

**Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro UNIRIO  
Programa de Pós-Graduação em Memória Social**

**Lícia Gomes**

**O muralismo de Rivera e a memória política**

Rio de Janeiro

2019

**Lícia Gomes**

**O muralismo de Rivera e a memória política**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito para a obtenção do título de Mestre em Memória Social.

Orientador: Javier Alejandro Lifschitz

Linha de pesquisa: Memória e Espaço

Rio de Janeiro

2019

Catálogo informatizado pelo(a) autor(a)

G633 Gomes, Lícia  
O muralismo de Rivera e a memória política / Lícia  
Gomes. -- Rio de Janeiro, 2019.  
99 f.

Orientador: Javier Alejandro Lifschitz.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do  
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação  
em Memória Social, 2019.

1. Muralismo Mexicano, . 2. Arte Latino-  
americana. 3. Memória Política. 4. Diego Rivera. I.  
Lifschitz, Javier Alejandro, orient. II. Título.

## **O muralismo de Rivera e a memória política**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito para a obtenção do título de Mestre em Memória Social.

**Aprovada em 27 de março de 2019.**

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Javier Alejandro Lifschitz (Orientador)  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

---

Prof. Dr. Sérgio Luíz Pereira da Silva  
UNIRIO

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Paola Lins de Oliveira – UFRJ

## **Agradecimentos**

**Nesses últimos dois anos, muitas pessoas foram importantes para a construção deste trabalho. Agradeço a todos que fizeram parte dos bons e maus momentos permitiram que chegasse no formato em que está agora.**

Agradeço especialmente à minha admirável família, aos meus pais, meus exemplos de sabedoria, ao meu irmão, que sempre está ao meu lado e à minha tia Edlaine, que me aconselhou nesses anos, além de acreditar, tanto quanto eu, na importância desta pesquisa.

Aos meus pacientes amigos, principalmente a Mariana e Carolina, com quem dividi ideias, leituras, estudos noturnos e lanches, e ao Darlan, que além de ler e ouvir meus textos, me levou junto com o Guilherme pelas praias, bares e jogos do Vasco.

Ao Javier, meu orientador, com quem espero poder continuar contando nas minhas futuras pesquisas, que confiou em mim e me apresentou a tantas pessoas inesquecíveis, que também colaboraram para o meu crescimento. Ao Guido, uma dessas pessoas incríveis, que me enviou textos, vídeos e fotografias que foram muito úteis para a pesquisa.

## **Resumo**

Esta pesquisa analisou a construção da memória política por meio da contribuição de pinturas do Muralismo Mexicano feitas pelo artista Diego Rivera durante as décadas de 1920 e 1930, e alguns desdobramentos do movimento em outros países. Foram apresentados dois caminhos possíveis de responder à questão da contribuição da memória política, tendo como base dois métodos distintos de leitura de imagem. O primeiro, considerando os fatores externos à obra, lançando mão do conceito de agenciamento de memória, identificando seus principais agentes. O segundo, apresenta a imagem – personagens, narrativas e símbolos – como ferramenta de análise, considerando, para isso as questões da transmissão. Nos dois caminhos a memória política é identificada como uma ação estratégica e intencional que atinge a esfera pública. A partir desses dois caminhos, ou eixos, foram apresentados alguns exemplos da influência internacional do Muralismo Mexicano, esboçando o desdobramento no movimento e sua possível contribuição para memória política além do México.

**Palavras-chave: Muralismo Mexicano, Memória Política, Arte Latino-americana, Diego Rivera.**

## **Abstract**

This research analysed the construction of the political memory by the contribution of Diego Rivera's paintings from the Mexican Muralism that were made during 1920 and 1930, and also some unfoldings from the movement in other countries. Two possible ways that answer the question of the political memory's contribution were presented, having two distinct methods of comprehending the image as foundation to it. The first considers the external factors to the artwork and uses the concept of memory's agency by identifying its principals agents. The second presents the image – as an analysis' tool, considering soo the transmission's questions. In both ways, the political memory is pointed as an strategic and intencional action which hits the public sphere. From these two paths, or center lines, it has been presented a few examples of the international influence of the Mexican Muralism, outlining the movement's unfolding and its possible contribution of the political memory besides Mexico.

**Key-words: Mexican Muralism, Political Memory, Latin-American Art, Diego Rivera**

## Sumário

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	8
<b>CAPÍTULO 1. MEMÓRIA POLÍTICA: BASES CONCEITUAIS</b> .....	13
1.1. ARTE E POLÍTICA .....	16
1.2 IMAGEM E MEMÓRIA POLÍTICA .....	17
1.3. O MURALISMO MEXICANO E OUTROS MOVIMENTOS .....	22
1.4 A FERRAMENTA PEDAGÓGICA .....	31
<b>CAPÍTULO 2. O MURALISMO E OS AGENTES DE MEMÓRIA</b> .....	35
2.1 A REVOLUÇÃO .....	36
2.2. O GOVERNO PÓS-REVOLUCIONÁRIO .....	39
2.3 O MANIFESTO E SUAS INFLUÊNCIAS .....	41
2.4.1 “(...) repudiamos a pintura de cavalete e toda a arte dos círculos ultra intelectuais, porque é aristocrático” .....	44
2.4.2 “(...) glorificamos Arte Monumental porque é uma propriedade pública” .....	45
2.4.3 “(...) uma produção com um valor ideológico para o povo” .....	46
2.4.4 “(...) arte para todos, de educação e batalha” .....	48
2.4 O ARTISTA .....	49
<b>CAPÍTULO 3. MURALISMO: COMO A IMAGEM CONSTRÓI MEMÓRIA</b> .....	54
3.1 A SECRETARIA DE EDUCAÇÃO PÚBLICA .....	56
3.1.1 O ARSENAL .....	57
3.2 A CAPELA DE CHAPINGO .....	63
3.2.1. A Terra Fecunda .....	65
3.3 AS IMAGENS COMO TRANSMISSORAS DE MEMÓRIA .....	71
<b>CAPÍTULO 4. OS DESDOBRAMENTOS DO MURALISMO</b> .....	75
4.1. O LEVANTE .....	76
4.1.1 O Levante e seus agentes .....	78
4.2 DESDOBRAMENTOS NO BRASIL .....	80
4.2.1 Portinari e o Mural da Igrejinha da Pampulha – imagem e agentes .....	82
4.2.2 Di Cavalcanti e a Via Sacra da Catedral de Brasília – imagem e agentes .....	84
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	87
<b>Referências</b> .....	92

## Lista de Figuras

Figura 1 - Imagem da pintura “Kolkhoz Festival” de Arkday Plastov (1937).....	24
Figura 2 - Imagem da pintura “O Mestiço” de Cândido Portinari (1934).....	42
Figura 3 - Imagem da pintura “Paisagem zapatista - O guerrilhero” de Diego Rivera (1915).....	52
Figura 4 - fotografia do mural “No Arsenal” de Diego Rivera (1928) .....	58
Figura 5 - Figura 5- Detalhe de David Siqueiros no mural “No Arsenal”.....	60
Figura 6 - Detalhe de Tina Modotti, Julio Mella e .....	60
Figura 7 - Figura 7- Detalhe de Vittorio Vidali no mural “No Arsenal” .....	61
Figura 8 - Imagem do mural .....	67
Figura 9 - Parte inferior do mural “A terra liberta com as forças naturais controladas pelo homem” .....	68
Figura 10 - Parte superior do mural.....	69
Figura 11 - Frame da parte inferior da porta da Capela de Chapingo .....	70
Figura 12 - - Frame da parte superior esquerda da porta da Capela de Chapingo ..	70
Figura 13 - Frame da parte central da porta da Capela de Chapingo .....	70
Figura 14 - Frame da parte superior direita da porta da Capela de Chapingo .....	71
Figura 15 - Imagem do mural “O Levante” de Diego Rivera (1931) .....	77
Figura 16 - Imagem do mural “O homem no controle do universo” de Diego Rivera (1955).....	79
Figura 17 - imagem do mural “São Francisco de Assis se despojando de suas vestes” .....	83
Figura 18 - fotografia da pintura “Cenas da Via Sacra” de Di Cavalcanti .....	85

## INTRODUÇÃO

A pesquisa tem como tema a memória política e a arte. O objetivo é apresentar como a arte produzida pelo muralista Diego Rivera contribui para a construção da memória política no México e seu possível impacto em outros países. Inicialmente, pretendia analisar a construção de memória política na América Latina através da arte, centrando-se na pintura, como modalidade artística. Para isso, tinha como objetivo estudar a imagem e o espaço da arte em um dos murais do artista Diego Rivera a fim de pensar essa construção, mas no decorrer dos estudos, aconteceram alguns redirecionamentos.

O mural que seria estudado faz parte do conjunto de murais que se encontram na Capela de Chapingo, chamado a Terra Fecunda. Esta pesquisa uma continuidade do trabalho de conclusão de curso da graduação em Ciência Política, que buscava apresentar o mural e sua relação com a Revolução Mexicana ocorrida em 1910. Não é raro encontrar trabalhos que abordam o Muralismo e a Revolução, mas também existem aqueles que propositalmente afastam-se desta relação, como o trabalho de mestrado *A Capela de Chapingo e a re-significação da tradição* (BARROS, 2010), que desenvolveu uma pesquisa baseada no conteúdo das imagens, observando os signos revolucionários nas paredes desta capela. Também existem alguns trabalhos que procuram relacionar a influência muralista em outros países, sobretudo nos países latino-americanos, como pode ser observado no documentário *Los próximos pasados* (2007) e do filme *El mural* (2010), que abordam a influência do muralista mexicano David Siqueiros na Argentina.

Partindo da perspectiva dos estudos de memória política, é possível considerar tanto o aspecto pictórico, ou seja, da imagem, quanto às relações externas à obra, de todo o contexto que a cerca e possibilita a sua criação, bem como considerar os motivos para a sua existência e manutenção. Esses tópicos ainda abrem espaço para o aprofundamento do estudo. Para isso, foram adicionadas outras obras, pois apenas a imagem do altar da Capela poderia deixar restrita e limitada a resposta sobre a potência dos murais de Rivera como construtores de memória política. Na tentativa

de observar a participação dos agentes de memória em seus trabalhos, foram adicionadas mais obras de outros conjuntos de murais relevantes do mesmo. Então, passaram a fazer parte da pesquisa três murais, A Terra Fecunda, da Capela de Chapingo(1926-1927), No Arsenal (1928), da Secretaria de Educação Pública e O Levante (1931), do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.

Outro redirecionamento foi sobre a ideia de construção de memória latino-americana, passando a ser entendido que a discussão era sobre a construção de memória política mexicana. Pois não se teve uma definição do que seria, e se existe, uma memória política compartilhada por toda a América Latina, mesmo podendo haver desdobramentos e influências do trabalho de Rivera, assim como dos demais muralistas mexicanos.

Diego Rivera participou ativamente de período pós-revolucionário, principalmente por ser um dos autores do manifesto que deu origem ao movimento muralista, além de ser considerado o artista oficial do governo. Em seus murais Rivera representou símbolos revolucionários, o trabalhador rural, os operários, as classes artística e intelectual, a terra, os costumes, as origens pré-colombianas do país, assim como representou as mazelas do povo oprimido e dominado pelas elites. As temáticas escolhidas e a aproximação com o governo se somam aos diferentes lugares em que os murais se localizam para explicar o motivo da escolha do artista e das obras selecionadas para a pesquisa.

O Muralismo segue a tendência modernista de buscar distanciar-se da arte acadêmica e tradicional. Muitas discussões e manifestos surgem na arte a partir de então, para pensar de que forma é possível mudar essa perspectiva. No caso do movimento artístico do México a relação dos artistas com o Partido Comunista foi importante para suas escolhas estéticas. Talvez em uma proporção bem parecida, os artistas também viam a necessidade de estabelecer/criar/inventar uma arte própria, que se diferenciasse da arte europeia.

A observação de uma obra de arte pode acontecer em vários níveis, na experiência dos sentidos, nas relações feitas a partir dessa experiência com o conhecimento que o observador carrega e nas relações das lembranças provocadas. A visão, como ao olhar uma pintura, a audição, numa música, sendo em alguns casos também possível ter experiências táteis, olfativas e palatáveis, inclusive, mais de um sentido pode ser utilizado ao observar uma obra. A experiência sensorial pode ainda relacionar o que se está sentido (visto, escutando, cheirado, tocado ou degustado) com conhecimentos e ativar lembranças. E ainda a mesma obra pode ser sentida e interpretada de maneira diferente pelo mesmo observador cada vez que ele agrega novas memórias e novos conhecimentos.

A produção dos objetos artísticos também não acontece de maneira isolada, vários fatores precisam existir para que ela aconteça. Os artistas estão inseridos em um contexto sociopolítico, carregaram suas memórias, e geralmente, seguem tendências e escolas.

Para realizar a pesquisa foi feito um levantamento bibliográfico e foram observadas e analisadas as imagens selecionadas quanto a seu conteúdo (personagens, símbolos e narrativas) e quais os fatores externos permitiram sua realização e seu entendimento com memória política (onde e em que contexto estão, quem foram os responsáveis por sua realização). Foram consultadas teses de mestrado e doutorado do Brasil e de outros países, como Chile e México, além de sites oficiais do governo mexicano e dos locais onde estão as obras.

Pensando nestas duas possibilidades de análise, a pergunta central desta pesquisa é como o muralismo mexicano de Diego Rivera, ou seja, a imagem produzida por seu trabalho, participa da construção da memória política? Tendo como hipótese a ideia de que a intencionalidade da obra encomendada pelo Estado consistiria em provocar uma intervenção no mundo objetivo, exercendo influência na transformação social.

Procurando responder a esta pergunta, algumas outras também surgiram. Na busca pela intencionalidade do projeto artístico muralista, -quem foram os agentes que permitiram sua criação? Em que contexto estavam? Considerando que a memória política é uma ação estratégica dentro da esfera pública, de que maneira o Muralismo Mexicano a manifesta? Em relação a imagem transmitida pelos murais, onde estão? O que elas narram (o que há nelas)?

Conhecer o contexto do artista e a forma como o Estado age são caminhos que podem ser traçados para entender o muralismo como memória política. Logo, é necessário buscar as intencionalidades. Quem foram os agentes que permitiram sua criação? Em que contexto estavam? Considerando que a memória política é uma ação estratégica que tem uma finalidade específica dentro da esfera pública, de que maneira o muralismo mexicano a manifesta? Em relação à imagem transmitida pelos murais (em termos de sua intencionalidade política), duas perguntas serão centrais para analisar os murais e suas contribuições para a reflexão sobre memória política da América Latina: onde estão localizadas e o que há nelas, ou seja, o que essas imagens narram. Os capítulos que seguem se preocupam em apresentar três murais selecionados de Diego Rivera, apresentados anteriormente, expondo suas origens, narrativas e contextos de realização.

O primeiro apresenta os conceitos e referenciais teóricos abordados nesta pesquisa que contribuem para a discussão da relação entre memória política e arte. Por meio dos autores selecionados, se busca compreender como as imagens do Muralismo estão condicionadas intencionalidades, por fazer parte da criação da memória política, que sempre está condicionada a ações estratégicas e intencionais. Sendo uma das estratégias, fazer da arte um projeto político do governo pós-revolucionário utilizando-a como ferramenta político-pedagógica.

No segundo, apresentam-se os agentes de memória do muralismo e de que forma esse agenciamento ocorreu. Para isso, é feita uma breve contextualização histórica de quando surgiu o movimento e a forma como os agentes se relacionam

com a produção artística. Também se considera que o artista é um agente externo à obra, então, esta pesquisa também se dedica a relacionar a biografia do artista e sua influência na sua criação.

O terceiro capítulo se dedica a observar como a obra de arte pode ser entendida como construtora de memória política por ela mesma. Para tal análise são apresentados os murais No Arsenal (1928), A Terra Liberta (1926-1927) quanto ao conteúdo imagético e histórico, assim como quanto a localização que deve ser levada em consideração, por ser um mural destinado ao lugar onde pertence. Outro ponto discutido nesta parte é a importância da transmissão deste conteúdo, se é possível através da imagem que sejam transmitidas todas as informações e conteúdos que o muralismo pretendia propagar por meio do mural.

O último capítulo procura apontar quais foram os desdobramentos do muralismo mexicano, mostrando de que maneiras o trabalho de Diego Rivera influenciou a arte em outros países. Nesta parte é apresentado mais um mural do artista mexicano, O Levante (1931) e outras obras de dois artistas brasileiros realizadas nas décadas de 1940 a 1960 que tiveram influências de Rivera, Cândido Portinari e Emiliano di Cavalcanti.

## **CAPÍTULO 1. MEMÓRIA POLÍTICA: BASES CONCEITUAIS**

O presente capítulo pretende apresentar os conceitos e autores utilizados para a discussão da contribuição do Muralismo Mexicano na construção da memória política. O Muralismo é um movimento artístico que produzia pintura mural, cujas imagens estariam condicionadas às certas intencionalidades e serviriam como transmissor de um ideário. A memória política está condicionada a ações estratégicas e intencionais para sua criação.

Compreender e sinalizar a intencionalidade na arte fornece dados para avaliar de que maneira ela se dá como formadora de memória política. Na esfera individual, o relacionamento do artista com o entorno e sua biografia são parte da intencionalidade. O Estado, ao usar a arte como projeto governamental, interferindo no resultado da produção do artista, ainda nela, grupos e movimentos sociais, nacionais e internacionais e ideologias políticas são influências pertencentes à esfera pública, agem intencionalmente na construção de memória, por meio da arte.

Desta forma, a intencionalidade pode ser dada como o conjunto de relações do cotidiano do artista cujo resultado é transportado para a obra de arte, como em Erwin Panofsky (1986). E também parte do contexto político influenciando na produção artística, como explica Georges Didi-Huberman (2013) na relação da construção da História da Arte com a participação do governo Medici, na Itália.

Há diferentes linhas de atuação política na arte, como as observadas no Muralismo Mexicano. Pode ser uma ação governamental, na utilização da arte como ferramenta do projeto político pedagógico, ou por outros grupos, não diretamente relacionados ao Estado, como com o alinhamento ideológico do Partido Comunista do México e os artistas, observado nos manifestos, que também recebia influência internacional, seja da onda modernista que passava pelo continente americano, seja das correntes políticas que se fortaleciam na Europa. Mas além da dimensão dos

fatores externos a imagem, ainda há os internos, ou seja, o que há na obra quanto a narrativa e a temporalidade contidas nas figuras dos personagens, símbolos e demais escolhas visuais.

Esta pesquisa se divide em dois níveis de análise, a primeiro, dos agentes de memória externos a obra, como o Estado, movimentos sociais, artísticos e políticos, além do próprio artista; e o segundo, da imagem, utilizando a obra como objeto de estudo em si mesma. A partir dessas duas abordagens, pergunta-se qual o papel das imagens como criadoras de memória política.

Em razão disto, é pertinente delimitar a relação arte e política, no sentido de como o pensamento artístico resulta em uma produção com uma finalidade política. O Muralismo Mexicano, e outros movimentos artísticos, como o Realismo Socialista e o próprio Modernismo brasileiro, são exemplos de produções artísticas relacionadas a produção de memória política. Nesses três casos, existe a conexão da arte com projetos governamentais.

Os conceitos de imagem e memória política articulam, juntos, o eixo desta pesquisa. Alguns autores, como Clifford Geertz (1997), concebem a arte como algo que não pode ser estudado isoladamente, não sendo um empreendimento autônomo, mas sim uma teoria da cultura, dependente de fatores externos. Desta forma, para estudar a arte é necessário estudar seu entorno. De outra forma, a arte, como no caso da pintura, produz um objeto, que por sua vez pode ser estudado tendo como base ele mesmo. Isto não faz que seja desnecessária as relações culturais entre o observador e a obra.

Embora o enfoque desta dissertação não seja a estética ou a crítica de arte, alguns pontos podem colaborar na articulação da arte enquanto memória. As metodologias de leitura de imagem direcionam as abordagens sugeridas por este trabalho para procurar responder de que maneira o Muralismo Mexicano pode ser considerado formador de memória política.

Para autores como Panofsky, Gombrich e Didi-Huberman, não é possível entender a arte isoladamente. Além do contexto social e político, parece ser determinante entender o contexto do artista, assim como deve ser levado em consideração o espectador e de que forma ele está preparado para receber as informações contidas no objeto de arte. Por esse motivo, pode ser interessante identificar se e como o público é sensibilizado e preparado para fazer a leitura da imagem. Ainda que, independente do conhecimento do espectador, deve ser considerado que suas memórias vão influenciar na forma como as imagens serão interpretadas.

Do ponto de vista biográfico, ainda que o Muralismo seja um movimento artístico, cada artista possui particularidades, podem ser diferentes as origens, as trajetórias e mesmo as escolhas visuais, os traços, formas e cores que selecionam em suas séries de trabalhos. Apesar do caráter figurativo deste movimento artístico, ou seja, de se identificar as figuras contidas nas imagens, não quer dizer que todos os muralistas escolhiam as mesmas linhas e formas, os mesmos traços.

Outra característica das divergências e convergências entre os artistas deste mesmo grupo está na trajetória política de cada um deles. Apesar de compartilharem a mesma ideologia política, já que todos os fundadores do movimento foram filiados ao Partido Comunista Mexicano, tiveram divergências durante suas trajetórias.

O movimento artístico muralista tem suas raízes associadas à Revolução Mexicana, no movimento político no qual participavam seus artistas fundadores, mas seu surgimento é mais complexo do que a associação dos artistas com a revolução. O movimento modernista realizado pelos artistas no continente americano já começava a tomar forma, também influenciando na criação do movimento.

A participação do governo é outro elemento significativo para o sucesso do Muralismo. Com a vitória da revolução e as mudanças que foram se consolidando entre os anos 1910 e 1920, o governo usou como ferramenta educacional o Muralismo, que fez parte oficialmente deste projeto, com a contratação de artistas para ocupar as

paredes de edifícios públicos com grandes murais, buscando exaltar o país e sua história, sobretudo a revolucionária.

Na medida em que se busca pensar o Muralismo como ferramenta pedagógica, como uso de imagens para educar pessoas, pode ser questionado a potência da imagem como educadora. Para Annateresa Fabris (1996), esses artistas buscaram com afincado passar uma mensagem por meio das figuras e narrativas visuais, mas é questionável se o espectador seria capaz de entendê-la. Logo, a questão pedagógica do muralismo também deve ser levada em conta.

Entendendo que dentro deste movimento há particularidades, na busca por uma resposta da relação dele com a política, será aprofundada a análise da produção de um dos artistas do movimento. Sabendo que uma das dimensões estudadas está nos agentes de memória externos a obra, o artista escolhido é aquele que pode mais tempo manteve-se conectado com as demandas governamentais. Por esse motivo foi escolhido trabalhar o muralismo a partir da obra de Diego Rivera.

A apresentação dessas ideias colabora no entendimento dos caminhos tomados nos capítulos que o seguem. A base teórica servirá como apoio para pensar a relação da memória política e da arte no muralismo de Diego Rivera.

## 1.1. ARTE E POLÍTICA

A arte não se define em si mesma, ela depende do contexto social em que está para acontecer. A abordagem do historiador da arte Ernst Hans Gombrich<sup>1</sup> sobre a definição de arte, elaborada no século XX, ainda aparece frequentemente nos estudos acadêmicos. Para ele, arte é aquilo que é produzido pelo homem, ela não é um termo

---

<sup>1</sup>O historiador da arte Ernst H. Gombrich nasceu em Viena no ano de 1909, em 1936 foi diretor do Warburg Institute, em Londres, atuou como professor de História da Tradição Clássica, na University of London, de 1959 até 1976. Foi condecorado cavaleiro em 1972, além de ter recebido prêmios a nível mundial, como o Prêmio Goethe (1994) e a Medalha de Ouro da Cidade de Viena (1994). Faleceu em 2001, em Londres.

homogêneo e delimitado, varia conforme o contexto social no qual o artista está inserido. Para Clifford Geertz (1997), a arte não pode criar nada por si, precisa se conectar à dinâmica geral da experiência humana. Desta forma, a produção do artista, ou seu processo, sempre se relaciona com as experiências e as formas como ele está envolvido pelo cenário político-social.

De fato, aquilo que chamamos de Arte não existe. Existem apenas artistas. No passado, eram homens que usavam terra colorida para esboçar silhuetas de bisões em paredes de cavernas; hoje, alguns compram tintas e criam cartazes para colar em tapumes... Não há mal em chamar todas essas atividades de arte, desde que não nos esqueçamos de que esse termo pode assumir significados muito distintos em diferentes tempos e lugares, e que a Arte com A maiúsculo não existe. (GOMBRICH, 2013, p. 21)

O campo da arte, para autores como Gombrich e Geertz, não pode ser estudado isoladamente, sendo necessário integrar essa observação em relação a outro, como da política ou da religião. Existe o objeto que é produzido pela arte, nesta pesquisa, optou-se pela pintura, que produz imagem, definida por Didi-Huberman como:

[...] uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que, como arte da memória, não pode aglutinar (2012, p. 207).

A imagem então, é essa impressão que atravessa o tempo, durando este atravessamento enquanto a imagem ainda existir. Nesta pesquisa a imagem está impressa em paredes e muros que pertencem a lugares públicos. Essas impressões, esses traços visuais, também são anacrônicos, pois mesmo que suas figuras sejam associadas a movimentos históricos específicos, usando símbolos relacionados aos povos originários do país, os murais seguem presentes e participando do momento atual. A sua interpretação pode variar, se atualizar, dependendo do sujeito que a observa.

## 1.2 IMAGEM E MEMÓRIA POLÍTICA

Entre os séculos XIX e XX foram desenvolvidos estudos sobre a imagem no campo da História da Arte. Era importante, do ponto de vista do historiador, formular métodos para o estudo da arte.

É possível traçar um desenvolvimento dos diferentes métodos de interpretação de imagem, destacando os criados por Heinrich Wölfflin (1864-1945), Abraham Moritz Warburg (1866-1929), Erwin Panofsky (1892-1968), Ernest Gombrich (1909-2001) e Georges Didi-Huberman (1953-). As formas como os historiadores da arte no século XIX buscavam estudar as imagens tinham um caráter mais científico ao estudo da arte, como a criação de métodos, catalogação de imagens, e categorização dos objetos de arte por estilo, técnica, ou mesmo, por pertencerem ao mesmo período histórico.

O método formalista de Wölfflin limitava-se a descrição da imagem, como uma análise sistemática, sem valor interpretativo. O pensamento formalista da análise da obra entende que as formas se repetem constantemente ao longo da história e a arte possui uma evolução própria, cujo desenvolvimento se revela através da análise da obra. O estudo dos estilos marcam a análise conceitual do autor, que eram definidos por diferenças visuais, dividindo-os entre individual, nacional e de época, e esses estilos que serviriam como forma para estudar a arte.

Warburg formulou um método de análise iconológica crítica, em que a imagem da obra também era o objeto de estudo, baseado na ideia de que as imagens nunca morrem, mas estão sempre ressurgindo. Seu estudo se baseava na coleção e organização de imagens não cronológica, mas pelo conteúdo da imagem. Para ele, deveria se construir uma História da Arte sem palavras, pois os símbolos e composições continham informações suficientes. A partir desta ideia, dava início a criação de um Atlas Mnemosyne (memória), que se baseava na organização de imagens em placas de fundo preto. Esta composição não era organizada cronologicamente, pois ele acreditava que a História da Arte não era cronológica, mas

que os conteúdos das obras formavam-na, e as imagens pertenceriam a vários tempos (do passado e do presente).

Para Panofsky era preciso estudar o significado pleno da obra, sendo o contexto importante para a análise. Seu método iconológico se divide a leitura da imagem em três partes: pré-iconográfica, iconográfica e iconológica. Na primeira, era necessário observar os motivos visuais, passando para o estudo do conteúdo das imagens, terminando na relação entre a obra e toda a cultura, com o contexto que a cerca.

Gombrich, por sua vez, defende que a leitura de imagem não é a obra. A imagem seria a expressão da personalidade do artista ou ocasionada pelo período artístico da qual faz parte. A leitura dependeria da relação da imagem com o observador, ela sempre passaria uma mensagem ambígua, pois articularia aquilo que se vê (a imagem) com aquilo que o observador sabe, do que conhece e com o que pode fazer relações.

Assim como para Gombrich, Didi-Huberman também estabelece em sua metodologia a relação entre imagem e sujeito. Para ele, a História da Arte é anacrônica e marcada por inexatidões e dependia da interpretação do historiador. No livro *Diante da imagem* (2013), o autor defende que por mais realista que seja a obra de arte, a imagem que esta expressa não representa a verdade, nem mesmo a imitação dela, assim como no texto *Quando as imagens tocam o real* (2012), ao entender a imagem como uma verdade em si, não uma representação de alguma outra.

A partir da apresentação de diferentes metodologias de leitura de imagem, é possível observar as duas diferentes linhas que este trabalho pretende abordar. Tanto a relação da imagem com o entorno – os agentes externos – quanto a imagem como fonte primeira do estudo para observar sua participação na criação da memória

política. Nas duas abordagens se entende a imagem como memória, ou formadora dela, na medida em que, por si só, independentemente, é constantemente atual.

Existem muitas coisas que podem ser chamadas de imagem, por exemplo a fotografia, o reflexo no espelho, a imagem do imaginário, mas aqui, a pintura é o que se tem como imagem. Não qualquer pintura, mas aquela que é criada dentro de um ideal artístico com viés político governamental. E no caso do Muralismo, a produção da imagem é uma ferramenta social revolucionária.

O Muralismo Mexicano é um movimento de uma arte intencional, estratégica, que se associa a uma ideologia política e a produção de Diego Rivera, além dessa associação, está conectada a ações governamentais. Logo, ao trabalhar a pintura de Rivera em relação ao apoio do governo, é possível dizer que, neste caso, a memória política se constrói através da pintura.

A hipótese que norteia a dissertação, como dito anteriormente, é: a intencionalidade da obra artística encomendada pelo Estado consistiria em provocar uma intervenção no mundo objetivo, exercendo influência na transformação social, promovida pela revolução? Como a imagem produzida, transmitida e, talvez, reproduzida constrói memória política?

Além da definição de imagem como rastro e impressão visual, de Didi-Huberman, outra é a da imagem é como linguagem visual, como um meio de comunicação, não subordinada à escrita, desta forma, ela atua não somente como ilustração, mas pode atuar como fonte de pesquisa (SCHERER, 1995). Por sua independência da escrita, pode ser lida independente de um texto escrito, não sendo apenas ilustração. Esta autonomia conversa com a metodologia de Wölffin e Warburg de ter na própria obra informações suficientes para sua análise.

Para Wölffin a imagem carrega características temporais, elas correspondem a um estilo de época, desta forma, a autonomia da imagem pode conferir a ela o tratamento de documento histórico. Entretanto, Warburg ao reunir diferentes imagens de obras de arte, considera que figuras e símbolos se repetem de tempos em tempos, não categorizando temporalmente essas imagens.

Sobre a temporalidade, Didi-Huberman (2012) expõe que numa imagem podem existir diferentes tempos, inclusive, para ele, é relevante o fato de uma imagem simplesmente existir. A capacidade de uma obra atravessar o tempo, depende da vontade de que ela exista. No caso dos murais, eles podem ser apagados ou pelo tempo, devido à fragilidade do material, ou pela ação humana. Mas enquanto existirem “tocam o real” (DIDI-HUBERMAN, 2012), entram em contato com o real, mas não revelam uma verdade única, como já dito, não é uma apresentação da realidade.

Sendo assim, a imagem produzida na pintura constrói uma realidade dentro dela mesma e não é uma reprodução exata de um fato. Essa construção depende tanto da escolha de quem a produz, o pintor, quanto das motivações externas, como quem a patrocina. Mesmo que a pintura faça referência a uma cena histórica, a organização da imagem e a seleção das figuras constroem uma narrativa, essa seleção é um *querer-dizer*<sup>2</sup> (DIDI-HUBERMAN, 2013).

O querer-dizer na arte seria uma estratégia de seleção, quem quer dizer, então, procura provocar uma intervenção intencional no mundo objetivo. A ação do artista, do querer-dizer, pode ser uma forma de criar memória política, tendo participação do Estado ou não. Pode estar dentro da noção da memória política a memória nacional, quando a primeira está associada ao Estado, a uma política nacional. A pintura muralista poderia, em alguns aspectos, participar da construção da memória nacional, por conter símbolos nacionais, mitos e heróis fundacionais, impressos na forma de imagem, possibilitando que ela perdure e selecionando aquilo que se quer apagar ou esquecer, e aquilo que quer que seja lembrado.

Memória política é sempre uma ação estratégica. Não se trata de representações do passado, por não se tratar de memória histórica, se sustenta nas

---

<sup>2</sup>Querer-dizer aparece em Didi-Huberman (2013) na explicação sobre a ação de Giorgio Vasaria na invenção da História da Arte no período da Renascença que vigora até hoje. “Todo aquele que quiser estudar a arte italiana...marchará na sombra de Vasari. Sombra reconfortante porque é um tesouro de informações... Mas é uma sombra igualmente enganadora.” (p.72). Seria enganadora pois, a construção da História da Arte estaria marcada por exageros e contraverdades que foram selecionadas pelo artista, o que aparecem como inexatidões. Contudo, elas “ não podem ser compreendidas como devendo simplesmente ser corrigidas. Elas são tanto estratégias positivas de enunciação como “erros” negativos de enunciados. Fazem parte de um projeto, de um grande *querer-dizer* ... Assim ele envolve ainda hoje a atualidade teórica da disciplina – a atualidade dos seus *fins*. A pergunta, de fato, se coloca nestes termos: para que fins Vasari inventou a história da arte?”(pp. 72-73).

ações intencionais associadas à esfera pública, diferindo da espontaneidade da memória social (LIFSCHITZ, 2012). Logo, falar sobre memória política é reconhecer intencionalidades estratégicas, que se evidenciam nos processos de memórias nacionais, adquirindo potência quando esta ingressa na esfera pública.

### 1.3. O MURALISMO MEXICANO E OUTROS MOVIMENTOS

A imagem como única fonte de estudo faz parte da metodologia formalista de Wölfflin, assim como dos estudos de Warburg com a criação de um banco de imagens. Essa forma de leitura de imagem, estabelecida no século XIX, pode ser considerada como incompleta, se for considerado que o contexto do qual faz parte impacta diretamente na produção artística. Autores como Panofsky, Gombrich e Didi-Huberman, no século XX desenvolveram outros métodos de leitura que levam em conta os fatores externos à obra.

Mesmo no método formalista, que tem a imagem como ponto de partida para o estudo, buscou-se analisar a arte enquanto estilo. As obras de arte de uma mesma escola, ou de um mesmo período teriam características comuns umas as outras. No caso da análise das imagens do Muralismo, poderiam ser encontrados esses aspectos em comum, ainda que exista uma quantidade extensa de pesquisas que considera que o movimento artístico dependem do contexto externo à obra.

O objeto artístico não se resume a um enfeite, um adorno. Neste trabalho se fala da arte da primeira metade dos anos 1900, delimitando-se à modalidade da pintura, e mais especificamente a pintura mural. Essas pinturas foram encomendadas para estarem presentes em lugares públicos, com temáticas e discursos semelhantes. Não estavam presentes só como objetos decorativos.

Até o Renascimento não havia diferença entre o artesão e o artista. O que é conhecido hoje como arte Egípcia, Grega e Romana, bem como aquelas que foram encontradas além do território da Europa, como as dos povos artes pré-colombianos,

provavelmente, não eram entendidas como arte pelos povos que a fizeram. Pelo menos, não numa ideia de arte como produto de um artista, não no sentido de quem produziu, mas sim, na concepção de um gênio produzindo algo genial. Esses objetos, que hoje ocupam espaços em museus do mundo todo, tinham várias funções: religiosas, ritualistas e políticas.

Existem duas visões divergentes atuais sobre a arte, por um lado, discutia-se que ela não deveria estar a serviço de nada, deveria ser a “arte pela arte”, sem nenhuma intenção que não fosse artística ou estética. Por outro, existia a visão de que a arte desempenharia um papel ativo na sociedade. Anatoli Vassilievitch Lunatchárski, dramaturgo e um dirigente dos bolcheviques da Revolução Russa, que teve um papel muito importante nas diretrizes que tomariam a arte soviética diz que:

A arte sempre pertenceu à superestrutura ideológica da sociedade e desempenhou um papel ativo na luta de classes. As classes dominantes a utilizaram para erigir a sociedade de acordo com os seus interesses. A arte também foi utilizada como arma na luta pelas classes que foram levadas, por seu desenvolvimento histórico, a se contrapor àquelas classes dominantes. A chamada “arte pela arte” é uma arte que foge da vida, que se mantém extremamente distante dos problemas reais da vida, e até mesmo pronunciadamente os despreza; é uma arte que, ativa ou passivamente, consciente ou inconscientemente, se distancia das forças sociais; mas também é, apesar de tudo, uma força social, que às vezes serve de forma inequívoca e determinada a interesses específicos. (LUNACHARSKI, 2018, p.229)

Essa arte ativa, que para Lunachárski também era entendida como arte/cultura proletária, parte do projeto *Proletkult*<sup>3</sup>, tinha função social e educativa. Ela servia como ferramenta para educação das massas, uma “arma social” e de forma bastante semelhante, também acontece no México. Em oposição a arte ativa, para o autor, estava a “arte pela arte”, a partir de sua visão, atendia aos interesses burgueses, e por tanto, não correspondia aos interesses revolucionários socialistas. De toda

---

<sup>3</sup>Projeto criado a partir da I Conferência das Organizações Proletárias Culturais e de Educação, presidida por Anatoli Lunashárski, entre 16 e 19 de outubro de 1917, em Petrogrado, que estabelecia o papel da arte na sociedade soviética, e era a base do Realismo Socialista. O projeto é adotado por Joseph Stalin como política de governo a partir de 1925 (ESTEVAM; COSTA, 2018, p. 55).

maneira, a arte aparece sempre como expressão política, a exemplo do quadro do artista soviético Arkday Plastov (figura 1) ao representar o festival de uma unidade de produção coletiva, uma kolkhoz<sup>4</sup>.

Figura 1 - Imagem da pintura "Kolkhoz Festival" de Arkday Plastov (1937)



Fonte: Site soviet-art.ru

Se a produção do artista é ligada ao momento político-social em que ele se encontra, a recepção do que é produzido também depende das referências dos espectadores, pois elas, segundo o próprio Gombrich (2013), ajudam a apreciar o que se vê. Desta forma, a arte e a política são conceitos que caminham juntos, sendo uma das possibilidades de compreender a arte como ferramenta para uma finalidade. É nesse sentido que foi escolhida a temática dessa pesquisa, memória política e arte, e

---

<sup>4</sup>“Uma última característica da estrutura da economia agrícola é a "kolkhoz", onde trabalhadores agrícolas e membros das fazendas coletivas podem efetuar a venda de produtos (depois de satisfeitas as entregas ao Estado) por preços livres ou sem controle.” (JOHNSON, 1962, p. 83)

o que se busca compreender dela é como a arte, enquanto imagem/pintura, contribui na construção da memória política.

Alguns movimentos artísticos do início do século XX foram inseridos como importantes atores em políticas de Estado, principalmente, como instrumento educativo. Dois deles ocorrem após movimentos revolucionários, o Realismo Socialista, na União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, e o Muralismo Mexicano, no México ambos iniciados na década de 1920. Nota-se que compartilham características estéticas, quanto a forma e a ideais, como o figurativismo e o pensamento social de luta de classes. Admite-se a esses movimentos uma função à arte, por esse motivo, muitas vezes aparecem em suas pinturas temáticas referentes à classe proletária, tendo como personagem central o trabalhador do campo e o operário.

Ao falar sobre o Realismo Soviético, Lunachárski (2018) explica que a escolha estética está relacionada participação da arte na luta de classes, uma arte proletária e dinâmica, que determina o próprio artista, realista socialista, como “força ativa” do processo histórico.

A arte é capaz não só de orientar, mas também de formar. Para o artista, não se trata apenas de mostrar a toda sua classe como o mundo é hoje, mas de ajudá-la a encontrar o seu caminho na existência, de educar o homem novo. Com isso, pode acelerar o ritmo de desenvolvimento da realidade, e ele pode construir, através da criação artística, um centro ideológico que se encontre acima dessa realidade, que a eleve, que permita uma perspectiva do futuro e, com isso, acelerar o ritmo. (LUNATCHARSKI, 2018, p.238)

Em consonância com o que estava sendo desenvolvido no pensamento artístico soviético, no que se refere a educação e construção do homem novo tendo a arte como instrumento, se inicia no México o movimento muralista. Enquanto no leste europeu a criação artística teve como base a Revolução Russa de 1917, no México, se reconhece como base do Muralismo a Revolução Mexicana de 1910. Tal base se identifica na visão de arte dos muralistas como arma para as classes oprimidas.

Um artista com consciência de classe deve não apenas interpretar a realidade dos oprimidos mas também, pintar suas derrotas, exaltar suas lutas, retratar seus heróis e perpetuar suas vitórias, criar uma nova cultura proletária e romper drasticamente com a cultura burguesa. Pôr seu talento às necessidades da maioria e não ao contrário. Sua tarefa é a de criar materiais que sirvam às frentes populares, criar peças de acordo com a luta que o povo está fazendo e as lutas que fará, sua obra não pode ficar apenas numa tela, e sim devem estar respaldadas pelos seus atos, converter sua forma de expressão na expressão da maioria. (ESEBIO, 2016, p. 151)<sup>5</sup>

O Muralismo Mexicano foi uma estratégia, uma ação intencional com a finalidade pedagógica utilizada pelo Estado. A difusão dos ideais revolucionários por meio da produção e transmissão de uma identidade visual/visualidade, que conectasse política, arte e população. Por meio das obras era possível estabelecer também um sentimento de identificação. Os elementos que costumam aparecer nos murais mexicanos remetem, principalmente, ao período revolucionário, com a presença de figuras de personagens que lutaram pela revolução de 1910 e as raízes pré-colombianas, que se referem ao período anterior à chegada dos europeus ao continente americano, como os símbolos da cultura asteca. Em muitos murais, heróis nacionais e mitos de fundação do povo mexicano se fazem presentes, o que sugere que os murais tinham como objetivo a produção de uma identidade nacional.

Apesar de o muralismo fazer parte do projeto educativo do governo pós-revolucionário mexicano, o conteúdo dos murais, as figuras que neles são identificadas vão além do pensamento nacional. Apesar de ser comum que a temática seja a Revolução Mexicana, muitos dos símbolos que surgem tem um teor internacionalista. A vontade de romper as fronteiras nacionais e que a arte proletária seja internacional faz parte do projeto muralista, assim como o que fica definido na União Soviética, com os grupos artísticos que davam as diretrizes as quais seguiam

---

<sup>5</sup>Un artista con conciencia de clase debe no sólo interpretar la realidad de los oprimidos sino también, pintar sus derrotas, exaltar sus luchas, retratar a sus héroes y darle perpetuidad a sus victorias, crear una nueva cultura proletaria y romper tajantemente con la cultura burguesa. Poner su talento a las necesidades de la mayoría y no al revés. Su tarea es la de crear materiales que sirvan a los frentes populares, crear piezas de acuerdo a la lucha que el pueblo está dando y a las luchas que dará, su obra no puede quedar sólo en un lienzo sino que deben estar respaldadas por sus actos, convertir su forma de expresión en la expresión de la mayoría. (Tradução)

o Realismo Socialista. Alguns símbolos são comuns aos dois movimentos. Bandeiras, foice e o martelo, centralidade da cor vermelha, personagens da classe trabalhadora, são elementos constitutivos dessas obras. Além das aproximações do muralismo com o realismo socialista, o movimento artístico mexicano inspirou outros nos países latino-americanos, que também se engajavam em seus próprios tipos de modernismo.

O modernismo não é uma escola, mas um período que engloba vários movimentos do início do século XX que tinham em comum a vontade de romper radicalmente com o passado, como o cubismo, o dadaísmo e surrealismo, e outros “ismos”. Para Gombrich, a arte moderna nasce da tentativa de solucionar problemas específicos e tem como raiz do seu pensamento a Revolução Francesa, momento este, que modifica o contexto de vida e trabalho do artista, que tinha uma condição de trabalho mais segura. Pois, até o século XVIII, o artista seguia as técnicas acadêmicas vigentes, homogêneas, sendo seus trabalhos, geralmente, menos contestados por quem os encomendava.

Por causa das mudanças de contexto após a Revolução Francesa, “os artistas começaram a se preocupar com definições de estilo e a experimentar e lançar novos movimentos que geralmente brandiam algum novo “ismo” como grito de guerra.” (GOMBRICH, 2013, p. 429). Porém, ainda segundo o autor, foi só no final do século XIX que se abriu um “abismo entre os artistas de sucesso que contribuía para a “arte oficial” e os inconformados, em geral, apreciados apenas postumamente”(GOMBRICH, 2013, p. 385). Emergia, assim, movimentos e manifestações artísticas consideradas modernistas, tornando menos seguro o trabalho do artista, já que crescia a probabilidade do gosto do “cliente” não ser compatível com o trabalho do artista.

Foi neste mesmo período em que os artistas latino-americanos, em sua maioria formados na Europa, levariam a ideia de ruptura para seus países. Eles não buscavam apenas a ruptura com o passado, também buscavam distancia da arte europeia hegemônica, tentando criar algo que fosse próprio de seus países. A exemplo disso, temos o Brasil, onde nas primeiras décadas do século XX, estavam ocorrendo movimentos artísticos pautados pelo reconhecimento de uma arte que brasileira, com características próprias nacionais, sem o apelo às tendências do velho continente.

Em 1917, a modernista brasileira Anita Malfatti, realizou a primeira exposição modernista brasileira, com influências cubista, expressionista e futurista, expondo 53 obras suas e mais algumas de outros colegas, com temas das paisagens e pessoas do Brasil. Neste mesmo ano, Monteiro Lobato publica em O Estado de São Paulo o artigo “A propósito da exposição de Malfatti” colocando-se contrário as inovações plásticas da exposição.<sup>6</sup> As críticas de Lobato culminam na Semana de Arte Moderna de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo, com trabalhos de diversos artistas que procuravam a criação da identidade nacional na arte brasileira. Ainda assim, a crítica não foi muito receptiva às mudanças, considerando a Semana de 1922 um escândalo. Neste momento, surgiram alguns movimentos, destacando-se o Movimento Antropofágico, Movimento Pau-Brasil, Movimento Verde-Amarelo e Grupo Anta.

A construção imagética da ideia de nação e memória nacional no Brasil, como ideal artístico, se desenvolve, pelo menos, até a década de 1950. Durante esses anos, terá como uma das inspirações o muralismo mexicano, em alguns momentos, tendo casos em que aparece como projeto artístico apoiado pelo Estado<sup>7</sup>. Os movimentos artísticos desse momento, mesmo na Europa, se expressavam usualmente por meio de manifestos, e isso também é outro ponto de convergência entre o muralismo e o movimento modernista no Brasil, a exemplo do Manifesto Antropofágico<sup>8</sup>

Apesar das semelhanças, a relação com o governo no Brasil foi bastante diferente daquela que havia entre os muralistas e o governo no México. Para Fabris (1996), ao estudar os trabalhos do artista modernista brasileiro, Cândido Portinari, não há uma transposição do muralismo em sua produção, como defendem alguns críticos, pois as manifestações acontecem em realidades diferentes. Entretanto, é possível observar as influências na concepção artística pela ideologia política compartilhada

---

<sup>6</sup>Ver Chiarelli, T. Um Jeca nos Vernissages (1995).

<sup>7</sup>No Brasil, nas décadas de 1940 e 1950, tem-se um exemplo de ação política em relação ao incentivo da arte mural com os mandatos de Juscelino Kubitschek na prefeitura de Belo-Horizonte e na presidência do país.

<sup>8</sup>O Manifesto Antropofágico foi escrito por Oswald de Andrade em 1928, publicado pela primeira vez na Revista Antropofagia, do Movimento Antropofágico, criado durante a Semana de Arte Moderna de 1922, que defendia a criação da arte brasileira a partir da incorporação de artes estrangeiras à realidade brasileira. Ele foi inspirado na obra de Tarsila do Amaral, O Abapuru (1928), palavra que em tupi significa antropófago, ou homem que come gente.

entre os artistas e a marca modernista, como a criação de uma arte nacional, rompendo com o passado.

No muralismo, a participação dos atores do governo foi fundamental para a realização dos projetos artísticos murais. No Brasil, para a realização de murais no século XX, a participação do governo se relaciona com a produção mural. Por esse motivo, a análise de como a produção artística se relaciona à política, ou projetos governamentais, são importantes para o estudo sobre a arte e a memória política.

Tanto no Brasil como no México, as políticas de fomento a arte durante a primeira metade do século XX que são apresentadas nesta pesquisa, tinham como finalidade a formação de identidade nacional. Com a justificativa do acesso, parecida a ideia do Realismo Socialista, a escolha pela criação de obras figurativas é outra característica de movimentos desse período, como no muralismo mexicano.

Gombrich (2013), aponta que é comum que a maioria de nós prefira ver nos quadros o que gostaria de ver na realidade, então, a arte figurativa pode ser mais atrativa, mas não apenas isso, por ser menos subjetiva, menos abstrata, a eficácia em sua mensagem pode ser maior.

A partir da relação entre arte e política, governamental ou não, relacionadas construção da memória política, é possível discutir a noção de “intencionalidade”. Ou seja, a arte, por não existir sozinha, por depender fatores sociais, não se discute apenas a partir da razão estética (GEERTZ, 1997). No Muralismo Mexicano, o governo justificou o uso da arte como ferramenta educativa para a formação da nação, e o movimento, escolheu como ideal a estética realista.

A estética realista que apareceu na arte pós-revolucionária Russa e Mexicana, nem sempre estava relacionada a educação e a democracia. Lunatchárski (2013) reconhece que existem tipos de realismo diferentes do que é o realismo socialista, os denominava de “realismo negativo”, burguês, estático e afirmativo. O realismo burguês é concebido como uma arte de “fantasia tranquilizante”, não servindo para mudanças sociais favoráveis ao proletariado. Em outros países europeus como Alemanha e França, que dominavam a academia de arte, classificando e hierarquizando a produção artística, se discutia a quebra com a arte acadêmica, exaltando o não figurativo, defendendo que uma obra realista seria ultrapassada, enquanto a abstrata seria o novo padrão de arte.

Entretanto, como já apontado neste texto, não foi a arte abstrata que seria a base construtora dos modernismos na América Latina. O Muralismo Mexicano, movimento de notoriedade internacional, faz parte do período modernista, que no México, está associado a memória política do país.

É considerado como marco do início do movimento muralista no México o Manifesto do Muralismo, escrito por David Alfaro Siqueiros, no ano de 1923, e publicado pela primeira vez na revista *El Machete*<sup>9</sup> em 1924, exaltando a pintura mural como social e democrática. Este manifesto foi assinado por componentes e fundadores do Sindicato de Trabalhadores Técnicos, Pintores e Escultores do México, dentre eles Diego Rivera e José Clemente Orozco, que junto com Siqueiros formam os três muralistas mais importantes do movimento, considerados os pais do muralismo ou os três grandes muralistas.

O manifesto destacava o compromisso ideológico do muralismo com a arte pública e monumental, além do distanciamento da ideia do individualismo do artista, marcando o posicionamento político dele alinhando ao do Partido Comunista Mexicano.

As principais marcas do Muralismo são a elaboração de grandes pinturas murais, a utilização de temas relacionados aos povos fundadores e aos símbolos nacionais, além do objetivo de democratizar e socializar a arte. Entretanto, o Muralismo tem marcos anteriores ao do manifesto. Mesmo antes de José Vasconcelos tornar a arte mural parte do projeto de governo a partir de 1921, o tema nacionalista já existia antes mesmo de 1910 (FABRIS, 1996).

O interesse pelos temas nacionais, entretanto, não é fruto direto de 1910. Já em 1907, Jorge Enciso realiza uma pintura baseada em temas americanos – paisagens locais, temas astecas -, podendo ser considerado o primeiro artista a executar murais de conteúdo ameríndio. (1996, pp.81-82).

---

<sup>9</sup>Revista impressa, vinculada ao Partido Comunista Mexicano que tinha como conselho editorial os pintores muralistas Xavier Guerrero, David Alfaro Siqueiros e Diego Rivera. Ele foi publicação oficial do Sindicato de Trabalhadores Técnico, Pintores e Escultores do México, antes de ser a principal ferramenta de comunicação do PCM. Passou por várias fases, inclusive como revista clandestina (entre 1930-1934), em 1938 passa a chamar-se *La Voz de México*. Atualmente, a revista *El Machete* é a revista do Partido Comunista de México (PCdM), e pode ser acessada pelo site < <http://elmachete.mx/index.php/category/elmachete/>> que resolver retomar o nome usado nos anos 1920 justificando a escolha por considerar que a revista é uma maneira de dar continuidade ao fio histórico dos marxistas-leninistas e proletariado do país, sendo, segundo o site, uma homenagem e um compromisso.

Além de Jorge Enciso, outro artista chamado Gerardo Murillo já lançava ideias que apareciam tanto no projeto de José Vasconcellos, quanto no manifesto de Siqueiros. Gerardo Murillo assinava suas obras como Dr. Atl e fez entre 1904 e 1906 uma campanha para a pintura mural e “mexicanização” da arte.

Desta forma, é possível ter três marcos do Muralismo Mexicano, o primeiro, e mais antigo, pelos murais e defesa da criação de uma arte mexicana de Dr. Atl; depois com o projeto educacional da Secretaria de Educação, em 1921; terminando com o Manifesto de 1923<sup>10</sup>, que marcava, também, o posicionamento ideológico que deveria seguir os artistas do Muralismo.

A participação do governo e de outros grupos ou movimentos na criação do Muralismo podem ser entendidos como agenciamento de memória, eles seriam empreendedores de memória (Jelin, 2012) ou ainda, agentes de memória.

#### 1.4 A FERRAMENTA PEDAGÓGICA

Para articular o Muralismo Mexicano com a memória política deve ser considerada a questão de fazer da arte uma ferramenta pedagógica. Na relação do movimento com os agentes externos, houve oficialmente o aspecto educacional da arte pelo projeto de governo e pela vontade expressa pelos manifestos. Na relação direta com a imagem, observar o Muralismo como ferramenta pedagógica observa-se que, por causa do figurativismo nas obras – a identificação de narrativas e dos personagens – existiria a possibilidade de utilizá-las como instrumento para educação. Mas é possível se questionar que até a leitura de uma imagem figurativa, dependeria da sensibilização do expectador.

---

<sup>10</sup>Antes do manifesto escrito no México em 1923, David A. Siqueiros, escreve um anterior, publicado em 1921 na única edição da Revista Espanhola Vida Americana, que tem como título Manifesto aos Artistas da América, também conhecido como *Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana: Influencias perjudiciales y nuevas tendencias*. Convidando a recuperarem as antigas artes mexicanas, evitando a estereotipação da arte indígena, não evidenciando ainda o caráter público e monumental que aparece mais tarde no manifesto de 1923.

Então, o projeto muralista, seja o governamental, seja o das próprias diretrizes dos artistas, tinha como objetivo educar o povo. A população ainda era em sua maioria analfabeta e, antes de 1910, se encontrava em situação de grande assimetria social, causada pela má distribuição de terra. Os trabalhadores das fazendas (peões) viviam miseravelmente, e representavam grande parte da população. Os senhores (fazendeiros) eram ricos e muitas vezes só iam a suas fazendas para visitas e comemorações, era comum que vivessem fora do país. As terras mexicanas eram repletas de fazendas e ranchos (fazendas pequenas) de estrutura semelhante ao sistema feudal, quanto à forma, ainda que não possa ser classificado como tal por estar inserido no sistema de mercado ainda que insipiente. (SILVA HERZOG, 1972).

O uso da arte como ferramenta pedagógica era estratégico, tendo em vista que a população era em sua maioria analfabeta. Principalmente com a arte mural, ou seja, afrescos, pinturas em grande escala em muros e paredes.

José Vasconcelos, importante nome do governo pós-revolucionário, fundador da Secretaria de Educação Pública em 1921 e o primeiro a ocupar o cargo de secretário, já havia sido reitor da Universidade Nacional do México. Nesse período, havia brindado bolsas de estudos na Europa a Diego Rivera, sendo uma delas para o estudo dos murais renascentistas, pois na visão de Vasconcelos, a grande escala seria interessante para o propósito educativo do governo.

O projeto idealizado por Vasconcelos via a arte mural como instrumento para melhorar a situação educacional do país, pois as imagens produzidas tinham como temática principal a história do México. Nos murais era exaltado a história revolucionária e a cultura pré-colombiana, sobretudo a asteca, que representa a cultura de um povo que estava em quase todo o território mexicano antes da chegada dos espanhóis. Além do projeto de governo, os artistas registraram também sua posição ideológica, alinhada ao Partido Comunista, pintando símbolos, como bandeiras, e personagens que também defendiam a mesma ideologia.

De maneira estratégica, a realização de murais em edifícios públicos fez parte da tentativa de fixação das ideias da revolução para o povo mexicano. A pintura de

murais era a maneira mais didática de injetar nessa população o que foi a revolução e o que ela representa. Eles criam a imagem do mexicano, fazem parte de um movimento voltado para aquele momento político. E deixa um legado para a história do país. Como ferramenta pedagógica, no livro *Imagens da Revolução Mexicana*, de Camilo de Vasconcellos o autor reforça o vínculo do muralismo com a Revolução.

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, 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 opositores. (VASCONCELLOS, 2007, p.155)

A expressão “bíblia política”, acima mencionada, pode conferir ao conteúdo apresentado nos murais um teor sagrado, sendo talvez um motivo da permanência dos murais até o presente. Desta forma, é possível também associar a pinturas religiosas às formas de conexão com a educação. Para Geertz (1997), a visualidade era um convite a reflexão, no caso dos quadros com temática religiosa a sua função era “tornar os seres humanos mais profundamente conscientes das dimensões espirituais da vida”. Entretanto, o observador completaria a reflexão dada pela imagem com seu conhecimento. "Pois uma coisa é adorar um quadro... e outra bem diferente é aprender o que adorar através de uma narrativa pintada." (Geertz, 1997, P. 157)

Desde modo, Geertz entendia a função interativa da pintura com a cultura a seu redor, não só a pintura religiosa, mas a arte de modo geral. Para ele o objetivo das obras era fazer com que o público fosse encorajado a se interessar pelas imagens, para fizesse uma leitura complementar a partir daquilo que conhecia. Por meio delas também seria possível que o observador aprofundasse seu conhecimento.

Na complementaridade da arte com o conhecimento do observador também cabe o sentido panfletário do Muralismo, que tinha como finalidade de divulgar as ideias do manifesto. Esta divulgação intervem no mundo social, podendo tanto

silenciar, quanto produzir versões do passado, sendo assim, uma narrativa de memória política (LIFSCHITZ, 2014, p. 149). A divulgação também esbarra na arte como ferramenta educativa e se confunde com o realismo socialista, tanto no objetivo de educar utilizando a imagem como meio, quanto na aparência panfletária, que tinha como propósito divulgar a revolução e, de alguma forma, convocar a população a defender esses ideais.

Tendo apresentado estes pontos, a questão pedagógica sugere algumas novas perguntas. Os murais seriam informativos ou fontes de inspiração? E, para que um mural funcione como ferramenta pedagógica, seria realmente necessário se que o espectador entenda o seu significado? Informativo ou fonte de inspiração, podem ter caráter educacional e talvez o movimento muralista buscasse as duas coisas. Já a noção de entendimento do significado, pode influenciar na defesa, ou não, do muralismo como ferramenta pedagógica.

*A capacidade de uma pintura de fazer sentido ... que varia de um povo para outro, bem assim como de um indivíduo para outro, é, como todas as outras capacidades plenamente humanas um produto da experiência coletiva que vai bem mais além dessa própria experiência. O mesmo se aplica à capacidade ainda mais rara de criar essa sensibilidade onde não existia. (Geertz, 1997, p. 165)*

Como sinalizado anteriormente, os artistas do movimento muralista procuravam utilizar figuras que acreditavam que faria mais sentido para o povo. Ter em suas imagens referências aos trabalhadores camponeses e operários, e à história asteca era uma maneira de fazer com que a imagem fizesse sentido e, por consequência, fosse entendido. Mas mesmo assim, talvez não fosse suficiente para garantir que o povo fosse sensibilizado na medida em que os artistas almejavam. Neste sentido, para o sucesso da transmissão dos ideais através dos murais, era preciso buscar ressonância junto ao público, conforme explica José Reginaldo Santos Gonçalves (2007), pois a intenção dos agentes e da obra no momento em que foram feitas, não dependem só do trabalho de construção no presente, mas também da forma como será transmitida.

O caráter educativo é um ponto caro na discussão da contribuição do Muralismo Mexicano na formação da memória política. No estudo sobre os agentes

externos da criação do movimento e na análise da imagem das obras as ligações entre o potencial educativo e a memória política aparecem de diferentes formas, podendo, inclusive, serem contestadas.

## **CAPÍTULO 2. O MURALISMO E OS AGENTES DE MEMÓRIA**

Este capítulo apresenta os agentes envolvidos no desenvolvimento do Muralismo de Diego Rivera nos anos 1920. Os grupos sociais, o Estado e mesmo um indivíduo que causa impacto na esfera pública, quando diretamente relacionados a um projeto de memória são agentes de memória, ou seja, promovem seu azeciamento. (LIFSCHITZ, 2014, p. 153). O contexto histórico da Revolução Mexicana, o governo pós-revolucionário da década de 1920, o Manifesto do Muralismo de 1923 se relacionam com a história do movimento artístico muralista.

A investigação dessas relações poderia responder, a partir da perspectiva da ação do contexto cultural, social e político sobre a arte, como este movimento contribuiu para a construção da memória política mexicana. Considera-se que os agentes externos são aqueles que estão ao redor do movimento artístico, em oposição aquilo que é produzido por ele, ou seja, a própria obra de arte. Sendo assim, outro fator externo será considerado é o artista. Pois, apesar de o movimento ter características gerais, não será desconsiderado as influências das particularidades do artista no movimento.

Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Siqueiros são reconhecidos como os três grandes muralistas, os pais fundadores deste movimento, ainda que existam alguns outros nomes importantes, como Xavier Guerrero. Dentre as particularidades, além de diferenças nas escolhas das linhas, formas e cores, David Siqueiros era o que mais se manteve alinhado ao Partido Comunista do México, assim como com o alinhamento soviético. José Clemente Orozco, durante a sua trajetória, foi aquele que mais se distanciou do PCM e Diego Rivera, saiu e retornou ao partido algumas vezes durante sua vida, mas era o que manteve relação mais duradoura com o governo mexicano.

A análise do contexto nos estudos sobre a arte mural mexicana do início do século e a relação entre arte e política aparecem com frequência em trabalhos que

abordam o Muralismo. É perceptível a influência externa na criação do movimento, que não se dá apenas no contexto interno do México, mas como será apresentado, também se liga a contextos internacionais.

## 2.1 A REVOLUÇÃO

A partir da leitura dos livros de Jesús Silva Herzog (1972), *Breve historia de la Revolución mexicana. Los antecedentes y la etapa maderista*, e de Héctor Aguiar Camín e Lorenzo Meyer (2000), *À Sombra da Revolução Mexicana História Mexicana Contemporânea, 1910-1989*, será apresentado um breve histórico dos antecedentes e da própria Revolução Mexicana. Pois, será a partir dela, que serão traçados as linhas que conectam a revolução com o Muralismo no México.

Até 1910 o México vivia sob a ditadura de Porfírio Díaz, que já durava seis mandatos, desde 1877, esse período é conhecido como porfiriato. Os últimos anos de governo foram marcados por diversas crises que afetaram os planos econômicos, sociais e políticos. Durante o porfiriato o país passou por crescimento demográfico e econômico, com predomínio de latifúndios e do aprofundamento das diferenças sociais entre as classes. Nesse mesmo período aumentou também a insatisfação de grande parte da população, surgindo novas perspectivas vindas, sobretudo, das ideias que estavam em ebulição na Europa, com o anarquismo, socialismo e o comunismo. Um dos fatores dessa insatisfação foi a desvalorização do trabalhador mexicano em detrimento daqueles que vinham dos Estados Unidos. Em 1875, passou a vigorar a Lei de Colonização, que incentivava a vinda de colonos estrangeiros para trabalhar com métodos mais avançados de cultivo, visando o progresso da agricultura. Porém, o trabalhador mexicano se sentiu depreciado, o que o inflamava a rebelar-se (SILVA HERZOG, 1972).

A incerteza sobre o futuro político do país crescia conforme se aproximavam as eleições presidenciais de 1910. A dúvida girava em torno da continuação de Porfírio Díaz, já muito idoso, ou se haveria um novo presidente. Um grupo pensava em um sucessor do então presidente, pois acreditavam que ele não daria continuidade ao seu governo, enquanto que outra vertente não representava essa sucessão e buscava por mudança.

Em 1909 a imprensa e a opinião pública não acreditavam numa possibilidade de revolução. Mesmo com grande assimetria social, existiu nas três décadas de porfiriato uma reestruturação que consolidou a fronteira e incorporou o país ao mercado mundial. Ferrovias foram construídas, investimentos na mineração foram intensificados e a população cresceu quatro vezes mais entre 1893 e 1906. Então, apesar dos problemas sociais, em alguns aspectos, pode-se dizer que o país vivia um período de progressos, segundo Camín e Meyer (2000), a revolução foi desencadeada pela expansão e mudança e não pela miséria e estagnação. De fato, o cenário era de conflito social e as reivindicações eram cada vez mais constantes. O país crescia, ainda que existisse um abismo entre as classes, que podiam ser divididas entre uma maioria camponesa e uma minoria de mexicanos ricos de cultura europeia ocidental (BATALLA, 2002).

No ano de 1910 começa o período que ficou conhecido como Revolução Mexicana. Naquele ano iniciou-se uma polêmica eleição presidencial, concorrendo o presidente Porfírio Díaz e como seu adversário político, Francisco Madero<sup>11</sup>. Contudo, em meio ao período eleitoral Madero foi preso e mais uma vez Porfírio Díaz foi eleito. Desta vez, o governo não duraria tanto. Em dezembro, ocorreu o levante maderista, com a criação do Plano de San Luis – uma plataforma maderista que considerava as eleições daquele ano nulas e nomeava Madero presidente provisório, dentre outras reivindicações. Finalmente, em 1911, Porfírio Díaz renuncia e a revolução sai vitoriosa.

Durante o período em que Madero esteve no poder, não foram atendidas todas as demandas da população que surgiram no governo anterior. Por essa razão as reivindicações e turbulência no país continuaram. Depois de 1913 voltam a se intensificar as tensões no país. Segundo Camín e Meyer, foi em fevereiro deste ano

---

<sup>11</sup>Além de Madero outros nomes também lideraram a Revolução Mexicana, como o líder agrarista Emiliano Zapata, que atuava no sul do país, e ao norte, Pancho Villa. Outros como Ricardo Flores Magón organizavam-se a favor de uma revolução, além da classe operária, que apesar da repressão, reivindicava através de greves e movimentos sindicais.

que se retomou “a guerra artificialmente interrompida em 1911 e prontamente se mobilizaram para continuar seu duelo com o Exército federal, que a conciliação maderista deixara pendente.” (CAMÍN e MEYER, 2000, p.61-62).

Em 1913, com o apoio da embaixada dos Estados Unidos, o general Victoriano Huerta tornou-se presidente interino e Madero foi assassinado. Neste ano, Zapata e os zapatistas prosseguiram com a guerra. As reivindicações dos mexicanos, que vinham desde antes do período maderista, abrangiam reformas institucionais, melhorias nas condições de trabalho, reforma agrária e uma revisão da política externa mexicana. Zapata, ao norte, e Villa, ao sul, continuavam sua luta armada. Ao centro do país, já existia mais um grupo que se movimentava contra o governo Huerta, liderado por Venustiano Carranza, Primeiro Chefe do Exército Constitucionalista. Essa força expandia-se pelo México. E foi esse grupo, liderado por Carranza, que derrubou o governo de Huerta em 1914. Porém a luta armada no país não terminou. O ano de 1915 foi turbulento, houve isolamento do país, períodos de escassez, mas foi o ano de definição da Guerra Civil.

Há anos intensos, de peculiar concentração histórica, anos em que tudo parece acontecer, como se neles se atassem os fios da sociedade e fosse possível ver sem obstáculos toda a roupa, pelo direito e pelo avesso, o oculto e o visível, a pulsação ágil e a sedimentação imperceptível. O ano de 1915 é um desses anos, condensando num feixe concentrado as características do México que se distanciava e os vislumbres do México que começavam a nascer. (CAMIN e MEYER, 2000, p. 72)

Esse período de violência seguiu-se no ano de 1916. Havia luta interna, entre os grupos contra e a favor do governo, e conflito externo, entre México e Estados Unidos, já que esses movimentos internos comprometiam os interesses dos Estados Unidos.

Em 1917, mesmo ano em que acontece a Revolução Russa, é feita no México a Constituição, através da qual alguns dos interesses defendidos pela Revolução

foram alcançados com a inclusão de direitos sociais, principalmente àqueles relacionados ao trabalho. Alguns exemplos desses avanços é a fixação do máximo de oito horas de trabalho diário, com semanal e mínimo de idade para trabalhar. Em 1919 Zapata foi assassinado e neste mesmo ano, intensificou-se a insatisfação dos camponeses com o governo Carranza.

## 2.2. O GOVERNO PÓS-REVOLUCIONÁRIO

Após a turbulência primeira década, começa o período que é conhecido como pós-revolucionário em que se estabeleceram muitas mudanças no país. Ainda em 1919, o presidente Venustiano Carranza foi deposto e morto ao sair do país e em 1920, o México tinha um novo presidente, o general Álvaro Obregón.

Durante o seu governo, Obregón colocou no cargo de secretário de Educação<sup>12</sup> José Vasconcelos Calderón, importante nome do governo pós-revolucionário e fundador da Secretaria de Educação Pública (SEP). Na secretaria foi responsável por tornar a arte uma política pública de educação, agenciando artistas e promovendo o muralismo como arte oficial do governo. Também foi responsável por convocar Diego Rivera para retornar ao país, em 1921.

Vasconcelos via a arte mural como instrumento para melhorar a situação educacional do país<sup>13</sup>. Em sua perspectiva a grande escala seria interessante para o propósito educativo do governo, por esse motivo, a pintura mural foi uma ferramenta pedagógica oficial do país. A pintura mural, figurativa, realista de caráter revolucionário, como no caso desses murais mexicanos, era uma maneira de promover a educação, exaltando a sua história revolucionária, por terem como temática principal a história

---

<sup>12</sup>As Secretarias de Educação, neste caso, equivalem ao Ministério da Educação no Brasil.

<sup>13</sup>David Siqueiros comparou em seu artigo para a revista do Partido Comunista, *El Machete*, na década de 1930, as atitudes de José de Vasconcelos com a dos Medici, na Itália no período da Renascença, que é um dos exemplos da participação direta do Estado na produção de arte. Este Estado era um patrocinador da arte, que, ao mesmo tempo, fazia uso dela como ferramenta política para algum fim. No caso italiano, era evidente, assim como propõe Didi-Huberman em seu livro *Diante da Imagem*, que a arte foi organizada de tal forma a criar a identidade daquele povo.

do México, usando como referências símbolos pré-colombianos sobretudo dos povos astecas, e as lutas pré-revolucionárias.

No caso mexicano, em que o ideal manifestado era por uma arte participativa e produtora de mudanças sociais, em que o governo e o artista se aproximavam. De um lado, os programas de incentivo e financiamento da arte, utilizando-a como ferramenta sócio-político-educacional, permitiam a realização dos trabalhos pelo país, do outro, os artistas estavam engajados politicamente. Segundo Camilo de Vasconcellos (2007) ação do governo ao financiar a pintura mural foi significativa para o futuro desse movimento, pois, de outra forma, não haveria a possibilidade de existir tantas obras pelo país. É nesse contexto que o governo participada ativamente no movimento muralista mexicano, que influenciou outros países da América Latina.

A intenção do governo ao patrocinar o muralismo é evidenciada pelo projeto de Vasconcelos, o muralismo era uma ferramenta estratégica, era uma “arte intencional” (VASCONCELLOS, 2007, p.158), podendo ser analisado, então, como meio para a criação de memória política. Alfred Gell (2005) considera que a arte, em suas diferentes modalidades são componentes de um sistema técnico que chama de “tecnologia do encanto” que os indivíduos fazem parte de uma rede de intencionalidades com interesses coletivos. Logo, o projeto sócio-político-educacional do Muralismo atuaria como tecnologia do encanto e nessas redes de intencionalidades corresponderiam a interesses coletivos.

Após a revolução o ideal nacional emergia como importante eixo para a construção da identidade singular mexicana. A confecção de murais que aglutinassem os ideais revolucionários e o “ser” mexicano, singularizado em suas características originárias (considerando que são sempre escolhidas em um conjunto de possibilidades), foi uma política de governo, cuja intencionalidade pedagógica se evidenciava não só nos elementos presentes na pintura, mas também em sua escala – tamanho - e localização. O objetivo era ocupar espaços públicos e ser acessível e transmitido às “massas”.

O caráter de propaganda, ou de publicidade (GELL, 2005), também fazia parte do desta ação, que não está presente só no interesse do Estado, mas também em outros agentes do muralismo, como é evidenciado no Manifesto Muralista.

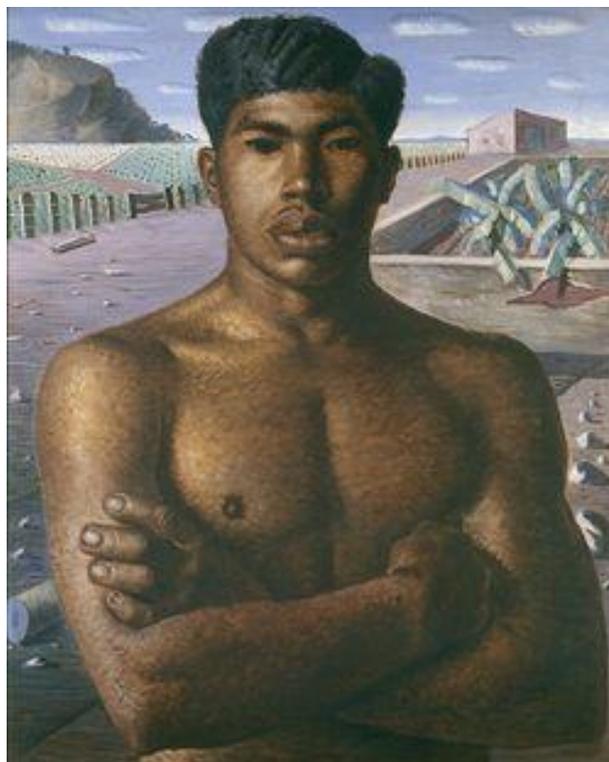
### 2.3 O MANIFESTO E SUAS INFLUÊNCIAS

No período pós-revolucionário não ocorreram apenas mudanças sociais e políticas, mas também houve o surgimento de um novo pensamento e uma nova produção artística. Esteticamente, a busca era pela ruptura com o passado e com o domínio das escolas e movimentos europeus nos países latino-americanos. Concomitantemente, na Europa, os movimentos artísticos de ruptura também estavam surgindo, a esse período se atribui o nome de Modernismo.

A primeira metade do século XX, é conhecida por esses movimentos constituindo um marco estético e ideológico, tendo como aspecto em comum a muitos deles a criação de manifestos. Na América Latina, o modernismo desenvolve traços particulares em cada um de seus países, numa tentativa de criar artes nacionais, não seguindo os padrões ditados pelo velho continente.

Um recurso muito observado é a presença de representações dos povos nativos do continente. O indianismo é um dos elementos compartilhado por muitos movimentos artísticos latino-americanos, haja vista o Muralismo Mexicano. Para Fabris (1996), não há comparação possível entre esse elemento de afirmação étnica no Brasil. Pois, enquanto no México o indígena é a própria figura do homem mexicano, símbolo da revolução, no Brasil, ele compõe uma das três raças que resultam na sociedade brasileira.

Figura 2 - Imagem da pintura “O Mestiço” de Cândido Portinari (1934)



FONTE: Site [www.portinari.org.br](http://www.portinari.org.br)

O artista modernista Cândido Portinari nomeia uma de suas obras O Mestiço, em que se destaca a figura de um homem, que representaria o ideal de homem trabalhador brasileiro. Na figura 2 os traços do personagem se aproximam do negro, que para Portinari, é o símbolo da força, do trabalho, “é o braço que impulsiona a economia brasileira” (FABRIS, 1996, p.85).

O marco do Modernismo no Brasil, como dito anteriormente, é a Semana de Arte Moderna de 1922, que também vai desenvolver alguns manifestos artísticos, como o Manifesto Antropofágico. Seguindo a tendência do Modernismo latino-americano, no México, David Siqueiros escreve um manifesto que é assinado por outros artistas que integravam o recém-criado Sindicato dos Pintores, Escultores e Desenhistas Revolucionários<sup>14</sup>, como Diego Rivera. Tendo estes dois, junto com José

---

<sup>14</sup>Criado em 1922, mesmo ano em que Diego Rivera ingressa no Partido Comunista Mexicano (PCM).

Clemente Orozco, ficando conhecidos como os “pais do muralismo mexicano”, a qual principal meta estética era socializar a expressão artística.

O Manifesto do Muralismo é publicado na revista *El Machete*, do Partido Comunista Mexicano, no ano 1923. Antes dele, Siqueiros já havia feito outras reflexões sobre o papel do artista para o desenvolvimento de uma arte mais democrática na América Latina, como no artigo que escreve em 1921 para o único volume da revista espanhola *Vida Americana*, convocando os artistas dos países americanos a buscarem uma estética correspondente a seus países. Contudo, é só no Manifesto de 1923 que a pintura mural irá aparecer como uma forma de pintura mais democrática e menos elitista.

Para refletir sobre os anseios dos muralistas pela valorização da arte mural e pública, será observado o trecho escrito por Siqueiros para tentar entender como o manifesto se integra a ideia de arte como criadora de memória política.

Non apenas o trabalho nobre, senão a mínima expressão espiritual e física de nossa raça, brota do nativo (particularmente dos índios). Seu admirável e extraordinário peculiar talento para criar beleza; a arte do povo mexicano é a mais saudável expressão espiritual que há no mundo e sua tradição é nossa maior posse. É grande porque sendo do povo é coletiva, este é o por quê nossa meta estética fundamental é socializar a expressão artística que tende a apagar totalmente o individualismo burguês. Repudiamos a chamada pintura de cavalete e toda arte dos círculos ultra intelectuais, porque é aristocrático, e glorificamos a expressão da “Arte Monumental”, porque é propriedade pública. Proclamamos que o momento atual é a transição entre uma ordem decrépita e uma nova que os criadores de beleza devem realizar seus maiores esforços para fazer sua produção de valor ideológica para o povo e a meta da arte, que atualmente é uma expressão de masturbação individualista, seja arte para todos, de educação e de batalha. <sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Traduzido de: No sólo el trabajo noble, sino la mínima expresión espiritual y física de nuestra raza, brota de lo nativo (particularmente de los indios). Su admirable y extraordinario peculiar talento para crear belleza; el arte del pueblo mexicano es la más sana expresión espiritual que haya en el mundo y su tradición es nuestra posesión más grande. Es grande porque siendo del pueblo es colectiva, esto es el por qué nuestra meta estética fundamental es socializar la expresión artística que tiende a borrar totalmente el individualismo burgués Repudiamos la llamada pintura de caballete y todo arte de los círculos ultra intelectuales, porque es aristocrático, y glorificamos la expresión del „Arte Monumental“, porque es propiedad pública. Proclamamos que el momento actual es la transición entre un orden decrépito y uno nuevo que los creadores de belleza deben realizar sus mayores esfuerzos para hacer su

Existem várias metas defendidas pelos signatários neste trecho e elas podem ajudar a em que aspectos o Manifesto age na formulação da memória política. Neste caso, a memória política vai além da memória nacional, pois busca ideais que não se limitam as questões do México. O Manifesto está alinhado com questões que, naquele momento, que estavam sendo levantadas em vários países no mundo. Isso se deve a relação dos artistas do movimento com o comunismo.

2.4.1 “(...) repudiamos a pintura de cavalete e toda a arte dos círculos ultra intelectuais, porque é aristocrático”

Não é raro que a arte seja concebida como uma área intelectualizado e aristocráticas de circulação limitada a elites financeiras e intelectuais. Tal limitação era uma das reivindicações dos muralistas na década de 1920. Para romper com esta concepção, o muralismo buscava uma estética que provocasse o sentimento de reconhecimento das massas, e mais, que fosse acessível a ela.

O muralismo tinha essa função de não ser aristocrático e não passar apenas pelos círculos intelectuais, construindo esforços para que a arte se voltasse às massas. No trabalho de Rivera, era recorrente a representação de diferentes classes (camponeses, intelectuais/artistas e operários). Característica que se revela com clareza na forma em que o artista escolheu trabalhar, mas que não é compartilhada da mesma forma pelos outros grandes muralistas. Fatores formais serão apresentados com mais detalhes no próximo capítulo.

Os lugares das obras também fazem parte discussão da luta pela democratização da arte. Os murais foram concebidos como documentos expostos em

---

producción de valor ideológico para el pueblo y la meta ideal del arte, que actualmente es una expresión de masturbación individualista, sea arte para todos, de educación, de batalla

espaços públicos e ainda hoje são preservados e são uma referência da memória nacional. Por causa do projeto governamental elaborado por José Vasconcelos, muitos murais estão em edifícios do governo, por tanto, edifícios públicos.

Nesses lugares de memória (NORA, 1997) são acumulados, arquivados e selecionados aquilo que é pertinente às vontades de quem controla a memória. Por causa da participação do governo muitos murais estão em edifícios públicos, como universidades e sedes de governo. O projeto de governo e o manifesto tinham em comum a busca pela valorização das paredes públicas que serviriam como forma de acessibilidade e formação do público, mirando na construção de um ideal de nação mexicana.

#### 2.4.2 “(...) glorificamos Arte Monumental porque é uma propriedade pública”

O monumento é algo que evoca o passado, ligado à sua perpetuação, podendo ser um instrumento de instrução. Sua ideia pode ser associada a grandiosidade e a coisas céleres. Os artistas dos murais, a partir dos pontos apresentados pelo manifesto, procuravam imprimir em seus trabalhos a grandiosidade do passado, para ser lembrado e a vontade de instruir, pelas escolhas temáticas e estéticas.

O caráter monumental defendido pelo manifesto associa-se a grandiosidade da escala, ou seja, do tamanho das obras. Além disso, em vários casos, os murais fazem parte de um conjunto, comumente organizado em narrativas, fazendo com que o total de paredes cobertas de um mesmo edifício corresponda a centenas de murais, e centenas de metros quadrados.

As cidades seriam uma espécie de livro aberto, já que as obras retratavam principalmente a temática do povo mexicano com imagens sobre a história e os ideais revolucionários, para que a população se mantivesse em contato com a sua história.

Na visão de seu diretor, o Museu Nacional de História deveria exercer uma função estritamente pedagógica, já que esta instituição foi comparada a um livro aberto para o povo mexicano. Este livro deveria ser ilustrado por lições gráficas de grande apelo imagético por meio da obra muralista, que deveria ter o mesmo impacto de obras similares presentes no Vaticano. Daí o caráter

de reverência que estas obras deveriam exercer no sentido de serem cultuadas como verdadeiras imagens sacro-cívicas, com as quais o público mexicano poderia identificar-se. (VASCONCELLOS, 2007, p.119)

A participação constante da população na observação desses murais, conforme já citado, segundo Vasconcellos (2007), faz com que os murais tenham importância, no mínimo enquanto experiência pictórica, nas vidas de todos que passam por eles. Entendendo a arte como uma instituição e também como documento, como pertencentes a ordem do sagrado, por tanto, deveriam ocupar um lugar que a proteja, como um museu. Contudo, esses murais, ainda que também tenham um lado sagrado, sobretudo pela manutenção, pertencem a espaços públicos e não se limitam a visitação de pessoas que buscam especificamente observá-los, mas também por passantes menos atentos aos detalhes. Tal posição permite que práticas de memória sejam feitas por pessoas de várias classes sociais, independente do nível de alfabetização.

A manutenção desses murais é uma escolha política e os murais da primeira geração de artistas, principalmente, continuam a ser tidos como preciosidades nacionais, sendo preservadas. Tal aspecto é interessante, pois ao mesmo tempo que a pintura mural pode ser democrática, ela pode ser facilmente apagada.

#### 2.4.3 “(...) uma produção com um valor ideológico para o povo”

Dentre os símbolos que aparecem nos murais mexicanos, não é difícil observar a base ideológica que fundamenta as escolhas pictóricas dos artistas, como pode ser observado no mural de Diego Rivera, abordado neste capítulo. É recorrente nas obras símbolos que estão relacionados à ideia de nação. Nesse contexto, a formação de uma possível identidade nacional dependia de um projeto político, que produzisse e transmitisse uma imagem “encantada” (GELL, 2005) que legitimasse os princípios revolucionários diante da coletividade, conformando que se entende por identidade nacional, como propunha, por exemplo, o projeto do muralismo mexicano

Em seus murais, Rivera representou os símbolos revolucionários, tais como: o trabalhador rural, os operários, os revolucionários, a terra e os costumes; além disso, ele também representou as condições do povo dominado pelas elites. As imagens

podem representar momentos marcantes para a história ou cenas não históricas, mas idealizadas de toda forma, a intenção era produzir algo reconhecível, uma memória-imagem a ser perpetuada por meio de um “sentimento de identidade”.

Memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si (POLLAK, 1992, p. 5)

No muralismo, como diz Vasconcelos (2007), os componentes dos murais apontam as raízes, valores e crenças do povo mexicano, remontando a períodos anteriores à revolução e mesmo ao período pré-hispânico, com referências ao povo asteca, principalmente, e ainda são apresentadas na educação escolar do país. Tal “primitivismo” é encontrado na arte produzida em vários países, marcadamente, latino-americanos.

Utilizado para marcar distância em relação a convenções do passado na Europa, o primitivismo consistiu numa busca de elementos originários da arte, naquilo que muitas vezes seria da ordem do inconsciente: nos sentimentos e na descarga de emoções “brutas”, na simplicidade formal – fonte, para os cubistas, por exemplo, da possibilidade de uma expressão plástica pura, encontrada por eles na arte africana. Para Picasso, por exemplo, as máscaras Dan significavam renovação e vitalidade para a pintura moderna. Esse primitivismo era também uma utopia e um meio expressivo que as vanguardas contrapuseram à barbárie gerada pela civilização. Na América Latina, a vanguarda era inseparável da noção de um mundo novo e de uma arte americana autêntica: Huidobro, em seu poema-programa “Arte poética” (1916), proclama a invenção de novos mundos; Mário de Andrade cria Macunaíma e o “matavirgismo”; Rivera e Mariatégui aproximam a cultura autóctone e a Revolução. O primitivismo, nesse caso, era também a proclamação de independência da cultura das ex-colônias. (DELLA TORRE, 2016)

O (re)conhecimento da história do próprio país, considerando as escolhas dos elementos que serão lembrados e esquecidos, por exemplo, produz um sentimento de pertencimento nacional. Vale destacar aqui o que Gonçalves (2007, p. 90) aponta sobre a problemática da “ressonância” na preservação da memória/patrimônio. Embora trate do caso brasileiro, pode contribuir com a presente reflexão. Segundo o autor, tal preocupação envolve processos de transformação social e simbólica, na

medida em que coleções, museus, monumentos, patrimônios são social e politicamente reclassificados e ressignificados.

Muitos desses objetos podem ser certamente entendidos como “patrimônios”, na medida em que, pela sua ressonância junto a grande parte da população brasileira, realizam mediações importantes entre o passado e o presente entre o imaterial e o material, entre a alma e o corpo, entre outras (IDEM, p. 219).

Os conceitos de identidade e reconhecimento (HALL, 2005) podem ser bastante úteis para pensar o desenvolvimento e algumas escolhas simbólicas do muralismo, como a ideia da criação de mitos fundacionais, de tradições e heróis nacionais, algo que seja capaz de fazer reconhecer a si mesmo no outro. Ressonância e reconhecimento se conectam com outra noção: experiência (BENJAMIN, 1986). Neste aspecto é necessário o estabelecimento de um vínculo individual e coletivo com a obra para que seja eficaz sua proposta de produção de identidade/identificação.

No caso do muralismo, observam-se em alguns murais referências ao povo asteca e às tradições populares, principalmente do homem do campo. Nessa lógica, fez-se a comparação com a sugestão da importância de um mito fundado para o reconhecimento do mexicano como tal, por meio da busca por sua origem autêntica (GONÇALVES, 2007; BENJAMIN, 1986). A imagem, produzida pela pintura, seria uma ferramenta para tecer esse reconhecimento, uma pedagogia de transmissão dos princípios da revolução.

Outro conceito caro para este estudo é a funcionalidade do movimento artístico. Funcional, pois estava a serviço da proposta e do projeto de governo que se estabelecia naquele momento. Tinha função estratégica para a permanência e educação do que o governo pós-revolucionário almejava como ideia do que seria o povo mexicano (VASCONCELLOS, 2007).

#### 2.4.4 “(...) arte para todos, de educação e batalha”

No artigo O caminho contrarrevolucionário de Rivera, de David Siqueiros na revista do Partido Comunista, El Machete, o artista evidencia que a arte deve estar nas praças e nas ruas. A aproximação de Rivera com o governo também incomodava Siqueiros por acreditar que isso poderia desviar dos ideais do muralismo.

Também se pode dizer do muralismo, como um projeto político identitário, fosse este foi um desdobramento da sua existência. A arte, pela pintura mural, foi uma das principais ferramentas do projeto de governo pós-revolucionário, criando imagens para serem lidas, interpretadas e reconhecidas pelos mexicanos. Esse tipo de pintura seria mais acessível à população, valorizando seu caráter público, pois os artistas foram contratados pelo governo para produzir afrescos em espaços públicos pelo país, e “as obras murais resistem aos críticos e continuam presentes e expostas aos olhares muito ou pouco atentos”(VASCONCELLOS, 2007, p.155).

As pinturas murais, com um teor sagrado, evidenciam a imagem como forma de leitura e também como documento referente à história e a uma suposta identidade, no sentido de reconhecimento. Os murais seriam, então, documentos a céu aberto, e que produziram uma memória da coletividade (VASCONCELLOS, 2007, p.162).

O Manifesto de 1923 correspondia aos interesses do Partido Comunista naquele momento, que é considerado um agente de memória do Muralismo Mexicano. Diego Rivera, apesar de signatário do manifesto escrito por Siqueiros, no decorrer da década, não esteve em parceria com Siqueiros. No ano de 1938, assina com León Trotsky e André Breton o *Manifesto por uma Arte Revolucionária e Independente*. Sendo assim, os percursos biográficos de cada artista também importa para analisá-lo como agente externo a obra e suas intencionalidade, ao imprimir um rastro visual que tem a capacidade de perdurar no tempo, como é o caso da pintura.

## 2.4 O ARTISTA

O artista, para Gombrish, é responsável pela criação de arte, contudo, o seu destaque nem sempre foi tão relevante. O reconhecimento do artista como criador ou

idealizador de arte, começa durante o Renascimento, entre os séculos XV e XVI, período em que delimita diferenças entre o artesão e o artista (DAMISH, 1985). O protagonismo do artista se mantém no século XX e fica evidente no conceito de arte para Gombrich (2013), seus pertencimentos sociais seriam, assim, um norte para analisar uma produção artística, como uma pintura mural.

No início do século XX, a temática nacional impulsionava a produção artística, principalmente no continente americano, sendo importantes, também, o posicionamento político do artista e seu papel na sociedade. A arte, como teoria não autônoma, depende do sentimento do indivíduo que surge de vários segmentos da cultura, sendo um objeto de arte sempre parte de um processo local (GEERTZ, 1997, p. 146). Essa noção é observada nos murais de Diego Rivera, em que o Muralismo está relacionado a política do país e a outros movimentos sociais dos quais o artista fazia parte.

Partindo desta ótica, cabe ser discutida a biografia de Diego Rivera, responsável pelas obras escolhidas nesta pesquisa. Embora participe do movimento muralista, cada um dos muralistas, Rivera, Orozco e Siqueiros, possuem particularidades nas suas produções, por tanto, conhecer a trajetória do artista colabora com o estudo sobre sua obra.

No último mês do ano de 1886, nasce no estado de Guanajuato, no México, Diego María de la Concepción Juan Nepomuceno Estanislao de la Rivera y Barrientos Acosta y Rodriguez, mais conhecido como Diego Rivera. Ainda criança começa seus estudos em artes na capital mexicana que culminam com uma bolsa para estudar na Europa em 1907, aos 21 anos. Lá, entra em contato com os movimentos de vanguarda europeia, recebendo influências de artistas daquele período.

Em seus primeiros anos na Europa, nota-se influência da pintura holandesa, como as dos pintores Piet Mondrian, Conrad Kikkert e Lodewijk Schelfhout, cuja a forma e expressão artística receberam de Paul Cézane (KETTENMANN, 1997, p.14). Mais tarde chega o ponto considerado como mais forte da sua produção até a década

de 1920, quando realiza alguns estudos e trabalhos cubistas. É também na Europa que Rivera estuda uma série de teóricos, como Voltaire, Nietzsche, Schopenhauer, Marx<sup>16</sup>, estudos que o aproximaram à ideologia socialista, sendo tal aproximação, somada as Revoluções Mexicana (1910) e a Revolução Russa (1917) base para a sua produção muralista a partir da década de 1920.

Posteriormente Diego Rivera busca base nos elementos cubistas, visando desenvolver seu próprio estilo. Nesse momento toma conhecimento do que está acontecendo em seu país natal e se interessa pelo movimento e pelas transformações que passava naquele momento. A partir das notícias que recebia de seu país, Rivera começou a representá-las em seus trabalhos. Como em seu quadro de inspiração cubista, intitulado “Paisagem Zapatista – O guerrilheiro” (figura 3), com a figura de um homem, segurando uma arma no primeiro plano e ao fundo, montanhas. Esse quadro foi pintado no ano de 1915 e mostrava o que era recebido de informação por Diego, obra que está atualmente no Museu Nacional de Arte, na Cidade do México.

---

<sup>16</sup>Alguns biógrafos de Diego Rivera, como Bertram D. Wolfe e Loló de la Torriente, entretanto, afirmam que o artista não leu Karl Marx, entrando em contato com as questões políticas, apenas, a partir de seu ingresso ao Partido Comunista Mexicano, em 1922.

Figura 3 - Imagem da pintura “Paisagem zapatista - O guerrilheiro” de Diego Rivera (1915)



Fonte: site [www.diegorivera.org](http://www.diegorivera.org)

É possível admitir que, mesmo distante do México, Rivera mantinha relações com seu país, mesmo passando muitos anos de sua vida na Europa. É só no ano de 1920 que Rivera é convidado para regressar a seu país, aceitando o convite, segundo Kettenmann (2003) encantado com a Revolução Mexicana e tudo o que havia passado depois de 10 anos de mudanças e conquistas revolucionárias.

Mesmo longe, Diego participava dessas mudanças, como por exemplo, sua participação no grupo Ateneo de la Juventud, ou simplesmente O Ateneo (MATUTE, 2002, p.65), uma associação cultural fundada em 1909 que era integrada por um grupo de jovens que se reúnem com o objetivo de debater filosofia e literatura. Participaram desse grupo, outros personagens mexicanos importantes, como o próprio José Vasconcelos.

Um ano após sua chegada, em 1922, funda, junto com outros artistas o sindicato dos pintores, escultores e desenhistas revolucionários, e ingressa no Partido

Comunista Mexicano (PCM)<sup>17</sup>. A proximidade de Rivera com os ideais pós-revolucionários terá como resultado sua participação na política do país. Rivera é contratado para fazer trabalhos murais para o governo mexicano, sendo reconhecido hoje como artista oficial do projeto político do Estado, o que é, ao mesmo tempo, motivo de crítica de outros artistas do movimento.

Em 1927, vai a União Soviética, convidado para os festejos dos 10 anos da Revolução de Outubro. Diego Rivera segue conectado com a política, pintando e trabalhando pelos ideais revolucionários. Na década de 1930, Diego Rivera é convidado para alguns eventos nos Estados Unidos, que vivia ainda os reflexos da Crise de 1929, que quebrou a economia do país, levando a algumas mudanças importantes no campo político. Sua ida aos EUA é, mais uma vez, motivo de críticas severas de muralistas, vindas, principalmente, de David Alfaro Siqueiros<sup>18</sup>.

Outro ato importante da relação de Rivera com a revolução foi a feitura de pinturas murais do Instituto Nacional de Belas Artes (INBA), em 1947, com outros dois importantes representantes do muralismo mexicano, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros. Foi afastado por algum tempo do PCM e é admitido novamente no ano de 1954. Em 1957, morre, no dia 24 de novembro, na cidade do México.

Os agentes externos ao Muralismo Mexicano e o contexto permitiram a criação do movimento e suas ações tinham conteúdo estratégico dentro da esfera pública.

---

<sup>17</sup>O segundo partido comunista fundado na América Latina é o Partido Comunista Mexicano (PCM), em 24 de novembro de 1919, sendo o pioneiro o Partido Comunista de Argentina, em 1918. O PCM se autodenominava um partido de esquerda internacional de caráter comunista e tinha relação direta com os primeiros sindicatos criados no México. O ano de 1981 é considerado o último ano de sua existência, com a constituição do Partido Socialista Unificado de México PSUM, e em 1987, dá lugar ao Partido Mexicano Socialista, que se funde em 1989 com o PRD (Partido da Revolução Democrática), caminhando para a centro-esquerda. Em 20 de novembro de 2010, se funda o Partido Comunista de México (PCdM) com o objetivo de resgatar as origens do PCM do início do século XX.

<sup>18</sup>Na década de 1930 León Trótski é expulso do Partido Comunista por Joseph Stalin, obrigando-o a exilar-se. Após percorrer alguns países da Europa é recebido no México por Diego Rivera, em 1936. Os integrantes stalinistas, contudo, perseguem Trótski em seu exílio. O apoio de Rivera é considerado traição por David Siqueiros e outros membros do Partido Comunista Mexicano, que também marca distanciamento e críticas entre os artistas. Siqueiros é, inclusive, apontado como uma das pessoas que tentaram assassinar Trótski, que é morto em 1940, por um agente espanhol do Partido Comunista Ramón Mercader.

Contudo, esta não é a única forma de analisar as intencionalidades do movimento artístico muralista. O objeto concreto do movimento, que é a própria obra, é outro objeto que pode ser analisado a partir dele próprio permitindo criar reflexões de como se manifestam as suas contribuições no campo da memória política.

### **CAPÍTULO 3. MURALISMO: COMO A IMAGEM CONSTRÓI MEMÓRIA**

Existem muitas informações que ajudam a entender a participação dos agentes de memória no movimento muralista mexicano, como o Manifesto do Muralismo de 1923 e o projeto de governo de Vasconcelos. Ambos tinham como meta “educar o povo” por meio da produção de arte mural, cujas imagens funcionariam como ferramentas educacionais.

Se a imagem é capaz de educar, deveria haver informação suficiente nela. Pensando nesta condição, este capítulo propõe observar o conteúdo das obras muralistas, visando encontrar caminhos que possibilitem identificar no Muralismo contribuições da imagem na construção de memória política.

Os murais mexicanos têm como características pictóricas e estéticas imagens figurativas, valorização da história dos povos pré-colombianos e abordar temáticas revolucionárias, como a Revolução Mexicana. Por tanto, para a discussão da contribuição do Muralismo na construção da memória política a partir da imagem, são observados quais os personagens, os símbolos e as narrativas existentes nos murais.

A partir disso, abre-se um novo tópico sobre a imagem muralista e sua relação com a memória política, a temporalidade. Neste capítulo a temporalidade possui dois aspectos a serem discutidos: primeiro, pelas narrativas misturam diferentes histórias e os símbolos e personagens que não poderiam estar juntos segundo uma linha cronológica; o segundo, pela capacidade da imagem atravessar o tempo ou pertencer a diferentes tempos (passado e presente).

O Muralismo Mexicano produziu murais por todo o México, principalmente pelos três grandes muralistas – Rivera, Siqueiros e Orozco – que, como já foi falado, tinham particularidades que podem ser observadas em seus trabalhos. Levando em consideração essas diferenças, aqui também é apresentado apenas o trabalho de Rivera, mas os questionamentos poderiam servir de base para a análise das obras dos demais artistas e suas contribuições para a construção da memória política

mexicana. Também não são analisados todos os trabalhos de Diego Rivera, mas apenas dois de seus murais, cuja seleção se deu pelos seguintes motivos: são consideradas as mais significativas<sup>19</sup> do pintor na década de 1920 e têm como suporte os muros de dois lugares que pertencem ao governo.

Os conteúdos das imagens nas obras de arte perpetuam aquilo que há nelas, mas seria possível uma imagem transmiti-las apenas pelos traços que imprimem em uma pintura? No século XIX, Wölfflin e Warburg acreditavam ser necessário criar metodologias para o estudo da arte, tornando-o próximo de uma ciência biológica ou exata, procurando conhecer seu objeto. Por mais que a informação estivesse contida na imagem, era preciso empregar esforços para criar conhecimento, que é, de certa forma, fazer ciência.

Olhar uma pintura mural, percebê-la, estimulam lembranças e curiosidades sobre os símbolos e personagens que estão presentes. Esta reação bastaria para conhecer um mural?

A luz numa percepção visual (o exemplo é de Ortega) não apresenta o seu ser. A luz é uma coisa que tenho diante de mim, que está aí. Vê-la não é conhecê-la. Em contraposição, conhecer a luz é saber da sua essência e esta essência não está aí, ela não se mostra. (PLAZA, 2013, p.38)

Logo, para conhecer uma imagem, não bastaria olhar para ela, mas seria preciso conhecer a sua essência. Esta observação parece estar relacionada com a ideia de conhecer o em torno, os agentes, mas pode não necessariamente a essência significa estar a par de todo o contexto que cerca a obra. Com fins de estudos de memória, a essência estará na forma como o expectador interpreta a obra.

Muitos dos personagens que aparecem nas obras de Rivera são figuras de pessoas que estiveram no convívio do artista. No quadro No Arsenal, essas figuras representam a si mesmas, já em A Terra Fecunda, a figura central teve a personagem tem uma representação menos direta, mas teve como modelo uma pessoa próxima ao artista.

---

<sup>19</sup>Ver Kettenmann(2013) e Díaz (2010)

A maneira como os símbolos são entendidos também são importantes e podem afetar a transmissão dos valores ideológicos de Rivera, assim como, quanto às referências astecas, na sua busca pela valorização da cultura nacional. Tudo isso influencia no entendimento da narrativa, que pode, dependendo do observador, criar novas e diferentes daquela que o artista estava pensando.

### 3.1 A SECRETARIA DE EDUCAÇÃO PÚBLICA

Onde atualmente se localiza o edifício sede da Secretaria de Educação Pública, inaugurado em 1922, já foi escola de artes, batalhão militar e, na maior parte do tempo, convento. A estrutura original do prédio foi arquitetada pelos jesuítas, mas antes o local fazia parte do Centro Cerimonial da Grande Tenochtitlán, território sagrado para os astecas.

Atualmente, a estrutura possui característica neoclássica, mas até chegar a estrutura que se tem hoje, passou por algumas remodelações arquitetônicas. Antes do prédio servir de local para a secretaria, na década de 1920, pertencia ao antigo Convento da Encarnação<sup>20</sup>, considerado um dos maiores e mais importantes do México.

O contexto da transformação do edifício de convento para Secretaria de Educação Pública, após a Revolução Mexicana, demonstra a relação conflituosa entre governo e Igreja, mas estes atritos já aconteciam no México mesmo antes de 1910. A guerra de independência, em meados do século XIX, criou uma crise na igreja, ameaçando sua riqueza, por essa razão, as freiras do Convento da Encarnação, em 1847, começaram a vender seus imóveis, tentando salvar algo de suas riquezas.

Outro episódio ocorreu em 1856, durante a guerra da Reforma, quando passou a existir a Lei de Nacionalização dos Bens Eclesiásticos, que expropriava suas terras sem nenhuma indenização, reduzindo drasticamente o número de conventos no país, tendo muitas freiras se agrupando numa mesma congregação.

---

<sup>20</sup>O convento da Encarnação foi fundado em 1554, pertencente a Ordem dos Dominicanos, que possuía aproximadamente 85 propriedades na cidade, entre casas particulares, mansões, solares e fazendas, além de um grande número de criados que serviam à ordem.

Depois disso, em 26 de fevereiro de 1863, o presidente Benito Juárez decretou a extinção das comunidades religiosas em toda o país. Todos os edifícios foram desocupados e só puderam levar o que fosse de uso particular. Houve uma exceção que foi a Ordem das Irmãs da Caridade. O convento onde hoje é a secretaria também foi desocupado, mas já em 5 de junho do mesmo ano, 1863, as religiosas do convento da Encarnação puderam regressar, mas deixando definitivamente o local em 1867.

Quando deixou de ser convento, o edifício foi ocupado pelo batalhão da Guarda Nacional de Luevos e pela escola de Artes e Ofícios. Essas ocupações deram em diferentes espaços do edifício, tendo a escola de arte ocupado o pátio central, onde hoje estão os murais de Rivera, dentre eles, No Arsenal.

Em 1922 é inaugurada a sede da recém-criada Secretaria de Educação Pública. José Vasconcelos, secretário da educação e o primeiro a ocupar o cargo neste local, tinha como projeto a criação da identidade nacional baseado, dentre outras coisas, nos povos originários. O projeto educacional pós-revolucionário deveria alcançar a todos e deveria construir um país novo e esplêndido, como observado no trecho do discurso de inauguração, dia nove de julho de 1922, proferido por Vasconcelos.

Nesses instantes solenes em que a nação mexicana, em meio a sua pobreza dedica um palácio ao trabalho da educação do povo, façamos votos pela prosperidade de um Ministério que já está sagrado pelo esforço criador e que tem o dever de se converter em fonte que emana em polo que irradia. E finalmente, que a luz desses claros muros seja como a aurora de um México novo, de um México esplêndido.<sup>21</sup>

Depois da inauguração, Vasconcelos ainda não estava satisfeito com a estrutura do prédio, não acreditava que a construção refletia a essência da cultura nacional e via a necessidade de ocupar os muros da SEP pinturas murais. Nesse período contratou Diego Rivera, que pintou nesses muros a vida, os costumes do povo mexicano, além de representar figuras ilustres junto a pessoas comuns.

### 3.1.1 O ARSENAL

---

<sup>21</sup>Traduzido: "En estos instantes solemnes en que la nación mexicana, en medio de su pobreza dedica un palacio a las labores de la educación del pueblo, hagamos votos por la prosperidad de un Ministerio que ya está sagrado por el esfuerzo creador y que tiene el deber de convertirse en fuente que mana, en polo que irradia. Y finalmente que la luz de estos claros muros sea como la aurora de un México nuevo, de un México espléndido." No site da secretaria, disponível em: <https://www.gob.mx/sep/acciones-y-programas/conoce-la-historia-del-edificio-sede>

*“Así será la revolución proletaria...”*

“Assim será a revolução proletária”, com esta frase se inicia a faixa pintada em vermelho que emoldura, o mural “No Arsenal”, também chamado de “O Arsenal”, de Diego Rivera, feito no seu último ano de trabalho nos pátios da Secretaria de Educação Pública. Dentro desta faixa, estão distribuídas as diferentes classes que, na concepção que o artista tem da revolução, participaram da construção desse novo momento para o México. É possível ver uma distribuição de armas e os diferentes grupos distribuídos pelo mural: camponeses, operários, artistas e intelectuais, como se nota na figura 4.

Figura 4 - fotografia do mural “No Arsenal” de Diego Rivera (1928)



FONTE: Foto de julho de 2017 por Marina Lima e Silva

Essas figuras não foram colocadas no mural de forma aleatória, o artista organizou a disposição das classes por setores, em cada parte do mural está localizado um grupo diferente. A imagem tem no canto superior direito, trabalhadores

do campo, do lado inferior direito está o que seriam os intelectuais/artistas, do lado esquerdo estão os operários e alguns maquinários.

No centro, em segundo plano, um homem com a mesma roupa dos operários segura em sua mão esquerda uma bandeira soviética, e aponta, com a outra mão para um lugar que não se vê, mas que se pode imaginar ser o futuro, para onde se deve avançar.

No primeiro plano, ao centro, uma mulher, de vermelho distribui as armas deste arsenal. Esta mulher é a artista surrealista mexicana Frida Kahlo, que viria a ser companheira de Diego Rivera tempos mais tarde. Outros personagens são reconhecidos na imagem e estão todos localizados no setor dos artistas/intelectuais. Esses personagens eram militantes do Partido Comunista, são eles: David Alfaro Siqueiros, Tina Modotti<sup>22</sup>, Julio Antonio Mella Mc Partland<sup>23</sup>, Vittorio Vidali<sup>24</sup>, José Guadalupe Rodríguez Favela<sup>25</sup>, além do próprio Diego Rivera.

---

<sup>22</sup>Fotógrafa, nascida em 1896, na Itália, imigrou aos 16 anos para os Estados Unidos da América. Também trabalhou como atriz e modelo. Imigrou para o México em 1923 junto com o fotógrafo Edward Weston, com quem tinha um relacionamento amoroso. No México, Modotti fotografou cenas do povo mexicano, filiando-se ao Partido Comunista. Foi companheira do revolucionário cubano Julio Antonio Mella e de Vittorio Vidali, além de ter sido modelo de alguns trabalhos de Rivera, com quem provavelmente também se relacionou. Deixou a fotografia em 1931 para dedicar-se a seu trabalho político e até morrer em 1942.

<sup>23</sup>Nascido em Cuba no ano de 1903, foi um jornalista, integrante do Partido Comunista Cubano, é exilado no México em 1926, onde conhece Tina Modotti e outros integrantes do PCM. É assassinado em janeiro de 1929, na Cidade do México.

<sup>24</sup>Militante comunista italiano, nascido em 1900, deixou a Itália com a ascensão de Benito Mussolini, em 1921. Depois de passar por alguns países, chega ao México em 1927. Regressou a Itália no final da Segunda Guerra Mundial, chegando a ser senador pelo Partido Comunista. Morreu em 1983.

<sup>25</sup>Nasceu em 1899, se converte em líder agrário em 1920, tomando a frente da defesa do trabalhador, principalmente da do camponês, participou do PCM, organizou o primeiro desfile de 1º de maio, em comemoração ao dia do trabalhador no México. Foi fuzilado em 1929, causando manifestações a nível mundial.

Figura 5 - Figura 5- Detalhe de David Siqueiros no mural “*No Arsenal*”



Fonte: site [www.diegorivera.org](http://www.diegorivera.org)

A distribuição das figuras representando as classes é visível nesta obra, contudo, como se observa na figura 5, o pintor David Siqueiros não está do mesmo lado que outros artistas e intelectuais estão. Ele está no canto esquerdo, quase fora da imagem, próximo ao grupo de operários, quase deixando a imagem. Este personagem é um dos poucos que parece olhar para quem observa o quadro, além dele, estão os olhos de Diego Rivera, do outro lado da imagem, a direita, também quase saindo da obra, como se nota no detalhe da figura 6.

Figura 6 - Detalhe de Tina Modotti, Julio Mella e



FONTE: site [www.diegorivera.org](http://www.diegorivera.org)

A figura 6 mostra o casal Tina Modotti e Julio Antonio Mella, que entre 1927 e 1929 mantiveram um relacionamento amoroso, que terminou de forma trágica, com o assassinato de Mella enquanto o casal caminhava pela rua. Existem duas hipóteses sobre este caso. A primeira, que o cubano revolucionário Julio Mella foi assassinado por espões do governo de Cuba, que vivia sob a ditadura de Gerardo Machado. A segunda, que havia sido um crime passional planejado por Tina, em colaboração Vittorio Vidali, com quem Tina se relaciona após a morte de Mella.<sup>26</sup>

A pintura data do ano de 1928, um ano antes do assassinato, mas a história criada sobre a morte de Mella, acaba tendo uma relação interessante quanto a imagem.

Figura 7 - Figura 7- Detalhe de Vittorio Vidali no mural “No Arsenal”



Fonte: [www.diegorivera.org](http://www.diegorivera.org)

Rivera posicionou Vittorio Vidali ao lado do casal Tina e Mella, um pouco escondido. Não se pode afirmar que há relação entre a história amorosa dos personagens, nem mesmo se pode afirmar que Tina tenha sido responsável pela morte de seu companheiro. Mas a localização de cada um deles na obra acabou

---

<sup>26</sup>Ver matéria do jornal online El Universal do dia 07/06/2016 “Tina Modotti EN México, marcada por la muerte.

rendendo uma composição para a leitura do ocorrido no ano seguinte a finalização do mural.

Contudo, toda a cena estruturada no mural não representa um fato histórico, apesar de ter como figuras personagens que existiam naquele momento e de falar de uma revolução, evidenciando alguns grupos que participaram da Revolução Mexicana, como os camponeses e operários. Esta cena é uma narrativa não histórica, em que se observam alguns anacronismos.

A começar pela frase pintada no mural, ela está no futuro, é como Diego Rivera acredita que deve acontecer a revolução proletária, com a luta das classes trabalhadoras. Futuro que também pode ser identificado no ato de apontar para uma direção do personagem operário que está ao centro, em segundo plano. As máquinas poderiam significar o desenvolvimento, o avanço, e no caso da imagem, ela parece estar dominada pelo operariado.

Na imagem também a presença e espaço reservado para a luta camponesa, que está presente na entrega de armas da revolução proletária. Da mesma forma que a imagem é um caminho pelo qual o artista almejava que fosse a revolução, ele também estava trabalhando a temática da Revolução Mexicana que havia ocorrido anos antes. Esta relação que se explica na importância da presença dessas classes durante o movimento revolucionário.

Ao observar os personagens e símbolos da imagem, nota-se que há na obra uma temporalidade não cronológica, mas mistura informações do passado, do presente, e neste caso, de um possível futuro. A temporalidade é um tema abordado por Didi-Huberman, para quem as imagens podem existir em diferentes tempos, inclusive podendo atravessá-lo.

O mural No Arsenal foi encomendado no mesmo ano em que foi assinado o Manifesto Muralista, e foi um dos primeiros atos do secretário de educação pública,

José de Vasconcelos, desde a fundação da secretaria e do edifício onde está localizada.

Deve-se lembrar que esta pintura faz parte dos muros da dita secretaria, logo, essa arquitetura também faz parte da visualidade da obra. Por este motivo, conhecer o edifício não pode ser ignorado para a observação desta imagem.

### 3.2 A CAPELA DE CHAPINGO

Assim como a Secretaria de Educação Pública influencia na visualidade dos murais que lá existem, o mesmo ocorre com a Capela de Chapingo, que serviu como centro de cerimônias da reitoria da Universidade Autônoma de Chapingo. Ao entrar na capela não é possível ver de maneira isolada apenas um mural, pois juntos constroem uma narrativa. Desta forma, a capela e sua construção interferem no estudo dela, por esse motivo, será feito um breve histórico deste lugar.

As terras mexicanas eram repletas de fazendas e ranchos (fazendas pequenas) de estrutura semelhante ao sistema feudal, ainda que não possa ser classificado como tal por seu objetivo de mercado (SILVA HERZOG, 1972). Os donos dessas terras raramente eram vistos por quem trabalhava nestas terras, muitas vezes eram famílias espanholas ou criollas, ou seja, filhos de espanhóis nascidos em países hispano-americanos, eram os senhores destas fazendas, e quem trabalha na terra, os servia. Essa configuração surgiu no período colonial (1521-1810) mantendo-se durante um século, praticamente, após a independência da Espanha. Até que após a Revolução de 1910 as grandes fazendas foram expropriadas e passaram a ser de domínio do governo. Em 7 de junho de 1923, a ex-Fazenda de Chapingo, com a extensão de 559,38 hectares, é expropriada ficando a cargo da Secretaria de Agricultura e Pecuária e dividida em duas partes destinadas a servirem como:

1-Instalações da Escola Nacional de Agricultura, que hoje continuam a ser a Universidade Autônoma de Chapingo;

2-Povo Cooperativo<sup>27</sup>.

A Universidade Autônoma de Chapingo (UACH), localizada no Estado do México, na vila de Chapingo, zona agrária, na cidade de Texcoco, se destaca pela faculdade de agricultura, onde está localizada a Capela de Chapingo. Desde sua fundação, a UACH tem como lema “ensinar a explorar a terra e não o homem”, visão defendida pelos revolucionários mexicanos do início do século XX.

Em 1925, Diego Rivera é encarregado do projeto de ressignificação da capela pela nova administração. Hoje os murais de Rivera ainda revestem as paredes interiores da capela, contudo, até chegar a eles, o local passou por muitas mudanças, havendo grande sobreposição de memória (BARROS, 2010). Como muitos templos cristãos construídos no território mexicano, a Capela da Escola Agrícola de Chapingo, ou Capela de Chapingo, está localizada que, no período pré-colombiano, ou pré-colombiano, era chamado de Huexotla, habitado pelo povo chichimeca, de cultura asteca. No mesmo lugar onde foi construída a capela, existia uma pirâmide que servia como templo para os chichimecas, lugar onde realizavam cultos. A partir da dominação espanhola no solo mexicano, a arquitetura asteca foi substituída pela colonial, bem como a cultura europeia foi imposta aos nativos sobreviventes, e uma das principais formas de domínio cultural foi por meio da religião.

Os jesuítas foram os responsáveis pela construção do edifício principal do que é hoje a Capela de Chapingo, no século XVIII. Mas antes, entre 1594 e 1698, o local pertencia a famílias espanholas e só depois a Companhia de Jesus, que pertenceu

---

<sup>27</sup>Um Pueblo Cooperativo, ou Povo Cooperativo era uma zona habitacional construída conforme o modelo de colônia baseada no cooperativismo (colônia soviética). Chapingo foi o primeiro Povo Cooperativo da República Mexicana. Em 1993, os imóveis do Povo Cooperativo que até então tinham sido conservados começam a ser vendidos, depois de que em 1991, a Secretaria de Agricultura e Serviços Hidráulicos deixa de gerir este lugar.

até 1767, sendo expulsos neste ano por uma lei decretada pelo Rei da Espanha. Depois da expulsão dos jesuítas a fazenda passou a ser novamente de posse familiar. Entre o período de 1787 e 1924 duas as famílias dominaram o local, eram elas a Codorecha (1767-1786) e a Vivanco (1786-1924), que também foram responsáveis por mudanças estruturais na capela. Até que, finalmente, em 1924, o presidente Álvaro Obregón termina seu mandato e Plutarco Elias Calles, candidato apoiado por Obregón, assume a presidência e o território da fazenda passa a pertencer ao Estado.

Durante o mandato, em 1925, o presidente Calles encarrega Diego Rivera do projeto da Capela. No ano seguinte, ele sanciona uma lei que limitava o poder da igreja católica no México, conhecida como Lei Calles. Essa lei acompanhava disposições da Constituição de 1917, como a defesa da educação laica e a liberdade do homem em manifestar qualquer religião, além de não permitir “ministro de cultos” o direito de desempenhar cargos públicos. Tal medida gerou um conflito armado conhecido como Guerra Cristera, que durou entre 1926 e 1929, só terminando com alguns arranjos constitucionais, dentre eles o que devolvia o controle de instalações para a igreja e permitia a educação religiosa, mas não em escolas. É no contexto da Lei Calles que Rivera produz os murais da Capela de Chapingo.

### 3.2.1. A Terra Fecunda

A monumentalidade que propunha o muralismo também evidencia o teor sagrado dos murais. Pela descrição do movimento como “arte engajada, bíblia política dos pobres, panfleto em escala colossal” (VASCONCELLOS, 2007, p. 7), é possível atribuir o caráter sagrado dos murais, sendo, talvez, uma das razões para que eles

permaneçam existindo e sendo conservados, até hoje, mantendo vivos os murais de Rivera, que atravessam diferentes governos, com diferentes propostas<sup>28</sup>.

Na Capela de Chapingo foram pintados 14 murais principais e 27 secundários, totalizando 370,23 metros quadrados de superfície pintada, com temáticas revolucionárias, principalmente voltas para as questões agrárias. Ao conjunto de murais se deu o título de *Canto à terra e aos que a trabalham e liberam*, que pode ser dividido em três eixos narrativos: no lado esquerdo da capela, está *A revolução social*, ao lado direito, *A evolução natural*, e ao centro, na parte frontal, em que se encontra o altar, está *A terra liberada*, formando uma trilogia da Revolução.

A ressignificação dada por Rivera, proporcionou a outros trabalhos sobre a capela questionamentos sobre sua iconografia e a relação entre arte e religião<sup>29</sup>. Os murais que passaram a cobrir o interior deste lugar que durante séculos foi utilizado para realizar cerimônias cristãs. Mas antes de pertencer a Igreja, o local era território onde ocorriam cultos astecas, sendo assim, já era um território sagrado. A retomada de temas astecas, agregados aos temas revolucionários e agrários fazem parte do projeto de Diego Rivera para a capela.

Suas paredes são compostas por diversos símbolos, como estrelas vermelhas, foice e martelo e o sol, este último, em referência à cultura pré-colombiana, além de cenas que tratam de temas da natureza, nas paredes do lado direito, como nos murais *Germinação*, em que também há um nú feminino, inspirado na fotógrafa Tina Modotti, de quem o pintor também se aproxima naquele momento, e outros corpos nus, como se eles saíssem da terra, como semente, e no mural *A constante renovação da luta revolucionária*, na 4ª parede do lado direito, em que é pintada a cena de um velório, sendo acompanhado por camponeses, alguns portando armas, e um deles com um

---

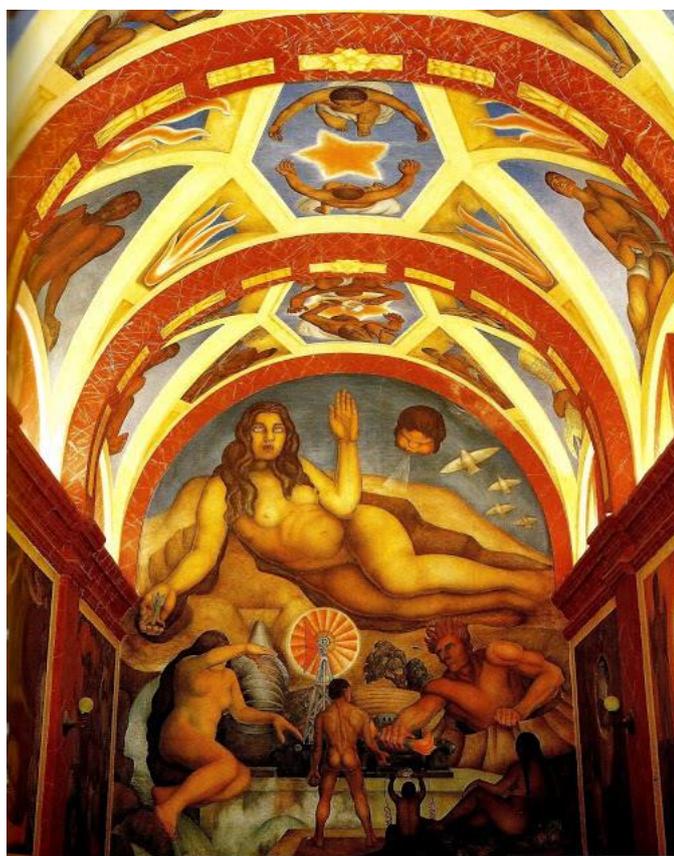
<sup>28</sup> A encomenda da Capela de Chapingo ocorreu após a saída de Vasconcelos da secretaria da educação, em 1924, ainda assim, sua realização faz parte das ideias do projeto artístico que ele desenvolveu durante sua gestão.

<sup>29</sup>Ver Barros (2010)

ferimento na cabeça. Esses dois exemplos de cada um dos lados, são parte das narrativas escolhidas do Rivera para a Capela de Chapingo.

Na nave central, ao fundo da capela, se observa no altar o mural escolhido para este capítulo, nele há uma mulher deitada, nua e grávida, representando a “virgem”, a “madona”, cuja modelo inspiradora foi sua esposa, Guadalupe Marín, com quem teve duas filhas, Lupe e Ruth. Chamado de “A terra liberta com as forças naturais controladas pelo homem” (figura 8), ou ainda, de “Terra fecunda”.

Figura 8 - Imagem do mural  
“A terra liberta com as forças naturais controladas pelo homem”  
de Diego Rivera (1926-1927)



Fonte: site [www.chapingo.mx/capilla](http://www.chapingo.mx/capilla)

Este imenso nu de uma mulher grávida, que tem em sua mão direita uma semente brotando, tendo abaixo dela, outra mulher nua, com cabelos compridos, como se fosse água que ao fundo algo que parece um gerador de energia eólica, ao

mesmo tempo em que parece um sol. Do outro lado, abaixo da mulher grávida, há a figura de um homem saindo de algo que parece um vulcão, com cabelos de fogo, entregando este fogo ao homem, para que o ponha em serviço da humanidade, ideia que convergia com o lema<sup>30</sup> da Universidade Autônoma de Chapingo.

Figura 9 - Parte inferior do mural “A terra liberta com as forças naturais controladas pelo homem”



Fonte: site [www.chapingo.mx/capilla](http://www.chapingo.mx/capilla)

A mulher nua e grávida recebe ainda o sopro de um anjo, o vento. Este sopro pode ser entendido como o sopro da vida, referência evidentemente religiosa, que aparece muitas vezes no Renascimento Italiano (DIDI\_HUBERMAN, 2012). O sopro que o anjo dá à virgem deitada sobre a terra, não necessariamente dá a vida à mulher, mas ela é o meio pelo qual chega a vida. O sopro também representa o ar, mas uma força natural que pode ser controlada pelo homem para que sirva aos seus propósitos.

---

<sup>30</sup>O lema da Universidade Autônoma de Chapingo é Ensinar a exploração da terra e não a do homem. Disponível em <https://web.chapingo.mx/rectoria/historia/> Acesso em: dezembro de 2019

Figura 10 - Parte superior do mural  
“A terra liberta com as forças naturais controladas pelo homem”



Fonte: site [www.chapingo.mx/capilla](http://www.chapingo.mx/capilla)

Este mural tem a sua volta os elementos da natureza, água, terra, fogo e ar, associados aos avanços tecnológicos, que juntos e controlados pelo homem, seria um caminho para a liberação da exploração do homem pelo homem. Linha de pensamento da Escola Nacional de Agricultura, que não era diferente da visão defendida pelo muralismo, assim como, era o que acreditava Diego Rivera.

A Terra Fecunda apresenta temas relacionados ao trabalho no campo e a forma como o homem pode utilizar os recursos naturais para se desenvolver e não a exploração do homem sobre o homem, como diz o lema da universidade na qual está localizada, na capela há também símbolos relacionados ao partido comunista. É possível observar no teto da figura 8 uma estrela vermelha, outro exemplo da capela está na porta, talhada em madeira. Rivera divide a porta entre maus, na parte direita, e bons, na parte esquerda, conforme explica a professora da Universidade Autônoma de Chapingo e responsável pela visita a capela, Rosa Gonzáles Aguayo. Ela também explica os símbolos talhados na porta, na parte inferior esquerda estão os

camponeses, e na parte central, Emiliano Zapata, um dos líderes da Revolução Mexicana.

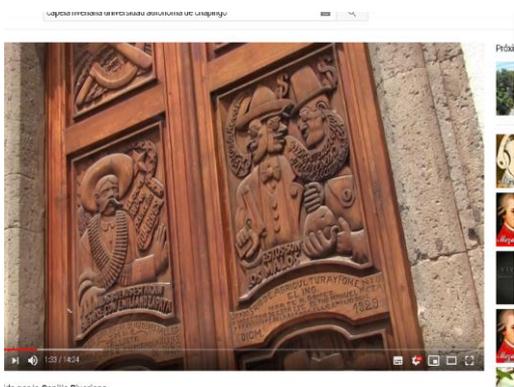
Figura 11 - Frame da parte inferior da porta da Capela de Chapingo



Fonte: Video Recorrido por la Capilla Riveriana 1'4" <https://www.youtube.com/watch?v=j5Pn1DZq6f4>

Na parte direita, na parte inferior está a burguesia e o clero, no centro, um personagem de duas caras que diz a outro “estou com a revolução” por um lado e do outro “eu defenderei seus interesses e você me recompensa” (figura 12), enquanto o outro que o entrega uma bolsa de dinheiro, a recompensa.

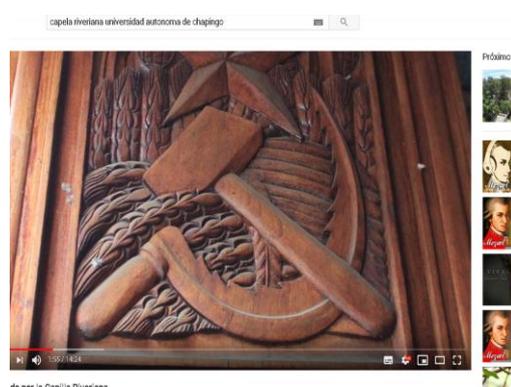
Figura 13 - Frame da parte central da porta da Capela de Chapingo



Fonte: Video Recorrido por la Capilla Riveriana 1'33"

<https://www.youtube.com/watch?v=j5Pn1DZq6f4>

Figura 12 - - Frame da parte superior esquerda da porta da Capela de Chapingo

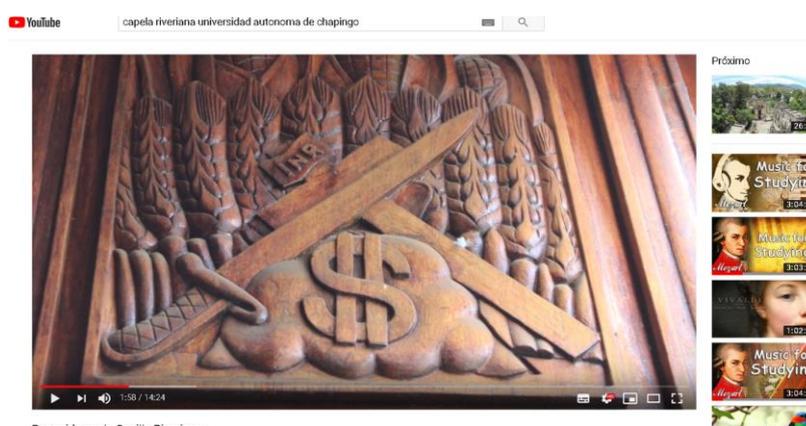


Fonte: Video Recorrido por la Capilla Riveriana 1'55"

<https://www.youtube.com/watch?v=j5Pn1DZq6f4>

Na parte superior do lado esquerdo há uma foice e um martelo (figura 13), na parte superior direita, há um sabre e uma cruz que se cruzam sobre o que parece uma bolsa de dinheiro (figura 14). Segundo Aguayo, representa a repressão capitalista.

Figura 14 - Frame da parte superior direita da porta da Capela de Chapingo



Fonte: Vídeo Recorrido por la Capilla Riveriana 1'58''

<https://www.youtube.com/watch?v=j5Pn1DZq6f4>

Esta porta, assim como outros trabalhos de Rivera, demonstram que a setorização das imagens, a maneira como o artista organiza o quadro é intencional, neste caso, demarcando a diferença entre o espectro político entre direita e esquerda<sup>31</sup>. Esta relação também aparece em outras obras, como podem ser vistas nas figuras 15 e 16, só que nelas, a direita e esquerda se dá a partir do personagem central da obra.

### 3.3 AS IMAGENS COMO TRANSMISSORAS DE MEMÓRIA

As temáticas sociais do Muralismo Mexicano fazem parte dos ideais manifestados por seus artistas e explicitadas pelo Manifesto do Muralismo, o que incluía a produção de uma arte que tinha como uma das finalidades educar por meio

<sup>31</sup>Os termos direita e esquerda tem origem na Revolução Francesa, em 1789 e indicam o posicionamento político que opõe o igualitarismo (esquerda) e a aristocracia (direita). (MACIEL, ALARCON, GIMENES, 2017).

da imagem. Por parte do governo, a arte também era uma ferramenta do projeto educativo, assim como de seu projeto identitário.

Ao observar os murais *A Terra Fecunda* e *No Arsenal* nota-se que as figuras formam uma narrativa. No caso do mural da secretaria foram representados artistas, intelectuais e a representação de pessoas de outras classes que eram consideradas pelo artista importantes para a luta revolucionária.

Mas, mesmo quando não se sabe quem são e suas histórias, ainda é possível identificar que existem grupos diferentes nessa imagem. Em uma observação em que não se tem o conhecimento desses personagens, é observado que há um grupo de pessoas, que estão organizadas de forma a agrupar personagens com características em comum.

Sobre os símbolos, se não se conhece a relação de Rivera com o Partido Comunista e nem se sabe o que esses símbolos representam, como a bandeira soviética, poderiam ser feitas outras observações. De todas as formas, sempre a leitura será feita de acordo com o que o expectador tem como informação.

As referências iconográficas de *A Terra Fecunda* são menos diretas que as do primeiro mural. Os personagens têm proporções diferentes entre eles e há representações das forças da natureza, o ar, o fogo, a terra e o mar figuras antropomorfas, ou seja, tem a forma humana.

As imagens dos murais podem instigar a pesquisa sobre seus significados, personagens e narrativas. Contudo, a estética realista e didática de Rivera também recebeu críticas, como as de David Siqueiros, a exemplo do artigo intitulado *O caminho contrarrevolucionário de Rivera*, publicado pela primeira vez em 1934. Nele, Siqueiros discute a trajetória política e artística de Rivera, principalmente nos pontos que divergem da ideia de arte muralista e revolucionária. Para ele, Rivera não correspondia mais a uma arte revolucionária, proposta por eles no início do século 1920. Apesar de David Siqueiros, José Clemente Orozco e Diego Rivera tivessem em comum uma concepção estética figurativa, com a finalidade de que seus objetivos de fazer uma arte para o povo, nem sempre concordam com a forma que o outro executa sua obra. Em alguns momentos, Siqueiros considera que o trabalho de Rivera é algumas vezes caricato e cheio de esteriótipos mexicanos, tecnicamente atrasado, sem metodologia apropriada para uma arte revolucionária, não tendo capacidade inventiva, apenas

importando métodos acadêmicos europeus, além de acreditar que os personagens de Rivera são muito estereotipados.

Um dos elementos mais recorrentes é a crítica que Siqueiros fazia a Rivera sobre seu afastamento e negligência com os deveres com seus ideais. Rivera, com seus afastamentos, expulsões e retornos ao Partido Comunista, incomodava a Siqueiros. Mas não era só isso, em um texto, Siqueiros coloca que Rivera era um artista muito afastado dos ideais revolucionários, pois, durante a revolução, residia na Europa.

A relação de Rivera com o muralismo, nos moldes do manifesto, e com o Estado, com o tempo acabam tendo algumas divergências, tendo como grande crítico de seu posicionamento como artista o também muralista David Siqueiros. Para Siqueiros, Rivera acaba se distanciando dos ideais iniciais do muralismo quando acompanha as solicitações do governo mexicano. E acredita que seus trabalhos acabam contemplando a elite, que não é feita para as massas.

Sobre a didática de Rivera, Annateresa Frabris (1996) aponta para que seu trabalho figurativa poderia não ser suficiente para que fosse uma ferramenta pedagógica. Para ela, “essa arte que se quer didática faz uso frequente da alegoria, servindo-se de referências culturais que o povo desconhece.” (FABRIS, 1996, p.84)

Fabris levanta um ponto importante sobre a função educativa nos murais mexicanos, era necessário que a população conhecesse essas referências. Contudo, segundo dados retirados do site oficial do governo mexicano, em 1970, 25,8% da população era analfabeta<sup>32</sup> e em 2015 esse número tinha caído para 5,5%.<sup>33</sup> E segundo o programa atual de estudo do governo da Secretaria de Educação Pública, no eixo da formação cívica e ética há o seguinte trecho:

Destaque a diversidade cultural e, particularmente, a presença de grupos originários. Se os estudantes fazem parte de um deles é desejável que reconheçam esse pertencimento e a apreciem como parte de sua identidade. Caso não façam, devem ser

---

<sup>32</sup> São consideradas analfabetas pessoas com mais de 15 anos que não sabem ler nem escrever, segundo o site dos dados do Instituto Nacional de Estatística e Geografia do México.

<sup>33</sup>Dados do Instituto Nacional de Estatística e Geografia (INEGI) do México, disponíveis em <<http://cuentame.inegi.org.mx/poblacion/analfabeta.aspx?tema=P>>

capazes de valorizarem as contribuições destes povos originários às tradições, costumes, valores e práticas nas quais participam.<sup>34</sup>

Ainda hoje há a preocupação de trabalhar os povos originários na educação mexicana. No âmbito governamental, esse esforço tem início no projeto de Vasconcelos de 1921, ganha forças em alguns momentos e até hoje é eventualmente combatido. Como, por exemplo, no decreto sobre a Lei de Telecomunicações e Radiodifusão, que no artigo 230 estabelecia que esses meios deviam usar o idioma nacional, referindo-se ao espanhol. Contudo, este decreto foi derrubado, por sua inconstitucionalidade em 2016.

Apesar de o tema do reconhecimento dos povos originários ainda fazer parte da política educacional do México, não foram encontradas tantas referências a outros símbolos que aparecem no Muralismo. De todas as formas, é recorrente a reprodução delas em livros didáticos.<sup>35</sup>

Além dos materiais didáticos havia a preocupação do governo pós-revolucionário em criar bibliotecas e museus. Esta orientação continuou a ser seguida mesmo depois da década de 1920, sendo a criação do INAH, Instituto Nacional de Antropologia e História, em 1939 um marco importante para a arte disseminação da cultura artística do país.

Interpretar imagens de uma pintura, assim como qualquer outra obra de arte, carece de uma sensibilização do público, sendo assim, a intenção dos artistas muralistas em transmitir seus ideais por meio da pintura não bastaria. Segundo Gonçalves (2007), o objeto não tem sucesso se não houver ressonância, ele não depende só da ação do passado, mas de ações do presente. Uma mesma imagem pode ter suas narrativas modificadas com o tempo e com o conhecimento prévio que o espectador possui, podendo revelar uma distância enorme daqui que o artista esperava transmitir como narrativa.

---

<sup>34</sup> Destaque la diversidad cultural y, particularmente, la presencia de grupos originarios. Si los estudiantes forman parte de uno de ellos es deseable que reconozcan dicha pertenencia y la aprecien como parte de su identidad. Si no es así, deben ser capaces de valorar las contribuciones de estos grupos originarios a las tradiciones, costumbres, valores y prácticas en las que participan. (Texto original disponível em <<https://www.aprendizajesclave.sep.gob.mx/>>

<sup>35</sup> Pode ser consultado na página da Secretaria de Educação Pública sobre os materiais didáticos indicados. Disponível em <<https://librosdetexto.sep.gob.mx/>>

## **CAPÍTULO 4. OS DESDOBRAMENTOS DO MURALISMO**

A pintura mural, a defesa da arte pública e as temáticas sociais não se limitaram ao México, o movimento criado nesse país influenciou outros projetos artísticos no mundo, principalmente no continente americano. Os paralelos do muralismo com a arte pelo mundo não estão apenas na sua influência, mas sim nas tendências artísticas na primeira metade do século XX. Por exemplo, com o Realismo Socialista, na União Soviética, por exemplo, tinha características próximas quanto a utilização de imagens figurativas e a exaltação de ideias revolucionários. Diferente dele, mas ainda relacionado ao Muralismo, o Realismo Social, que aparece em muitos outros países, até mesmo como nos Estados Unidos, também se convergiam em alguns aspectos com o muralismo, como veremos neste capítulo na relação das obras de Diego Rivera e sua influência nos EUA.

Os três grandes muralistas mexicanos foram influências para a arte de outros países, como durante o período de Siqueiros na América do Sul e Orozco nos Estados Unidos. Contudo este capítulo se centra na participação de Rivera e os desdobramentos observados a partir da sua obra.

Movimentos artísticos em países como Argentina, Uruguai, Chile, Colômbia, Bolívia, Estados Unidos e Brasil foram influenciados pelo Muralismo Mexicano. É possível notar que essa influência não se dava apenas na forma figurativa, nem só quanto a temática social. A política, governamental ou não, estava muito próxima a produção artística, em alguns casos, a convergência era observada na ideologia compartilhada entre os artistas desses diferentes países, em outros, a participação governamental. Podendo, assim como no México, acontecer as duas convergências ao mesmo tempo.

Com a finalidade de observar os desdobramentos do Muralismo, serão observadas algumas obras em diferentes países do continente que se relacionam com o movimento muralista, tendo como foco a influência de Diego Rivera. Na década de 1930, Rivera pintou alguns murais nos Estados Unidos e viajou para outros países no continente, dando visibilidade aos seus trabalhos e ao Muralismo Mexicano. As obras O Levante (1931), de Diego Rivera, nos Estados Unidos, São Francisco de Assis se Despojando de Suas Vestes (1945), de Cândido Portinari, no Brasil e a Via

Crucis, ou Via-Sacra (1958) de Emiliano Di Cavalcanti, também no Brasil servem de exemplos dos desdobramentos do movimento.

Os pontos de encontro quanto à visualidade – formas, temáticas, símbolos – são observadas nessas obras para indicar em que sentido elas são desdobramentos do Muralismo. Além disso, a participação do Estado, por meio da produção de projetos governamentais, também é uma convergência das obras realizadas nos outros países e as realizadas no México, mesmo que os contextos fossem muito distantes do que viveu Rivera, nos anos 1920. Por esse motivo, também é importante analisar como atual os agentes.

#### 4.1. O LEVANTE

No início da década de 1930 Diego Rivera e Frida Kahlo viajam para os Estados Unidos e participam de salões, reuniões e eventos artísticos pelo país. Em 1931, o Museu de Arte Moderna de Nova York, MOMA, convida Rivera a montar uma exposição retrospectiva, tendo como principal temática da Revolução Mexicana, mas também abordando a crise de 1929.

Em dois anos, Rivera cria oito obras que serão as peças centrais desta exposição, sendo cinco delas murais portáteis que tem como títulos os seguintes nomes: *Zapata líder agrário*, *Guerreiro Índio*, *Energia Elétrica*, *Fundos congelados* e *O Levante*. Esses murais eram feitos de aço e cimento, como um muro, mas tinham como proposta a mobilidade, ou seja, eram portáteis.

Na pintura *O Levante* há a figura de uma mulher com vestido vermelho marcando a divisão entre as figuras dos grupos de soldados, das dos operários. Desafia o homem armado e protege o operário, com um bebê no colo, que chora. A mulher é figura central nesta obra assim como nos dois outros trabalhos apresentados no capítulo 2. Outra semelhança de dá em relação a obra *No Arsenal*, em que Rivera organiza sua pintura colocando em um lado o grupo de soldados e no outro, operários.

Características dos murais apresentadas no capítulo anterior também aparecem neste. A criança, a mulher como figura central, a cor vermelha.

A criança a está no colo e não de pé, como as dos outros dois murais. A mulher enfrenta o soldado apenas com uma das mãos, enquanto a outra segura a criança, que está protegida pelo tecido que a envolve.

Figura 15 - Imagem do mural "O Levante" de Diego Rivera (1931)



FONTE: site [www.moma.org](http://www.moma.org)

Com que intenção um museu dos Estados Unidos convida um artista mexicano para produzir e expor seus trabalhos e como isso interfere na construção da memória política. Como esta ação chega ao México?

Temas como a Maternidade, a Liberdade, a Revolução enchem paredes inteiras com sua conceituação abstrata que nem o tratamento declamatório torna mais acessível. À abstração opõe-se, por um lado, o perigo de um esquematismo exagerado: Rivera utiliza, um artifício pictórico para diferenciar oprimidos e opressores. Os primeiros são pintados com linhas fluidas, de forma idealizada, associados a natureza. Os segundos recebem um tratamento angular numa mesma obra: enquanto os opressores são grotescas caricaturas, os oprimidos lembram, muitas vezes, o realismo oitocentista com traços de um sentimento exagerado. A equação demasiado rígida do Bem e do Mal faz com que a arte mexicana resvale para um perigoso conteúdo pelo conteúdo, diante do qual os valores intrinsecamente artísticos passam para um plano secundário. (FABRIS, 1996, p.85)

Vale discutir tal característica pela via de uma pedagogia da transmissão e disseminação dos ideários da Revolução para espaços consagrados de exposição de arte, para além do território mexicano. A temática revolucionária continua nesta

imagem, que expõe a presença dos operários, um dos grupos que lutaram pela revolução de 1910, o enfrentamento, as roupas estereotipadas. Mas, por ser itinerante, e feito para um museu, que pertence a outro país, indica mudanças na pedagogia de transmissão dos ideários revolucionários, ao se voltar para um espaço de arte, “sacralizado” como um museu?

#### 4.1.1 O Levante e seus agentes

Em 1929 ocorre a quebra da bolsa dos EUA levando a um período de grande depressão econômica. Essa crise leva muitos artistas dos Estados Unidos a questionarem o papel da arte na sociedade. Lá, o modernismo também se caracteriza pela tendência a rejeição à arte europeia, além de simpatizar com o realismo (como é o caso do muralismo mexicano).

Como parte das diversas medidas tomadas para conter as taxas de desemprego entre os trabalhadores, o governo institui em 1933 o Public Works of Art Project, extinto no ano seguinte, com a função de recrutar artistas para decorar os prédios públicos com "arte de qualidade". Como qualidade compreende-se principalmente a capacidade de expressar os valores nacionais da cultura norte-americana. Em 1934 é criada a Section of Painting and Sculpture [Seção de Pintura e Escultura], que dura até 1943, financiada por um fundo para decoração de edifícios do ministério da fazenda. A seção tem a tarefa de adquirir obras de arte para o governo.

Diante da crise econômica estadunidense, a estética e o teor ideológico do trabalho de Diego Rivera começa a chamar atenção, fazendo com que muitos simpatizem com ele, pois este público estava particularmente receptivo às suas ideias e trabalhos. A partir de 1930 passa a viajar para os Estados Unidos, produzindo murais nas cidades de São Francisco, Detroit e Nova York. Neste momento, cresce sua fama internacional, bem como a de Frida Kahlo, que viajava junto com ele, participando de muitos encontros com artistas e intelectuais daquele país.

Com o grande sucesso da exposição, é contratado para fazer o mural da entrada do recém concluído edifício Rockefeller Center. Começa a produzir o mural que tem como título O homem criador do universo, no ano de 1933. Mas pelo teor ideológico do mural, que incluía a imagem de Vladimir Lenin, o pintor é demitido antes de completar o afresco, que é destruído.

Figura 16 - Imagem do mural “O homem no controle do universo” de Diego Rivera (1955)



Fonte: site [www.revistaforum.com.br](http://www.revistaforum.com.br)

Em 1934, o mural inacabado provoca muitos protestos pelo mundo por ter sido retirada das paredes do edifício. Que é refeito para adornar as paredes do Palácio de Belas Artes, no México, no ano de 1955, como se observa na figura 12. Neste trabalho também há divisão entre os setores no quadro, como nos murais da secretaria e da capela, o homem que controla ao centro, parecendo controlar a máquina do universo tem ao seu lado direito, soldados mascarados, vestidos de verde e armados, uma figura antropomorfa branca e maior que as outras deste setor, portando um cordão com uma cruz e outras figuras humanas como se assistissem a algo e no meio delas, uma máquina com a radiografia de uma cabeça. Deste mesmo lado, mais ao centro do mural, está um grupo de pessoas com vestimentas burguesas, parecendo estar em reunião, algum tipo de festa.

Do lado esquerdo Rivera pinta figuras de camponeses e operários com lenços e bandeiras vermelhas, há uma figura maior que todas as outras, como a do lado direito, só que deste lado, sem cabeça. A sua volta também há um aglomerado de pessoas que também assistem ao que acontece no centro, só que no lugar da máquina, há umas pessoas segurando uma bandeira vermelha. Mais próximo ao centro, parece uma reunião com a figura de Lênin no meio dela.

Mesmo com a reação negativa ao mural feito para o edifício Rockefeller, o modelo de Rivera de larga escala, o trabalho com engajamento político, inspirou uma geração de artistas nos Estados Unidos. Acompanhando os desdobramentos dessas inspirações, e buscando soluções para a crise econômica, que desencadeou grandes

problemas sociais no país, foi desenvolvido um programa artístico governamental, que fazia parte do projeto de New Deal de Franklin Delano Roosevelt.

Em 1933 Franklin Delano Roosevelt assume a presidência e inicia uma série de programas de reforma para conter a crise econômica, sendo um deles o financiamento oficial entre 1933 e 1939 para a produção artística. O projeto nacional para arte desenvolvido pelo presidente F. Roosevelt promoveu a arte dos EUA ao contratar um enorme número de artistas em todo país para que realizassem trabalhos a serem colocados em edifícios públicos. Artistas de todo o país puderam participar deste projeto tiveram a oportunidade de trabalhar, recebendo apoio financeiro do governo. “Meu país disse que meu trabalho é importante”, esse sentimento também colaborou com a grande participação dos artistas nesse período.

O que foi produzido, ficou conhecido como a Cena Americana, graças ao principal tema desenvolvido por estes artistas, que era retratar os trabalhadores de diferentes etnias e condições, bem como as tradições e festivais do país, criando cenários que poderiam colaborar com a saída da crise econômica. Nos trabalhos desenvolvidos por esses artistas na década de 1930 predominavam obras realistas que procuravam expressar a vida “tipicamente americana”, com paisagens rurais e urbanas.

Destacaram-se no grupo da Cena Americana Thomas Hart Benton (1889 – 1975), John Steuart Curry (1897 - 1946), Rockwell Kent (1882 – 1971), Grant Wood (1892 – 1942). Durante oito anos de projeto, o governo empregou aproximadamente cinco mil artistas para produzirem pinturas, além de outras modalidades artísticas, como esculturas e gravuras, para edifícios públicos no país. Deste programa participaram outros artistas como Stuart Davis (1894-1964), George Biddle (1885-1973), William Gropper (1897-1977), Morris Graves (1910), e os então jovens Willem de Kooning (1904-1997), Arshile Gorky (1904-1948), Jackson Pollock (1912-1956), Philip Guston (1913-1980), entre outros.

#### 4.2 DESDOBRAMENTOS NO BRASIL

A conformação do Muralismo como movimento produtor de memória política compreende fatores externos e internos ao México. A crescente adesão às ideias difundidas pelo comunismo e o surgimento dos movimentos modernistas impactaram a trajetória de produção dos murais, influenciaram na arte do Brasil e do México.

[...] a experiência muralística brasileira se encontra nesse período como uma extensão desse projeto de construção do moderno como cultura, como extensão dessa produção de conho social, que sai do museu e vai para a rua. (FERRAZ, 1998, p. 17)

Tanto no México com os muralistas, quanto no Brasil com os modernistas brasileiros, havia a vontade de forjar uma estética menos elitista da arte, quer dizer, uma arte que estivesse não apenas circulando entre os intelectuais, mas que conversasse com outros grupos sociais. Para Fabris (1996), as semelhanças entre os artistas mexicanos e brasileiros nesse período se davam mais em dois pontos, que são as características em que suas biografias encontram marcos em comum, ou seja as fontes comuns de estudo (Renascimento e das vanguardas europeias) e a concepção vinda da mesma ideologia política, reforçando a grande diferença entre eles, a existência da Revolução Mexicana, que não encontra paralelismo no Brasil.

“A arte brasileira depende da realidade brasileira e é ao mesmo tempo reveladora dessa realidade. Por isso a nossa expressão é ainda em grande parte lírica. Como pode o Brasil ter uma arte trágica e grandiosa sem que se faça a revolução social” (FINKELSTEIN, 1986, p.10).

Enquanto no México, Rivera, Orozco e Siqueiros, formaram o grupo de artistas que fundaram o muralismo mexicano recebeu apoio do governo pós-revolucionário, na década de 1920, no Brasil, os modernistas só começam a receber apoio governamental mais tarde.

[...] o movimento modernista ganha terreno nas instituições oficiais, desejosas de forjar a imagem de um país moderno. O ponto de encontro entre intelectuais/artistas e governo dá-se no âmbito da criação de uma unidade cultural, capaz de dar vida a uma ideia de nacionalidade que pusesse fim a dois males endêmicos o divórcio da realidade nacional e a cópia de modelos estrangeiros. (FABRIS, 1996, p.82)

Um exemplo deste apoio está nos projetos políticos de Juscelino Kubitschek, que tinha como base a modernização do país, quando, nas décadas de 1940 e 1950 contratou artistas modernistas, também como estratégia educativa, levando em consideração o alto índice de analfabetismo. Durante seu governo como prefeito de Belo Horizonte, na década de 1940, teve como um de seus projetos o complexo da lagoa da Pampulha, onde está localizada a Igrejinha da Pampulha ou Igreja de São Francisco de Assis. Para o interior dela, Portinari foi escolhido como o artista que faria o mural central que ocupa toda a parede de fundo. Mais tarde, como presidente do Brasil, na década de 1950, no período da construção da nova capital, contratou Di Cavalcanti para pintar a Via Crucis na Catedral de Brasília.

#### 4.2.1 Portinari e o Mural da Igrejinha da Pampulha – imagem e agentes

Para Fabris, que fala das semelhanças entre os trabalhos dos muralistas mexicanos e Portinari são encontradas mais nas suas fontes comuns, dos estudos desses artistas na Europa sobre Renascimento e das vanguardas europeias, do que na ideia defendida por alguns críticos de que Portinari recebe influência mexicana, transpondo o estilo muralista para o Brasil. A autora também atribui a semelhança de concepção entre Portinari e os muralistas, por compartilharem da mesma ideologia política. Contudo, ela aponta o ponto em que mais divergem, que é a experiência revolucionária que não ocorre no Brasil. Outra diferença está no caráter propagandístico mexicano, com a presença de elementos iconográficos cristãos fundidos com a ideologia marxista (FABRIS, 1996, p. 79) e com elementos da arte popular e das culturas pré-colombianas.

A Igreja de São Francisco de Assis, também conhecida como Igrejinha da Pampulha, localizada em Belo Horizonte, integra o plano de modernização idealizado por Juscelino Kubitschek nos anos 1940, quando o mesmo havia se tornado prefeito da capital mineira. A igreja, construída em 1942, faz parte do Conjunto Arquitetônico da Pampulha e foi projetada por Oscar Niemeyer e o projeto artístico encabeçado por

Cândido Portinari. Num primeiro momento, ela foi rejeitada pelas autoridades religiosas mineira, ficando mais de uma década sem consagração da Igreja, até que se pudessem realizar cultos com a permissão da Igreja Católica. Dentre os motivos para a rejeição estava o mural interno de Portinari, que tinha como personagem central São Francisco de Assis, cercado, dentre outros elementos, por um cachorro bem magro, uma paisagem de seca, que segundo Juscelino, o artista buscou deixar o mural com características mais brasileiras (Oliveira, 2018, p.253).

Era recorrente nas obras de Portinari, assim como se observa na pintura de Francisco de Assis, que seus personagens tivessem os pés e mãos maiores em relação a proporção do corpo. Essa característica marcava a relação com o trabalho e tinha encontro no discurso do muralista David Siqueiros, para quem essa distorção era símbolo da dignidade do trabalho manual.

A Igrejinha da Pampulha é pequena e singela, não lembrando a igrejas católicas mais tradicionais, é arredondada e não suntuosa. Está voltada para a lagoa de mesmo nome, tendo obras de Cândido Portinari: painéis de azulejos, via-crúcis, afresco do altar e um mural de azulejos externos.

Figura 17 - imagem do mural “São Francisco de Assis se despojando de suas vestes”



FONTE: [www.portinari.org](http://www.portinari.org)

#### 4.2.2 Di Cavalcanti e a Via Sacra da Catedral de Brasília – imagem e agentes

No livro *Di Cavalcanti: Conquistador de lirismos* (2006), Elisabeth di Cavalcanti, filha adotiva do artista, aponta a influência que o muralismo mexicano teve na produção de seu pai. Seguindo a linha de pensamento modernista que movia todo o continente americano, o artista também buscava conceber obras que não seguissem os cânones vigentes, os padrões europeus, mas sim trabalhos libertadores a partir da consciência “do que é ser brasileiro” (CAVALCANTI, 2006, p.9). Assim como Rivera e Portinari, também tem sua formação artista na Europa no início do século XX, dedicando-se aos estudos de vanguarda, como o cubismo e o expressionismo alemão. Outro interesse que é observado é na realização de artes “monumentais” como as de Picasso e dos muralistas mexicanos.

Em 1928, ingressa ao Partido Comunista, característica que também compartilha com os artistas mexicanos. É recorrente em suas obras a inspiração que busca na cultura popular brasileira.

Também, para compreendê-lo, é necessário conhecer seu amor pelo Brasil que faz que ele seja o mais exato pintor das coisas nacionais. Seu compromisso sócio-político visava unicamente a dignidade do homem brasileiro... Foi comunista, mas sem abrir mão de sua liberdade pessoal de artista: “entre a minha liberdade individual e as regras partidárias abriam-se abismos.” Seu ideário e sua força poética são a alma de sua arte. (CAVALCANTI, 2006, p.11)

Em 1949, Di Cavalcanti viaja ao México para participar de uma exposição, reencontrando os muralistas mexicanos, de quem já era amigo. Este encontro aflora o muralismo em seu trabalho e gera mudanças em sua trajetória.

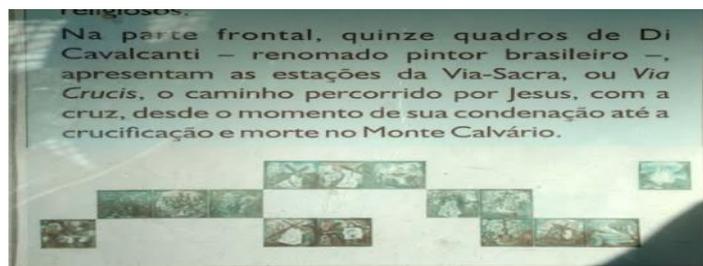
A partir de 1950, o artista é convidado a criar painéis e murais para a nova arquitetura de linhas simples e arrojadas que começava a se implantar no Brasil, encarnando o sonho da modernidade. Entre 1958 e 1971 ele realizou mais de dez obras monumentais em Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro. Nesse trabalho mural Di fez experiências com formas ondulantes, padrões listrados e estampados, numa profusão de informações visuais e predomínio de estilizações... Entre seus trabalhos mais conhecidos dessa vertente estão as tapeçarias do Palácio da Alvorada, o grande painel do Congresso, o painel do

Descobrimento, hoje no Museu Nacional de Belas Artes, e o mural do Teatro Cultura Artística. Inicialmente desenvolvidas para ocupar os amplos espaços murais, essas características se refletem também em sua pintura de cavalete. (CAVALCANTI, 2006, p.11)

A Catedral está inserida no contexto da criação da cidade de Brasília como capital federal, projeto que se realizou no governo Kubitschek, que teve como principal plataforma de governo a modernização do país. Juscelino Kubitschek foi eleito em 1956 com um discurso desenvolvimentista de campanha, o famoso “cinquenta anos em cinco”. A estrutura da catedral levou dois anos para a sua conclusão, entre 1958 e 1960, mas a sua consagração foi em 1967, e só na reforma de 1987 que os vitrais de Marianne Peretti finalizaram a construção da catedral. Ela está localizada no eixo monumental, o eixo central da cidade, que por conta de sua característica geográfica de planalto, permite uma observação clara dos seus principais monumentos.

Outro trabalho deste período foi a *Via Sacra* (figura 14) que está na Catedral de Brasília, também conhecida como Catedral Metropolitana Nossa Senhora de Aparecida.

Figura 18 - fotografia da pintura “Cenas da Via Sacra” de Di Cavalcanti



Fonte: Fotografia de Lícia Gomes, julho de 2018

Este trabalho não é exatamente um mural, mas sim cenas divididas em quinze quadros de pequena escala, com as estações da Via Sacra (o caminho percorrido por Jesus desde sua condenação até a sua crucificação), que em conjunto formam um mural na parede formada por uma coluna branca. Mesmo não sendo um mural, aos

moldes mexicanos, ela foi selecionada por representar também uma arte modernista que foi encomendada pelo governo, cujo artista recebeu influência muralista, principalmente de Rivera. Influências essas observadas nesse conjunto de quadros, cujas características o artista absorveu a partir do contato com Rivera, como a busca de um traço brasileiro, relevos sertanejos e rostos abatidos e traços fortes.

A Catedral está inserida no contexto da criação da cidade de Brasília como capital federal, projeto que se realizou no governo Kubitschek, que teve como principal plataforma de governo a modernização do país. Juscelino Kubitschek foi eleito em 1956 com um discurso desenvolvimentista de campanha, o famoso “cinquenta anos em cinco”. A estrutura da catedral levou dois anos para a sua conclusão, entre 1958 e 1960, mas a sua consagração foi em 1967, e só na reforma de 1987 que os vitrais de Marianne Peretti finalizaram a construção da catedral. Ela está localizada no eixo monumental, o eixo central da cidade, que por conta de sua característica geográfica de planalto, permite uma observação clara dos seus principais monumentos.

O projeto arquitetônico<sup>36</sup> da cidade é de Oscar Niemeyer, com sua ideia futurista, parecia levar em consideração que em um futuro breve as pessoas se locomoveriam em pequenas naves individuais e climatizadas. Comparada a outras catedrais, esta não é imensa e sua circularidade parece diminuir uma sensação de hierarquia horizontal. Os anjos pendurados no teto ainda sugerem que o que está acima, o céu, o divino, é algo mais poderoso que nós. Os vitrais transmitem calma com a sua beleza. Niemeyer foi contratado naquele período para desenhar a cidade, bem como a Catedral, assim como foram contratados alguns artistas, como Di Cavalcanti.

Não só os murais da capela, mas o muralismo fez parte da tentativa de fixação das ideias da revolução para o povo mexicano. A pintura de murais era a maneira mais didática de injetar nessa população o que foi a revolução e o que ela representa. Eles

---

<sup>36</sup>Não confundir projeto arquitetônico com projeto urbanístico, autoria de Lúcio Costa, vencedor do concurso para o projeto urbanístico para Brasília lançado por JK em 1956. Quando se fala de projeto arquitetônico, trata-se do desenho de prédios e edifícios, que foi projetado por Oscar Niemeyer. Informação no site do Conselho de Arquitetura e Urbanismo do Brasil (<https://www.caubr.gov.br/>)

criam a imagem do mexicano, fazem parte de um movimento voltado para aquele momento político. E deixa um legado para a história do país.

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, 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 opositores. (VASCONCELLOS, 2007, p.155)

Uma das demandas da Revolução Mexicana eram as questões culturais, existia a necessidade de “se reconstruir, se renovar, assumir uma nova orientação, mais condizente com os princípios e os objetivos revolucionários, levando conseqüentemente a um processo de nacionalização da cultura [...]” (VASCONCELLOS, 2007, p.157)

## **5. CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Esta pesquisa se dedicou a identificar como o Muralismo de Diego Rivera contribuiu para a construção da memória política no México. Além de pontuar seus impactos quanto a construção de memória política em outros países, apresentando alguns desdobramentos. As considerações finais apontam para as questões que perpassam todo o trabalho e conectam os agentes de memória e as imagens como formadoras de memória política, são elas: de que/quem é a memória do Muralismo de Rivera e quem a está contando?

Aqueles que promoveram o movimento, antes e durante a realização das obras, o Estado, o artista, o Partido Comunista e o Manifesto de 1923, permitem algumas observações sobre de seria essa memória. O projeto de governo promovidas década de 1920 e 1930 permitiu que a arte mural estivesse nos edifícios públicos, tendo a pintura como ferramenta pedagógica com início na gestão do secretário José de

Vasconcelos, que almejava utilizar a arte para a criação de identidade nacional. A raiz deste projeto, contudo, não surgiu na década de 1920, ela já estava presente nas discussões dos artistas e intelectuais desde antes da Revolução de 1910. Uma das formas de criação de identidade está na escolha dos traços indígenas nos personagens, assim como nas referências a cultura asteca, como povo originário, além das referências a Revolução Mexicana, também observada no trabalho feito para o MoMA, na década de 1930. O apoio à produção artística naquele momento, é justificado, dentre outras coisas, pelo alto índice de analfabetismo no país naquele momento. Com a pintura, sobretudo o trabalho figurativo proposto por Rivera, seria mais acessível às massas. Considerando isto, apesar de não haver uma ordem governamental sobre a escolha dos temas a serem pintados, deveria haver nos murais relações com a revolução e com o povo mexicano e suas origens. Esta sugestão teria como ideal forjar a ideia de nação mexicana, usando como base, os povos pré-hispânicos, principalmente o povo asteca. A criação de identidade nacional, relacionada à elaboração de mitos fundacionais, com a utilização da cultura e tradições astecas, e a seleção dos heróis nacionais, aqueles que participaram da Revolução Mexicana, podem ser entendido segundo a perspectiva de Stuart Hall.

O Estado, por meio do governo, o artista, o Partido Comunista e o Manifesto Muralista de 1923, são responsáveis diretos pela realização das obras muralistas, ou seja, promoveram o agenciamento de memória através das pinturas. O conteúdo das imagens, símbolos, personagens e narrativas, também são meios de identificar a participação deste movimento artístico na construção da memória política. Junta aos heróis da Revolução Mexicana, de forma anacrônica, estão também personagens que o artista considerou importante para a luta revolucionária, como os militantes do partido que estão no mural No Arsenal. Ambos, agentes de memória e a própria imagem, contribuem para a construção de memória política através dos trabalhos murais de Diego Rivera. As duas linhas de análise apresentam a pintura mural como ferramenta pedagógica e de formação política.

Além do governo pós-revolucionário, o artista também é um agente do muralismo enquanto formador de memória política, e a ele se cruzam outros dois agentes que contribuem para a identificação do Muralismo como memória política: o Partido Comunista e o Manifesto Muralista de 1923. Os dois tinham como um de seus objetivos tornar a arte menos elitista, mais democrática, seguindo tendências internacionais. Como se observa no manifesto e em outros textos produzidos pelos artistas, a arte deveria se voltar e ser para as massas. Mas também, dentro desta própria perspectiva aconteceram divergências, como nas críticas feitas por Siqueiros, e em trabalhos que não foram analisados aqui por serem posteriores as obras selecionadas, como o Manifesto por uma Arte Independente, com André Breton e Leon Trotsky, em 1936.

A influência do Partido Comunista também está presente, mesmo após a cisão dentro do partido entre trotskistas e stalinistas, a partir da morte de Lenin em 1924, que também dividiu artistas muralistas no México. As duas primeiras obras aqui analisadas, No Arsenal e Terra Fecunda, antes do aprofundamento das divergências. No Arsenal aparecem como personagens filiados ao partido, assim como o uso da cor vermelha e a bandeira soviética. Em a Terra Fecunda, a narrativa é sobre o campo e o trabalho do homem com as forças da natureza.

Ao observar as características dos personagens nas obras de Rivera, a utilização dos traços indígenas, como Fabris (1996) indica, diferentemente do Brasil, que usou como ideal de brasileiro um personagem com traços negros, como no quadro O Mestiço, de Portinari, Rivera utiliza traços indígenas, como chama a autora.

O Muralismo Mexicano influenciou a arte em vários países, sobretudo no continente americano. A transmissão das obras do Muralismo são identificadas no México através de ações do governo, como na manutenção dos locais onde se encontram os murais No Arsenal e A Terra Fecunda. Conforme observado nos sites oficiais da Secretaria de Educação Pública e no site da Universidade Autônoma de Chapingo, nestes lugares ainda existem visitas guiadas assim como a manutenção.

Nas pinturas muralistas estariam presentes as memórias da Revolução Mexicana, a partir da visão de Rivera e sua relação com os grupos que participaram dela, criando narrativas. Exalta os ideais revolucionários, a luta do trabalhador. Além disso, por meio dos objetivos do Estado, de criação de identidade nacional, apresenta os povos originários, valorizando suas culturas, tendo a imagem do índio mexicano (do asteca, sobretudo) como o ideal de mexicano. Especificamente nas obras de Diego Rivera, essas narrativas se apresentam na forma de trabalhos figurativos, em que se reconhece personagens e símbolos, além de, muitas vezes, organizar seus trabalhos em setores não aleatórios. Como a escolha entre a direita e a esquerda para construir algumas obras.

Pode se dizer que a memória é contada pelo artista, na medida em que ele escolhe a narrativa, os personagens e símbolos, mas as escolhas e a realização das obras também dependem dos outros agentes. Além disso, após a concepção da obra ela passa a falar por ela própria, suas narrativas, personagens e símbolos pertencem a quem a lê e ao tempo presente, não mais somente ao artista e ao seu contexto. Desta maneira, a manutenção da obra, a sua ressonância e a forma como é transmitida importam quando se observam as pinturas murais e sua relação com a memória.

Esta memória segue sendo contada pelo Estado mexicano, mesmo que o mesmo tenha passado por diferentes governos. Entretanto, as intenções dos agentes do momento que antecede as obras também não sobreviveram integralmente. Os murais são importantes referências históricas no México e conservadas até hoje, mas a imagem tem um grau de percibibilidade que vai além da materialidade. Ou seja, uma obra não se desgasta apenas quanto ao material, mas no seu conteúdo, se não for preservado de uma determinada maneira. As obras selecionadas que se encontram no México - No Arsenal e A Terra Fecunda - estão em lugares mantidos pelo Estado e onde existem atividades educativas como visitas guiadas até os dias de hoje.

O Muralismo Mexicano é a movimento artístico mais importante da história do México e Diego Rivera, um dos fundadores do movimento, é conhecido mundialmente. Os desdobramentos de seus trabalhos e sua influência atingiu vários países do continente americano, não apenas quanto às técnicas de pintura e escolha de obras figurativas, mas também quanto às temáticas sociais. Além disso, nos Estados Unidos e no Brasil, observou-se a participação governamental neste tipo de produção artística.

Nos casos apresentados, as obras figurativas de Rivera buscavam ser pedagógicas, tanto para falar do passado, quanto para servir como narrativa da ideologia do artista, para que ela fosse passada para o futuro. Entretanto, por mais figurativa, narrativa e explícita que seja, as imagens possuem fragilidades, seja no material e sua preciosidade ou no seu conteúdo. Uma mesma imagem pode gerar diferentes leituras, como se observou na notícia sobre a apropriação de uma pintura mexicana pelo governo brasileiro recentemente. A manchete desta notícia dizia que o teria roubado uma imagem pátria mexicana<sup>37</sup>. Esta obra continha a figura de uma mulher, a pátria, carregando uma bandeira mexicana em uma mão e na outra uma criança.

Os esforços que levaram aos dois caminhos apresentados para apresentar as contribuições do Muralismo na construção de memória política permitem o desenrolar das questões que surgiram no decorrer do estudo. A arte, por não estar isolada, sempre se relaciona com o contexto social e político, como é visto Didi-Huberman e Panofsky, a observação do que produz o artista, essencial para se falar de arte, segundo Gombrich, faz que a observação da mesma dependa de um olhar amplo. As muitas relações da arte também se dão na memória, pois a constante atualidade da memória e da obra de arte, que pertence ao presente, uma vez que exista, juntas, abrem nossas possibilidades de perguntas e novas respostas.

---

<sup>37</sup> Notícia de 8/03/2019 Disponível em <<https://heraldodemexico.com.mx/tendencias/ministerio-de-educacion-de-brasil-se-roba-imagen-de-la-patria-mexicana/>> Acesso em março de 2019

## Referências

BARROS, A. L. G. S..A Capela de Chapingo e a resignificação da tradição. In: XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2010, Rio de Janeiro.

CAMARGO, Marcia Helena Domingues. O reflexo estético como reflexo da realidade: a particularidade em Diego Rivera. 2015. 102 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Filosofia e Ciências, 2015. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/126609>>.

CRESPO, R. O projeto educativo de José Vasconcelos no México pós-revolucionário: nacionalismo e modernidade. Intellèctus, Revista eletrônica, ano XV, n.2, 2016

DÍAZ, M.M.O. El muralismo como estética de la utopía, 2010 Dissertação (graduação) - Universidad de Chile, Facultad de Artes. Disponível em <[http://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2010/ar-olesen\\_m/pdfAmont/ar-olesen\\_m.pdf](http://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2010/ar-olesen_m/pdfAmont/ar-olesen_m.pdf)>

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. Pós: Belo Horizonte, v.2. n.4. p.204-219, nov. 2012

\_\_\_\_\_ Diante da imagem. Editora 34: São Paulo. 1ª edição, 2013

EUSEBIO, David. Arte para las masas o arte para nadie. Revista El Machete. Revista de teoría, política y cultural del Comité Central del Partido Comunista de México, no 7, abril 2016

GOMBRICH, E.H. A História da Arte. Tradução: Cristiana de Assis Serra. Rio de Janeiro: LTC, 2013

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios. Coleção Museu Memória e Cidadania. Rio de Janeiro, 2007

JOHNSON D. G. Estrutura e eficiência da economia agrícola soviética. Revista Brasileira de Economia. FGV, Vol. 16, 1962

KETTENMANN, A. Diego Rivera 1886-1957. Un espíritu revolucionario em el arte moderno. 2003[1997]. Editora: Taschen

LE GOFF, J. História e Memória. 4.ed. Campinas: Unicamp, 1996

LIFSCHITZ, J.A. Os agenciamentos da memória política na América Latina. In: Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol. 29, no 85 junho/2014

LOZANO, G.V. EL ATENEO DE LA JUVENTUD Y LA REVOLUCIÓN MEXICANA In: Enciclopedia de la filosofía mexicana. Siglo XX Disponível em: <[http://dcsh.izt.uam.mx/cen\\_doc/cefilibe/images/banners/enciclopedia/Diccionario/Corientes/EIAteneodelaJuventudyLaRevMexicana-VargasLozano\\_Gabriel.pdf](http://dcsh.izt.uam.mx/cen_doc/cefilibe/images/banners/enciclopedia/Diccionario/Corientes/EIAteneodelaJuventudyLaRevMexicana-VargasLozano_Gabriel.pdf)>

LUNATCHÁRSKI, A. Revolução, arte e cultura. Douglas Estevam e Iná Camargo Costa (orgs.) 1ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2018

MACIEL, A.P.B.; ALACRON, A.O.; GIMENES, E.R. Partidos políticos e espectro ideológico: parlamentares, especialistas, esquerda e direita no Brasil. Revista de Ciência Política, UFPR. vol. 8, n.3, 2017

MATTAR, D.; CAVALCANTI, E. (org.) Di Cavalcanti: O conquistador de lirismo. Rio de Janeiro. Editora: Capivara, 2016 O projeto educativo de José Vasconcelos no México pós-revolucionário: nacionalismo e modernidade. in. Revista Intellèctus, ano.15, n.2 (2016) p. 122-144.

OLIVEIRA, P.L. Religião, arte e política na controvérsia pública da Igrejinha da Pampulha. Revista de Antropologia, São Paulo, Online. v. 6 n1:241-268. USP, 2018

ORO, Ari Pedro; URETA, Marcela. Religião e política na América Latina: uma análise da legislação dos países. **Horiz. Antropol.**, Porto Alegre, v. 13, n. 27, p. 281-310, June 2007 . Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-71832007000100013&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832007000100013&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 21 jan. 2019.

HERZOG, Jesús. Breve historia de la Revolución mexicana. Los antecedentes y la etapa maderista. Primera edición, 1960. 2 ed. – Mexico: FCE, 1972.

SILVA HERZOG, Jesús. Breve historia de la Revolución mexicana. Los antecedentes y la etapa maderista. Primera edición, 1960. 2 ed. – Mexico: FCE, 1972.

SIQUEIROS, D. A. El camino contrarrevolucionario de Rivera <<Disponível em: [http://elmachete.mx/wp-content/uploads/2017/01/El\\_Machete\\_num.07.pdf](http://elmachete.mx/wp-content/uploads/2017/01/El_Machete_num.07.pdf) >>

VASCONCELLOS, Camilo de Mello. Imagens da Revolução Mexicana. O Museu Nacional de História do México (1940-1982). São Paulo: Alameda, 2007

VASCONCELOS, José. "Discurso pronunciado en la inauguración del edificio de la Secretaría de Educación Pública." Boletín de la Secretaría de Educación Pública, Tomo I Numero 2. p.p. 5-9. Dirección de Talleres Gráficos de la SEP. México, 1922. Disponível em <<https://www.gob.mx/sep/acciones-y-programas/discurso-inaugural-sep>>

PANOFSKY, E. "Iconografia e Iconologia: Uma introdução ao estudo da arte da Renascença". In: Significado nas Artes Visuais. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2ª ed., 1986, p. 47-65.

PLAZA, Julio ARTE/CIÊNCIA: UMA CONSCIÊNCIA 2013 Disponível em <[http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio\\_plaza/pdfs/arte\\_ciencia\\_uma\\_consciencia.pdf](http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio_plaza/pdfs/arte_ciencia_uma_consciencia.pdf)>

ROBERTS, J. Diego Rivera Mexican, 1886–1957. 2016 Disponível em <<https://www.moma.org/artists/4942>> Acesso em dezembro de 2018.

ARTE do New Deal. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo401/arte-do-new-deal>>. Acesso em: Jan. 2019.

El Partido Comunista Mexicano: actor sociopolítico de la izquierda institucional mexicana del siglo XX María Guadalupe Moreno González\* Disponível em <[http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/vinculos/pdfs/vinculos4/V4\\_5.pdf](http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/vinculos/pdfs/vinculos4/V4_5.pdf)>

Tina Modotti en Mexico, marcada por la muerte. Brenda Ledesman; José Antonio Rodríguez. 07/06/2016 Disponível em

<<http://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/artes-visuales/2016/06/7/tina-modotti-en-mexico-marcada-por-la-muerte>> Acesso em: janeiro de 2019

Ministerio de Educación de Brasil se "roba" imagen de la pátria mexicana. 08/03/2019.

Disponível em <<https://heraldodemexico.com.mx/tendencias/ministerio-de-educacion-de-brasil-se-roba-imagen-de-la-patria-mexicana/>> Acesso em: março de 2019

www.ine.mx (Instituto Nacional Eleitoral)

<https://www.caubr.gov.br/> (Conselho de Arquitetura e Urbanismo do Brasil)

## VÍDEOS E FILMES

El Mural (Filme, Argentina, 2010) Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=GKdUhxsfjzg>>

LOS PRÓXIMOS PASADOS (Filme, Argentina, 2007) Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=SL-\\_AV3e3JY](https://www.youtube.com/watch?v=SL-_AV3e3JY)>

NUNCA DEIXE DE LEMBRAR (Alemanha, 2018)

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHAPINGO (Vídeo institucional). Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=WGpxql\\_-mgg](https://www.youtube.com/watch?v=WGpxql_-mgg)>

RECORRIDO POR LA CAPILLA RIVERIANA (Video institucional). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=j5Pn1DZq6f4>>

INAUGURAÇÃO DO MURAL DE SIQUEIROS NA CASA ROSADA (Buenos Aires, Argentina, 2010). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=0XXFZwXsozw>>