

PCD → W. Gutierrez - 1610449

Camilo de Mello Vasconcellos

Imagens da Revolução Mexicana
O Museu Nacional de História do México
(1940-1982)

USP

Universidade de São Paulo

Reitora: Suely Vilela

Vice-Reitor: Franco Maria Lajolo

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Diretor: Gabriel Cohn

Vice-Diretor: Sandra Margarida Nitrini

Departamento de História

Chefe: Modesto Florenzano

Vice-Chefe: Maria Lígia Coelho Prado

Programa de pós-graduação em História Social

Coordenador: Horácio Gutierrez

Vice-Cordenador: Marina de Mello e Souza

16262
Museu de Arqueologia e Etnologia
Universidade de São Paulo
BIBLIOTECA


Palamed

Finalmente, mais um elemento que nos remete à visão oficial da Revolução Mexicana presente no Museu: é aquele defendido pelo partido oficial que mais tempo se manteve no poder em toda a América Latina:

Chama-se revolução mexicana o conjunto de acontecimentos verificados entre os anos de 1910-1917. A revolução mexicana é o processo de transformação de uma ordem social injusta fundada sobre a desigualdade e a opressão, para estabelecer uma nova ordem baseada nos princípios de liberdade e progresso com justiça social, na qual a grande maioria do povo possa atingir os bens materiais e culturais necessários a uma vida digna.

O órgão incumbido de assegurar a permanência da revolução no governo é o PRI. O PRI é o povo organizado em instrumento de ação política. O objetivo imediato do PRI é manter-se no poder como um meio para continuar aplicando a doutrina e o programa da revolução. A finalidade última do PRI é realizar a justiça social pelo caminho democrático.⁶⁰

Capítulo IV:

Os Murais da Revolução

O Muralismo Mexicano: algumas considerações

Não há como desvincular o movimento muralista da história da arte do México, assim como não é possível fazê-lo em relação à própria Revolução Mexicana de 1910. Arte engajada, *bíblia política dos pobres*, *panfleto em escala colossal*¹, inovador ou pouco original, conservador ou moderno, quaisquer que tenham sido as críticas feitas a essa forma de arte, deve-se levar em consideração que arregimentou ao seu redor tanto ferrenhos defensores quanto contumazes opositores².

Localizadas nos principais edifícios públicos da Cidade do México, as obras murais resistem aos críticos e continuam presentes e expostas aos olhares muito ou pouco atentos, desafiando a compreensão sobre as mensagens que pretendem transmitir em toda a sua monumentalidade.

Críticos e historiadores da arte estão de acordo em vincular aspectos da arte muralista não só ao momento da Revolução Mexicana, mas em apontar suas raízes remontando até mesmo ao período pré-hispânico como forma utilizada para expressar valores, crenças e experiências de vida através da arte, como também à forma artística preferida no período colonial na decoração de conventos e igrejas, com intenção evangelizadora. Segundo Julieta Ortiz Gaitán³, o século XIX, a independência e os governos liberais que se instauraram, orientaram a arte mexicana para sua secularização, abrangendo espaços civis (edifícios públicos, casas e fazendas) e separando-a dos temas religiosos, além de incorporar uma rica corrente de arte popular arraigada em tradições e costumes, fonte para a pintura mural do século XX.

A incorporação das tradições populares na arte do século XIX, a laicização dos temas, a busca de um perfil cultural próprio e a revalorização da arte pré-hispânica prepararam o terreno ou deixaram a “mesa posta”, conforme Orozco, para que o movimento muralista eclodisse com todo o seu impacto no século XX.

A pintura mural mexicana teve início oficial nos anos 1920 como “filha da Revolução de 1910”⁴, e foi a principal corrente estética da arte moderna no México, com grande repercussão por todo o continente americano e mesmo na Europa. Não que a Revolução por si só tenha gerado a arte mural, que já estava em estado embrionário, mas, com certeza, foi ela que permitiu sua emergência e esplendor em toda a sua magnitude.

Para Aracy Amaral⁵, o movimento muralista mexicano é a primeira articulação continental dos artistas contemporâneos da América, tendo surgido a partir de sua própria realidade, ou, como disse Germán Rubiano Caballero, “pela primeira vez na história desses países houve uma escola que despertou mais entusiasmo que a academia européia ou qualquer outra manifestação artística do velho continente”⁶. É nesse movimento que Amaral reconhece a primeira forma de expressão plástica que reflete a consciência da realidade mestiça do continente, característica exclusivamente americana, e a exaltação do indígena visto como o primeiro e original habitante dessas terras.

No contexto da história da arte contemporânea, o muralismo mexicano inseriu-se nos debates acerca do papel da arte, situando-se entre as críticas do academicismo do século XIX e o vanguardismo europeu do início do século XX. No entanto, o muralismo respondeu às especificidades do momento político mexicano, de acordo com as condições e objetivos próprios, ao retomar as preocupações do realismo de Coubert e Daumier⁷ voltado para a temática social e para a pintura de trabalhadores e camponeses em cenas cotidianas, sem se afastar dos debates da arte moderna. Ao criar soluções originais para o uso do espaço pictórico (obras monumentais), o muralismo rompeu com a arte de cavalete e incorporou novos materiais, ferramentas e técnicas ao processo de trabalho.

Mesmo sendo influenciada por movimentos e técnicas européias (especialmente cubismo, fauvismo e expressionismo), a arte na América Latina em geral, e o muralismo mexicano em particular tiveram uma recriação própria a partir da realidade que se vivia, num processo dinâmico de retroalimentação e originalidade⁸. Por conseguinte, não é um movimento unidirecional, em que o modelo vem importado de fora para dentro, e aqui se aceita tal como concebido na Europa; há todo um processo de recriação e construção desde os valores que são vivenciados nesse país e, portanto, nessa especificidade cultural.

Esther Cimet analisa:

O fato de haver tido também fontes européias não cancela o valor, a especificidade do movimento muralista. Não é a Europa que explica o movimento. (...) Não são as fontes que explicam um fenômeno artístico, mas o como e o porquê, em que direções se transformam as matérias-primas obtidas dessas fontes. O movimento muralista mexicano bebeu em diversas fontes da história da arte: nos afrescos do Renascimento italiano, nas vanguardas européias e na arte pré-hispânica, colonial e popular do México; mas todas elas juntas não o explicam. O importante é como e em que direção as sintetizou e transformou em outra coisa, e em que consiste esta diferença, em que e como construiu e determinou essa especificidade.⁹

Daí a singularidade desse movimento, que acabou por criar imagens a respeito da história mexicana em seus diversos momentos, ao mesmo tempo em que fundamentou a construção de uma memória plástica referente à Revolução Mexicana.

A Revolução Mexicana, em oposição ao velho regime e às “aristocracias” no poder, engendrou uma nova ordem política que se refletiu também na questão cultural. A cultura tinha de se reconstituir, se renovar, assumir uma nova orientação, mais condizente com os princípios e os objetivos revolucionários, levando conseqüentemente a um processo de nacionalização da cultura na qual a pintura mural mexicana encontrou seu proeminente lugar.

Para alguns autores, a pintura mural, advinda do processo revolucionário de 1910, é uma arte intencional e plena de significado ideológico, visando a enaltecer e propagandear a obra da Revolução e atingir a maior quantidade possível de espectadores. Daí sua exibição em espaços públicos (palácios, bibliotecas, escolas, museus), apresentando aos olhos populares imagens de sua história, abrangendo temas que abordam o período pré-hispânico, o domínio colonial, a Independência, a Reforma e a Revolução, permitindo uma leitura pública desses temas a partir de uma visão subjacente a esse movimento artístico e aos interesses específicos do Estado revolucionário.

Por isso, não há como desvincular esse movimento artístico do mecenato do Estado, que contratava os artistas e pagava-lhes salários, garantindo sua existência material unicamente através da atividade artística; oferecia-lhes os muros para o registro de sua arte e de suas idéias; tornava-os reconhecidos por meio do prestígio público nacional e mundial; sugeria-lhes os temas que deviam estar relacionados à história nacional; e, finalmente, deixava-os “livres” para pintar a imagem de um povo em luta pela liberdade, contra a opressão e a tirania.

Essa relação entre arte e Estado, no século XX, lança uma forma inovadora da prática artística, não apenas no que se refere aos temas e signos da arte, mas sobretudo em seus quatro momentos: produção, distribuição, circulação e consumo. Rompendo os canais privados do mercado da arte, amplia seus espaços e suas relações na medida em que ao se localizar em espaços públicos torna-se arte pública, de “consumo” amplo que ultrapassa os limites de um grupo seletivo.

A maior parte dos autores pesquisados considera que a origem do movimento muralista ocorreu no ano de 1922¹⁰, podendo ser dividido em duas grandes etapas cronológicas ou gerações: a primeira, que abrange o período entre 1922 até 1942,¹¹ e a segunda, que vai desde o início da década de 50 até os nossos dias.

A primeira geração está ligada aos nomes de Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros e José Clemente Orozco que, reunidos no Sindicato

de Operários, Técnicos, Pintores e Escultores, lançaram no ano de 1923 uma “Declaração Social, Política e Estética”, no dizer de Raquel Tibol, “de claro sentido populista e subversivo”, no qual propunham socializar a arte, produzir apenas obras monumentais para o domínio público, criar uma beleza que sugerisse a luta, repudiar as manifestações individuais e burguesas da pintura de cavalete¹². O corpo teórico da arte mural nasceu no sindicato, o que marcaria sua vinculação como arte nacional e com uma situação ideológica definida¹³.

Esses ideais propostos pelos muralistas e expressos em suas obras iam ao encontro dos projetos educacionais de José Vasconcelos, secretário de Educação Pública durante o governo de Álvaro Obregón (1920-1924), cuja proposta era a de vincular a arte mural a um eficaz trabalho semelhante ao dos missionários espanhóis do século XVI: educar pela imagem, procurando atingir, por meio delas, uma população de 85% de analfabetos.

O desafio era bastante difícil de ser realizado, devido, entre outras causas, à heterogênea conformação da população mexicana, o que levou Vasconcelos a uma defesa da idéia da mestiçagem na tentativa de tirar o elemento indígena de suas raízes e integrá-lo à sociedade nacional. Daí a idéia de federalizar o ensino e a conseqüente criação da Secretaria de Educação Pública por decreto presidencial de 5 de setembro de 1921.

Em 1922, Vasconcelos contratou os melhores pintores da época para que decorassem os muros dos edifícios da capela de San Pedro e San Pablo, da Escola Nacional Preparatória, e as paredes da Secretaria de Educação Pública, constituindo as primeiras obras murais desse movimento. Com a sua renúncia em julho de 1924,¹⁴ boa parte dos contratos dos muralistas foi suspensa, tendo apenas Rivera continuado seu trabalho.

O muralismo mexicano da década de 1920 caracterizou-se pelo esforço em criar uma imagem do povo mexicano que surgia das convulsões da Revolução. As origens metafísicas acabaram sendo substituídas pelas realidades derivadas de experiências e preocupa-

ções políticas, que constituíram as imagens dominantes nos murais de Rivera, Siqueiros e Orozco.

Rivera, Orozco e Siqueiros acabaram dominando a cena artística no país. Os locais de grande prestígio que eram concedidos a esses pintores marcaram o início da institucionalização do movimento muralista mexicano. Nesse período, os políticos populistas que dominavam o Estado mexicano começaram a perceber nos murais públicos de Rivera um meio para dar uma forma cultural concreta à sua própria participação no desenvolvimento do México pós-revolucionário. Os murais promovidos pelo Estado refletiam uma interpretação da história mexicana na qual era possível enaltecer as suas realizações. Isto aparece, especialmente, nos murais realizados por Rivera junto às escadarias do Palácio Nacional, intitulados *História do México* (1929-1935)¹⁵.

Apesar de sua situação preponderante, o movimento muralista viu-se inserido em uma relação política contraditória com o Estado que o patrocinava: estava sujeito ao Estado, e esta sujeição se dava na forma necessária de uma negociação conflitiva com o Estado patrocinador, tanto nas questões da pintura a ser realizada como na que se referia à sua produção e apreciação.

Cimet Shoiyet prossegue:

Há que se levar em conta a relação entre o muralista e seu patrocinador que foi quase sempre conflitiva: nessa relação cada parte trata de defender seus interesses e disso deriva a necessidade de uma negociação entre ambos. Dado que cada mural se realizou em condições conjunturais diversas, dentro de uma correlação variável de forças e a partir de distintas posições também por parte dos muralistas – poderemos considerá-lo como o resultado do confronto dessas forças e não como a expressão quimicamente pura da ideologia do Estado ou de outros patrocinadores, nem tampouco dos interesses que os muralistas representavam.¹⁶

As visões do mundo moderno criadas por Rivera, Orozco e Siqueiros entre 1930 e 1940 situam-se no contexto de realidades contrastantes. No dizer de Rochfort:

Para Siqueiros constituíam as bases de uma leitura profundamente parcial do mundo moderno. No caso de Orozco, os contrastes com frequência formaram a premissa de uma interrogação valorativa do conflito entre o ideal e a realidade. Na obra de Rivera, as dualidades do mundo moderno se trataram numa combinação de posições contraditórias, seja numa visão acrítica e mitificada da modernidade norte-americana ou através da retórica de seu socialismo revolucionário.¹⁷

Na década de 1940 surgiram os primeiros sinais de desgaste do movimento muralista, que acabaram por acentuar-se na década seguinte. Esse desgaste pôde notar-se na adoção da linha oficialista, no esgotamento das propostas plásticas e no fato de que alguns postulados do muralismo não tinham correspondência com a nova organização econômica e cultural do país, resultante da Guerra Fria.

Na economia do país ocorreu um fortalecimento da participação ativa dos setores industriais e das classes médias; promoveu-se o desenvolvimento de um forte aparato institucional burocrático; introduziram-se novos modelos educativos e culturais e começou-se a sentir sua influência através dos meios de comunicação de massa.

Nesse ambiente, o patrocínio da arte também mudou. O Estado já não era o único promotor cultural ou o mais importante, e tomou força a mercantilização artística com a participação de galerias que promoveram tendências como a abstração ou o geometrismo.

Nesse contexto “desenvolvimentista”, que incentivava cada vez mais a industrialização do país, surgiu a produção de murais que introduziram novas propostas, tais como a incorporação do relevo ou o uso de pedras e mosaicos de cores. Passou-se a considerar também o planejamento arquitetônico, e a integração dos murais atingiu seu auge na indústria da construção, durante o qual se realizaram obras públicas

que contaram também com a participação de Orozco, Rivera e outros muralistas. Foi o caso da Cidade Universitária, do Centro Médico, da Secretaria de Comunicações, da fábrica Automex e outros.

A história da pintura mural mexicana não terminou em 1974 com a morte de Siqueiros. Existia já desde o final da década de 50 uma nova geração – a segunda – de pintores muralistas, como Carlos Chávez Morado, Juan O’Gorman, Enrico Eppens, Jorge González Camarena e muitos mais. Essa geração se caracterizou pela pintura de murais que buscavam distanciar-se da temática da arte engajada tão empregada pela primeira geração, além de desenvolver estilos mais pessoais e pintar também muros pertencentes à iniciativa privada.

O processo de um mural não termina uma vez realizado. As imagens que a primeira e a segunda geração de pintores muralistas deixou, ainda produzem seus efeitos de grande importância nos dias atuais.

Essas imagens não estão apenas presentes nos espaços públicos do país, mas encontram-se reproduzidas em larga escala também nos livros didáticos distribuídos gratuitamente nas escolas de toda a República, nas propagandas do Partido Revolucionário Institucional (PRI) e nos museus visitados diariamente. Assim, tais imagens vêm sendo consumidas por uma legião de apreciadores cada vez maior, maior ainda que na época em que foram realizadas.

Mais do que nunca essas imagens estão presentes e necessitam ser pesquisadas pelo historiador, trazendo à tona não só as condições de sua produção, mas as suas contradições como produtoras de um poderoso imaginário de efeitos pedagógicos.

Dessa maneira, é de fundamental importância atentar-se para aquelas imagens que vivem nas instituições que geram a memória da coletividade. Estou me referindo aos museus e, especialmente, aos murais relacionados à temática da Revolução existentes no Museu Nacional de História, que serão analisados a seguir.

Visões da Revolução: os murais do Museu Nacional de História

Antes de me deter na análise das obras murais existentes no Museu, é necessário deixar claro que as considero muito mais que obras pictóricas elaboradas com a finalidade de serem apreciadas ou experimentadas apenas no aspecto estético. Obviamente não estou desconsiderando que a obra muralista teve enorme importância do ponto de vista das soluções originais quanto ao problema do espaço pictórico (o seu aspecto monumental), à incorporação de novos materiais empregados, às inovações estéticas e, portanto, à linguagem artística como um todo.

Todavia, aqui pretendo tratar estas obras a partir de suas mensagens e conteúdos veiculados nos distintos momentos da história política mexicana.

Assim, essas obras murais devem ser entendidas como documentos visuais que remetem a um determinado contexto político em que foram realizadas, e estão carregadas de uma simbologia que deve ser analisada cuidadosamente.

É fundamental também ressaltar que essas imagens devem ser vistas como representações, ou melhor, ao serem compreendidas por outras pessoas além daquelas que as produziram, é porque existe entre elas um mínimo de convenção sociocultural. Dessa maneira, elas devem boa parcela de sua significação a seu aspecto de símbolo e de seu poder de comunicação.

Para tanto, analisarei os quatro murais existentes no Museu que estão relacionados ao tema da Revolução Mexicana. São eles: “O Feudalismo Porfirista” e “Sufrágio Efetivo, Não Reeleição”, ambos de Juan O’Gorman e situados na Sala XI; “A Constituição de 1917”, de Jorge González Camarena, na Sala XII; e, finalmente, “Do Porfirismo à Revolução”, de David Alfaro Siqueiros, que se encontra na Sala XIII.

O Feudalismo Porfirista, Sufrágio Efetivo, Não-Reeleição. Murais de Juan O' Gorman

Após a saída da Sala X, dedicada à Ditadura Porfirista, encontramos os murais de Juan O' Gorman, localizados na Sala XI, a qual recebeu o nome dos murais *O Feudalismo Porfirista, Sufrágio Efetivo, Não-Reeleição*.

Logo, na entrada da sala, visualizamos o mural localizado na parede frontal: *Sufrágio Efetivo, Não-Reeleição*. O segundo mural, intitulado *O Feudalismo Porfirista*, encontra-se na parede oposta ao primeiro, sendo dividido pela mesma porta de entrada/saída existente.

Embora cronologicamente o período porfirista preceda o período maderista, o olhar do visitante é direcionado em sentido contrário: entramos na sala apreciando o mural dedicado a Madero e saímos apreciando o mural dedicado a Porfirio. A intenção do autor, ou dos museógrafos que conceberam esse espaço expositivo, é clara: ao entrar, vemos em Madero o triunfo da Revolução e, ao sair, vemos em Porfirio o que a Revolução destruiu.

Ressalto esse aspecto, pois para proceder à análise dessas obras logo em seguida, priorizo o fato cronológico, de Porfirio a Madero, e logo em seguida o cenário museográfico.

Compondo o acervo desta sala encontramos dois objetos junto com os murais: uma cadeira de nome *Curul*¹⁸, que formou parte do mobiliário da Câmara dos Deputados, e uma Mesa de Sacristia¹⁹ (no centro da sala). A Câmara dos Deputados, da qual a cadeira fazia parte, foi inaugurada por Porfirio Díaz em 1º de abril de 1911 para a solene abertura do segundo período de sessões da 25ª Legislatura, tendo presidido nesta data seu último informe de governo. Também neste local, em 25 de maio de 1911, o general Díaz apresentou sua renúncia à presidência.

A intenção na exposição destes objetos é a de mostrar documentos materiais que pudessem apresentar alguma “força” e apelo, como se fossem provas da luta empreendida por Madero para a derrubada de

Porfirio Díaz. Ou seja, são os únicos documentos materiais presentes que são simultâneos aos fatos representados nos murais e que, de alguma maneira, demonstram relação com a temática da obra muralista. Mesmo assim, esta mesa e esta cadeira prestam aos dois murais uma força secundária, apenas avalizando a importância do ato maior: a grandeza de Madero na luta contra o porfiriato, e a trágica traição da qual foi vítima pelas forças reacionárias comandadas por Victoriano Huerta e com o apoio dos Estados Unidos.

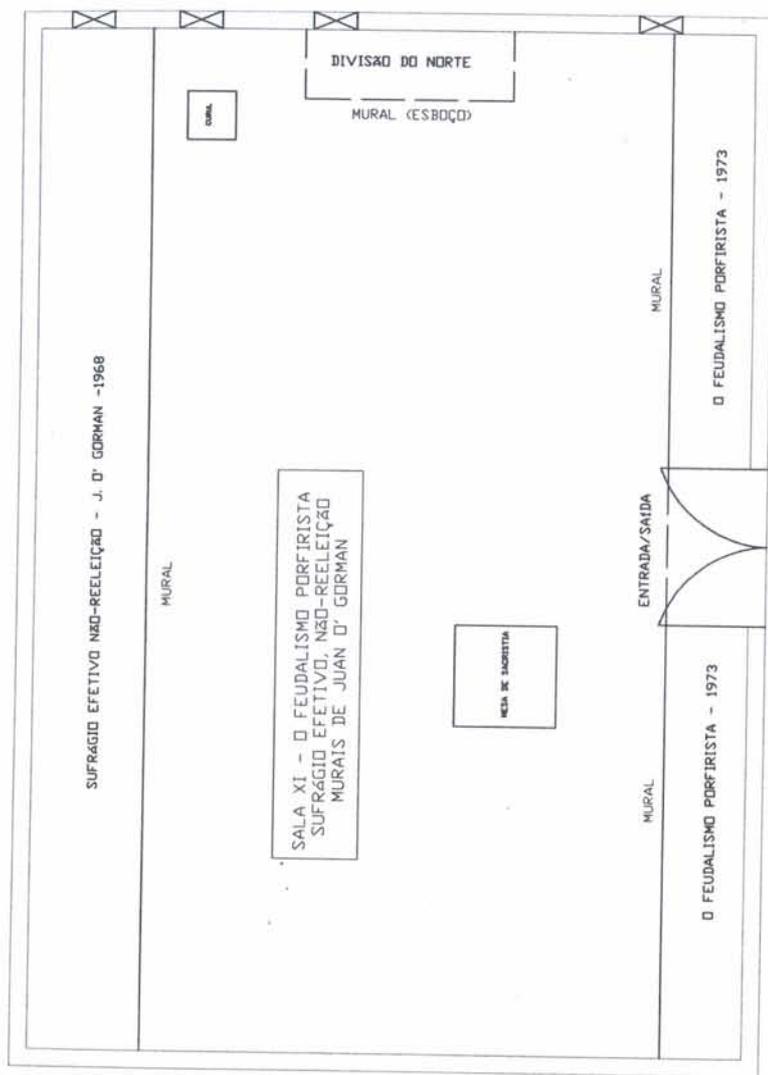
A força da linguagem muralista e a sua monumentalidade acabam tornando a presença deste mobiliário uma mera ilustração, sendo até mesmo imperceptível ou deslocado de contexto.

O Feudalismo Porfirista

O mural *O Feudalismo Porfirista* (ver caderno de imagens), de autoria de Juan O'Gorman (1904-1982), foi iniciado em 1970 a pedido do então diretor do Museu Nacional de História, Antonio Arriaga Ochoa, e inaugurado em 1973. Mede 6.50 x 4.50 metros e a técnica empregada é o afresco, que consiste em uma mistura de pó de mármore, cal velha apagada e um pouco de cimento branco. Os pigmentos utilizados são importados; por exemplo, os vermelhos, ocres e amarelo-escuros são franceses, e os verdes, amarelo-claros e azuis são alemães.

Nesse mural, o período porfirista – denominado de *Feudalismo Porfirista* – está representado por alguns aspectos políticos, sociais e econômicos.

Do lado esquerdo do observador, na parte inferior do mural, encontra-se representado o general Porfirio Díaz sentado em uma cadeira luxuosa, rodeado por diversos personagens. Podem ser identificados sua esposa, Carmen Romero Rubio de Díaz, o embaixador norte-americano Henry Lane Wilson, os generais Bernardo Reyes e Manuel Mondragón, fiéis ao ditador, além de León de la Barra – que viria a assumir a presidência logo após a renúncia de Porfirio, e Ramón Corral, candidato à vice-presidência na chapa do ditador em 1910.



Planta baixa da Sala XI – O Feudalismo Porfirista e Sufrágio Efetivo, Não-Reeleição.

(Elaboração: Camilo de Mello Vasconcellos)

É importante destacar também os personagens de José Yves Limantour, Manuel Romero Rubio e Justo Sierra, que constituem o núcleo mais próximo do ditador, reunido no chamado grupo *Os Científicos*.

Este grupo derivou seu nome de uma convicção social e filosófica que, sobretudo, sob a influência de Augusto Comte e Herbert Spencer, baseava-se em uma teoria “científica” de ordem e progresso com fortes matizes sociodarwinistas. Com isto *Os Científicos* deram origem também à ideologia do desenvolvimento característica dos últimos anos do Porfiriato. Por uma parte, esta doutrina pretendia legitimar a crescente penetração econômica no México do capital estrangeiro “superior”. Por outra, devia justificar o domínio de uma oligarquia de orientação tecnocrata, principalmente sobre os elementos indígenas da população, considerados racial e economicamente inferiores. Seus principais representantes foram Manuel Romero Rubio (sogro do ditador Díaz e secretário de governo), o secretário da Fazenda José Yves Limantour, e Justo Sierra, que respondia pela Secretaria de Instrução e Belas-Artes do governo porfirista. Além destas conhecidas personalidades, o grupo dos *Científicos* também era composto por destacados congressistas, advogados famosos e jornalistas vinculados a publicações favoráveis ao governo.

Seguindo na análise do mural, o “poder feudal” está centralizado e concentrado na figura de Porfirio Díaz, representado em sua cadeira oficial trajando uniforme militar coberto de medalhas e com o olhar duro e austero. Enfim, uma representação de um homem autoritário, todo-poderoso, que deveria ser respeitado e, acima de tudo, temido por seus adversários.

Observa-se proximamente aos principais colaboradores de Porfirio Díaz um camponês ajoelhado junto de sua mulher e de seu filho em atitude de humilhação, para os quais José Yves Limantour mostra um papel. Parece ser a justificativa que existia em virtude do excesso de trabalho da população mais pobre, ou até mesmo alguma obrigação devida pelo camponês. Nesse momento, o gesto do camponês se apro-

xima muito da cerimônia de homenagem e fidelidade que os servos realizavam junto aos seus senhores no âmbito do sistema feudal vigente na Europa Ocidental.

Esta tentativa de identificar o regime porfirista com o feudalismo ainda está presente em outros detalhes desta obra muralista, como, por exemplo, na representação de uma fazenda em cor rosa localizada na parte superior do retábulo, ao fundo, que contrasta por sua magnificência com as choças de palha onde viviam os camponeses e que se encontram um pouco mais abaixo da fazenda.

Os camponeses suportavam a mais completa exploração, exercida por meio de dois instrumentos do porfirismo e presentes na pintura: os *rurales* – que era a polícia política dessa época, basicamente existindo para reprimir qualquer tentativa da população camponesa de se rebelar contra as inúmeras injustiças vigentes – e também pela *tienda de raya* – instituição que desde o século XVII mantinha o camponês limitado aos interesses da fazenda, obrigando-o a comprar todas as coisas de que necessitasse no armazém do latifundiário e, com isto, dificultando-lhe a autonomia.

O quartel dos “*rurales*” se destaca na pintura pela cor laranja com que foi retratado, e igualmente porque em sua direção ocorre uma população camponesa armada de facas e bandeiras, que nos faz pensar nos primeiros focos de rebelião que se iniciaram ainda na época porfirista (Tomochic e Satevo, no Estado de Chihuahua, por exemplo, ainda no século XIX).

A *tienda de raya* está presente do lado direito do mural, e a exploração sobre a qual a população camponesa era submetida está reforçada pela presença de homens armados ali postados para conter qualquer ato de insubordinação ou revolta.

Ao fundo encontram-se algumas paisagens, além de outras construções erigidas durante o regime porfirista. Há também, do lado esquerdo, a representação de um arco construído em pedra onde se pode ver gravada a inscrição: *Honra e Glória ao General Porfirio Díaz*, nas cores verde e vermelho, que representam a bandeira mexicana,

à semelhança do Arco do Triunfo francês, simbolizando o culto à sua personalidade de que foi objeto o general em sua época.

O estilo “feudal” de governo do general Porfirio Díaz evidencia-se até mesmo pelo estilo afrancesado das construções existentes, especialmente dos castelos representados no plano superior esquerdo do mural.

Do lado inferior direito da pintura, a repressão e os horrores do governo porfirista atingem o seu ápice com a cena de um camponês sendo açoitado por um indivíduo de feição assustadora e disforme. Um homem bem-vestido lhe apresenta um documento justificando tal atitude para a manutenção daquela injusta distribuição de terras. O título dado pelo pintor é *Aristocracia Pulquera*, pois o álcool, largamente consumido pelos camponeses, se constituía inclusive em uma das melhores armas de exploração e dominação usadas contra os oprimidos, porquanto a sua produção e distribuição sempre foram controladas pelos latifundiários.

Finalmente, vêm-se um soldado que observa e respalda aquela cena de tortura degradante e uma mulher que assiste aos horrores de ter de presenciar o seu próprio marido passar por aquela situação.

Há também um senhor de idade que está em atitude de pedir silêncio ao torturado, numa clara demonstração do horror e do medo que a política porfirista impunha aos adversários do regime.

Outrossim, pode-se ver um homem que carrega uma menina no colo, em atitude de derrota e de desespero em face daquela situação de poucas perspectivas de mudanças. O interessante é notar que no mural defronte também há uma cena similar, só que naquele a menina significa a esperança de uma nova geração que nasceria com a Revolução Maderista.

Para tirar o país daquele sistema “feudal”, sinônimo na verdade de atraso, era necessário, portanto, uma revolução que alterasse por completo toda aquela estrutura injusta imposta aos camponeses mexicanos.

A idéia-síntese do mural vai na direção de que os abusos do período porfirista, principalmente voltados contra a população camponesa,

foram as razões que justificaram o estopim da Revolução de 1910, especialmente a partir da liderança de Madero, representado no mural defronte.

Sufrágio Efetivo, Não-Reeleição

Na documentação consultada, este mural foi originalmente pensado para integrar a Sala da Revolução – Etapa Maderista²⁰. Em três informes oficiais de 1967²¹, são feitas referências a este mural como sendo *A Revolução Maderista e a Usurpação de Victoriano Huerta*. No informe anual de 1969, há uma referência a este mural como sendo o *Retábulo da Revolução*.

Independentemente dessas referências, esta obra mural foi inaugurada em 1968 com o título *Sufrágio Efetivo, Não-Reeleição* (ver caderno de imagens), tendo assim, o mesmo nome do lema da campanha empreendida por Madero contra Porfirio Díaz, em 1910. Além disso, este título dá o nome à *Sala XI* do Museu, numa espécie de simbiose, quando obra mural e história se “confundem numa perfeita harmonia”, como se fato histórico e representação pictórica fossem a mesma coisa.²²

Este mural, cuja dimensão é de 4,50 x 6,50 m e técnica de afresco, foi realizado a pedido do então diretor do Museu Nacional de História, Antonio Arriaga Ochoa, ao artista Juan O’Gorman, que recebeu pela pintura o montante de \$140.000,00 (cento e quarenta mil pesos), conforme contrato assinado em 9 de junho de 1967²³.

Pelos termos do contrato,

(...) a pintura representará o presidente da República Mexicana, Senhor Francisco I. Madero, segundo o croqui que previamente será autorizado pela Direção do Museu Nacional de História, órgão dependente do INAH e da Secretaria de Educação Pública”.²⁴ Além disso, o mural seria executado sob a supervisão da Direção do Museu Nacional de História, (...) que teria todas as faculdades necessárias para certificar-se da qualidade dos materiais

empregados, da regularidade na execução dos trabalhos e, em geral, do exato cumprimento deste Contrato. Finalmente, o pintor se compromete a entregar primeiramente à Direção do Museu para sua aprovação, o croqui do afresco em papel e no tempo hábil. Ao seu término, o mural será recebido por pessoas designadas pela Secretaria de Educação Pública.²⁵

Ressaltam-se aqui os seguintes aspectos do contrato: o autor deve primeiramente apresentar um croqui em papel, a ser aprovado, autorizado e supervisionado pela Direção do Museu Nacional de História, deixando claro que o autor pintará a sua versão do fato de acordo com as intenções do contratante. A criação artística submete-se, dessa maneira, à ideologia da instituição na qual se efetuará a obra.

À primeira vista, o que se destaca nesta obra é uma grande concentração de pessoas, bandeiras e flâmulas que acompanham a figura de Madero montado num cavalo branco, empunhando uma bandeira mexicana²⁶ em sua mão direita. Madero, no centro do mural, vestido com trajes finos, está portando a faixa presidencial no seu peito, com a intenção de reafirmar sua autoridade após a tentativa frustrada de golpe do qual havia sido vítima pelas forças fiéis ao porfiriato. O presidente está sendo escoltado por cadetes armados do Colégio Militar, cuja sede, nessa época, ainda se localizava ao lado da residência presidencial no Castillo de Chapultepec, que aparece ao fundo da pintura mural²⁷.

Chama a atenção um detalhe importante: os braços de Madero estão abertos em forma de cruz. Sobre isso, O’Gorman revelou:

(...) Ao senhor Madero o pintei no mural com os braços abertos em cruz, porque era um grande homem, bom, bondoso, humanista. Por esses atributos lhe foi difícil governar, pensava que os homens eram como ele e acabou por ser um mártir.²⁸

É evidente a intenção do autor de comparar a figura de Madero com a de um Cristo cívico²⁹, porque Madero sofre a traição de um de seus principais homens de confiança, é preso e, finalmente, assassinado.

Além disso, Madero é o catalisador de todas as forças políticas e sociais, pois unifica ao seu redor todas as tendências revolucionárias: o anarco-sindicalismo dos irmãos Flores Magón aparece representado nas bandeiras rubro-negras; as forças villistas são representadas pelo homem de bigodes com o chapéu característico; e os zapatistas são identificados pela indumentária de alguns soldados, localizados à direita e à esquerda do observador.

As mulheres também marcam sua presença e estão representadas pela “coronela” de chapéu conhecida como “El Santanón”, situada à direita do observador e próxima de um cadete do exército, e há uma outra representante da classe média pertencente ao Clube Político “Hijas de Cuauhtémoc”, à esquerda do observador³⁰.

Ao lado dessas mulheres de classe média está José Guadalupe Posada, representando os artistas e mostrando um panfleto de apoio a Madero; ao seu lado, encontra-se Belisário Domínguez, que sustenta um texto contra a usurpação huertista e pelo qual foi assassinado ao pronunciá-lo na Câmara dos Deputados.

Além disso, na extrema esquerda do observador encontram-se os representantes da classe trabalhadora que também emprestam o seu apoio a Madero: o operário com seu uniforme, o camponês esfarrapado e, finalmente, o entregador de jornais, que ao mesmo tempo em que anuncia a traição de Huerta, ironiza a ação deste com o embaixador norte-americano. Pode-se ver também uma menina que simboliza a nova geração, muito esperançosa com os possíveis avanços sociais da Revolução empreendida pelo presidente.

Madero, de fato, representa a síntese de todas as classes, categorias sociais e forças políticas e, desta maneira, o seu papel de liderança deve ser seguido estabelecendo um modelo de valores a ser cultuado não só pelos seus simpatizantes mas também, em última instância, pelos visitantes do Museu.

Um outro traço marcante desta obra é o seu grau acentuadamente maniqueísta. Do lado direito de quem observa, em um compartimento especial talvez para diferenciar esses personagens dos

demais, localizam-se os símbolos do bem e da bondade relacionados a Madero, seu irmão Gustavo Madero, o vice-presidente José Maria Pino Suárez e sua esposa Sara Pérez de Madero. Estes personagens estão representados logo acima por três pombas, uma inclusive com o lema “paz” em seu bico e trazendo um ramo de oliveira em uma das patas. Contrapondo-se a isso temos do lado oposto do mural, na mesma direção, os símbolos do mal relacionados a Victoriano Huerta e ao embaixador norte-americano Henry Lane Wilson, representados por chacais.

Segundo Chevalier & Gheerbrant,

ao longo de toda a simbologia judaico-cristã, a pomba – que com o Novo Testamento acabará por representar o Espírito Santo – é, fundamentalmente, um símbolo de pureza, de simplicidade e, também, quando traz o ramo de oliveira para Noé, na arca, de paz, harmonia, esperança, felicidade recuperada. Além disso, a pomba representa muitas vezes aquilo que o homem tem em si mesmo de imorredouro, quer dizer, o princípio vital, a alma. É por isso mesmo representada, em certos vasos funerários gregos, bebendo em uma taça que simboliza a fonte da memória. A imagem é repetida na iconografia cristã, como no relato do martírio de São Policarpo, por exemplo, em que uma pomba saía do santo depois da sua morte.³¹

No imaginário do muralista O’Gorman, a figura de Madero carrega estes valores: é um espírito de grande bondade, pureza, harmonia (pois flutua e concilia as adversidades) e felicidade recuperada, uma vez que retoma, mesmo que momentaneamente, o poder logo após a frustrada tentativa de golpe de Bernardo Reyes.

Pode-se dizer, inclusive, que O’Gorman é portador de um imaginário religioso em relação a Madero, pois este acaba sendo comparado a um Cristo que deveria ser assim rememorado no panteão da Revolução Mexicana.

Completa-se o maniqueísmo com a intromissão do embaixador norte-americano Wilson, que oferece a faixa presidencial ao traidor

Victoriano Huerta, demonstrando a intromissão dos Estados Unidos nos assuntos mexicanos. Esses personagens foram relacionados, na obra mural, à simbologia de dois chacais e à cor amarela, que representam os valores do mal.

Chevalier & Gheerbrant lembram:

(...) porque uiva até morrer, ronda pelos cemitérios e se alimenta de cadáveres, o chacal é um animal de mau augúrio, assim como o lobo. Já a cor amarela pode significar também a traição. Nos séculos XVI e XVII, a porta dos traidores era pintada de amarelo a fim de atrair para ela a atenção dos transeuntes.³²

Ainda que o tema do mural represente um dia histórico, Juan O'Gorman realizou algo mais geral, mostrando também os grupos políticos que apoiavam o presidente Madero, assim como aqueles que colaboraram para a sua derrota.

Ressalta-se o didatismo das imagens cujo objetivo maior é permitir ao público entender a mensagem histórica que o artista expressou, de acordo com a sua visão e com os seus valores, a respeito do fato histórico representado, e também seguindo as orientações das autoridades oficiais: o poderoso Instituto Nacional de Antropologia e História (INAH) e a Secretaria de Educação Pública (SEP).

Há, realmente, uma intenção deliberada do autor em estabelecer uma “identificação” entre o fato histórico, *Dia da Lealdade Nacional* (como é popularmente conhecido),³³ com a sua representação pictórica.

Por fim, o título do mural aparece em letras bem grandes na parte superior e central do mural, e encontra-se suspenso por duas grandes mãos que parecem descortinar e, ao mesmo tempo, sustentar toda aquela trama histórica.

Com a inauguração desse espetáculo solene – o teatro da história – entra em cena a figura central ali representada: Francisco I. Madero e todo o séquito de colaboradores e traidores, compondo essa trama de tons épicos.

Fica evidente, portanto, a proposta-chave da sala: primeiramente, evidenciar o triunfo da Revolução com Madero, tornando cristalino também, ao mesmo tempo, o que foi que a Revolução destruiu: o feudalismo e o atraso porfirista.

A Constituição de 1917.
Mural de Jorge González Camarena.
A Mão de Carranza é conduzida por Deus?

O mural *A Constituição de 1917* (ver caderno de imagens), de Jorge González Camarena (1908-1980), foi inaugurado em 1967 e integra até os dias atuais, conforme demonstrado no capítulo anterior, a *Sala XII do Museu Nacional de História: Sala da Revolução Mexicana (1910-1917)*³⁴. O autor terminou esse mural em 1967 e adotou por técnica a pintura em acrílico sobre tela. O mural mede 4 m x 4,5 m.

González Camarena teve alguma influência do abstracionismo e era um artista bastante crítico quanto ao abuso excessivo do realismo social da primeira geração de muralistas.

Aliás, considerava que a obra muralista poderia ser o meio plástico ideal para comunicar-se com o povo, pois para isso havia sido criada. Era, com efeito, mais um artista que considerava o mural como um meio para atingir a população pela via do caráter didático de suas obras.

O mural está localizado na parede à esquerda da porta de entrada. Monumental como toda obra muralista, o autor faz uso do recurso da geometrização, e economiza tanto na quantidade de personagens quanto nos fatos representados.

Fundamentalmente é a figura de Carranza que está ressaltada, ocupando quase a totalidade da obra mural. Encontra-se representada na parte central a figura do presidente com uma caneta na mão assinando diversos papéis de cor branca em cima de uma mesa. Logo abaixo se encontram diversos papéis em cor negra, que parecem ter

sido desprezados pelo presidente e que representam os abusos das leis e proibições do porfiriato.

Além da posição central e do tamanho da figura de Carranza representada na obra, há que se chamar a atenção para a desproporcionalidade das suas mãos, braços, tronco e peito.

Este “exagero” na representação desses membros de Carranza parece aproximá-lo de um homem imbuído de uma grande força física, própria de um “herói”, especialmente porque este “herói” era conhecido como *O Primeiro Chefe* ou o *Chefe do Exército Constitucionalista*.

Compreende-se então a mensagem da pintura mural: somente um homem de muita coragem e determinação poderia ter levado à frente uma Revolução e edificado a sua maior obra: a promulgação da Constituição de 1917, que acabou pondo um fim ao processo revolucionário. Foi preciso mesmo muita coragem e determinação para dar cabo dos abusos do porfirismo e também para manter a nação sob o mesmo comando.

Carranza, geometrizado, assume igualmente um aspecto pétreo, de aparência e resistência de pedra, duro, imóvel. Em um primeiro momento pode parecer uma figura de pedra bruta que vai sendo talhada, acabada e tomando forma, deixando clara a sua mensagem.

Chevalier & Gheerbrant sentenciam:

A pedra bruta é a matéria passiva ambivalente: se apenas se exerce sobre ela a atividade humana, ela se envilece; se, ao contrário, é a atividade celeste e espiritual que se exerce sobre ela, com vistas a fazer dela uma pedra talhada, se enobrece. A passagem da pedra bruta à pedra talhada por Deus, e não pelo homem, é a passagem da alma obscura a alma iluminada pelo conhecimento divino. Aliás, o Mestre Eckhart não ensina que pedra é sinônimo de *conhecimento*? (grifo do autor) (...) Na tradição bíblica, em função de seu caráter imutável, a pedra simboliza a *sabedoria* (grifo do autor)³⁵.

Neste mural, Carranza é também possuidor de conhecimento, pois assina ou mesmo escreve artigos constitucionais da Carta Magna de 1917, ao mesmo tempo em que é portador de uma sabedoria divina representada pela mão localizada atrás dele, com o dedo indicador levantado. O dedo de Deus o iluminou a assinar aquela Constituição, o que vem ao encontro, inclusive, do que diz a letra do Hino Nacional Mexicano:

“Ciña! Oh Pátria! Tus sienes de oliva
De la paz el arcángel divino
Que en cielo tu eterno destino
Por el dedo de Dios se escribió
Mas, si osare un extraño enemigo
Profanar con su planta tu suelo
Piensa! Oh Pátria querida! Que el cielo
Un soldado en cada hijo te dió.”³⁶

Pode-se questionar até que ponto um Estado que se queria laico poderia afirmar Deus no discurso oficial que legitimava a Revolução como patrimônio da nação. Mas, por outro lado, a missão pedagógica do mural, dirigida a um povo bastante católico como o mexicano, teria de deixar uma brecha aberta para a crença.

O dedo apontado para o alto parece estar lembrando aos mexicanos que aquele ato, por meio do qual Carranza sancionava a Constituição como reitora dos destinos da nação, era algo que estava além da simples vontade dos homens, já que teria sido previamente traçado ou determinado por um poder superior, cuja presença entre eles era representada pela figura pétreo do presidente Carranza, com seu longo braço como instrumento.

Carranza também possui sabedoria, pois está numa atitude de escutar e de escrever o que escuta: sua mão segurando a caneta está pronta para transmitir nos papéis brancos os desígnios da nação, amparada pelos constituintes³⁷ que se confundem com o símbolo maior nacional: a águia que acolhe a todos.

No entendimento de Chevalier & Gheerbrant,

A águia, além de estar representada na bandeira mexicana, é considerada “a rainha das aves, encarnação, substituto ou mensageiro da mais alta divindade uraniana e do fogo celeste – o sol, que só ela ousa fixar sem queimar os olhos. Símbolo de tamanha importância, que não existe nenhuma narrativa, ou imagem, histórica ou mítica, tanto em nossa civilização quanto em todas as outras, em que a águia não acompanhe, ou mesmo não represente os maiores deuses e os maiores heróis. (...) A águia é também o símbolo coletivo e primitivo do pai e de todas as figuras da paternidade.”³⁸

Do lado esquerdo de quem observa, é possível notar a figura de revolucionários zapatistas com suas armas ao ombro em posição de luta. A figura de Carranza é representada também como o grande líder conciliador de forças opostas, fazendo desaparecer toda a tensão e o conflito que tanto caracterizou o processo revolucionário mexicano.

A pátria acolhe a todos na figura da Águia, até mesmo as forças zapatistas que foram inimigas das forças carrancistas e sempre lutaram em flancos opostos, pois possuíam projetos e visões distintas a respeito da sociedade mexicana e de seu processo revolucionário.

Ao realizar tal obra, Carranza livra a pátria mexicana de todos os males, representados pelos papéis de cor negra.

A conciliação dessa vez não é obra apenas dos homens. Ela vem pelo alto e venceu mais uma vez; afinal, o poder divino é sempre mais forte.

O mural de González Camarena, com toda essa simbologia, é a maior prova disso.

Siqueiros: uma alma em constante ebulição

Na trajetória de David Alfaro Siqueiros (1896-1974), as esferas política e artística sempre estiveram juntas. Ao longo de quase cinco décadas de trabalho, suas diferentes propostas mantiveram uma constante: responder às suas inquietudes com respeito a uma fundamentação teórica e experimental de seu trabalho artístico e de moldar nele as suas considerações sociais e políticas.

Desde seu manifesto “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación de América”³⁹ (publicado no único número da revista *Vida Americana*, em 1921, em Barcelona), Siqueiros já considerava a necessidade de produzir e assumir uma arte que recuperasse as tradições culturais da América, e que também se nutrisse das propostas inovadoras das vanguardas artísticas européias, especialmente do cubismo e do futurismo.

Essa visão política do processo artístico em Siqueiros foi muito influenciada ainda na década de 1910 pelo pintor Gerardo Murillo⁴⁰ (1875-1964), mais conhecido por Dr. Atl, nome náhuatl que adotou. Aliás, considera-se Dr. Atl como o precursor ideológico e defensor do muralismo mexicano, antes mesmo de se tornar um movimento de importância reconhecida internacionalmente.

Dr. Atl teve influência decisiva não só sobre Siqueiros, uma vez que, além de professor na Academia de San Carlos, foi seu diretor durante o processo revolucionário.

A ideologia que animou a imaginação artística e política de Siqueiros sempre buscou a unidade entre o socialismo⁴¹ e a modernidade tecnológica. Essa síntese situou-se no núcleo de sua estética e proporcionou a chave para entender sua obra principalmente durante os anos do pós-guerra.

Nesse contexto, o mestre David Alfaro Siqueiros foi o último dos “três grandes”⁴² da chamada Escola Mexicana de Pintura, que sobreviveu ao embate das novas gerações que se manifestavam contra uma pintura de conteúdos sociais e políticos. Tal situação teve como

resultado a incompreensão e, sobretudo, o encerramento de um período glorioso que com Siqueiros chegou ao seu fim, já que Orozco e Rivera estavam mortos (1949 e 1957, respectivamente).

O pintor realizou propostas inovadoras dentro do movimento muralista mexicano, como empregar novos materiais (piroxilina, sílica, cimento, acrílicos, celotex), e recorreu também a ferramentas próprias da época, empregando-as criativamente na arte; por exemplo, o uso do aerógrafo, do projetor elétrico e da câmera fotográfica.

Ao recorrer a novos materiais e ferramentas, dando-lhes diferentes usos e incorporando-os à realização da sua obra, além de supor uma correspondência com a etapa industrial moderna, significou ainda o estabelecimento de novas formas de produção e de percepção artísticas, alcançando uma linguagem diferente que imaginou uma nova plasticidade no que diz respeito às texturas, à velocidade no traço, nos ângulos ou enquadramentos.

A experimentação foi sempre uma constante em sua concepção dos espaços, na pintura ao ar livre, em seu manejo na questão da perspectiva, no emprego de superfícies côncavas, na integração espacial e plástica, na poliangularidade e na pintura de matriz fotográfica, dentre outros.

Para Siqueiros, o artista também deveria se preocupar com o público das obras de arte, devendo este, inclusive, participar dinamicamente da produção das mesmas. O pintor considerava, ainda, que desde o momento da concepção da obra de arte o espectador deveria ser levado em conta como alguém em movimento, que se integrasse ao espaço pictórico e se envolvesse com a obra.

Outro aspecto previsto pelo pintor foi a difusão das obras artísticas através da fotografia, para a qual propõe a realização de uma pintura fotográfica, quer dizer, uma pintura que favorecesse uma reprodução fotográfica apropriada, para dar ao mural não somente o caráter de uma arte pública, mas também de uma arte multirreprodutível.

A utilização da fotografia foi um dos aspectos fundamentais na obra de Siqueiros, como se poderá ver especificamente na análise do mural do Museu Nacional de História.

Do Porfirismo à Revolução Mural de David Alfaro Siqueiros

Este mural localiza-se na Sala XIII do Museu Nacional de História, cujo nome é o mesmo do mural de David Alfaro Siqueiros: *Do Porfirismo à Revolução*.

O contrato para a realização da obra foi assinado em agosto de 1957 e seu custo ficou estipulado em \$2.000 pesos por metro quadrado (o mural mede 410 m²). Essa obra foi encomendada pelo diretor do INAH, Eusébio Dávalos Hurtado, e pelo diretor do Museu, Antonio Arriaga Ochoa.

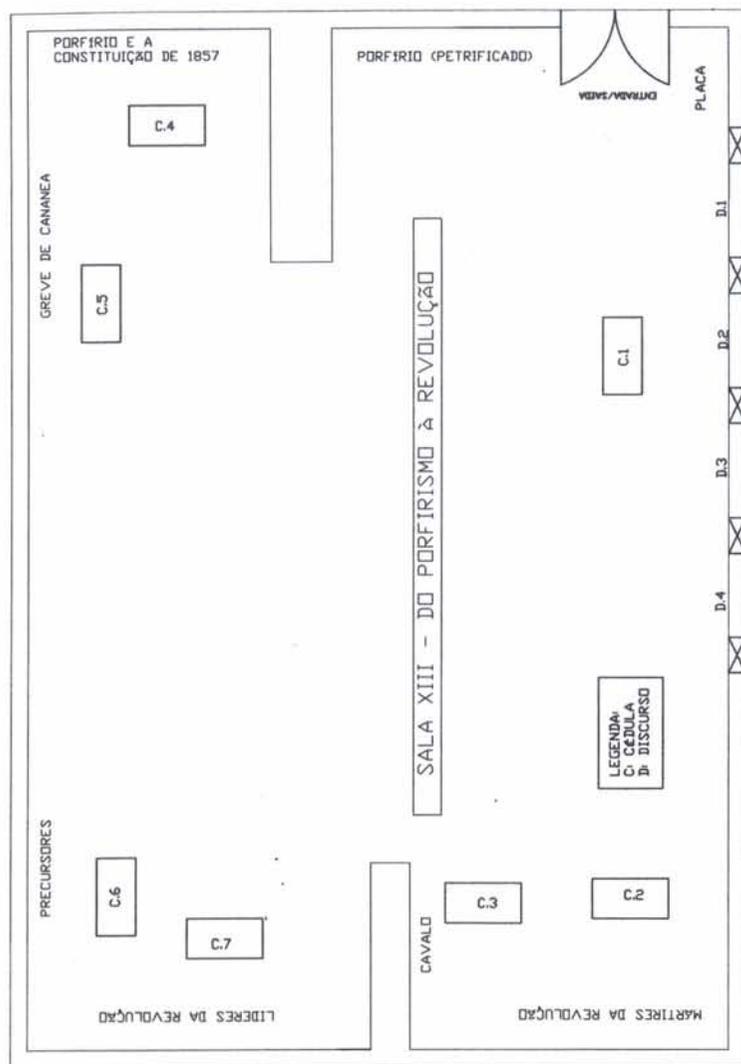
A técnica utilizada pelo pintor foi acrílico e piroxilina sobre madeira forrada de tela. Mede 76,88 metros de comprimento por 4,46 de altura. O trabalho foi iniciado em 1957 e inaugurado apenas em 19 de novembro de 1966, pois Siqueiros ficou preso na famosa prisão de Lecumberri⁴³ durante vários períodos, por defender publicamente suas idéias políticas, o que acarretou a interrupção de seu trabalho.

Para realizá-lo, Siqueiros contou com um assessor especializado em história, Nicolás T. Bernal e uma equipe de pintores assistentes que incluía Philip Stein, Epitácio Mendoza, Mario Orozco Rivera, Sixto Santillán, Roberto Díaz de Acosta, E. Batista, Guillermo Ceniceros e Electa Arenal (sobrinha de Siqueiros).

Este mural – ao contrário dos outros três anteriormente analisados que se concentram em um único fato da Revolução – abarca o período de 1906-1913. Paradoxalmente, a temática deste mural, uma síntese da Revolução Mexicana, nunca havia sido abordada pelo pintor.

O mural está dividido em seis grandes seções, distribuídas por três das quatro paredes da sala.⁴⁴

Na primeira seção⁴⁵ (ver caderno de imagens: “Do Porfirismo à Revolução” – *Don Porfirio e seus cortesãos*), entrando pelo lado direito da sala, encontra-se Porfirio Díaz rodeado de várias pessoas em atitude de desprezo pela constituição de 1857, pois o vemos pisando



Planta baixa da Sala XI – O Feudalismo Porfirista e Sufrágio Efetivo, Não-Reeleição.

(Elaboração: Camilo de Mello Vasconcellos)

a mesma. Ao seu redor encontra-se o poder militar representado por Victoriano Huerta e José Ives Limantour, um dos principais líderes dos *Científicos*. À frente do general Díaz, mulheres da alta sociedade e bailarinas parecem entreter os “aristocratas” como se estivessem demonstrando a decadência do regime.

A imagem é a de um ditador decadente, rodeado de cortesãos glorificadores e comparsas políticos inescrupulosos.

No entender de Rochfort,

sua intenção não era criar um mural a respeito da história passada, como havia feito Rivera com tanta frequência no período pós-guerra. Tratava de criar uma pintura mural da história no presente. A obra que realizou Siqueiros é tanto uma interpretação da política contemporânea como uma representação de acontecimentos passados e cada vez mais distantes⁴⁶.

Siqueiros começou a trabalhar nesse mural durante os últimos meses da gestão presidencial de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958). No entanto, grande parte do desenvolvimento da obra ocorreu durante o período de Adolfo López Mateos (1958-1964), quando este tentava revitalizar os ideais da Revolução com políticas de cunho populista que evocavam algumas das medidas da administração cardenista de duas décadas atrás.

Durante sua gestão eclodiram muitas greves e agitações políticas provocando preocupações no governo norte-americano, que levaram a uma desaceleração dos investimentos no México. López Mateos reagiu a esses fatos abandonando suas políticas sociais e iniciando uma política repressiva e autoritária voltada contra a oposição política (especialmente os movimentos sindical e estudantil).

A esquerda (da qual Siqueiros fazia parte) interpretou essas mudanças como evidência de que a vida política e econômica do México havia caído sob a influência de forças externas. Mesmo quando o mural descreve o confronto das forças da Revolução Mexicana de 1910 com as do ditador Porfirio Díaz, de maneira implícita se encontra presente

uma alusão temática e visual ao período de lutas pela independência do México cerca de cinco décadas depois.

Pintado ao redor de uma armação de vários tablados, o enorme mural apresenta o tema como uma construção de opostos temáticos. No lado esquerdo da sala observam-se figuras associadas com as forças da Revolução, seus mártires, camponeses armados e líderes ideológicos e políticos. Do lado direito da sala, descreve-se a sociedade de Porfirio Díaz na forma de um ditador rodeado de cortesãos glorificadores e comparsas políticos.

Na segunda seção (ver caderno de imagens: “Do Porfirismo à Revolução” – *Greve de Cananea e Os Precursores*) está representada a greve de Cananea⁴⁷. Representa o tema central de Siqueiros, elevado a um ponto culminante num confronto visual sobre a grande parede que conecta os lados esquerdo e direito da sala.

Esse fato é representado pelos chapéus (*sombreros*) dos grevistas, que vão se perdendo entre os dos *rurales* surgindo em apoio às forças reacionárias da repressão. Estão presentes alguns personagens conhecidos que comandam essa repressão, tais como o governador de Sonora, Rafael Izcábal, e o vice-presidente da República, Ramón Corral.

Existem também duas figuras que sobressaem, disputando a posse da bandeira nacional mexicana (ver caderno de imagens: “Do Porfirismo à Revolução” – *Greve de Cananea e a Disputa pela bandeira mexicana*), simbolizando a luta entre as duas facções rivais: William C. Green, da *Green Consolidated Cooper Company of América*, e Fernando Palomares, membro do Partido Liberal Mexicano – de origem anarquista – fundado pelos irmãos Flores Magón. Três revolucionários carregam um operário morto vítima da repressão. Para realizar essa cena, Siqueiros efetuou testes fotográficos⁴⁸ com ele mesmo, seu irmão Jesús e outros ajudantes.

Siqueiros utilizou essas duas figuras para descrever a greve industrial de Cananea e a inconformidade dos trabalhadores mexicanos contra seus patrões opressores. Essa famosa disputa, que ocorreu em 1906, foi um dos principais acontecimentos políticos que desembocaram na Revolução de 1910.

Para Siqueiros, a disputa e a greve subsequente resumiam o espírito infinitamente complexo da Revolução Mexicana. A greve dos trabalhadores mexicanos contra seus patrões estrangeiros, que como resposta trouxeram forças de seu próprio exército nacional para acabar com o movimento, resumia o alcance da dominação e da opressão econômica e política do México.

Mas a dimensão nacionalista da apresentação de Siqueiros desse tema não se prende a imagens de antepassados ou a origens raciais e culturais. Ela se expressa na descrição dos dois protagonistas principais dessa passagem de luta pela posse da bandeira nacional do México.

Siqueiros criou uma imagem que pode ser interpretada não somente com uma referência histórica, mas como uma metáfora da natureza inconclusa da Revolução Mexicana e da dominação contínua pelos interesses econômicos dos estrangeiros, particularmente pelos Estados Unidos.

Por que outra razão Siqueiros representaria a bandeira nacional mexicana como se ainda estivesse de posse de William Green? O fato de que esse tema ocupasse um lugar predominante em sua mente é evidenciado por muitos de seus discursos e escritos políticos dessa época de criação do mural.

A sua visão a respeito do tema do imperialismo norte-americano, tão comum no pensamento marxista dessa época, fazia parte das constantes acusações do artista ao governo mexicano, numa clara demonstração de sua insatisfação com os rumos que a política mexicana em plena década de sessenta trazia à tona.

Dessa maneira, Siqueiros estava descontente com a direção que a Revolução estava tomando nesse período, e no mural do Castillo de Chapultepec fazia o seu libelo mais contundente e simbólico.

Na terceira seção (ver caderno de imagens: “Do Porfirismo à Revolução” – *Os Precursores Ideológicos*) encontramos representados aqueles personagens que Siqueiros considerou como sendo os precursores ideológicos⁴⁹ da Revolução. Seus rostos vão se perdendo entre a

multidão de *sombreros*, indicando que o povo mexicano, os camponeses e os operários se fundem na luta por sua liberdade.

A seção seguinte (4ª. Ver caderno de imagens: “Do Porfirismo à Revolução” – *O Povo em Armas*) é relativa às lideranças políticas da Revolução: Siqueiros chama a atenção para a diferença dos três grupos mais importantes na luta: zapatistas, villistas e carrancistas, cada um deles com chapéus distintos e distinguíveis. É possível destacar a presença de: Francisco I. Madero, Aquiles Serdan, Francisco Coss, Venustiano Carranza, Otilio Montaño, Emiliano Zapata, Eufemio Zapata, Álvaro Obregón, Plutarco Elias Calles, Rafael Buelna, Francisco Villa, Lucio Blanco e Salvador Alvarado. Também está presente o papel das mulheres no processo revolucionário com as representações de Margarita e Rosaura Ortega.

A quinta seção (ver caderno de imagens: “Do Porfirismo à Revolução” – *Os mártires da Revolução*) reúne os mortos da Revolução e o cavalo. Aqui estão representados os mártires da Revolução que formam um caminho que, segundo Siqueiros, conduz a pátria para o futuro. Esta cena foi baseada numa tomada fotográfica⁵⁰ realizada em Nochistlán, Zacatecas, em 1913, onde aparece nitidamente como única figura reconhecível Leopoldo Arenal – sogro de Siqueiros, morto nas batalhas da Revolução. Siqueiros não teve dúvidas em utilizar essa imagem tão familiar na composição final de seu mural.

A figura de um cavaleiro simboliza todos os revolucionários que participaram da luta, ou seja, os heróis anônimos.

O cavalo (ver caderno de imagens: “Do Porfirismo à Revolução” – *O cavalo*), observado por diferentes ângulos, em movimento e com força evidente, se detém bruscamente, representando tanto a idéia de que a revolução foi interrompida, como também uma possível mudança nos ideais revolucionários durante o sexênio de López Mateos (1958-1964).

Isso fica ainda mais evidente quando se sabe que o pintor deu continuidade a essa obra mural após sua libertação da prisão, ao final de vários anos.

A sexta e última seção mostra o ditador Díaz petrificado⁵¹, simbolizando o fim do regime que tantos lutaram para ver extinto.

É preciso ressaltar que esse mural de Siqueiros apresenta uma visão bastante peculiar quando comparado aos três anteriores. Em primeiro lugar, essa obra demonstra maior criatividade em termos estéticos e também a que apresenta elementos mais originais, distanciando-se das anteriores, que por sua vez estão relacionadas a uma visão mais oficial do processo revolucionário mexicano. Além disso, pode-se afirmar que essa é a obra que mais permite identificar o perfil ideológico de seu autor-militante.

Siqueiros é o representante da primeira geração de muralistas e deixa transparecer em sua obra o compromisso ideológico com a causa revolucionária, enquanto O’Gorman e González Camarena, representantes da segunda geração, estão distanciados do fato, sem um envolvimento tão pessoal quanto o do primeiro pintor.

Dessa forma, Siqueiros representa a Revolução a partir de uma perspectiva pessoal, interpretando-a como sendo a luta dos trabalhadores operários contra a burguesia, a partir de uma perspectiva de um militante comunista. Daí a representação de Marx, Proudhon e Bakunin como ideólogos do movimento.

Embora a Revolução esteja longe de representar esse compromisso ideológico, o autor teve certa liberdade em retratá-la dessa forma. Siqueiros era um nome consolidado e famoso, portanto, representar a Revolução com essas “tintas” não ofereceria mais nenhum perigo, pois a Revolução ocorrera há mais de cinquenta anos e já havia alcançado o poder.

Acontece que O’Gorman e González Camarena reproduzem uma visão oficial da Revolução, sem matizes pessoais, sem paixão militante. Reproduzem a visão historiográfica oficial da Revolução.

Outra característica dessas quatro obras é que o mural de Siqueiros representa uma “síntese” da Revolução, dos antecedentes até a luta de fato, enquanto O’Gorman e González Camarena concentram-se em apenas um único fato: o Porfiriato e o Sufrágio com Madero, de um lado, e a Constituição de 1917 com Carranza, de outro.

É necessário deixar registrado ainda que todo o discurso expositivo apresentado na Sala de Siqueiros corresponde única e exclusivamente ao mural de Siqueiros. Mesmo existindo diversas frases de líderes revolucionários mexicanos no fundo da sala⁵², com a intenção de “dar voz” aos protagonistas representados na obra mural, essas acabaram ficando em segundo plano tal a força, grandiosidade e apelo que esta obra causa nos seus espectadores.

Já as salas de O’Gorman e González Camarena compõem-se dos murais e de objetos (em maior ou menor quantidade). Se o mural de Siqueiros “fala por si mesmo”, dispensando qualquer apoio expositivo, os objetos expostos nessas outras salas servem para comprovar e dar veracidade aos fatos mais importantes, retratados nas obras.

A análise realizada dos murais permite afirmar que a Revolução no México já está concluída e foi obra de algumas figuras que sobressaíram, especialmente Madero e Carranza, situação atestada sobretudo por O’Gorman e González Camarena. Não só a Revolução está concluída, mas a própria História do México encontra-se resolvida. A Revolução é o ponto final da luta iniciada desde a conquista espanhola; as diferenças, os conflitos e as injustiças são por ela resolvidos.

Por outro lado, o inimigo comum para todos foi o porfiriato, e aí reside a maior grandeza do movimento revolucionário de 1910. Mesmo que Siqueiros tenha apontado em sua obra mural que o imperialismo norte-americano também fosse um inimigo do povo mexicano, e a imagem da disputa da bandeira mexicana durante a greve de Cananea seja o maior exemplo disso, o autor também insiste que o inimigo mais grave e que deveria ser destruído primeiro era o general Porfirio Díaz.

Enfim, para os artistas muralistas o mundo velho fora destruído e o mundo novo havia sido criado e implantado pelo movimento revolucionário de 1910.

Este é o mundo que a Revolução deixou como herança até a atualidade.

Considerações finais

Guardião das relíquias do passado nacional mexicano, o Museu Nacional de História tem desempenhado o papel de evocar e celebrar os acontecimentos enaltecidos e formadores de uma memória oficial e legitimadora do poder vigente nos diferentes contextos históricos vividos no país.

Ao analisar as diversas representações da Revolução Mexicana no decorrer do período pesquisado, por intermédio dos discursos expositivos, tornaram-se evidentes as disputas voltadas para a definição de uma memória revolucionária, identificada ora com uma versão mais progressista da História, ora com uma versão mais conservadora, mas sempre oficial.

É possível afirmar também que as tentativas ocorridas de se resgatar as facções populares da Revolução referem-se a contextos de crise e de questionamentos sofridos pelo hegemônico e centralizado sistema político mexicano, como foi visto na exposição de 1975, organizada após a grave crise deflagrada em 1968. Da mesma forma, as propostas expositivas que se aproximaram de uma versão mais conservadora – as vitoriosas até os dias atuais – estiveram sempre relacionadas com os momentos em que o sistema político mexicano vivia maior euforia, com “picos” de crescimento econômico e maior poder aquisitivo, especialmente das camadas médias.

No término da análise dos discursos expositivos, especialmente o de 1982, ficou clara a vitória do projeto oficial que estabelecia uma relação entre a Revolução Mexicana e a facção burguesa representada pelas forças maderistas e carrancistas. Zapata e Villa, mesmo tendo o seu lugar de destaque no panteão cívico do Museu,