares, caldeiras, medidores de pressão, engrenagens, roscas e alavancas foram usados como enquadramentos internos, quer realçando a posição central do homem no comando geral do processo, quer compartimentando subtemas ou facetas da realidade contemporânea – a perspectiva do socialismo (com cooperação, igualdade para diferentes raças, gêneros e idades, saúde e trabalho), aquela do capitalismo (o luxuoso consumo burguês – tão

próximo do mural *A noite dos ricos*, de 1923/1928, pintado no Ministério da Educação pelo mesmo autor) e o grupo de soldados na parte superior, à direita do personagem central da cena.

Esse trabalhador foi representado manipulando manivela, olhando para o infinito. À sua frente, figura grande mão, segurando esfera luminosa. A localização do homem e dessa mão, no cruzamento entre duas elipses, é decisiva para definição de seu papel nos quadros de possibilidades políticas e sentidos da natureza – as elipses abrigaram formas semelhantes a macrocélulas e alusões a corpos celestes, evocando a representação do átomo.

Trata-se de mural profundamente marcado por jogos especulares invertidos: conhecimento e natureza, solidariedade e egoísmo, vida e matéria inerte, guerra e trabalho, máquinas e vegetação.

Os dois aglomerados humanos na parte superior do mural exemplificam bem essas polaridades e a escolha apresentada pelo artista. À direita dos mecanismos da parte superior, está o grupo de soldados, representado através de poucos recursos plásticos, praticamente reduzido às silhuetas de capacetes e baionetas, saindo de zona iluminada e entrando em espaço crescentemente sombrio da cena. Em contrapartida, o grupo de trabalhadores, à esquerda daqueles mesmos objetos alusivos à técnica, teve a individualização de seus componentes muito mais marcada, com a diversificação de tipos faciais e em situação simetricamente oposta à do exemplo anterior, no que diz respeito a caminhar na direção da área luminosa da imagem – mundo da técnica, do domínio humano sobre a natureza e da cooperação entre as pessoas.

Observam-se, nesse caso, duas multidões, com diferentes significados em relação ao conjunto do mural, uma delas sem identidade palpável, envolvida no mundo da burguesia – da qual não faz parte – e sofrendo conseqüências da perda de luz experimentada por aquele grupo. Vale recordar que esse clássico símbolo ocidental do saber – a luz –,²³ desdobrado em zonas de cor e articulado ao universo da técnica, constituiu-se em um dos eixos centrais da obra.

A luz atinge os trabalhadores de diferentes raças e gêneros, com estes chegando do canto esquerdo superior da obra, e é abandonada pelas tropas, que parecem partir desse universo no canto direito superior da mesma.

23 Na filosofia grega, o exemplo mais patente dessa tradição é oferecido pela alegoria da caverna em Platão. *A República*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém, UFPA, 1988.

Essas duas modalidades de multidão, embora antípodas no conjunto de significações postas em movimento pelo referido trabalho, têm em comum, além da luz/técnica que as opõe, a condição de existirem em função de projetos gerais, como que sendo levadas a agir pelos mesmos argumentos. À primeira vista, tais propostas parecem bem diferenciadas, inclusive topicamente: direita/esquerda, reação/revolução, destruição/progresso. A roda-viva de engrenagens e outros elementos da técnica lembram que há um tecido em comum que as abraça, malgrado ser reservada por um dos projetos (o dos trabalhadores revolucionários) a possibilidade de corresponder àquele gesto, enquanto o outro – o dos burgueses e seus seguidores – perdeu o rumo da História que um dia lhe pertenceu: luz, razão, diálogo eficaz com o mundo da natureza. A oposição luz/treva passou também pela polarização dia/noite, associando o primeiro ao trabalho, à saúde, por meio da prática esportiva, à relação cooperativa entre homens e mulheres, remetendo a noite para certa dissipação (jogo, bebida, fumo) e zona de morte/guerra.

Embora aparecendo mais explicitamente nesse mural na condição de pano de fundo, a multidão assumiu nele tarefas fundamentais, que tornam compreensível inclusive o sentido alegórico da obra, pensando no homem da era tecnológica ante as suas tarefas políticas e assumindo a História sob o signo de uma certa verdade (do saber, das relações entre os homens), que precisaria ser preservada. Nesse sentido, a técnica não traria dominação em seu seio, mesmo que construída pelos dominantes: os últimos podiam se deslocar para a sombra, mas os instrumentos técnicos que lhes pertenceram permaneciam na luz ou como luz, para iluminarem os trabalhadores que procuravam ser diferenciados daquele grupo. Daí a alegoria parecer se debruçar sobre seus próprios termos: enquanto o personagem principal de *O homem na encruzilhada* anuncia controlar os mecanismos à sua volta, acionando manivela, tais mecanismos se impõem à multidão como horizonte legítimo para sua libertação, configurando uma massa mecanizada.

Esse horizonte temático da multidão diante da técnica também foi explorado por Orozco, porém noutros sentidos, e a obra *Catarse* (1934, Palácio das Belas Artes) é um de seus exemplos mais ricos.

Nesse caso, o artista articulou peças e partes de diferentes armas a fragmentos metálicos de engrenagens menos imediatamente identificáveis (veículos? máquinas?), grupo humano em luta ou suas vítimas e, em primeiro plano, risonha mulher nua, com adornos excessivos (colar de gigantescas contas, anéis em cada dedo da mão esquerda, grossas argolas no braço esquerdo), sapatos de salto e meias compridas nas pernas

vulgarmente abertas. Toda essa cena foi terrivelmente iluminada pelas chamas, que marcam seu fundo e envolvem, direta ou indiretamente, o conjunto da situação.

Quem forma essa outra multidão, possível no projeto muralista como uma de suas faces? A resposta só é viável se for levada em conta a diferenciação interna nesse projeto, compreendendo seu fazer plural, os conflitos plásticos e políticos quer entre os artistas, quer no plano social mais extenso que possibilitou tal produção.

Trata-se de massa acuada, consumida, colorida, iluminada pelas chamas – outro tipo de luz, fruto de luta e destruição. A cena é de combate sem frutos, ou os únicos frutos nela possíveis são morte e perda de alguma condição humana, sendo esta última metamorfoseada em atos e agentes mecânicos, que um braço armado associado à gigantesca engrenagem e à assustadora mulher (prostituta?) do primeiro plano materializam de maneira intensa.

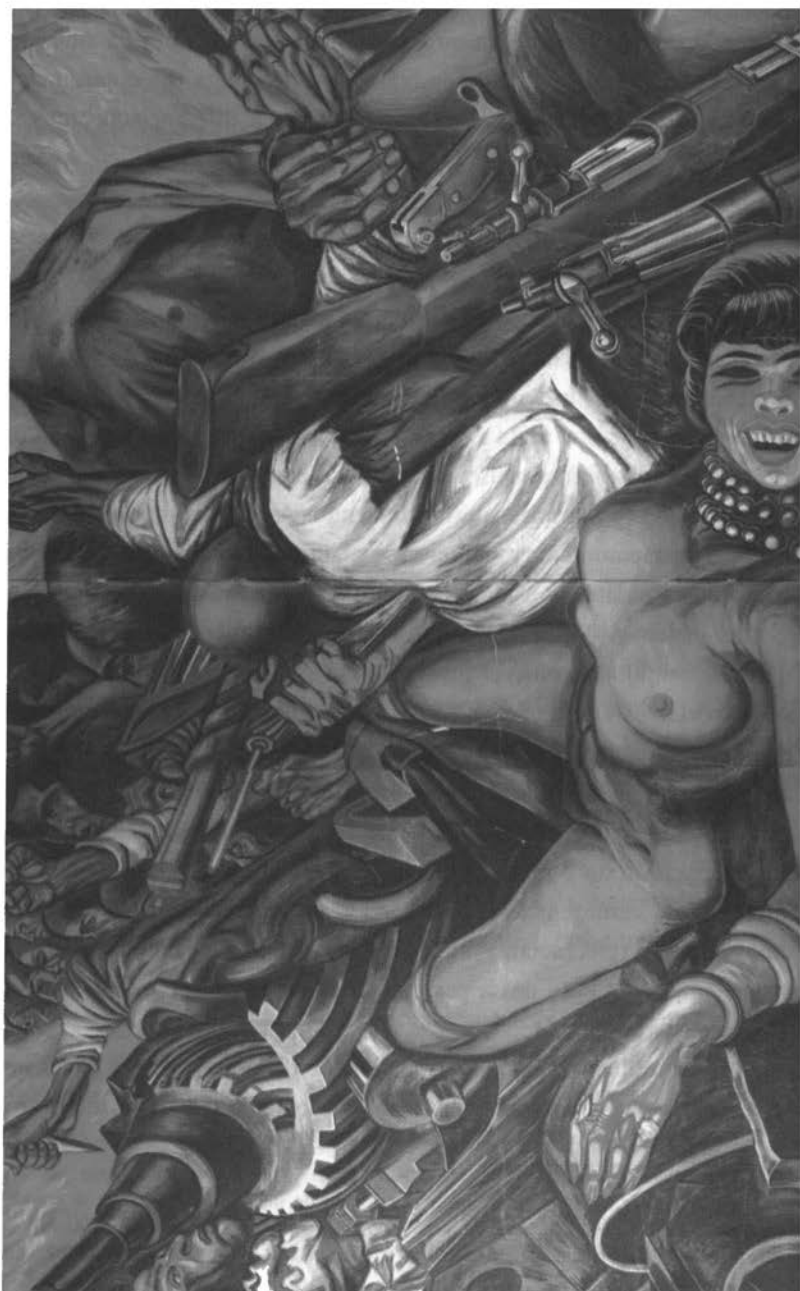
O artista utilizou eixos diagonais para definir a composição dessa obra, enfatizando-os como índices de tensão, desequilíbrio, fratura. A grande movimentação de toda a cena tem no agrupamento humano maior uma perturbadora nota de imobilidade, como que contemplando as chamas e a morte ao seu redor e prestes a atingi-lo.

Houve uma justaposição, portanto, entre multidão, violência, morte e sexualidade degradada. Nesse sentido, a possível prostituta em primeiro plano assumiu papéis especialmente importantes em termos alegóricos, configurando mesmo uma síntese de seus temas e procedimentos.

Orozco apresentou essa figura expondo procedimentos de seu suposto ofício – pernas abertas, riso excessivo –, misturados, àquele acumular-se de cadáveres e armas que ocuparam todo o primeiro plano da cena. Ela foi a única personagem que teve o sombreado da carne em tom esverdeado, que aponta para liberdade de representação em relação ao referencial,²⁴ mas também introduz elementos de decomposição na pele avermelhada – no caso dessa pessoa, partes do corpo (perna e coxa esquerdas) mesclaram esses tons ao amarelo.

Se as pernas da mulher foram abertas na direção de engrenagens e peças metálicas, uma das quais parece voltada para aquele alvo, o olhar e o riso se dirigiram para o

24 Orozco fez alusões irônicas aos impressionistas mexicanos do início do século, que se compraziam em pintar sombras verdes. José Clemente Orozco. *Auto-Biografia*, edição citada. Em *Catarse*, a liberdade cromática remete, alegoricamente, para morte e degradação, afastando-se do efeito decorativo ou retiniano.



espectador, rito de sedução que também significa convite para penetrar naquele universo de violência e morte, no qual ela está tão integrada.

É uma construção de multidão, técnica e luta cujo tempo foi marcado pelo acúmulo de todos esses elementos em franco processo de destruição, de que a figura do mecanismo à esquerda da cena, agrupando rosca, corrente e pino, de onde sai um braço armado com faca, oferece significativo resumo: a arma se dirige para o próprio corpo desse mecanismo. A imagem dá continuidade à diagonal constituída pelo corpo da mulher na profundidade da cena, duplicando as visões de gesto mecânico e morte introduzidas por ela e ampliadas naquela figura.

Coube à multidão, nesse caso, sofrer as conseqüências de todo esse quadro e contemplar seu trajeto. A composição geral da obra realçou duas massas diagonais, uma formada por fuzis, cabeça de outra mulher caída (no mesmo plano da anterior, cabelos muito louros e boca excessivamente pintada), dois homens em luta e a multidão, outra constituída pela sorridente mulher esverdeada e aquele mecanismo dotado de braço humano.

Esse paralelismo fez com que a situação do agrupamento humano sem saída ficasse ainda mais patente, demonstrando que a catarse desse mundo conduzia a um “punhado de nada”, tempo de sua possibilidade. Assim, a massa foi tornada portadora de coisa alguma, fragmento desse mundo em chamas, em que ser homem ou mecanismo ficou tão indiferenciado. Dessa multidão, restou uma imagem apocalíptica, em que a esperança no futuro e na técnica perderam vez.

Uma outra face da massa submetida foi oferecida por Siqueiros, no *Retrato da burguesia* (Sindicato dos Eletricitários, 1939). Também nesse exemplo, mas procurando outros efeitos políticos, diferentes daqueles alcançados por Orozco, a presença de objetos metálicos e chamas dotou o espaço de marcos intensos, remetendo para elementos do poder burguês: as moedas que jorram no centro da cena, a ave metálica, que se confunde com avião, e o clima bélico geral, definido por infindáveis tropas e pelo uso de máscaras contra gases por civis e militares no centro da cena, as torres descomunais no topo do mural.

A multidão nessa obra foi configurada naquelas tropas intermináveis, geometricamente dispostas, prolongamento mecânico da burguesia retratada no grupo central. À direita desse último apresentou-se barrete frígio atravessado por baioneta de um dos civis burgueses, simbolizando a perda de suas supostas experiências revolucionárias e democráticas anteriores. Em seu primeiro plano, também à direita, figurou um orador com cabeça de papagaio, falando em microfone e empunhando tocha, outrora vinculada

alegoricamente à liberdade e à luz naquelas experiências mas, ali, articulada a prédio clássico em chamas – em seu frontispício há o lema da Revolução Francesa “Liberté, Egalité, Fraternité”. Sua fala parece se desdobrar em ondas humanas, menos geometricamente dispostas que as tropas, mais associáveis a uma condição de massa crescentemente indefinida.

À esquerda do grupo burguês, na base do mural, há mais incêndios de prédios e colunas clássicas em queda, uma espécie de nova evidência da destruição observada na outra edificação clássica. No entanto, a grande figura masculina, ainda mais à esquerda da cena, com ampla e alva camisa, cujas sombras e nergas azuis permitem adivinhar a força ali contida, introduz novos elementos para a compreensão dessa situação: tal homem aponta rifle na direção do dinheiro que jorra no centro da cena, linha de tiro que pode abranger também aquelas figuras burguesas próximas do dinheiro e o próprio orador-papagaio.

Ele é o único personagem do mural representado com face humana, rosto vincado por expressão muito forte e foco de luz na frente. A escala em que a figura foi elaborada é especial no conjunto da cena, fator que, aliado à sua localização e àqueles potenciais alvos de seu disparo, evidencia a presença da contradição no universo burguês, sendo o agente dessa dimensão do real dotado de força e representante da condição humana.

Diante disso, a multidão, uniformemente geometrizada ou informe e granulada, apareceu no *Retrato da burguesia* como resultado da dominação, de tal forma associada a esta que se dissolveu em suas significações. Assim, ela foi colocada para a massa de espectadores – uma massa sindical – como espelho invertido, aquilo que esse público não devia ser: instrumento da dominação burguesa. Em contrapartida, o solitário homem com face de gente, de forma alegórica, era o próprio convite aos espectadores para se posicionarem em uma contracorrente eficaz àquele estado de coisas.

3) *Trajetos de Nação e Estado*

Apelar para a multidão fez parte do vasto panorama que o muralismo traçou do México, apontando sua experiência histórica, suas perspectivas e opções. Todos esses temas conformaram perfis históricos do país, iluminando um ou outro de seus argumentos e dimensões – luta pela terra, combate à burguesia, herança cultural dos mexicanos e experiências da Revolução. Balanços desses perfis se deram especialmente nas situações em que tradições pré-colombianas, experiências de conquista e colonização, construção do Estado nacional e etapas, propostas ou dilemas da Revolução foram abordados.

Esses “grandes temas” dão nota de papéis assumidos pelos murais no conjunto de reavaliações e projetos sobre identidade e memória nacionais, ora apelando para o argumento do trabalho, ora reforçando o peso das instituições governamentais na solução de problemas sociais. Ao mesmo tempo, sua aparição se articulou com trajetos da política mexicana nos anos 20, 30 e 40, apogeu do gênero artístico, participando das metamorfoses do regime político do país, e de suas ligações complexas com a memória da Revolução.

É assim que falar da burguesia (como tantos dos muralistas fizeram, e até diretamente, a partir do próprio título atribuído às obras – caso de Siqueiros, com seu *Retrato da burguesia*) pode parecer crítica radical, mas é também silêncio ou obscuridade quanto à hegemonia no processo político mexicano. Abordar a terra, nos anos 20 (como fez Rivera, nos trabalhos da Capela Chapingo, além de outros artistas), é também atuar artisticamente em um país onde os frutos agrários da Revolução abrangeram preservação de pobreza para muitos, garantia de riqueza para poucos e um vasto conflito camponês armado que não mereceu a empatia desses artistas – a Guerra dos Cristeros.²⁵

Um discurso político tão explícito quanto o dos murais dificilmente pode ser interpretado como “agente neutro” na vida política mexicana. Isto seria um contra-senso em relação à produção artística tão ciosa de seus compromissos nesse campo e patrocinada por órgãos governamentais em nome da Revolução.

A inserção dos artistas no campo político, todavia, tem especificidades, sem as quais sua identidade social se diluiria no conjunto das práticas de poder. Afinal, foi preciso que esses profissionais das artes, dotados de saberes muito específicos sobre cores, volumes e luzes, realizassem tais objetos para que os referidos temas pudessem ser vistos daquela maneira peculiar, estabelecendo relações entre realidades e possibilitando determinadas reações diante dos materiais configurados daquela maneira.

Falar sobre as imagens que os murais deram dos poderes, portanto, é também pensar sobre a presença dessas obras artísticas como elementos particulares de poder. E é nessa condição que elas elaboraram uma história em imagens, legitimando elementos que configuraram a nação mexicana e seu rearranjo “final” ao redor da Revolução, reforçando uma identidade do Estado provedor.

A própria existência dos murais, largamente encomendados por esse Estado, nos quadros de políticas culturais mais amplas, podia aparecer como dando notícia daquele

25 Cf. o balanço da Revolução Mexicana em Jean Meyer. *La révolution mexicaine*, edição citada.

papel provedor. Muitos temas abordados multiplicavam essa aparência, mesclando-se com a definição da identidade nacional como “grande questão” a ser contemplada, implementada, introjetada em profundidade. Ao mesmo tempo, resquícios de certo internacionalismo político e artístico não foram tão simplesmente abandonados por esses artistas, articulando-se, também, com temas e diretivas político-culturais do Komintern.

Se o tardio *Segurança social completa para todos os mexicanos* (Centro de Segurança Social, 1952/1954) apresentou o trabalhador sendo massacrado pela máquina, morto e coisificado na esteira da linha de produção, ele constituiu, simultaneamente, a epifania do trabalho e da vida através de grupo feminino que conduz triunfalmente criança, feixe de trigo, braçada de flores, pergaminho, em uma espécie de triunfo.

Na diversidade desses atributos, Siqueiros preservou uniformidade física dessas mulheres (as duas faces visíveis, os ornatos nos cabelos, a estatura), evidenciando sua alegorização. Ao mesmo tempo que o trabalhador era expelido na esteira da linha de produção, reduzido a produto inerte, tais mulheres, apresentando os frutos simbólicos como prolongamentos da capacidade geradora do trabalho, simbolizando o próprio trabalho para além das diferenças de gênero, repuseram outra coisificação naquela própria uniformidade e no caráter epifânico que se atribuiu à política de assistência, em uma sacralização de trabalho e Estado posteriores à Revolução.

Nessa obra, o artista apresentou técnica e modernidade sob o signo de grandiosidade, infinitude (os arranha-céus foram projetados em ângulos que realçaram sua dimensão, roçando literalmente no céu), risco de coisificação, mas, igualmente, possibilidade de redenção da humanidade desde que devidamente recuperada pelas políticas sociais justas. Simultaneamente, as perspectivas traçadas pelos grandes edifícios formaram ângulos que enquadram uma rubra estrela justaposta a arco-íris, evidenciando a bonança que se sucedia à tempestade dos problemas sociais e o destino da redenção – Revolução, Socialismo.

Esse trajeto não se reduz, todavia, a desejo ou projeto do artista (ou do governo...) para o futuro nacional. Antes, argumenta associando seu presente àquele universo de redenção se fazendo, a soluções já encaminhadas, à superação de problemas na historicidade concretamente vivida pelo país e expressa nas instituições voltadas para o trabalho.

Um mural de Rivera, executado em Nova York (*O líder agrário Zapata*, 1931), retomado de similar na Cidade do México (*Zapata*, Palácio Cortês, 1930/1931), participou da instituição desse personagem em um universo de grandiosidade histórica, mesclada à proximidade em relação aos camponeses.

Tal monumentalidade foi sublinhada na representação de sua montaria branca, com belos ornamentos, evocando mesmo cavalos das “Batalhas”, de Uccello,²⁶ e na altivez corporal e facial do personagem, que pisa na espada de seu oponente derrubado. A proximidade em relação ao homem comum incidiu especialmente na preservação da foice como arma de luta por Zapata (seus companheiros usavam armas populares como instrumentos de trabalho agrícola ou até arco e flecha) e no branco de seus trajes, pés com sandálias ou mesmo descalços, contrastando com aquele inimigo derrotado, vestido em marrom e usando botas.

Esse Zapata de Rivera, na versão do Palácio Cortês, conviveu com outros murais do artista dedicados a episódios da conquista espanhola. Evidentemente, ele participou da institucionalização de Zapata e luta pela terra como grandes temas históricos mexicanos, o que ocorreu em outros trabalhos do pintor. Tal zelo para com a inserção de Zapata e camponeses na memória nacional do México se chocou, todavia, com silêncios sobre Cristeros, Pancho Villa (há pequena tela de Orozco, de 1931, dedicada ao último, representado com revólver na mão, cercado por homens e mulheres comuns, agachados, muito diferente de um herói nacional) e condições de vida no campo, com suas lutas e necessidades renovadas após a Revolução.

Nesse panorama temático de civilizações pré-colombianas, conquista, experiência colonial, independência, novas lutas políticas e sociais do século XIX, culminando com o Porfiriato, e Revolução, avulta o apelo dos muralistas à imagem grotesca, que indica claramente suas relações com o caricatural e a admiração que devotaram a Posadas e à caricatura popular mexicana.

Orozco assumiu um estilo frequentemente marcado por tradições plásticas espanholas e elementos do Expressionismo moderno, como já foi observado. Um de seus trabalhos mais claramente vinculados à deformação de cunho caricatural – sem levar em conta sua produção propriamente humorística – foi *Os reacionários* (Escola Preparatória, 1924), cortejo de figuras que forma interessante confronto com seus outros murais daquele lugar, dentre os quais, *Maternidade* e *trincheira*. Trata-se de homem usando casaca e cartola, afeminado, nádegas arrebitadas, lábios formando bico, cabelos longos, seguido por duas mulheres abrutalhadas, masculinizadas mesmo, muito gordas,

26 Ashton registrou que Rivera estudou minuciosamente, inclusive copiando, a *Batalha de San Romano* (Uffizi, Florença), quando esteve na Itália – 1920/1921. Dore Ashton. “*Mexican art of the twentieth century*”. In: Philippe de Montebello et alii. *Mexico – Splendors of thirty centuries*. Nova York, The Metropolitan Museum of Art, 1990.

rostos com grande massa, disformes seios querendo sair dos decotes, braços muito volumosos. Há uma espécie de excesso assombroso nessas duas últimas figuras (carnes, enfeites em roupas e cabeças), sem correspondente no personagem masculino, marcado, todavia, por óculos escuros que tanto fazem parte de sua afetada presença como evocam a cegueira desse grupo – as mulheres mantiveram os olhos fechados.

Cegueira dos reacionários, convite aos olhos abertos para os espectadores: esse diálogo visual foi encenado por Orozco a partir de gradação limitada de cores (tons de vermelho, marrom e violeta). Seu universo privilegiado foi o dos grupos sociais supostamente superados, contra os quais se podia construir essas imagens, como frutos alheios e prejudiciais à nação que eram. Rir desses personagens, portanto, era muito preciso, mesmo que o riso amargo, que dilacera as próprias carnes (escárnio), próprio ao mundo desse pintor densamente trágico, fosse o único que brotasse.

Resta pensar sobre o que ficava fora do objeto desse riso, como uma espécie de avesso ansiado pelos muralistas.

As produções dos muralistas mexicanos foram muito marcadas por argumentos oposicionistas (contra os reacionários, a burguesia, o capitalismo, a pintura de cavalete) e generalizações sobre aquilo que se apoiava – arte pública, trabalhadores, revolução, bom governo.

Se o caricatural foi referência tão importante para essa tradição pictórica, a ponto de Rivera dar a mão à caveira Caterina no centro do *Sonho de uma tarde dominical no Parque da Alameda*, é preciso evocar também o tom solene, por vezes trágico, noutras ocasiões encomiástico, que marcou ainda mais as trajetórias desse e de outros muralistas.

O tema da terra, tão presente nessas obras, colocou em cena outro ponto de tensão: tratou-se de elaborar um espetáculo sobre camponeses para a cidade! Afinal, os lugares privilegiados para pintar os murais foram escolas, museus, sedes de órgãos governamentais, universidades, espaços predominantemente urbanos. Ao mesmo tempo, era também um espetáculo sobre camponeses para não-camponeses ou ex-camponeses, em um país que se urbanizava tão intensamente nos anos 20 e 30 – e a Cidade do México era o principal pólo de atração para esse processo, concentrando, igualmente, a maior parte desses murais.

Desde seus princípios, essa produção artística foi combatida por setores conservadores, católicos e outros. Ela também significou, entretanto, rejeição de projetos artísticos de vanguarda (o Estridentismo, a poesia visual) e foi criticada por pintores e

analistas de artes plásticas em nome de itens de seu próprio programa moderno e nacionalista (é o caso de Tamayo).²⁷

Se o início do Muralismo Mexicano pode sugerir uma nítida definição de avessos diante de um mundo burguês em colapso, sua transformação em plástica nacional, em um tom quase normativo – como se observa nas discussões em torno da construção da Cidade Universitária –, fez com que esse avesso fosse muito esmaecido, até se aproximar perigosamente de um estatuto de voz crítica tolerada, e até exibida orgulhosamente, do mesmo sistema que se dizia combater.

Discutir suas perspectivas históricas, todavia, não se confunde com a simples adesão ou rejeição aos murais. A tarefa do historiador diante desses milhares de metros quadrados pintados é procurar interpretar sua voz ativa na elaboração e discussão da história mexicana do século XX.

Para tanto, é preciso abordar esses materiais em uma perspectiva que defina as condições de sua produção em termos de financiamento, articulações artísticas e culturais e legitimação política. O estabelecimento preciso de cronologia dessas faces é outra necessidade básica para se refletir sobre quadros interpretativos que os próprios muralistas e seus comentaristas elaboraram sobre aquela produção.

Assim, as classificações de tendências básicas dos murais (indigenista, histórica, propaganda revolucionária e socialista, etc.) e a indicação de símbolos republicanos e revolucionários em seu universo alegórico (gorros frígios, correntes rompidas, etc.) requerem explicações sobre sua própria eficácia artística e política, que legitimou-lhe a existência em determinados contextos históricos mexicanos e internacionais.

Mesmo a relação dos artistas com a experiência revolucionária não pode ser homogeneizada nem restrita a convicções íntimas de cada um. É preciso percorrer a formação de seus recursos próprios de linguagem, campos temáticos e redes de legitimação artística, procurando explicar como suas modalidades de expressão foram se definindo e entendendo vieses críticos de seu fazer plástico, que garantem a sobrevivência do interesse estético por essas produções.

Nesse panorama, a relação explícita com o político não deve obscurecer a reflexão sobre o artístico que os muralistas desenvolveram em estado prático, abordando as próprias imagens de pintores e intelectuais que povoaram suas produções, desdobrando-as nas múltiplas articulações que estabeleceram ali com as massas, o científico e o

27 Cf. Octavio Paz, op. cit., e S. Fauchereau, op. cit.

tecnológico, remontando a personagens míticas universais. A forte presença temática de ciência e técnica nos murais e a preocupação de seus produtores com novos recursos pictóricos não se reduz à simples identificação entre arte, ciência e conhecimento, antes apontando múltiplas possibilidades de se entender o mundo e nele interferir, incluindo uma estética da máquina mesclada a certo horror diante de Ciência e Técnica no século XX e mesmo antes.

É nesse universo, e de forma ativa, que os muralistas abordaram faces de ciência e natureza, cultura como poder do homem diante de poderes destrutivos, carências materiais e exuberância do espírito popular e nacional.

Se os avessos se perderam, restaram nessas paredes pintadas esforços para visualizar fragmentos de dramas e alegrias atribuídos ao povo: não é pouco.