

Memorias, ¿para qué?

II Seminario Internacional Memorias Políticas en
Perspectiva Latinoamericana

Coordinadora: **Eliana Lacombe**

Autores:

Eliana Lacombe
Melisa Paiaro
Mariel Slavin
Ludmila da Silva Catela
Javier Lifschitz
Sandra Arenas Grisales
Vera Vital Brasil
Marta Giraldo
Cristiana Corsini
Mariana Carneiro de Barros
Graciela Tedesco
Carolina Dardi
Lícia Gómes
Antonella Rodríguez Monje
Lucía Ríos
Meynardo Rocha de Carvalho
Guido Negruzzi
María Elena Otero
Raïssa de Góes



MEMORIAS, ¿PARA QUÉ?

Memorias ¿para qué? II Seminario Internacional Memorias Políticas en Perspectiva
Latinoamericana / Eliana Lacombe ... [et al.] ; coordinación general de Eliana Lacombe

1ª ed. compendiada. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
Facultad de Filosofía y Humanidades, 2020.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-950-33-1581-1

1. Antropología. 2. Estudios Culturales. 3. Política. I. Lacombe, Eliana, coord.

CDD 301.01

Comité editorial: Eliana Lacombe, Mariel Slavin, Melisa Paiaro, Itatí Pedro.

ARTE MURAL MEXICANA E MEMÓRIA POLÍTICA: O ARSENAL E DIEGO RIVERA

Lícia Gomes¹

INTRODUÇÃO

O presente artigo apresenta a relação entre a arte e memória política no caso do Muralismo Mexicano a partir da observação da pintura “Arsenal” do artista Diego Rivera que se encontra na Secretaria de Educação Pública, na Cidade do México. O movimento artístico muralista no México surgiu no contexto do pós-revolucionário, na segunda década do século XX e estava intimamente ligada aos recentes acontecimentos políticos da Revolução Mexicana de 1910.

Neste momento, o governo buscava estabelecer um projeto de identidade nacional de identificação dos heróis e mitos fundacionais. Segundo o livro *Imagens da Revolução Mexicana*, Vasconcellos (2007), o muralismo foi utilizado como ferramenta do projeto de identidade lançado pelo governo pós-revolucionário. Esteticamente, este movimento tem como características representações figurativas e temáticas relacionadas a história do país a partir de uma visão pós-revolucionária. Esses dois aspectos se aproximam do projeto de governo daquele momento. Outra característica importante está vinculada a ideologia política de seus artistas.

Esse movimento artístico pode ser entendido, assim, como funcional, pois estava a serviço da proposta e do projeto de governo que se estabelecia naquele momento, além das demandas partidárias/ideológicas das quais estavam conectados os artistas. 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).

A imagem seria, então, dentre outras coisas, uma ferramenta para forjar uma identidade nacional. Quanto aos pontos que se aproximam do governo, o

¹ Mestranda em Memória Social – Programa de Pós Graduação em Memória Social (PPGMS-UNIRIO), Licenciada em Artes Visuais (UERJ), Bacharel em Ciência Política (UNIRIO). Email: licia.gom89@yahoo.com.br

reconhecimento aparece como conceito caro para a presente análise. O reconhecimento de um povo sobre a história de seu país, por exemplo, geraria sentido para a criação de um sentimento nacional. Stuart Hall (2005) em *A identidade cultural na pós-modernidade* aborda os conceitos de identidade e o reconhecimento para a criação de uma identidade nacional. No muralismo, esses conceitos parecem ser bastante úteis para pensar o desenvolvimento e algumas de suas escolhas simbólicas.

Este não é, entretanto, um trabalho sobre estética ou mesmo sobre história. A vontade de se observar essa obra, para analisar o movimento se baseia da vontade de analisá-lo enquanto lugar de memória. Em um primeiro momento, como memória social, que segundo Jô Gondar (2016) seria um fenômeno social, que habita o presente e apresenta relações de constante movimento. Pois, este mural ainda pode ser visto e lido por quem quer que passe por ele até os dias de hoje, por esse motivo, habita o presente. Os produtos da arte atravessam o tempo, tendo sua leitura sempre atualizada e possibilitando muitos diálogos.

De outro lado, também se reconhece uma memória política deste mural, tendo sido criado de forma intencional e politicamente estratégica. A memória política e sua relação com a arte muralista, tem o artista o Estado como produtores de memória política.

O artigo está dividido em três partes. Primeiro, uma breve contextualização histórica, seguida pelo muralismo como projeto identitário, buscando aprofundar a ideia de imagem e reconhecimento de identidade e ao final, algumas considerações.

A REVOLUÇÃO MEXICANA

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, bem como o crescimento de latifúndios e do aprofundamento das diferenças sociais entre as classes. Nesse mesmo período cresceu também a insatisfação de grande parte da população, surgindo novas perspectivas vindas, sobretudo, das ideias que estavam

ebulindo na Europa com 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.

A incerteza sobre o futuro político do país crescia conforme se aproximavam as eleições presidenciais. 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) em *À sombra da Revolução Mexicana. História Mexicana Contemporânea, 1910-1989*, 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 da Revolução Mexicana. Naquele ano iniciou-se uma polêmica eleição presidencial, concorrendo o presidente Porfírio Díaz e como seu adversário político, Francisco Madero. 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.

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.

O PROJETO MURALISTA E O ARSENAL

O projeto político identitário foi um desdobramento da vitória da revolução de 1910. 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. Na década de 1920 três artistas ligados aos ideais revolucionários escreveram o manifesto que deu origem ao muralismo mexicano, são eles Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Siqueiros, que ficariam conhecidos como os três grandes da pintura mexicana². 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: 155). As cidades se tornavam 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.

O movimento artístico em questão exaltava pós-revolucionário, tinha finalidade de tornar muros públicos em grandes afrescos com a temática principal da história do México e dos ideais revolucionários.

² O muralismo, contudo, não se limita aos três artistas do manifesto que representam a primeira fase desse movimento. O movimento muralista seguiu com força no México por décadas, tendo, inclusive, uma segunda geração de grandes artistas murais. Entretanto, esse artigo não irá abranger esse segundo momento.

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: 155).

Esses artistas tinham uma relação bastante próxima com o movimento revolucionário. Diego Rivera, por exemplo, integrante do Partido Comunista, antes da Revolução estava Europa, em contato com os movimentos artísticos modernistas, como o cubismo, e com a política. Antes mesmo do manifesto muralista, já se notava o contato com o que acontecia no seu país natal, figura 1, um quadro cubista com a figura de um soldado segurando uma arma com várias outras referências ao México é a revolução:



Figura 1: Paisagem Zapatista (1915). 1,44x1,23m. Fonte: site diegorivera.org

Rivera estudou na Europa entre 1907 e 1921, quando regressa ao seu país de origem. Participou ativamente das mudanças que viriam. As mudanças eram necessárias para afastar o passado da ditadura de Porfírio Díaz. O governo mexicano, a partir de 1920, teve participação importante nas obras de Rivera, por tê-lo contratado, assim como outros artistas para a realização de murais em várias partes do país. Sem a participação do governo e sem o movimento histórico específico, o desenvolvimento das obras de Rivera a partir da década de 20 teria sido diferente. Desta forma, há uma função estratégica nas obras muralistas, o que pode ser chamada de “arte intencional” (Vasconcellos, 2007:158). A ideia de que há uma função político-pedagógica, observada neste estudo como sendo uma arte de caráter funcional.

A imagem a seguir, que faz parte do conjunto de 117 murais pintados por Diego Rivera nos pátios interiores da Secretaria de Educação Pública (SEP), localizada na Cidade do México entre os anos de 1923 e 1928. Na imagem Frida Kahlo está ao centro distribuindo armas ao povo, ao fundo uma bandeira da União Soviética. Desta forma, Diego Rivera relaciona vários de seus interesses em sua imagem. Além de exaltar a história da Revolução, em relação à luta armada camponesa, sem esquecer da participação dos operários, coloca ao centro sua companheira, a também artista Frida Kahlo ao centro, com importante participação política na cena criada por Rivera.



Figura 2. “O Arsenal” (1923-1928) - Pátio das festas – Secretaria de Educação Pública (Cidade do México) Fonte. Site diegorivera.org

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 história ou cenas não históricas, mas idealizadas, de toda forma, a intenção era produzir algo reconhecível. O reconhecimento é um ponto importante para a discussão sobre a memória política quanto a identidade, pois é por ele que se consegue criar uma unidade, traços em comum que teriam formado um povo. No muralismo, com diz Vasconcelos (2007) os aspectos dos murais apontam as raízes, valores e crenças do povo mexicano remontando a períodos anteriores a revolução e mesmo ao

período pré-hispânico, com referências ao povo asteca principalmente e ainda estão presentes na educação escolar do país.

Como é possível observar na figura 2, esse projeto de criação de identidade também se deu pelas figuras de heróis nacionais, e nesse caso, os heróis são o povo na revolução, que armou-se para derrubar o porfiriato. No mural tanto operários quanto camponeses estão representados. Interessante também é a participação central de uma mulher, que distribui as armas ao povo³, ainda que os grandes nomes dos líderes da Revolução Mexicana sejam de homens. O terceiro ponto discutido nesta imagem se relaciona justamente com a ideia de nacional, apesar de estarem presentes camponeses e operários, de ter como personagem central uma importante artista mexicana que participou do movimento pós-revolucionário junto à Rivera, ao fundo a bandeira que aparece não é a mexicana, mas sim da União Soviética, bem como a cor adotada pela roupa da personagem central não tem todas as cores da bandeira. Não seria, então, necessário, a partir da observação da imagem o uso das cores nacionais. De qualquer forma, mesmo sem uma bandeira mexicana, o mural “O Arsenal” ainda é passível de provocar o reconhecimento a partir da exaltação da história do país, bem como a participação das classes trabalhadoras, incluindo a classe artística.

O reconhecimento pode ser dado segundo a ideia de pertencimento a uma cultura, essa proposta de demonstrar o pertencimento está presente no projeto de criação de identidade e no projeto pictórico de Diego Rivera na Secretaria de Educação Pública, dividindo em Pátio do Trabalho e Pátio das festas, além da história do México, representa tradições selecionadas pelo artista que seriam próprias do mexicano.

É possível comparar, baseado na ideia de representação como função pública e histórica, a vida e a obra do artista mexicano Diego Rivera. Seus trabalhos pós-revolução mexicana de 1910 pertencem a esfera pública. Ele possui elementos que dão ênfase as suas funções, como na imagem dos camponeses colhendo milho, exaltando o trabalhador

3 Frida não é a única mulher a ser representada com tanto destaque em um mural de Diego Rivera, na capela de Chapingo, sobre a qual se comentou no início desse artigo, a figura central também é a de uma mulher, nesse caso, outra mulher de Rivera.

do campo, elementos estes que defendem e definem a Revolução Mexicana, sendo possível apontar um canal de pertencimento cultural por meio do muralismo mexicano.

Os murais se tornaram documentos expostos em espaços públicos e ainda hoje são preservados e são uma referência da memória nacional. Em muitos países a memória nacional é guardada em museus e bibliotecas, acessível a quem a busca e a quem se sente confortável nesses lugares que muitas vezes são excludentes. Nesses lugares são acumulados, arquivados e selecionados aquilo que for pertinente às vontades de quem controla a memória. De outra forma, talvez menos didáticas e mais estéticas, em espaços públicos estão esculturas que podem fazer referência e constituir um elemento que tenha nele algo de sentimento nacional. Mas de maneira diferente, o muralismo buscava valorizar essas paredes públicas como forma de acessibilidade e formação do ideal mexicano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os murais nasceram da necessidade de um projeto de manter aquela memória revolucionária, de identificação, nasceram de uma estratégia governamental. Um dos objetivos desses murais era a formação de uma identidade nacional. O processo de identidade e nacional é um processo em constante formação, ligado às pertencas comunitárias e seus símbolos. A pintura muralista foi um projeto político que tinha objetivo pedagógico de formação do que seria o mexicano. Naquela época, a maior parte da população era analfabeta, por esse motivo, o recurso da pintura figurativa foi tão importante no processo de formação de identidade nacional:

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: 119).

A necessidade de identificação do mexicano com os símbolos nacionais fazia parte do projeto revolucionário de governo. 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 de “que geram a memória da coletividade” (Vasconcellos, 2007: 162). Essas imagens, os murais, até hoje são conservadas e continuam a ser lidas por quem quer que as veja. A questão da identificação com os símbolos seria uma variável, dependendo da manutenção do projeto pedagógico e das referências do observador.

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 sagrado⁴, 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.

4 Gérard Namer no livro *Mémoire et société* (1987) aborda, dentre outros temas as instituições clássicas de memória (museus nacionais e bibliotecas) que detêm a memória nacional e a coloca em um lugar que possui um caráter sagrado, onde são feitas as práticas de memória.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARROS, A. L. G. S.. A Capela de Chapingo e a re-significação da tradição. In: XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2010, Rio de Janeiro. Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2010.
- HALBWACHS, M. Los Marcos sociales de la memoria. Barcelona: Antrophos Editorial, 2004
- HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A., 2005
- NAMER, Gérard. Institutions de Mémoire Culturel, in: _Mémoire et société. Paris: Méridien, 1987
- NORA, P. Entre história e memória: a problemática dos lugares. Projeto História, v. 10, 1993
- BATALLA, Guillermo Bonfil. The problem of National Culture. In: JOSEPH, Gilbert M & HENDERSON, Timothy J. The Mexico Reader – History, Culture, Politics. Duke University press. Durham and London. 2002
- CAMÍN, H. A. e MEYER, L. À sombra da Revolução Mexicana. História Mexicana Contemporânea, 1910-1989. São Paulo: Edusp, 2000 (1946).
- FLORES MAGÓN, Ricardo. A Revolução Mexicana. Tradução: Plínio Augusto Coelho. Editora Imaginário, SP. 2003
- FOSTER, Hal. Recodificação: Arte, Espetáculo e Política Cultural. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996
- KETTENMANN, Andrea. Diego Rivera 1886-1957. Um espírito revolucionário em El arte moderno. 2003[1997]. Traducción: Carlos Caramés, Ortigueira. Editora: Taschen
- ASSMANN, A. Espaços da recordação. Formas e transformações da memória cultural. Parte III Armazenadores, Campinas: Unicamp, 2009
- SILVA HERZOG, Jesús. Breve historia de la Revolución mexicana. Los antecedentes y la etapa maderista. Primera edición, 1960. 2 ed. – Mexico: FCE, 1972.
- VASCONCELLOS, Camilo de Mello. Imagens da Revolução Mexicana. O Museu Nacional de História do México (1940-1982). São Paulo: Alameda, 2007