

ARTE E POLÍTICA: A TRAJETÓRIA E O MURALISMO DE DIEGO RIVERA

ART AND POLITICS: THE JOURNEY AND THE MURALISM OF DIEGO RIVERA

*Marcia Helena Domingues Camargo*¹

RESUMO: Este artigo pretende analisar como o socialismo, a ideologia de Marx, Lenin e outros, influenciaram na vida e obra do muralista mexicano Diego Rivera. A perspectiva de análise de nosso objeto de estudo tem por base o materialismo histórico-dialético. Constatamos assim, que Diego Rivera foi influenciado profundamente pela participação política, pelo socialismo e comunismo e que estas ideologias estão presentes ao longo de toda sua vida e obra.

PALAVRAS-CHAVE: Diego Rivera. Arte. Socialismo. Muralismo no México.

ABSTRACT: This article focuses at the analysis of how socialism ideology, Marx, Lenin, among others, influenced the Mexican muralist Diego Rivera his life and artwork. The perspective of analysis from our study subject has its base on Dialectical and Historical Materialism. We verified thereby that Diego Rivera was deeply influenced by his political participation, by socialism and communism and that these ideologies are present throughout the entire his life and work.

KEYWORDS: Diego Rivera. Art. Socialism. Muralism in Mexico.

INTRODUÇÃO

Quando estudamos história da arte estamos estudando a história da humanidade. Percebemos que a produção artística tem relação intrínseca com os acontecimentos históricos e sociais, e que o artista é produto de um tempo e espaço históricos. A produção artística é, portanto, um fenômeno cultural humano.

Toda a cultura humana também é um produto de uma sociedade em uma determinada época e local. Porém, uma sociedade se caracteriza como tal, através da

¹ Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Marília, São Paulo, Brasil. Contato eletrônico: ciargo@hotmail.com

organização dos homens em torno da reprodução de sua vida material. Karl Marx escreve: “O que é a sociedade, qualquer que seja sua forma? O produto da ação recíproca dos homens [...] Suponhamos um nível determinado de desenvolvimento das forças produtoras do homem, e teremos uma forma determinada de relações humanas [...]”. (1965, p. 93). Ainda:

A produção de ideias, de concepções, e da consciência liga-se, a princípio, diretamente e intimamente à atividade material e ao comércio material dos homens, como uma linguagem da vida real. Os conceitos, o pensamento, o comércio intelectual dos homens, surgem aqui ainda como emanação direta de seu comportamento material. O mesmo ocorre com a produção intelectual, tal como se apresenta na linguagem política, das leis, da moral, da religião, da metafísica, etc., de um povo. Os homens é que são produtores de seus conceitos, de suas ideias, etc., mas os homens reais, ativos, condicionados por uma evolução definida de suas forças produtivas e pelas relações correspondentes a elas, inclusive as formas mais amplas que estas possam tomar (MARX, 1965, p. 21).

Portanto, a produção cultural e intelectual de uma sociedade está intrinsecamente ligada às forças produtivas e ao modo como uma sociedade reproduz e organiza a sua vida material.

Sendo assim, se quisermos compreender os movimentos artísticos em sua totalidade, devemos examinar o contexto da produção material de tal época. Devemos também estudar como os homens desenvolvem seus pensamentos e conceitos acerca das coisas.

Os movimentos de arte moderna na Europa, e suas vanguardas do início do século XX, exprimem toda a convulsão histórica daqueles tempos divididos entre a crescente riqueza, por parte da burguesia em uma sociedade industrializada, e o aumento da pobreza pelos trabalhadores assalariados ou desempregados. Pelo esgotamento dos mercados que possibilitariam a continuidade dos lucros para o capitalista, e pelas guerras que transformavam trabalhadores em soldados, fazendo com que os despossuídos fossem brigar por um mercado do qual eles seriam privados de consumo, e pelo qual eram explorados.

Neste período, os confrontos entre as forças ideológicas de esquerda e direita ecoaram dentro das vanguardas artísticas, pois o artista deveria participar ativamente a fim de transformar a sociedade.

Partindo desta relação entre a sociedade, seu modo de produção e sua expressão cultural e artística, analisamos o pintor mexicano Diego Rivera.

Rivera foi considerado o pintor que mais expressou a ideologia marxista

(WOLFE, 2000). Por que um artista mexicano é assim considerado? O que fez com que ele se dedicasse com intensidade a divulgar as ideias marxistas, a militar politicamente no Partido Comunista Mexicano, a participar da criação do Sindicato dos Trabalhadores, Técnicos, Pintores e Escultores do México? E ainda, quais foram os motivos que o levaram a dedicar toda sua obra a exaltar as belezas, mas também as injustiças cometidas à população indígena e mestiça no México?

Rivera dedicou-se tanto a esta “missão”, que o ensino da História no México teve que ser mudado, graças aos murais que pintava e retratava toda a opressão e crueldade que sofriam os indígenas desde a chegada dos europeus no continente (MARENGO, 1991).

Para compreendermos essas questões, a pesquisa partiu da análise bibliográfica e de obras de Rivera que mostram a sua ênfase na temática das questões sociais. Foi utilizado o método histórico para poder identificar o pintor dentro de seu contexto e sua época, profundamente influenciado pela Revolução Mexicana, pela Revolução Russa, por contato com políticos, intelectuais e artistas de vanguarda, e pelas ideias de Karl Marx acerca de uma sociedade comunista. Na primeira parte de nosso artigo falaremos sobre a formação e a vivência de Diego Rivera na Europa. Por conseguinte, trataremos do seu retorno ao México e a consolidação como um dos maiores artistas latino-americano da arte moderna, destacando sua inseparável vida política de sua vida artística.

DIEGO RIVERA: ARTE E SOCIALISMO

Diego Rivera nasceu em Guanajuato, México, no ano de 1886. Demonstrando intenso interesse pelo desenho e pintura, aos 10 anos foi para a Cidade do México estudar na escola de artes Academia de São Carlos, uma das mais reconhecidas instituições naqueles tempos.

Enquanto Rivera estava começando seus estudos, naquela época lecionava e trabalha na Academia uma figura pitoresca, que mais tarde irá influenciar os alunos e todo movimento chamado “muralismo mexicano”, Dr. Atl – alcunha de Gerardo Murillo – havia viajado pela Europa com uma bolsa de estudos quando também era aluno da Academia de São Carlos. Lá, ele conheceu diversas formas de arte e desenho e, não obstante, filósofos e intelectuais. Em Roma estudou filosofia e na Sorbonne, de Paris,

direito penal. Será uma figura-chave para as artes e a política no período em que o México estiver numa situação de estabilidade, após anos de guerra civil, durante os governos presidenciais de Venustiano Carranza e Álvaro Obregón.

Depois de ter viajado no começo do século XX pela Europa, Dr. Atl participou da vida artística e política no México e, como muitos, atuou na Revolução Mexicana. Dr. Atl, teve como alunos David Siqueiros e José Clemente Orozco, que junto com Rivera serão denominados, mais tarde, os “três grandes” muralistas mexicanos. Dr. Atl instigava os alunos a romperem com o estilo tradicional para poderem criar com maior ousadia e liberdade. No governo de Obregón, participou junto ao Secretário de Educação para promover o crescimento da arte, da literatura e da ciência.

Em 1907, Rivera, então com 21 anos, havia ganhado uma bolsa de estudos do governo mexicano para estudar na Europa. Ainda que se mantivesse informado sobre os acontecimentos no México, ele passaria todo o período da Revolução Mexicana na Europa.

Primeiro, ele foi para a Espanha sob a orientação dos professores de sua escola mexicana, a Academia de São Carlos. Isto poderia lhe render um futuro assegurado quando retornasse ao México, já que se tratava de uma carreira com apoio oficial, o que lhe traria prestígio e fama. Porém, este caminho que Diego Rivera planejou sofreu alterações cruciais para sua formação.

Convém ressaltar aqui o contexto artístico ao qual Diego Rivera irá se deparar.

Arte Moderna

Arte Moderna é o período conhecido na história da arte que vai do início do século XIX até meados de 1970. Alguns autores discordam desta data, pois acreditam que o deslocamento do centro da produção artística de Paris para a “mercantil” (ARGAN, 1999) Nova York, com o fim da II Guerra Mundial, marcaria o fim deste período.

A Arte Moderna surge através do rompimento do movimento clássico (de cunho iluminista, objetivo) pelo romântico – que se opõe ao classicismo pela primazia da subjetividade – por volta do início do século XIX. Este rompimento tem como causa, por um lado, o fim das guerras napoleônicas e a união dos estados germânicos; e de outro, o crescente desenvolvimento industrial, científico e tecnológico nos países

europeus.

O Modernismo é genericamente o período que compreende as manifestações das correntes artísticas do final do século XIX e a primeira metade do século XX.

Elas pretendiam “interpretar, apoiar e acompanhar o esforço progressista, econômico-tecnológico da civilização industrial [...] a deliberação de fazer uma arte em conformidade com sua época e a renúncia à invocação de modelos clássicos, tanto na temática como no estilo; [...] o desejo de diminuir a distância entre as artes “maiores” (arquitetura, pintura e escultura) e as aplicações aos diversos campos da produção econômica (construção civil corrente, decoração, vestuário, etc.) (ARGAN, 1999, p. 185).

Como uma espécie de síntese dos movimentos artísticos anteriores, nas correntes modernistas faziam-se presentes concomitantemente, em maior ou menor grau, a mistura “de maneira confusa, motivos materialistas e espiritualistas, técnico-científicos e alegórico- poéticos, humanitários e sociais” (ARGAN, 1999, p. 185).

Não só o desenvolvimento científico e tecnológico, ou as correntes filosóficas racionalistas ou a metafísica e a teologia disputavam a “paixão” dos artistas. Havia todo um conjunto social, econômico e político que operava naquele momento no continente europeu:

Por volta de 1910 , quando o entusiasmo pelo progresso industrial sucedeu- se a consciência da transformação em curso nas próprias estruturas da vida e da atividade social , formar-se-ão no interior do Modernismo as vanguardas artísticas preocupadas não mais apenas em modernizar ou atualizar, e sim em revolucionar radicalmente as modalidades e finalidades da arte (ARGAN, 1999, p. 185).

Em linhas bastante generalizadas as citações acima demonstram o panorama da arte moderna no início do século XX. Assim que os tambores da Primeira Guerra Mundial rufaram em 1914, a Belle Époque e sua Art Nouveau, o estilo de arte predominante, de caráter burguês, e que exaltava todo o “charme” de uma época de conquistas industriais e de riqueza na Europa iria se espatifar, literalmente, como todos seus artefatos de cristais.

Este período de convulsão social, política e econômica é abalou não só os países mais ricos, mas também os periféricos, e as artes tomam outro rumo. Já não estão mais lá os pintores a fazer experiências sobre paisagens bucólicas à luz natural. Não se produzem também mais esculturas delicadamente delineadas em suaves linhas, decorando as salas das casas de Paris. A verdade é que muitos artistas, arquitetos, pintores, escultores, entre outros foram para o front.

Aos que ficaram, coube a crítica ou a defesa da barbárie. Neste período Diego Rivera está em Paris testemunhando e convivendo com pessoas comuns, artistas e intelectuais das mais diversas correntes do pensamento e das artes, debatendo assuntos

relativos à guerra, nos lares, bares e cafés parisienses. As preocupações dos artistas com o social e político, do envolvimento das artes nestes setores iam muito além da “arte pela arte”, tornavam-se bandeiras das chamadas vanguardas artísticas.

Vanguardas Artísticas

A palavra vanguarda vem do francês *Avant Garde*, "guarda da frente" que é uma referência ao batalhão militar que precede as tropas em ataque durante uma batalha. Vanguarda seria, deste modo, aquilo que guia, que está na frente.

Os movimentos europeus de vanguarda eram aqueles que, segundo seus próprios autores, guiavam a cultura de seu tempo. Eles nascem da “vontade de conhecer, interpretar a realidade e dela participar” (ARGAN, 1999, p. 353). Estes movimentos geralmente se expressavam como grupos políticos que lançavam manifestos e defendiam seus pontos de vista como veemência.

As vanguardas negavam a arte pura e rejeitavam a idéia de que a arte estivesse acima da condição da existência humana. Buscavam “dessacralizar” a arte fazendo com que ela fosse aplicada à vida material, sendo o artista alguém que participava ativamente para a transformação do mundo. Como diz Argan (1999, p. 324), os artistas deveriam tornar “explicitamente a função social da arte como uma questão política”.

Antes de Paris, ainda em Madri, Diego Rivera começou a freqüentar os círculos intelectuais e artísticos de vanguarda, porém, sua pintura ainda se mostrava vacilante. Enquanto que na Academia de São Carlos o estilo de maior prestígio era aquele que retratava pinturas ao ar livre, de estilo renascentista, simbolista ou impressionista, na Espanha já ecoavam as mudanças dos primeiros movimentos de arte moderna do século XX, que tinham como epicentro, a cidade de Paris. Neste período ele viajou a estudos para Portugal, França, Itália, Inglaterra, Bélgica e Holanda.

Ao mesmo tempo em que mantinha contato com pessoas das vanguardas artísticas e políticas na Espanha – era muito amigo do professor anarquista Francisco Ferrer, que foi morto a mando do governo espanhol – isto não se refletia ainda na sua produção como artista. Seus assuntos e estilos permaneciam os mesmos do período que estava no México.

Por volta de 1909, Rivera muda-se para Paris e é quando sua carreira dá uma grande virada. Lá também freqüenta os círculos artísticos e intelectuais de Montparnasse

e se entrega por completo ao movimento cubista de Braque e Picasso, entre outros. Pouco tempo depois, pinta a tela *Os Zapatistas*, de 1916.

O notável na pintura de Rivera [...] foi a maneira como ele passou pelos estilos cubistas de segunda mão [...] para chegar à vanguarda do “movimento”. Sua participação nos debates teóricos foi das mais ativas, e depois de iniciada a guerra de 1914, seguida da dispersão dos cubistas franceses – com muitos indo para o front – ele, ao lado de Picasso, Gris e Severini, continuaram com suas invenções e buscas exploratórias. “Lembre-me”, diria mais tarde, “que nesse tempo eu estava empenhado em buscar no mais fundo de minha alma a verdade sobre mim mesmo. A revelação mais esclarecedora surgiu numa tela cubista, *Os zapatistas*, que pintei em 1916. Executada sem qualquer estudo preliminar no meu ateliê em Paris, ela é provavelmente a expressão mais fiel da atmosfera mexicana que consegui captar” (ADES, 1997, pp. 128-129).

Em 1917, Diego Rivera abandona a “evolução” do movimento cubista. Ele ainda buscava um estilo próprio, pois acreditava que não havia encontrado uma maneira de se expressar completamente. O estilo de Rivera, cuja forma é estilizada, não existe a intenção de representar a realidade como ela se apresenta, lançando mão do efeito “claro-escuro”, e de massas soltas de tintas que ainda estão em Cézanne, por exemplo. Mas é uma síntese dos mais diversos estilos que pintou. Nomes como Matisse, Picasso (fase “pré-cubista”, as ditas fases azul e rosa), a primeira fase do cubismo, o próprio Cézanne (grande referência dos cubistas), Legér e suas formas, e tantos outros, que Rivera só vai expressar seu estilo, aquele pelo qual é conhecido, quando começa a pintar murais. O estilo surgirá e servirá à forma e à temática. Neste sentido, os xilogravadores mexicanos também vão influenciar a estética de Rivera.

Neste período, da tela *Os Zapatistas*, ele já estava tomado pelo desejo de compreender as “forças naturais e sociais do homem” (WOLFE, 2000) e perguntava se conseguiria conciliar sua arte com a realidade dos acontecimentos daquela época. Não queria mais pintar paisagens, retratos ou naturezas mortas. Sendo assim:

Rivera afastou-se de um certo cubismo, para assumir um estilo de representar verdadeiramente moderno, onde complicadas construções espaciais se achavam disfarçadas por notório realismo. Já era o prenúncio de uma tendência que ele iria firmemente manifestar enquanto elaborava os rudimentos de um estilo de mural fundamentado no modernismo e no realismo socialista (ADES, 1997 p. 129).

O realismo socialista na pintura difere-se bastante do estilo de Rivera. O Realismo Socialista surge em 1930, portanto, muito depois de Rivera ter se consolidado como pintor e muralista. Talvez na citação acima a autora encontre maior semelhança com a temática. O curioso é notar como os estilos de Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti são próximos ao de Rivera.

Durante seus estudos para pintura, Rivera conheceu o médico francês de

tendências socialistas, Elie Faure. Rivera foi convidado pelo doutor Faure a acompanhá-lo durante as sessões cirúrgicas de muitos dos combatentes de guerra. Foi através das conversas com Faure que Rivera também ouviu que o artista era produto e expressão de seu tempo, de sua gente, e que o verdadeiro artista não se fechava em suas próprias questões, mas na universalidade, em reconhecer no “outro” seus próprios anseios. (WOLFE, 2000).

Diante dos conturbados acontecimentos na Europa e no México, Rivera havia deixado, durante certo período, a pintura de lado e se debruçado numa série de livros de autores teóricos, entre eles George Sorel, Koprotkin, Bakunin, Malatesta, Charles Darwin, Thomas Huxley (avô de Aldous Huxley, e fervoroso defensor de Charles Darwin), Hippolyte Taine, Émile Zola, Voltaire, Nietzsche, Schopenhauer, entre outros.

Segundo Wolfe (2000), ele havia comprado muitos livros, lido alguns, mas a sua orientação política era claramente anarquista até ele ler “*O Capital*”, de Karl Marx:

Durante a sua estadia em Londres ele teve seu primeiro contato com uma sociedade industrializada, observando com fascínio e repulsa o espetáculo da pobreza no coração da então “oficina do mundo”. Ele desenhou e vagueou pelas docas, pelos quarteirões miseráveis de East End, na zona industrial. Passou dias e noites observando os pobres em Londres, no trabalho, na hora do descanso, atravessando a London Bridge de noite para dormir na barragem do Tâmis. O que mais o chocou foi a preocupação com que os proprietários mantinham os alimentos bons separados daqueles que já estavam estragados, pois poderiam ser pegos pelos pobres; e a maneira respeitosa, de resignada miséria e terrível paciência demonstrada por aqueles “fragmentos humanos” que eram enxotados de maneira inadequada naquela área industrial, mesmo após terem acabado de dar o melhor de seu tempo produtivo durante o trabalho nas fábricas. Ele meditou sobre a desordem da organização social, das inadequações dos protestos esporádicos e individuais como os da América Latina e do anarquismo na Espanha [...] Estava perplexo com a frágil respeitabilidade do poderoso sindicato dos operários ingleses. Pela primeira vez ele se perguntou se Marx e não Bakunin, seria o melhor guia social, e resolveu estudar *O Capital*, de Marx (WOLFE, 2000, p. 55).

No seu retorno ao México, enquanto realizava os murais, Rivera faria de sua rotina de trabalho até o final de sua vida, o mesmo que fez em Londres. Iria procurar aqueles que são os trabalhadores da “oficina” mexicana. Vagava pelas ruas da Cidade do México, e também por vilarejos, rascunhando tudo o que via. Cenas do trabalho urbano e do trabalho rural. O camponês, o ambulante, o operário. Produziu uma série belíssima de telas, tendo o trabalhador como tema. E sempre incluía essas figuras em seus murais. Muitas vezes as telas, painéis e desenhos eram parte de seus estudos que

seriam aplicados posteriormente nos murais. Este foi o grande diferencial de Rivera para com os outros dois “grandes muralistas”: Siqueiros e Orozco.

Enquanto Orozco dirigiu a maior parte de sua produção para retratar um México bucólico ou de um destino sombrio, com indígenas e camponeses nas lavouras de trabalho, Siqueiros trouxe para sua obra muito mais conceitos universais do socialismo – em particular o soviético – sem estabelecer relações de particularidade com a problemática mexicana.

Rivera, por sua vez, compreendeu que não bastava apenas copiar as influências, ter de dialogar com o México, com seu objeto de estudo, refletir a realidade que o circundava. Em cada lugar que pintou murais ou painéis, observou e incluiu em suas representações pictóricas a realidade ao seu redor. Sendo assim, Rivera tornou-se uma referência maior do que os dois colegas citados. Rivera se torna um pintor universal.

O impulso final para a mudança das orientações artísticas de Rivera veio de fora do mundo da arte. Foram a Revolução Russa e a do México que ainda seguia seu curso. Isso fez com que ele direcionasse, agora, claramente o seu futuro.

O sucesso que os russos obtiveram na revolução, as vanguardas artísticas (futuristas, construtivistas, etc.) que tomavam posições políticas, o fato de um artista poder servir às massas, a “liga vermelha”, a constituição mexicana de 1917 (regida durante o governo de Venustiano Carranza, e que vigora até os dias atuais), que reconhecia os direitos dos trabalhadores mexicanos e promulgava a reforma agrária, os lendários líderes camponeses Emiliano Zapata e Pancho Villa, tudo isso criou um panorama muito claro na mente de Rivera que estava determinado a fazer parte dos acontecimentos (WOLFE, 2000).

Segundo Wolfe (2000), na Europa, Diego Rivera argumentava muito com os artistas russos futuristas, cubistas ou abstracionistas, sobre a arte para as massas. Diferentemente daqueles, Rivera via nos afrescos italianos desde os bizantinos até os do tempo de Michelangelo, a força que aquelas grandes paredes possuíam como um tipo de arte capaz de serem apreciadas esteticamente pelas massas, de contar uma história como no cinema, de fazer surgir uma pintura social e monumental.

Após um encontro com o embaixador do México na França, em 1920, Rivera viajou para a Itália onde começou a estudar a arte renascentista. Ele voltou para Paris com 325 esboços, e chegando lá recebeu um telegrama falando que seu pai estava

morrendo.

Rivera foi para o México com o intuito de permanecer por lá e aplicar as suas ideias. Ele ainda não sabia se iria ser bem sucedido em sua tentativa. Com a frágil pacificação da sociedade civil mexicana nada era muito certo naqueles tempos.

Depois de ter vivido na Europa por 14 anos, Diego Rivera chega a Cidade do México em julho de 1921. Imediatamente ele procura por José Vasconcelos. Não se sabe ao certo de quem foi a ideia de fazer arte mural como meio de divulgação da história indígena e da revolução. Alguns autores atribuem a Rivera, enquanto outros, a Vasconcelos (EDER, 1990). Ao que tudo indica, esta ideia surgiu dos interesses e vivências convergentes de várias pessoas envolvidas, entre elas o Dr. Atl. O certo, é que a primeira encomenda para se fazer um mural partiu da Secretaria de Educação Pública do México para realizar murais na Escola Nacional Preparatória, em 1922.

No México, após um governo interino, ocorreram as eleições onde o general Álvaro Obregón saiu vitorioso, em 1920. Como explica Rita Eder:

Em 1920, o general Álvaro Obregón, principal caudilho militar de todos que surgiram na Revolução, chegou a ser chefe de Estado. Chegava depois de anos de uma desastrosa série de guerras civis protagonizadas por homens autoritários. Delas saíram derrotados o liberalismo de Madero e a utopia camponesa de Zapata (EDER, 1990, p. 105).

A palavra “reconstrução” era uma constante dos discursos do então presidente Obregón. Ele promoveu um governo de “caráter populista de desenvolvimento das relações capitalistas sobre a base da conciliação das classes e a submissão delas a um Executivo forte” (EDER, 1990, p. 105).

Para modernizar o México era preciso unificá-lo, criando uma cultura homogênea, incutindo em uma nação de multiplicidade cultural e étnica o sentimento de unidade e identidade nacional, num país esfacelado por anos de colonização espanhola, guerras com a França e os Estados Unidos, com perda de vastos territórios e da guerra civil.

A criação de uma cultura partilhada e do sentido de pertencer a mesma nação, serve entre outras coisas para tentar eliminar as diferenças e contradições internas e para subordiná-las ao jogo do poder:

A formação de uma cultura nacional contribuiu para criar padrões de alfabetização universais, generalizou uma única língua vernacular como meio dominante de comunicação em toda a nação, criou uma cultura homogênea e manteve instituições culturais nacionais, como, por exemplo, um sistema educacional nacional. Dessa e de outras formas, a cultura nacional se tornou uma característica-chave de industrialização e um dispositivo para a modernidade (HALL, 2000,

pp. 49-50).

Na “reconstrução” de Obregón, que com seu populismo queria passar a ideia de ser o governo “dos revolucionários”, pretendia integrar as massas promovendo um programa de educação nacional:

O nacional foi certamente a preocupação fundamental dos intelectuais, dos artistas e dos políticos na década de 20. Porém houve [...] várias maneiras de pensamento e ação frente ao mesmo problema [...] Percebemos diversas definições, expectativas e ações concretas [...] que legitimará uma situação política precária (EDER, 1990, p. 105).

Para isso, Obregón sabiamente convidou para assumir o Ministério da Educação Pública, o intelectual mexicano José Vasconcelos, que estava no exílio nos Estados Unidos.

José Vasconcelos, secretário de Educação Pública do México, era um entusiasta de uma concepção nacional para o México como algo “novo”, “original”. Ele via na América hispânica o território mais provável para a criação deste “novo”, pois para ele o mestiço hispano-americano era uma mistura de raças, mas era também o herdeiro de todas as civilizações.

Ele possuía ideias liberais e o gosto pelo misticismo e ciências ocultas. Acreditava que a sociedade se transformaria através de um desenvolvimento estético, o qual elevaria a sensibilidade humana. Em anos anteriores ele havia escrito vários livros, onde desenvolvera esta teoria da sensibilidade como teoria social:

Tantos anos dedicados à formulação de uma teoria estética deixaram nele um feito importante. Seus ideais de educação colocados em prática em 1921 incluíam a alfabetização em massa e sobretudo, o incentivo à cultura e mais adiante, a necessidade de criar objetos e atividades culturais como parte de um programa, que contemplará a educação como ação para dar a cada indivíduo a real possibilidade de desenvolvimento de sua sensibilidade (EDER, 1990, p. 106).

Vasconcelos concebia a “atividade criativa como o valor fundamental, e o artista e o intelectual como um redentor da humanidade, neste caso, a pátria. [...] o artista americano não deveria eleger ou cultivar uma escola, mas iniciar uma tradição” (EDER, 1990, p. 107).

O nacionalismo espiritual de Vasconcelos era uma espécie de reação contra o materialismo do pensamento positivista que vigorou desde a independência mexicana, passando pelo Porfiriato. Na busca pelo novo, ele enxergava nesta forma uma maneira mais humanista de construir um outro sentimento de nacionalismo em

direção ao pensamento moderno. Ele também acreditava que só através dos valores espirituais seria possível enfrentara cultura material vinda dos Estados Unidos.

Vasconcelos, na sua crença nacionalista e mística de que os índios possuíam uma herança humanista de grandes civilizações passadas, como a de Atlântida, diz que:

Não somos simplesmente [...] uma segunda América de nossa vizinha do norte. Aquela foi uma América livre e aberta para todos os brancos, feita com os filhos do mesmo antigo continente, enquanto que a nossa é pátria e obra de mestiços de duas ou três raças pelo sangue, e de todas as culturas pelo espírito [...] os ilustres atlantes de quem vêm os índios, se foram há milhares de anos. Nenhuma raça volta; cada uma planta a sua missão, o índionão tinha uma alternativa até que o futuro trouxesse a cultura moderna, e nem outro caminho senão o da civilização latina (Apud EDER, 1990, pp. 108-109).

Com isto, os partidários das ideias de Vasconcelos propuseram-se a resgatar as manifestações culturais no passado tanto colonial quanto no pré-hispânico, que pudessem representar esta “alma nacional”:

Vasconcelos concebe sua política cultural como moderna, porque surge das idéias americanas de seu tempo apesar de seu irracionalismo, monismo e espiritualismo [...] seu pensamento mais importante é proclamar que o nascimento de uma raça ou povo mestiço na América hispânica levaria a cultura clássica a novas alturas e fortificaria os povos hispano-americanos. Em 1921 os intelectuais ainda não tinham uma clara idéia do que era o popular, ou da reivindicação da cultura indígena (EDER, 1990, p. 111).

A partir deste pensamento, Vasconcelos que era um amante da cultura clássica, pretende entre outras coisas, criar uma iconografia mexicana através de grandes murais públicos, onde se pudesse exaltar todo o orgulho da cultura nacional mestiça. Sabia que a população trabalhadora mexicana a formar, era em sua maioria analfabeta, ou não dominava o idioma em sua forma escrita. Porém deveria formar uma elite em que não predominasse o pensamento colonialista, mas o de grandeza, com vistas ao crescimento do país. Partilhava das ideias de Dr. Atl e viu a possibilidade de a educação ser realizada através das artes, e de grandes murais, o valor didático, tal qual o renascentismo italiano e o barroco. Compreendiamque este tipo de arte havia sido utilizado tanto pelo mercantilista burguês, quanto a igreja católica. Ambos criaram uma iconografia no contexto de cada época, de acordo com suas ideologias.

O muralismo como movimento coletivo começa em 1922, com uma série de murais feitos na Escola Nacional Preparatória, que como diz o nome, preparava os

alunos para ingressarem na universidade.

No plano de Vasconcelos caberia à escultura representar as ideias do nacionalismo espiritual, e à pintura mural “expressar um verdadeiro florescimento do nativo de onde se uniriam o popular e o clássico” (EDER, 1990, p. 110). Surge daí um dos sentidos para o termo designado para este movimento muralista, que é o “Renascimento Mexicano”:

O projeto de resgate da nacionalidade no México dos anos 20, momento em que se inicia o muralismo mexicano, é produto de um fenômeno complexo, rico em contradições, onde se misturam a história das ideias, períodos históricos distintos e diversas ações em relação a cultura [...] O muralismo mexicano é uma resposta de uma sociedade que não era plenamente capitalista à este projeto de modernização (EDER, 1990, pp. 118-120).

As vanguardas modernistas entraram na América Latina através de muitos de seus artistas que haviam estudado por um período na Europa. A relação entre arte e política revolucionária teve como questão crucial a Revolução Mexicana:

O impacto da revolução mexicana foi enorme, e as atividades dos pintores muralistas ao interpretar e disseminar os ideais da revolução, promovendo a ideia de uma arte para o povo e ajudando na concretização de um nacionalismo cultural sob condições revolucionárias, foram sentidas para além das fronteiras do México [...] (ADES, 1997, p. 125).

Os artistas sabiam que teriam “carta branca” para exporem suas ideias. O muralismo foi muito mais um movimento de ordem temática do que estilística (ADES, 1997). Importava muito mais fazer uma arte para o povo, do que debater qual estilo seria o melhor. Não que isso não existisse, mas aos artistas importava muito mais se colocar na condição de também ser um trabalhador e querer fazer uma arte revolucionária, como também tomar para si as causas da revolução.

Ao fundarem o Sindicato dos Trabalhadores, Técnicos, Pintores e Escultores do México, vão muito além das questões artísticas em seu Manifesto – a “Declaração dos Princípios Sociais, Políticos e Estéticos” – publicado pelo Jornal do Sindicato, o *El Machete*,

em 1923. Redigido por David Alfaro Siqueiros, os membros do comitê – entre eles Rivera – adotaram uma postura radical ao demonstrar que pretendiam eliminar a burguesia do México:

De um lado, a revolução social mais do que nunca ideologicamente organizada, e, de outro, a burguesia armada. [...] Do lado deles, os exploradores do povo, em parceria com os traidores [...] do povo a quem está confiada a Revolução. Do nosso os que clamam pelo fim

de uma ordem envelhecida e cruel, na qual você, trabalhador que, nos campos fertiliza a terra para que o fruto seja devorado por políticos e aproveitadores gananciosos, enquanto seu estômago permanece vazio, na qual você, operário que, na cidade mantém as fábricas funcionando, que produz tecidos e cria com suas mãos as comodidades modernas para serem usufruídas por prostitutas e parasitas sociais, enquanto seus ossos tremem de frio, na qual você, soldado índio que, por vontade própria, deu a vida, abandonando a terra que lavra, para acabar como miséria secular em que vive a gente de suaraça e classe [...] Em nome de todo o sangue derramado pelo povo em dez anos de luta [...] fazemos um apelo urgente a todos os camponeses, trabalhadores e soldados revolucionários do México para que [...] formem uma frente única para combater o inimigo comum (ADES, 1997, pp. 324- 325).

Em relação à arte, o Manifesto diz que:

Não só nosso povo (especialmente os índios) é a fonte de todo trabalho nobre, de todas as virtudes, como também [...] é nele que encontramos a faculdade de criar o belo, a mais admirável e peculiar de suas características.[...] Ela é grande precisamente porque, sendo popular, é coletiva, e é por essarazão que nosso principal objetivo estético consiste em socializar as manifestações artísticas que contribuirão para o total desaparecimento do individualismo burguês [...] enalteçemos as manifestações da arte monumental por ser ela de utilidade pública (ADES, 1997, p. 324).

Os muralistas, portanto, tinham uma função assumidamente política e revolucionária. Rivera militava no Partido Comunista Mexicano desde 1922. Porém aqui, como Siqueiros que também era do Partido Comunista, atuava como artista.

Em 1924 as coisas começaram a se complicar para os muralistas. Com a mudança de governo e a saída de Vasconcelos do cargo de secretário de Educação Pública, o único que conseguiu persuadir o novo governo para poder finalizar os trabalhos na Secretaria de Educação Pública, foi Diego Rivera. O Sindicato dos Trabalhadores, Técnicos, Pintores e Escultores era um órgão ligado ao Partido Comunista Mexicano (PCM), que foi extinto em 1925 – só voltando à legalidade em 1935, sob o governo de Lázaro Cárdenas. Em 1929, Rivera foi expulso do PCM, entre outros motivos, por se aproximar das idéias de Trotsky.

Entre 1928 a 1934 ocorriam movimentos repressivos contra adversários políticos, por parte do governo, com muitos comunistas presos. Neste período Rivera também concluía uma série de murais realizados na capela da Universidade Agrícola de Chapingo.

As encomendas para pinturas murais diminuíram drasticamente, ainda que em 1929, ele recebia novas encomendas do governo para pintar o Palácio Nacional

do México, o Palácio Cortes e a Secretaria de Saúde e Assistência Pública.

A instabilidade política e a disputa pelo poder no México não traziam garantias para a continuidade dos trabalhos, e em 1931 Rivera aceitou duas encomendas para pintar a Bolsa de Valores e o Instituto de Artes de São Francisco, nos Estados Unidos, deixando o Palácio Nacional por concluir. Conforme ia desenvolvendo seu trabalho, outras encomendas surgiam, e Rivera permaneceu no país até 1934, quando retornou ao México.

Sabendo de seu entusiasmo pela avançada tecnologia e indústria americana, e através do gosto pessoal de sua mãe pelo artista, Edsel Ford, filho de Henry Ford, contratou Rivera para pintar murais no Instituto de Artes de Detroit.

Assim como fizera um “poema dedicado à terra” (RIVERA, 1960) em Chapingo, em Detroit ele homenageou a tecnologia, indústria, e o conhecimento científico avançados.

Apesar de ter secularizado a “Sagrada Família” no painel *A Vacinação*, mostrando Jesus sendo vacinado, Rivera recebia críticas sobre seus ideais revolucionários e o fato de pintar murais para Ford (WOLFE, 2000).

Foi também questionado por não denunciar nestes murais o que vinha acontecendo aos trabalhadores americanos em geral e aos trabalhadores da indústria Ford em particular.

Nos anos 30, os Estados Unidos estavam no auge da depressão econômica. A situação dos trabalhadores era bem crítica, havia ainda a exploração de imigrantes ilegais mexicanos que iam para o país atrás de emprego.

No documentário sobre sua vida, produzido pela BBC, um dos entrevistados se pergunta por que Rivera não havia feito essas denúncias em seus murais de Detroit. Diz também que os seguranças das fábricas que Rivera havia visitado, entre elas, a da própria Ford, reprimiam de modo violento os trabalhadores em greve, muitas vezes atirando para matar:

Por que ele não pintou o que os policiais da Ford faziam com os trabalhadores enquanto estava em Detroit? Eles atiravam nas pessoas que estavam em greve. Não vemos isso no mural. É o artista protegendo o cliente? Ou pensando na natureza do mural como imagem permanente? Você se lembra da atividade? Ou do ideal que servia como padrão para impedir atrocidades no futuro? (MARENGO, 1991).

Porém, o que o documentário não mostra, é que enquanto Rivera pintava os murais – os quais recebia dinheiro adiantado pelas encomendadas – também

realizava grandes painéis móveis para vários sindicatos e, particularmente na *New Workers School* de Nova York, escola de formação política mantida pelo Partido Comunista Oposição (de linha trotskista), dos EUA.

De qualquer maneira, Rivera sofreu muitos ataques, tanto no México como nos Estados Unidos, pelos comunistas desses países, por suas relações com os capitalistas. Talvez por isso, quando recebeu a encomenda de Nelson Rockefeller para pintar o mural *Homem em uma encruzilhada*, tenha colocado a figura de Lenin e gerado uma das maiores polêmicas de sua vida e na cena artística dos EUA, até então. A imprensa em geral achou aquilo um insulto. Com isso suas encomendas foram encerradas, e ele teve que voltar para o México.

Em 1934 refez o mural que foi destruído por Rockefeller, no *Palacio de Bellas Artes*, na Cidade do México, e finalmente pode concluir o mural central do Palácio Nacional, sede do governo mexicano.

Sua vida seria marcada ainda pelo estreito relacionamento que travou com Trotsky, quando intercedeu por este junto ao governo mexicano em 1937, para que lhe concedesse asilo político. Trotsky ficou boa parte de sua estadia no México na casa de Diego e Frida (esposa do pintor). Porém, Rivera acabou rompendo com o trotskismo, e mais tarde retorna ao Partido Comunista Mexicano, como conta um dos entrevistados do documentário da BBC:

Ele estava cansado dos ataques que sofreu por 20 anos, de ser chamado de agente do imperialismo, de ter vendido ouro em Wall Street e de não ter consciência e nem espírito revolucionário. O trotskismo era um setor isolado, e um homem como Rivera não passava tempos em um setor. Precisava de espaços mais amplos e por isso voltou ao comunismo. (MARENGO, 1991).

Talvez Rivera pensasse como Ernst Fischer (2002) que comenta uma frase de Marx que diz que o artista e o escritor deveriam certamente ganhar dinheiro para trabalhar, mas que não deveriam trabalhar para ganhar dinheiro. A arte deveria ser um meio e não um fim. Deveria servir ao coletivo, e não a fins capitalistas.

Rivera estava construindo um museu, que seria de domínio público, com peças das civilizações pré-colombianas da América. No seu testamento deixou também a produção que estava em sua posse para o povo mexicano (FRIDA, 2002) e não para instituições privadas.

Os mexicanos parecem reconhecer o valor do legado de Rivera, pois: “Quando Rivera morreu e foi velado no Palácio Nacional de Belas Artes, foi uma

manifestação popular. Haviam muita gente nas ruas, não só intelectuais e políticos. O povo foi com ele” (MARENGO, 1991).

RIVERA E O MURALISMO MEXICANO

Como foi mostrado aqui, o governo mexicano estava interessado em criar uma identidade nacional e homogênea para os povos do México. Desse amálgama surgiria a classe trabalhadora de um “novo” México.

O secretário de educação nacional, José Vasconcelos, sabia que teria de alfabetizar a maioria da população. Além do mais, a carga ideológica que ele intentava imprimir para o trabalhador, era a de que o novo mundo, o futuro, reservava aos herdeiros das grandes civilizações astecas e maias, uma volta àquela grandeza, agora como um só povo, como mexicanos.

Ao Dr. Atl coube nas artes, as ideias progressistas e os ensinamentos que passava aos alunos, de buscarem no folclore, nas lendas e na subjetividade dos indígenas, a compreensão de saber dialogar com aquela massa, que diferia tanto de um desenvolvimento nos moldes europeus.

Aos artistas coube uma grande liberdade de expressão. Dentro desta formação de unidade de uma nação mexicana, o muralismo foi a forma que ganhou maior destaque, no que se refere ao impacto nacional e para fora das fronteiras do México.

Dos “três grandes”, como são conhecidos Rivera, Siqueiros e Orozco, o que mais se destacou, foi justamente Diego Rivera. Talvez pelo longo período de convivência com as vanguardas européias. Mas o fato é que, Orozco buscou mostrar um México bucólico, camponês, ingênuo, muito próximo ao que Tarsila do Amaral fez, pintando o interior do Brasil, e muitas vezes demonstrou um certo negativismo em relação ao futuro daqueles povos. Siqueiros pintava ao estilo dos expressionistas, muito sofisticado, de certa forma, para aqueles que teriam os primeiros contatos com a arte européia. Rivera pintava histórias, longas narrativas, era didático. Pintava o povo mexicano como ele se mostrava. Uma das obras mais conhecidas, em tela, talvez seja a de mulheres, homens e meninas abraçando grandes ramos de lírios, como em *Vendedora de Lírios*.

Rivera ia às ruas do comércio e fazia diversos esboços dos trabalhadores ambulantes, fáceis de identificar em seus murais, pois carregam cestos de palha, sacos

de areia ou caixotes de madeira sobre as costas. Nas fábricas lá estão, nos murais, os homens de macacão *jeans* com seus instrumentos de trabalho. Mas para Rivera interessava algo mais que a contemplação. Interessava-se por mostrar o opressor daqueles povos, desde a chegada dos europeus. No Palácio Nacional, sede do governo presidencial mexicano, construído sobre o palácio de Montezuma II, – o imperador asteca que governava aquela região, quando Hernán Cortés chegou ao México – Rivera retratou a saga dos astecas e maias, e o impacto das chamadas civilizações pré-hispânicas diante da chegada dos espanhóis.

O mural tem início na parede lateral direita com a demonstração das raízes daqueles povos através da grandiosa cultura maia e asteca, e seus principais deuses representados: a serpente emplumada (asteca) e o deus sol (maia)². Rivera também dedica outras partes do grande mural aos toltecas, zoltecas, olmecas e tantas outras civilizações que formam o conjunto de etnias indígenas da região mesoamericana, onde se localiza o México. No grande mural da narrativa sobre a história do México, Rivera mostrou todos os momentos cruciais, onde figuras históricas são apresentadas de acordo com a visão de luta de classes, da qual Rivera era partidário, e termina com um desejado futuro para aquela população.

O mural começa com o *Mundo Pré-hispânico*, onde está o *Sol Invertido*, na parede lateral direita. Segue na parede central com a *Evangelização*, *Invasão Norteamericana* e *O Legado da Independência*, entre outros. Fala sobre a época do Porfírio Dias, em *O Porfiriato*, e a guerra com a França. Finalmente na parede lateral oposta ao período pré-hispânico, estão retratados a *Luta Armada*, *Exploração do Povo*, *México Hoje e Amanhã* com destaque para a figura de Karl Marx no topo da parede. Marx segura o manifesto comunista, onde se lê “A História da Humanidade é a História da Luta de Classes”. Ele mostra as primeiras linhas do manifesto para um soldado, um operário e um camponês explicando e apontando para aquilo que seria a sociedade socialista. Lá, no horizonte retratado neste último mural, o sol se encontra na posição “correta”, logo atrás da figura de Karl Marx. Os campos são verdes, e das fábricas surgem grandes bandeiras vermelhas³. Isso nos leva a crer que Rivera acreditava no socialismo como uma sociedade justa, igualitária e livre.

² <<http://www.brasilescola.com/historia-da-america/maias-religiao.htm>> Acesso em 3 de janeiro de 2013.

³ <http://www.hacienda.gob.mx/cultura/museo_virtual_pal_nac/shcp_mv.htm>> Acesso em 15 de dezembro de 2012.

Acreditava, acima de tudo, na estratégia da revolução russa, através da luta armada, pois assim conheciam também os mexicanos acerca de sua própria guerra civil.

Este mural repercutiu de tal maneira na sociedade mexicana, que os livros de história passaram a escrever a História do México, seguindo o padrão retratado pelo mural (MARENGO, 1991).

Outro brilhante conjunto de murais, foram realizados na Capela de Chapingo, hoje chamada de Capela Riveriana⁴, na então Escola Nacional de Agricultura, fazenda de Chapingo, expropriada por Álvaro Obregón em 1923, para lá construir uma universidade agrícola, atrelado ao programa de reforma agrária. Hoje se chama Universidade Autônoma de Chapingo. Na capela, Rivera reverenciou a Terra como mãe, alicerce da humanidade, que produz os alimentos. Dedicou murais a Zapata e outros mártires da Revolução Mexicana, que verteram o sangue e que, com isso, irrigam eternamente a terra cultivada. Muitas vezes Rivera pinta o símbolo da revolução russa, a foice e o martelo, juntamente à a união e organização dos trabalhadores do campo e das fábricas, para assim, extinguir a exploração dos homens mostrando-lhes a criação de uma sociedade justa, a sociedade socialista.

Na Secretaria de Educação Pública, Rivera denuncia o sistema capitalista. Relaciona banqueiros e agentes da bolsa de valores de *Wall Street* a padres da igreja católica mais popular da capital mexicana, a Basílica de *Santa María de Guadalupe*, enquanto mostra a revolução zapatista, e as agruras da vida dos trabalhadores. Lá estão também retratados vários murais, mais de cem, entre eles, *Banquete de Wall Street*, *A Orgia*, *A Noite dos Ricos*, bem como, *Os Frutos da Terra*, *Na Trincheira* e *Uma Só Frente*, todos pintados em 1922⁵.

REFERÊNCIAS

ADES, Dawn. *Arte na América Latina: a era moderna 1820-1980*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1997.

MARENGO, A. *Diego Rivera: Um Mexicano com Martelo e Pincel*. [Filme-vídeo]. Título Original: *Diego Rivera: Revolutionary with a Paintbox*. Dirigido por Alexander Marengo, Produzido por Anthony Wall e Nigel Finch. BBC Network, 1991. 45 min.

⁴ <<http://portal.chapingo.mx/rectoria/?modulo=historia>> Acesso em 5 de janeiro de 2013.

⁵ <http://www.sep.gob.mx/es/sep1/sep1_Tercer_Nivel#.UPMIQx00WS0> Acesso em 5 de janeiro de 2013.

EDER, Rita. Muralismo mexicano: modernidad e indentidad cultural. In: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes, org. Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina. São Paulo: Unesp, 1990.

FISHER, Ernst. A necessidade da arte. 9. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2002.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. 4. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2000.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. Ideologia alemã. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1965. RIVERA, Diego. My art, my life. New York: Dover Publications, 1960.

WOLFE, Bertram David. The fabulous life of Diego Rivera. New York: First Cooper Square Press, 2000.