

**UNESP**  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
Campus de Marília – SP  
Faculdade de Filosofia e Ciências

**MARCIA HELENA DOMINGUES CAMARGO**



**O REFLEXO ESTÉTICO COMO REFLEXO DA REALIDADE:  
A PARTICULARIDADE EM DIEGO RIVERA**

**Marília**

**2015**

MARCIA HELENA DOMINGUES CAMARGO

**O REFLEXO ESTÉTICO COMO REFLEXO DA REALIDADE:  
A PARTICULARIDADE EM DIEGO RIVERA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia e Ciências – Unesp/Marília, como requisito para obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

**Linha de pesquisa:** Determinações do Mundo do Trabalho.

**Orientador:** Prof. Dr. Anderson Deo

MARÍLIA

2015

Camargo, Marcia Helena Domingues.

C172r O reflexo estético como reflexo da realidade: a particularidade em Diego Rivera / Marcia Helena Domingues Camargo. – Marília, 2015.  
102 f. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Filosofia e Ciências, 2014.

Bibliografia: f. 92-93

Orientador: Anderson Deo.

1. Pintura - México. 2. Estética. 3. Rivera, Diego – 1886-1957. 4. Lukács, György – 1885-1971. I. Título.

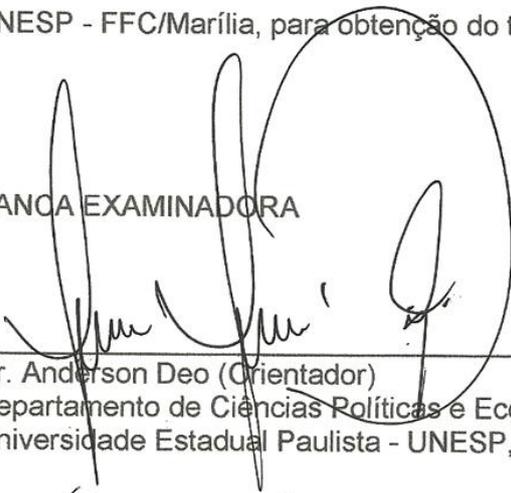
CDD 111.85

MARCIA HELENA DOMINGUES CAMARGO

**O REFLEXO ESTÉTICO COMO REFLEXO DA REALIDADE:  
A PARTICULARIDADE EM DIEGO RIVERA**

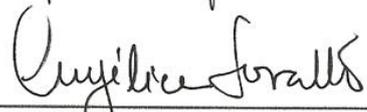
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da  
UNESP - FFC/Marília, para obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

BANCA EXAMINADORA



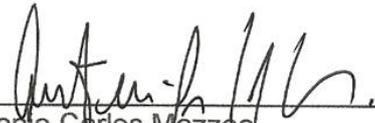
---

Dr. Anderson Deo (Orientador)  
Departamento de Ciências Políticas e Econômicas  
Universidade Estadual Paulista - UNESP, FFC/Marília



---

Dr<sup>a</sup>. Angélica Lovatto  
Departamento de Ciências Políticas e Econômicas  
Universidade Estadual Paulista - UNESP, FFC/Marília



---

Dr. Antonio Carlos Mazzeo  
Departamento de Pós-Graduação em História Econômica - USP, FFLCH/São Paulo

Marília, 6 de maio de 2015

À minha mãe, Lucia Emília (*in memoriam*).

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço todos os colegas e professores que contribuíram nesta etapa de minha formação.

O Prof. Anderson Deo, que me acompanhou na reta final deste projeto, como orientador desta pesquisa.

A Profa. Angélica Lovatto pela grande contribuição desde o início deste trabalho.

O Prof. Antonio Carlos Mazzeo, que foi o grande incentivador deste projeto desde o início do processo. Agradeço por tornar possível a conclusão desta pesquisa, sempre se colocando como um grande mestre, aquele que vê no aluno pesquisador a totalidade de sua vida, feita de altos e baixos, e não somente um ser coisificado.

Toda minha família e todos os amigos, que não estiveram ligados diretamente ao trabalho, mas foram fundamentais neste período, pelo apoio e carinho.

Saulo Carvalho, meu companheiro no sentido mais pleno da palavra. Pelo seu amor e por estar sempre a meu lado nos momentos difíceis, incentivando a conclusão desta jornada. A você, Saulo, todo meu carinho.

*“Caminante, son tus huellas  
el camino y nada más;  
Caminante, no hay camino,  
se hace camino al andar.  
Al andar se hace el camino,  
y al volver la vista atrás  
se ve la senda que nunca  
se ha de volver a pisar.  
Caminante no hay camino  
sino estelas en la mar.”*

(Antonio Machado)

**Resumo:**

Este trabalho tem como objetivo analisar a particularidade do reflexo estético dos murais de Diego Rivera. Para isso utilizamos as categorias da dialética elaboradas por Georg Lukács. Rivera criou toda uma iconografia dentro do muralismo mexicano para expressar o passado, o presente e o que haveria de ser o futuro para o México. De forma original sintetizou a situação particular do México, dentro dos fundamentos no conceito marxista de luta de classes. Realizamos uma pesquisa bibliográfica e fizemos análise de imagens das obras de Diego Rivera. Compreende-se com esse estudo que tanto o reflexo estético quanto o reflexo científico são formas de análise e compreensão da realidade objetiva. Por fim, entendemos que os murais de Rivera tratam-se de uma “grande obra”, dentro do conceito lukasciano, ou seja, ela possibilita aos homens a elevação da sua condição em-si, cotidiana, a uma relação para-si, genérica.

**Palavras-chave:** Diego Rivera. Muralismo mexicano. Georg Lukács. Reflexo estético.

**Abstract:**

This work aims to analyze the particularity of aesthetic reflection of Diego Rivera murals. For that we use the categories of dialectics developed by Georg Lukács. Rivera created a whole iconography within the Mexican mural painting to express the past, the present and what would be the future for Mexico. In a original way Rivera synthesized the particular situation of Mexico, within the grounds in the Marxist concept of class struggle. We performed a literature search and we analysis pictures of Diego Rivera's works. It is understood with this study that both the aesthetic reflection as scientific reflection are forms of analysis and understanding of objective reality. Finally, we understand that the Rivera murals deal is a "high art" within the Lukascian concept, that is, it enables men to increase their condition "in-itself", everyday life, to a relationship "for-itself", generic.

**Key-words:** Diego Rivera. Mexican muralism. Georg Lukács. Aesthetic reflection .

## SUMÁRIO

|  |           |
|--|-----------|
| INTRODUÇÃO .....   | 11        |
| <b>CAPÍTULO 1 – A particularidade em Lukács: um debate fundamental entre reflexo científico e reflexo estético .....</b> | <b>18</b> |
| 1.1 A particularidade e o reflexo estético .....   | 22        |
| 1.2 Problemas singulares na particularidade .....  | 30        |
| <br>   |           |
| <b>CAPÍTULO 2 – Particularidade da vida e obra de Diego Rivera .....</b>   | <b>41</b> |
| 2.1 Breve panorama político mexicano entre 1910 - 1920 .....   | 41        |
| 2.1.1 José Vasconcelos e a ideia do “Renascimento Mexicano” .....  | 43        |
| 2.2 O início de Rivera no México .....   | 46        |
| 2.2.1 Arte Moderna .....   | 47        |
| 2.3 Diego Rivera e a maturidade artística na Europa .....  | 51        |
| 2.4 O retorno ao México .....  | 56        |
| 2.5 Rivera e o muralismo mexicano .....  | 61        |
| <br>   |           |
| <b>CAPÍTULO 3 – A particularidade e o reflexo estético na obra de Diego Rivera. Análise dos murais .....</b>             | <b>65</b> |
| 3.1 Análise dos murais .....   | 67        |
| 3.1.1 “ <i>Epopéia dos povos mexicanos</i> ” e Secretaria de Educação Pública .....                                      | 69        |
| 3.1.2 “ <i>Homem Controlador do Universo</i> ” .....   | 80        |
| <br>   |           |
| CONSIDERAÇÕES .....  | 89        |
| REFERÊNCIAS .....  | 92        |
| DOCUMENTOS ICONOGRÁFICOS .....   | 94        |
| ANEXOS .....   | 102       |

## INTRODUÇÃO

Quando falamos em muralismo mexicano, o primeiro nome do qual lembramos é o de Diego Rivera. Entre tantos muralistas, ou mesmo se considerarmos os “três grandes” (Rivera, Siqueiros e Orozco), Rivera é visto como o mais popular. Foi aquele que teve mais influência na vida dos mexicanos. Sendo que a maioria de seus murais dialogava diretamente com aquela população, sua História, seus mitos, seu passado, presente e até futuro foram registrados pela mão do pintor, que se dizia um trabalhador a serviço do povo mexicano.

Diego Rivera estava determinado a transformar a história mexicana, sua busca fez com que ele fosse um dos maiores colecionadores de peças pré-colombianas e criou um museu, no qual deixou em testamento “para o povo do México”.

A abertura dos Jogos Pan-Americanos de 2011, em Guadalajara (México) coincidiu com as comemorações de seu 125º aniversário, se estivesse vivo. Rivera foi uma das figuras homenageadas sobre pintores do passado na cerimônia de abertura dos jogos, juntamente com Frida Kahlo. Outra curiosa relação da arte de Diego Rivera com o público foi o fato de que suas pinturas que denunciam ligações escusas e suspeitas, entre os mais diversos setores da sociedade com os capitalistas especuladores de Wall Street, simplesmente foram retiradas das páginas do sítio da internet da Secretaria de Educação Pública do México – SEP (órgão equivalente ao Ministério da Educação aqui no Brasil), as quais tivemos acesso poucos meses antes da crise da bolsa de valores deflagrar-se nos Estados Unidos, em 2008, por causa de uma “bolha” no setor imobiliário, expondo, de certo modo, toda uma situação de constrangimento até imoralidade inerentes a este setor financeiro. Mai ainda, desde a época em que houve este “incidente” no mercado de ações mundial, estávamos consultando o *síte* da SEP normalmente, até que em 26 de setembro de 2014, 43 estudantes de *Ayotzinapa*, que foram brutalmente assassinados com requintes de crueldade, marchando a caminho de *Iguala*. O principal suspeito de comandar o crime é o chefe do narcotráfico e prefeito de *Iguala*. O *síte* saiu do ar em janeiro de 2015, causando-nos certo espanto e evidentemente dificultando nosso trabalho de levantar mais dados para a pesquisa.

Estes fatos não fazem com que Rivera seja uma figura folclórica – apesar de ter se tornado quase um mito – mas, antes, mostra que suas pinturas refletem uma realidade vigente ainda nos dias de hoje. Que ele não está no passado, nem foi “ultrapassado”, mas que desperta a admiração e curiosidade, e uma certa “cautela”, como vimos, em alguns setores da sociedade, ao tratar deste artista na atualidade.

Diego Rivera já foi objeto de nosso estudo no trabalho de conclusão de curso para obter a licenciatura na graduação de Educação Artística, em 2006. Naquela ocasião o que chamou a atenção foi justamente a ausência, durante o curso, de termos conhecido um artista plástico que tratasse deliberadamente de forma partidária<sup>1</sup> a sua temática.

A forma como o curso de graduação tendenciava para uma educação pós-moderna em artes, nos causava certo desconforto e era necessário fazer o contraponto.

Na verdade, as áreas ligadas à subjetividade, principalmente com a esquerda tendo uma forte orientação stalinista depois da morte de Lênin e durante os anos da Guerra Fria, foram legadas a um segundo plano pelos intelectuais de esquerda em detrimento das questões sociais mais abrangentes ligadas à política e economia. Nesse período há um fortalecimento da leitura estruturalista no interior do marxismo. Isso levou, de certa forma, também, a uma interpretação estruturalista no campo das humanidades (artes, psicologia, educação, etc.). Esta leitura racionalista positivista recebeu muitas críticas dos pensadores irracionistas burgueses (que acreditam ser este o legítimo pensamento e legado de Marx, o qual direcionam todas as suas críticas). Por fim, o irracionismo acabou por dominar quase que por completo todo este campo abarcado pelas áreas ligadas à subjetividade.

Entretanto, a evidente anulação da dimensão ontológica, na análise do real pelo estruturalismo e todo pensamento neopositivista teria, de fato, se desdobrado na negação completa da razão pelo irracionismo moderno que, segundo Coutinho (2010), correspondem a uma relação de complementaridade entre a “miséria da razão” e a “destruição da razão”. Como nos explica Netto (2010) em seu posfácio:

---

<sup>1</sup> O termo “partidário” se refere ao conceito de partidarismo, de Lukács (1970), como veremos mais tarde.

Esta relação de complementaridade, Carlos Nelson descobre-a na função ideológica que o moderno irracionalismo (a “destruição da razão”) e racionalismo formal (a “razão miserável”) desempenhou como constitutivos da cultura burguesa no marco das tensões, oscilações e contradições da sociedade comandada pelo capital: entre a “angústia” e a “segurança” operam constelações ideo-teóricas sobre as quais se erguem concepções de mundo conservadoras/estabilizadoras da ordem. (p.244-245)

Nesse sentido, o artista que procurávamos trabalhar para expressar nossa visão sobre a arte, não deveria nem estar ligado aos traços constitutivos da “miséria da razão” estruturalista, muito menos ser o portador das “angústias” da “destruição da razão”, do irracionalismo moderno.

Buscávamos um artista em que as ideias da luta de classes, e do marxismo fossem claramente retratadas, mas que não fosse uma espécie de artista que fizesse propaganda política (embora a foice e o martelo – símbolo do partido comunista no qual Diego Rivera militava – estejam presentes em muitos detalhes de suas obras, porém não como tema principal, o conjunto da obra não estava em detrimento do partido e de suas determinações estéticas), muito menos da propaganda soviética<sup>2</sup>, mas antes, de uma visão de mundo. Referimo-nos ao movimento artístico conhecido como realismo socialista, o qual surge na década de trinta, período em que o trabalho de Diego Rivera já está bastante consolidado<sup>3</sup>.

Encontramos aquelas qualidades que buscávamos citadas acima, para a nossa surpresa, em um movimento artístico latino-americano: o muralismo mexicano. E mais precisamente de acordo com aquela pesquisa em Diego Rivera, o qual ainda não nos esgota o desejo de pesquisá-lo, analisar sua obra, tornando-se novamente objeto desta nova pesquisa.

Se na pesquisa anterior, buscávamos a temática socialista, de cunho marxista, nosso objetivo agora é saber o quanto há de autenticidade em Diego Rivera, enquanto artista. Buscar suas qualidades dentro do âmbito da estética. Interessa-nos saber o que faz com que ele seja não só um dos maiores artistas

---

<sup>2</sup> Diego Rivera apoia o manifesto criado por Trostky e Andre Breton, em 1938 (“*Por uma arte revolucionária e independente*”), de oposição às premissas estéticas que Stalin impõe no campo das artes e literatura na URSS e aos aliados comunistas, em geral. Trostsky esteve exilado no México, com a ajuda de Diego Rivera. Foi neste período que o manifesto foi escrito.

<sup>3</sup> Trataremos deste assunto nos capítulos 1, referente a categoria estética singular do Partidarismo; e no capítulo 3, quando realizaremos a análise dos murais.

latino-americanos, mas um grande artista mundial. O que há de “impresso” naquelas paredes que ainda mantêm vivo o sentido de sua obra. Em suma, o que Rivera retrata que nos remete a uma realidade que, apesar de se passar no México, se torna universal? Seria pelo fato de o que está lá representado são acontecimentos generalizados que ocorreram praticamente no mundo todo? Questões sobre colonização, eurocentrismo, exploração da população nativa que marcam uma época, a do “descobrimento” do novo continente, das grandes navegações europeias, as guerras, revoltas populares, e que culmina no poder hegemônico da Europa, Estados Unidos e Japão, nos dias de hoje? Tudo isso é característico de um período histórico que abrange a totalidade dos povos.

Apesar dos acontecimentos posteriores à época das obras terem alterado o mapa geopolítico mundial, pouco foi mudado na essência do sistema capitalista, ou seja, a exploração e acumulação do trabalho. As classes dominantes continuam a utilizar o poder econômico e político para expropriar o produto do trabalho alheio, do proletariado. Em suma, a luta de classes não foi superada.

O contexto sociopolítico nos dá uma pista sobre a perpetuação de uma obra de arte. Porém ao longo da história da arte, observamos diversas obras que se tornam clássicos, os quais se passam em épocas e contextos diferentes do atual. A antiguidade clássica, o estilo gótico romântico, o Renascimento, entre outros, são um exemplo claro do que queremos expor.

Ao nos defrontarmos seja com as pirâmides de Gizé ou a torre Eiffel, nos causa uma grande comoção. Mas o principal fato é que estas obras nos dão conta de um passado da humanidade, das belezas produzidas por homens que viveram em um tempo longínquo, provocando em nós um sentimento de grandiosidade e continuação.

Antes de iniciarmos esta pesquisa, tivemos contato com a “*Estética*”<sup>4</sup>, de Georg Lukács (1966) e com alguns estudos sobre esta obra. Algumas das questões colocadas aqui aparecem em seus escritos. Entendemos que para maior enriquecimento do debate proposto seria necessário que este estudo abrangesse boa parte do conteúdo da “*Estética*”. Porém, devido ao grande volume das duas

---

<sup>4</sup> Nos referimos aqui à publicação em espanhol “*Estética: la peculiaridad de lo estetico*”. Barcelona: Grijalbo, 1966.

obras e tendo em vista o fato de que seria impossível uma total compreensão, sem que se passasse pelos escritos introdutórios, que no Brasil receberam o nome de “*Introdução a uma estética marxista: sobre a particularidade como categoria da estética*”, nosso estudo tomará esta última obra citada como base teórica do trabalho atual. Tópicos sobre *mimesis*, realismo nas artes e catarse enriqueceriam nossos argumentos, além de tornar a pesquisa de nosso objeto muito mais completa, digamos. Deixaremos para um próximo momento a oportunidade de abarcar, aos poucos, todo o vigor e a essencialidade que possui os escritos de Lukács acerca da estética.

Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder, tradutores da obra que teremos como base teórica, chamam a nossa atenção para o fato de que Lukács vinha publicando seus estudos sobre a estética em 1956 numa revista da República Democrática Alemã, enquanto estava na Hungria. Porém com a intervenção soviética na Hungria, ele interrompe os escritos, e de certa maneira, seu planejamento. De forma que não devemos tratar uma obra “desligada” da outra.

Nestes escritos, Lukács explica logo no primeiro parágrafo do *Prefácio* (1970) que iria tratar dos problemas dialético-materialista do reflexo estético e que somente depois de resolvida estas questões, poderia passar para a parte histórico-materialista. Portanto, iremos trabalhar as categorias da dialética e o reflexo estético que, na opinião de Lukács tais questões se interligam e revelam uma problemática: a particularidade como categoria central da estética.

Segundo Lukács (1970), a “particularidade” como categoria é algo que vai muito além do contexto social. De fato ele remete a uma relação tempo-espço do artista, mas é algo muito mais complexo. É preciso que se compreenda que a particularidade é uma categoria pertencente à dialética, que no caso, se refere à dialética materialista.

Por meio da dialética, Lukács procura demonstrar aquilo que Marx fez: uma leitura ontológica da realidade. A dialética materialista e histórica seria um modo de captar a realidade e analisar um objeto considerando o seu ponto de vista e desenvolvimento histórico, de uma realidade que está sempre em movimento. Isso implica a análise da radicalidade dos objetos que “[...] é, para o ser humano, o próprio ser do homem” (MARX, 2010, p.44). Marx não faz um recorte epistemológico da realidade, sua crítica à sociedade capitalista é uma crítica ontológica, isto é, ela

leva em consideração, como ponto de partida, as necessidades e possibilidades genéricas do ser humano.

Primeiro Lukács conclui que era necessário fazer uma análise da gênese do fenômeno estético, e para isto ele estabelecerá uma relação materialista dialética, para demonstrar como a categoria da particularidade é ausente no pensamento idealista.

Outro fator indispensável para o entendimento do fenômeno estético é a compreensão da diferença entre reflexo científico e reflexo estético. Para a nossa problemática, que é a particularidade do reflexo estético em Diego Rivera, consideramos este debate fundamental, impossibilitando que se desvincule a questão dialética, da questão dos reflexos. Entendemos que estes dois fatores se encontram associados. Lukács (1970) explica que a ciência proporciona uma consciência do mundo externo ao homem, já a arte levaria a uma autoconsciência do desenvolvimento da humanidade. Ou seja, a arte contribui para a percepção de que o homem é um ser histórico, que faz parte, em suas relações individuais, de uma totalidade humano-genérica.

No nosso primeiro capítulo demonstraremos algumas aproximações da particularidade como campo organizador do fenômeno estético. Nele também contém os argumentos sobre as especificidades dos reflexos (científico e estético), a relação entre particularidade e reflexo estético. Abordaremos ainda aspectos singulares que achamos necessários para a pesquisa, e que foram destacados do conjunto que Lukács demonstra. Para os problemas singulares que separamos aqui, usamos o mesmo critério do autor, que foi o de apresentar os problemas agrupados em dois temas. Acreditamos que alguns servem para esclarecer o fenômeno estético e para melhor esclarecer nossa base teórica. Outros, por sua vez, cumprem também o papel de nos ajudar na análise dos murais.

No segundo capítulo trataremos da particularidade em Diego Rivera. Faremos uma leitura da conjuntura mexicana pós-revolucionária. Iremos focar na biografia e pesquisa das obras de Rivera desde sua ida para a Europa, seu retorno ao México até meados da década de trinta. Consideramos que nesta fase ele tenha produzido seus murais mais importantes para nossa investigação. É importante registrar que a maioria das obras, as quais tivemos acesso são em grande parte de caráter histórico ou bibliográfico. Mesmo que historiadores tenham escritos a maior parte dos artigos

ou livros, sentimos a falta de uma leitura exclusivamente estética. É possível que muitas das dificuldades que encontramos deva-se ao campo predominante do irracionalismo em relação à subjetividade que citamos acima, e também por tratar-se de um artista latino-americano, que ainda por cima trata de assuntos que despertam paixões, polêmicas, mas denúncias, através de um apuradíssimo senso artístico e crítico.

No terceiro capítulo faremos a análise pictórica dos murais, onde poderemos compreender melhor as peculiaridades da forma do mural e de seu conteúdo. Encontramos, porém, um grande problema em relação às imagens que utilizamos. A internet provém uma infinidade de imagens sobre todo tipo de assunto, mas não existe um compromisso por grande parte daqueles que divulgam imagens de obras de arte em dar maiores detalhes sobre o que está exposto, chegando ao ponto de usarmos obras essenciais para nossa análise, sem sequer sabermos o título da obra, ano, onde está locada, etc.

Em nossas considerações, chegamos à compreensão de que Diego Rivera reflete a realidade que diz respeito não só no que tange ao México (particular) mas o mundo todo (universal). Estão lá os explorados, os miseráveis, as revoltas populares, bem como os exploradores e toda uma estrutura vinculada a eles que desde o período colonial até o sistema capitalista utiliza na forma de coerção para manter-se no poder. Faz parte também deste tempo histórico da humanidade e que é representado, e tomado como visão de mundo de Diego Rivera, toda a resistência popular e a luta da superação e emancipação humana. Emancipação esta conquistada através da revolução socialista fundamentada principalmente na teoria de Karl Marx.

Com isso, acreditamos que Diego Rivera cumpre com o legado artístico de contribuição para o que Lukács (1970) chama de “finalidade última” da obra de arte, a autoconsciência do desenvolvimento da humanidade.

## **CAPÍTULO 1. A particularidade em Lukács: um debate fundamental entre reflexo científico e reflexo estético**

A dialética é um método pelo qual o pensamento capta a realidade. Esse método seria o caminho que nosso raciocínio faz para compreender o movimento do real. A dialética marxiana considera o ponto de vista histórico do objeto, analisando seu movimento e desenvolvimento. Como afirmou Marx, a dialética é a “ciência das leis gerais do movimento, tanto do mundo exterior quanto do pensamento humano” (MARX apud LÊNIN, 2001, p.18). Segundo Kosik (2011), a dialética marxista trata da “coisa em si”, busca alcançar o objeto analisando em sua totalidade.

Esse movimento do real pode ser interpretado na relação dialética entre três grandes categorias fundamentais: a singularidade, a particularidade e a universalidade.

Em Marx (2010b) observamos que a compreensão de um objeto parte da análise de sua totalidade complexa para as partes que compõem esse todo. A decomposição da categoria da totalidade revela as diversas categorias, das mais complexas às mais simples.

Uma vez que o objeto não demonstra toda sua essência, de imediato, é preciso que o pensamento realize o “caminho de volta” (MARX, 2010b), isto é, demonstrar as determinações concretas mais simples para chegar às relações gerais abstratas mais tênues, até alcançar determinações mais complexas.

Em “*A Sagrada Família*”, Marx e Engels demonstram como estas categorias se inter-relacionam, através do exemplo da fruta. Segundo Oliveira (2005):

Essa categoria que caracteriza um conceito mais geral em relação a uma determinada fruta não existe a não ser no pensamento. Representa, em nosso pensamento, o universal. Nasce de um processo mental em que o homem, através de experiências de gerações com frutas específicas (o singular), em determinadas circunstâncias (o particular), reúne as características comuns, encontradas nos diferentes tipos de frutas específicas, num só termo – o universal. (p.27)

Ainda sobre as relações entre singular-particular-universal, Oliveira aponta que:

[...] a universalidade é uma abstração que tem sua base concreta na própria realidade. Ela não pode ser compreendida por si mesma. Assim, a ciência, utilizando-se destas abstrações mais gerais (representadas pelas categorias) pode fazer refletir adequadamente, no pensamento, o desenvolvimento processual da realidade em seu movimento concreto, em sua multilateralidade, dentro de suas complexas proporções. É a elevação de um determinado movimento específico, que se dá concretamente na realidade, a um conceito que representa esse movimento em nosso pensamento. (OLIVEIRA, 2005, p.28)

A particularidade é uma categoria movida e movente. Ela reflete o tempo presente onde o ser está inserido, num tempo e espaço. A universalidade é uma abstração que expressa um movimento objetivo da realidade como ela realmente é.

O reflexo científico consegue expressar a realidade como ela acontece de fato, não como interpretamos, percebemos ou sentimos. Ele vai expressar seu juízo científico (conjunto de elaborações teóricas feitas sobre o objeto do conhecimento). O conceito é a síntese dos juízos, o conceito científico vai sintetizar o conjunto de juízos que foram elaborados histórica e sistematicamente sobre determinado objeto do conhecimento. Marx cita nos *Grundrisse*:

Assim, as abstrações mais gerais surgem somente quando se dá um mais rico desenvolvimento do concreto, quando uma característica revela-se comum a um grande número, a uma totalidade de fenômenos. Então, ela cessa de poder ser pensada apenas em uma forma particular. (MARX apud LUKÁCS, 1970, p.81)

Lukács, ainda seguindo o pensamento de Marx sobre a questão materialista histórico-dialética nos diz:

E pode-se dizer: Marx considera a universalidade como uma abstração da realidade, e então – só então – ela se torna uma justa ideia, isto é, quando a ciência reflete adequadamente o desenvolvimento vital da realidade em seu movimento, em sua complexidade, e em suas verdadeiras proporções. Mas se o reflexo deve corresponder a estes critérios, ele deve ao mesmo tempo ser histórico e sistemático, isto é, deve elevar a conceito o movimento concreto. (LUKÁCS, 1970, p.80 e 81)

Depois de usar o capítulo inteiro para confrontar a dialética marxiana com a hegeliana, e após citar alguns exemplos que Marx usa nos *“Grundrisse”* para

demonstrar o que escrevemos acima sobre abstração, concreto e abstrato-concreto, e sobre as mediações entre singularidade-particularidade-universalidade, Lukács sentença:

Os exemplos citados são suficientes para indicar como é rico e variado o modo pelo qual a dialética de universal e particular se manifesta na realidade histórico-social e como seria falso deduzir antecipadamente desses processos, tão diversos um do outro, um esquema qualquer. A ciência autêntica extrai da própria realidade as condições estruturais e as suas transformações históricas e, se formula leis, estas abraçam a universalidade do processo, mas de um modo tal que deste conjunto de leis pode-se sempre retornar – ainda que frequentemente através de muitas mediações – aos fatos singulares da vida. É precisamente esta a dialética concretamente realizada de universal, particular e singular. (LUKÁCS, 1970, p.81)

No prefácio de *"Introdução a uma estética marxista"*, Lukács tem a preocupação de demonstrar os diferentes tipos de reflexo – fato que irá permear toda esta obra, em específico – e como eles acontecem na forma materialista-dialética. Lukács (1970) fala em três tipos de reflexos: o científico, o estético, e do conhecimento que se realiza na atividade cotidiana, ou seja, nas questões do imediato. Segundo ele, os reflexos estético e o científico refletem a mesma realidade objetiva, mas cada uma com suas especificidades categoriais:

Isso implica necessariamente em que devem ser os mesmos não só os conteúdos refletidos, mas as próprias categorias que os formam. A especificidade dos diversos modos de reflexo só se pode manifestar, por conseguinte, no *interior* dessa identidade geral: em uma escolha específica entre a infinidade dos conteúdos possíveis numa acentuação específica e numa reorganização específica das categorias a cada passo decisivas. [...] devia-se acentuar sempre a unidade de identidade e diversidade que existe entre as doutrinas das categorias [...] em conexão e relação recíproca com outras diferenças categoriais entre o reflexo científico e o reflexo estético (desantropologização em contraste com interpretação antropomórfica, interpretação de em-si e para-nós, etc). (LUKÁCS, 1970, p.2, grifo do autor)

Quando olhamos uma realidade ela se apresenta de forma caótica. Primeiro é preciso olhar este “todo caótico”, então parte-se para o processo de análises do objeto. Analisando a totalidade deste objeto, é possível chegar a uma síntese. É o movimento que se faz do abstrato ao concreto, e retorna ao concreto pensado. A

identidade geral é o abstrato, é a “coisa em si”, e não o “para si”. Ela existe para fora do pensamento, independente do conhecimento ou não. Porém, ela tem suas especificidades categoriais, que precisam ser analisadas para se chegar a uma “rica totalidade de muitas determinações e relações” (MARX, 2010b).

Neste momento, Lukács está preocupado em tratar “da especificidade do fato estético, analisando em particular a gênese filosófica do princípio estético, a sua diferença em relação ao reflexo científico da realidade objetiva e ao reflexo que se realiza na vida cotidiana” (LUKÁCS, 1970, p.1). Ele confronta a gênese e seus autores, e também reconhece suas contribuições: Kant, Schelling, Hegel e Goethe são os principais nomes.

Dentro dessa relação dialética, cada reflexo irá se “fixar”, “revelar” (LUKÁCS, 1970) em uma determinada categoria. O reflexo estético fixa-se, culmina, no particular. O reflexo científico vai se expressar no singular ou no universal, será tanto uma lei universal, ex: a lei da gravidade, como uma lei singular, ex: características individuais dos seres vivos. O reflexo cotidiano liga-se em qualquer ponto, dependendo de suas tarefas cotidianas, seria aquele conhecimento que se deve usar de forma imediata, ex: o ato de comer beber, preparar um tipo de alimento. Quanto a isso Lukács diz:

[...] o movimento no qual o artista reflete a realidade objetiva culmina, fixa-se, recebe forma no particular, e não, como no conhecimento científico, de acordo com suas finalidades concretas, no universal ou no singular. O conhecimento ligado à prática cotidiana fixa-se em qualquer ponto, a depender de suas tarefas concretas e práticas. O conhecimento científico ou a criação artística (e a recepção estética, como na experiência do belo natural) diferenciam-se no curso do longo desenvolvimento da humanidade, tanto nos limites extremos como nas fases intermediárias. (LUKÁCS, 1970, p.147)

Aqui ele irá complementar sobre a diferença dos reflexos científico e estético e do conhecimento das práticas cotidianas, ou reflexo cotidiano:

Sem este processo, jamais se teria concretizado a verdadeira especialização destes campos, a sua superioridade em face da práxis imediata da vida cotidiana, da qual ambos paulatinamente surgiram [...] Na determinação das características peculiares destes campos de atividade humana, seriam necessariamente obtidos resultados equívocos se não se estabelecesse firmemente que – em todos os três casos – é refletida a mesma realidade objetiva, que,

portanto, é a mesma não só como conteúdo mas também em suas formas, em suas categorias. Naturalmente, a longa especialização, realizada com sucesso, implica em que se aperfeiçoem órgãos receptivos que percebem coisas, formas, relações, etc., que não poderiam ser obtidas pela práxis imediata da vida cotidiana. (LUKÁCS, 1970, p.147-148)

### **1.1 A particularidade e o reflexo estético**

Tendo em vista a elaboração de Marx para a dialética materialista, precisamos compreender como Lukács elabora seu conceito da particularidade como categoria central da estética e como o reflexo estético remete à realidade. Para isso é preciso fazer o “caminho de volta”, desconstruir o fazer estético na direção do fazer humano.

A arte, como construção social, aparece desde a organização dos hominídeos. Nas escavações arqueológicas foi descoberto que além dos materiais construídos para determinadas funções de caráter utilitário, tal como o machado, faca, punhal, cesto, cerâmica, etc., existia também em muitos destes artefatos uma característica que extrapolava suas funções apenas enquanto ferramentas.

Percebeu-se que através destes artefatos também foram elaboradas técnicas propriamente desenvolvidas para as confecções dos objetos, os quais possuíam uma intrínseca conexão entre destreza, ou seja, beleza estética, e a finalidade de satisfação de produzir um objeto visando a execução de uma ação. Nota-se ainda que, o fator estético das peças intenta uma relação entre a objetividade de determinada ação ou algum domínio sobre as forças da natureza, ou seja, o domínio do homem sobre o desconhecido. Portanto, além dos objetos possuírem uma função prática-utilitária de acordo com suas finalidades, estes também desenvolviam uma percepção estética. Por exemplo, ao polir uma pedra para prendê-la à ponta de uma lança, notava-se que quanto mais as partes fossem simétricas, mais eficaz tornava-se aquele objeto para dar cabo à sua finalidade. Encontravam-se ali as noções e valores de proporção e simetria.

É possível observar pequenas esculturas de figuras femininas<sup>5</sup> e diversas temáticas nos desenhos de cavernas que datam desde a era do Paleolítico Superior e do Neolítico.

No pequeno grau de organização dos diversos grupos de homínídeos daquele período, dentre eles os *neanderthais* e do *homo sapiens*, já era possível observar naquelas sociedades a produção de artefatos com finalidades objetivas, ao mesmo tempo que atribuíam uma função estética àqueles objetos. O fator estético, o caráter de beleza que demonstram os desenhos desde as pinturas rupestres até o que se concebe por instrumentos musicais, das ferramentas e esculturas ornamentadas, entre tantos outros exemplos, eram usados muitas vezes não só em objetos do cotidiano, mas também em diversos objetos ritualísticos.

Naquele momento, aqueles grupos possuíam uma difícil tarefa de dominar a natureza sem possuir conhecimento e tecnologia sofisticados. Mas, nem por isso aquele tipo de organização social deixou de ter um grau de complexidade elaborada por milhares de anos, onde se destaca o fato da mudança de organização da reprodução de suas vidas, de caráter nômade, de caçador-coletor, para a fixação em território e o desenvolvimento da agricultura. Afirma Fischer:

[...] toda arte é condicionada pelo seu tempo e representa a humanidade em consonância com as ideias e aspirações, as necessidades e as esperanças de uma situação histórica particular. Mas ao mesmo tempo, a arte supera esta limitação e, de dentro de um momento histórico, cria também um momento de humanidade que promete constância no desenvolvimento. (1967, p.17)

É possível, portanto, perceber que o fenômeno estético já aparece nas organizações mais primitivas dos seres humanos.

De acordo com Lukács (1970) e Fischer (1967), a arte, além de ser uma construção social dos homens, também reflete a realidade concreta. Reflete e está inserida num contexto de um sujeito social e do conjunto da sociedade.

Karl Marx e Frederich Engels (1965) explicam a origem da sociedade humana através do trabalho transformador da natureza (ao qual denominaram como

---

<sup>5</sup> Sobre estatuetas de Vênus, disponível em: < <http://tempodoshomens.blogspot.com.br/2011/04/o-paleolitico-superior-40000-10000-ac.html> > Acesso em: 5 dez 2014.

categoria fundante da sociedade) e destacam o modo de produção e reprodução da vida ao longo da história da humanidade.

Lukács procura desenvolver ao máximo o legado de Karl Marx. Intentava revelar o que seria ontológico, ou seja, o que seria fundante, determinante, na constituição do ser humano, não apenas no sentido biológico, mas tudo o que se referia à construção do homem como ser social.

O homem na cooperação de outros homens, através do trabalho de transformação da natureza, organizado de forma social, herança de seus mais longínquos antepassados, que de outra maneira não seriam capazes de reproduzir sua vida, sua existência. Os homens, diante da árdua tarefa de transformar a natureza para satisfazer suas necessidades, organizam-se de forma social.

Lukács parte da categoria fundante, o *Trabalho*, para explicar como surge a vida em sociedade, sua construção material e subjetiva, seus valores, suas regras, suas ações, pensamento e aspirações. O trabalho, segundo Lukács é a “protoforma” de toda práxis humana.

Desse modo é enunciada a categoria ontológica central do trabalho: através dele realiza-se, no âmbito do ser material, um por teleológico enquanto surgimento de uma nova subjetividade. Assim, o trabalho se torna o modelo de toda práxis social, na qual, com efeito – mesmo que através de mediações às vezes muito complexas –, sempre se realizam por teleológicos, em última análise, de ordem material. (LUKÁCS, 2013, p.47)

Portanto, é partindo do trabalho transformador da natureza que os homens se organizam socialmente, para reproduzirem sua vida material.

O homem transforma a natureza através do trabalho enquanto ser social, e as mudanças feitas pelo homem exercem a transformação de sua própria condição social e da própria organização desta sociedade. Na medida em que esta transformação se torna mais elaborada, mais complexa, isto se refletirá na própria organização social dos homens. Esta abordagem sempre aparece como um balizador nas obras de Lukács.

Para o filósofo húngaro, a reprodução social comporta e, ao mesmo tempo, requer outros tipos de ação que não os especificamente de trabalho. Sem o trabalho, porém, as inúmeras e variadas formas de

atividade humano-social não poderiam sequer existir. (LESSA, 2007, p.36)

Não é em vão que Lukács diz ser um “discípulo de Marx”. Segundo Marx (1978), os homens se organizam e se apropriam objetiva e subjetivamente da construção do seu mundo real:

É somente graças à riqueza objetivamente desenvolvida da essência humana que a riqueza da sensibilidade *humana* subjetiva é em parte cultivada, e em parte criada, que o ouvido torna-se musical, um olho percebe a beleza da forma, em resumo, que os sentidos tornam-se capazes do gozo humano, tornam-se sentidos que se confirmam como forças essenciais humanas. Pois não só os cinco sentidos, como também os chamados sentidos espirituais, os sentidos práticos (vontade, amor etc.), em uma palavra, o sentido *humano*, a humanidade dos sentidos, constituem-se unicamente mediante o modo de existência de *seu* objeto, mediante a natureza *humanizada*. A *formação* dos cinco sentidos é um trabalho de toda a história universal até nossos dias. (p.12, grifos do autor)

Portanto, até a necessidade de comer, a forma como é feita, onde é feita, os instrumentos criados para que isso se realize fazem parte de uma construção social. Aqui nestas citações já se começa a delinear o que Lukács chama de reflexo do real, o Reflexo Objetivo.

O homem responde às suas necessidades passando pela abstração e subjetividade (prévia-ideação), mas tendo como finalidade uma resposta a uma necessidade, uma realização concreta do objeto pensado (objetivação). A realidade é o foco do ser social, assim como, todo o movimento, abstrato e concreto, se converge para aquela realidade vivenciada (LESSA, 2007).

No livro, “*Introdução a uma Estética Marxista*” (1970), Lukács remonta a gênese dos estudos e conceitos filosóficos sobre a estética ao longo do período conhecido como história moderna, desde Kant, passando por Hegel, entre outros, e mostrará alguns avanços desses autores, e apontará principalmente para as fragilidades e limitações dos conceitos elaborados pelos filósofos idealistas. Ele demonstra através do método de concepção da realidade, as falhas nas quais o fenômeno estético jamais poderia ser concebido, e irá fazer isto principalmente

partindo da dialética. Os idealistas acreditam em mundos *a priori*<sup>6</sup> sem possuir uma compreensão de desenvolvimento histórico. Estes mundos formam conjuntos separados, desligados, dos outros conjuntos de mundos. Não havendo, portanto, uma unicidade e uma totalidade entre o ideal e o material. Sendo assim, não existe para os idealistas a compreensão do conjunto da práxis humana.

Irá estabelecer na estética a mesmas relações entre subjetividade e objetivação, entre pensamento e ação, realizados através de trabalho humano transformador.

Nos argumentos que tornam a estética mais próxima à razão, Lukács (1970) inicia estabelecendo que tanto o Reflexo Científico quanto o Reflexo Estético são campos do pensamento humano, e que se realizam no reflexo da realidade objetiva. Sendo assim, tanto a estética quanto a ciência, categorias fundadas pelo ser social, refletem uma mesma realidade, mas de modos diferentes. Por isso não seria possível aplicar a mesmas leis da ciência exata na estética. E, exatamente por isso mesmo ele irá demonstrar a “falha”, ou “lacunas” de seus antecessores quanto a análise do fenômeno estético.

Uma das características essenciais é a universalidade do reflexo científico, diferentemente do reflexo estético. Na análise do fenômeno científico, ocorre a desantropomorfização do objeto de análise. Ou seja, é preciso tornar a análise cada vez mais objetiva e afastar qualquer interpretação subjetivista. Ao observar a lua um cientista irá munir-se de instrumentos, tabelas e informações a respeito do satélite natural, buscando encontrar estados de permanência ou variações na sua constituição e no entorno de sua órbita, extinguindo qualquer interpretação contemplativa acerca de seu objeto. Por outro lado, um artista irá objetivar um sentimento, uma emoção, em relação à mesma lua. Para o artista a lua estará carregada de significados que só fazem sentido no mundo dos homens. No reflexo estético é necessário a antropomorfização da lua (dando-lhe características tipicamente humanas) para que esta se concretize, dentro das várias determinações, como expressão da realidade.

Outra diferenciação, observada por Lukács está no que tange ao fenômeno e a essência. A tendência do reflexo do científico busca separar o fenômeno da

---

<sup>6</sup> Também podem ser *a priori* o naturalismo e a metafísica, entre outros.

essência. Por exemplo, o fenômeno do heliocentrismo. Na sua aparência, para nós é o sol que está se movendo no firmamento. Porém a essência deste fenômeno é de que a Terra move-se em torno do Sol. A ciência tem de negar a simples aparência para que o fato científico seja comprovado. Uma equação física consegue expressar concretamente um fenômeno natural, é possível aqui separar fenômeno de essência. Já no reflexo estético isso seria impossível. Na escultura “*David*”, de Michelangelo, a figura heroica do mito judaico-cristão toma proporções gigantescas, ali, o artista quer expressar a total importância e magnitude de um fato e uma figura histórica. Não existe uma fórmula que se extraia da escultura que possa a representar. Não existe uma narrativa que faça a compreender em sua totalidade, é preciso vê-la para entender. Neste caso, “[...] fenômeno e essência formam uma unidade real realmente inseparável [...]”, sendo, portanto, a tarefa do pensamento no reflexo estético “[...] de extrair conceitualmente a essência desta unidade, tornando-a cognoscível” (LUKÁCS, 1970, p.205-206).

Lukács (1970) irá, através do materialismo histórico-dialético, considerar a categoria da *Particularidade* como essencial para uma real análise no campo da estética. A arte, campo onde se expressa com maior precisão o reflexo estético, é um fenômeno histórico social. O homem, num espaço determinado e local determinado, é capaz de expressar, colocar em prática, ou seja, de objetivar seu reflexo estético perante aquele tempo/espaço, ainda que suas aspirações e inspirações venham de outras épocas, mas a objetivação sempre acontecerá determinada pela particularidade.

Esta será a grande problemática daqueles escritos: utilizar o materialismo histórico-dialético para demonstrar que a estética é uma construção social e que se revela justamente na categoria da particularidade. Lukács contrapõe-se ao que parece ser um consenso entre aqueles: a estética estaria fora da construção social, seria um fenômeno que se revela através do que é universal, partindo da singularidade e vice-versa. Esses pensamentos têm sua explicação nas concepções da física mecânica, com suas leis universais, e da botânica, que possui leis universais e singulares. Mas, apesar das limitações tecnológicas de seus antepassados, e acima de tudo, Lukács dialoga com os teóricos de seu tempo. Questiona a posição idealista daqueles, tanto quanto questiona os filósofos contemporâneos a ele.

Na coletânea de textos – realizada por Lifschitz e Lukács – sobre literatura e estética, escritas por Marx e Engels, Lukács diz que aqueles textos compilados não deixam de constituir “uma unidade conceitual orgânica e sistemática” (LUKÁCS, 1965, p.12). Mas chama nossa atenção a dois pontos do caráter da sistematicidade resultante das concepções filosóficas de Marx e Engels:

O primeiro consiste em que o sistema marxista – em nítido contraste com a moderna filosofia burguesa – não se desliga jamais do processo [de] [...] uma ciência unitária: a ciência da história, que concebe a evolução da natureza, da sociedade, do pensamento, etc., como um processo único, procurando [...] as lei gerais e particulares [...] específicas de determinado período [...] [que] [...] não implica de modo algum – e este é o segundo ponto de vista – num relativismo histórico. (LUKÁCS, 1965, p.12)

A “essência do método dialético” (ibid.) está na intrínseca e indestrutível relação entre o absoluto e o relativo, e eis aí o reflexo objetivo, real:

[...] a verdade absoluta possui seus próprios elementos relativos, ligados ao tempo, ao lugar e às circunstâncias. [...] por outro lado, a verdade relativa, enquanto verdade real, enquanto reflexo aproximadamente fiel da realidade, reveste-se de uma validade absoluta. (LUKÁCS, 1965, p.12)

Lukács considera a categoria da particularidade como sendo “a categoria central” (1970, p.2, grifo do autor) para a compreensão do princípio da estética.

Sua conclusão era a de que “a particularidade fixa-se de tal modo que não pode ser mais superada: sobre ela se funda o mundo formal das obras de arte” (LUKÁCS, 1970, p.149). É justamente aí que ele irá confrontar o método de análise dos filósofos idealistas, que caminha de um extremo a outro, sem passar pela categoria intermediária.

Enquanto que, para os idealistas não existe “conjunto”, nem uma totalidade, para os materialistas dialéticos o reflexo estético não é mecânico, nem estático, não cabendo aqui a análise do objeto, sob a aplicação do método mecânico ou naturalista. Portanto, para os idealistas a ciência e a arte ou, a estética, refletem realidades diferentes. Quanto a isso Lukács argumenta:

A ruptura do materialismo com a filosofia idealista revela-se precisamente nisto: em estabelecer firmemente a prioridade da realidade objetiva comum. O idealismo subjetivo, a partir da chamada aprioridade desta ou daquela atitude em face à realidade, cria “mundos” especialíssimos, isolados um do outro. [...] A concepção dialética no interior do materialismo, por tanto, insiste, por um lado, nesta unidade conteúdística e formal do mundo refletido, enquanto, por outro lado, sublinha o caráter não-mecânico [...] quando este constrói concretamente o mundo do reflexo. (1970, p.148)

Lukács atenta para o fato de que o modo de refletir esta realidade só pode se dar no interior da “identidade geral” (1970, p.2). Fazer escolhas dentro de uma infinidade de conteúdos possíveis, só acontece se houver uma reorganização das categorias da dialética materialista, ou seja, na intrínseca relação entre as categorias da universalidade, particularidade e singularidade na qual se insere o ser social.

A ciência lógica, mecanicista e positivista era demasiada idealista, pois não possuía bases materiais, reais para a construção de seu pensamento (LUKÁCS, 1970, p.7). Portanto, nunca aparecia naquelas análises a interferência do meio sobre o homem. Nunca a categoria da particularidade surgia como fator determinante que explicasse o Reflexo Estético, também como um Reflexo Objetivo da realidade. Aqueles filósofos consideravam como Reflexo Objetivo apenas o que ocorria no Reflexo Científico.

Para Lukács nenhuma categoria é sobreposta às outras (LUKÁCS, 1970, p.148). As categorias irão relacionar-se entre si. Convergirão, e muito, quando a questão da particularidade é levada em conta durante a análise e o fazer estético. O momento no qual o artista reflete sua realidade objetiva culmina-se na essência da estética. E é dentro da práxis, do fazer dialético, que as outras categorias convergem-se na particularidade.

Percebemos que é necessário o uso analítico da totalidade das categorias da dialética para poder compreender as questões estéticas e artísticas. Que são, em último grau, influenciadas pelo seu meio, mas que fazem parte de uma universalidade expressada num sujeito singular.

## 1.2 Problemas singulares na particularidade

Para que a demonstração dos argumentos de que o reflexo estético fixa-se na categoria da particularidade, Lukács ainda debate sobre as especificidades singulares de tal reflexo. Neste ponto ele está prestes a resolver o que ficaria no âmbito da discussão, ou limitando-se, às especificidades do materialismo-dialético, para avançar também no que se refere ao materialismo histórico. Porém, ele alerta que não o poderá fazer sem que se comparem reflexo estético e reflexo científico (LUKÁCS, 1970).

Para entendermos definitivamente a diferença entre reflexo científico e reflexo estético, é que no científico a particularidade serve como um campo de mediações. Já no reflexo estético ela será o ponto central organizador. Isto porque numa obra de arte, o artista pode tender aos extremos (universalidade e singularidade), mas necessariamente é a particularidade que irá determinar o que é a peculiaridade do reflexo estético.

Não é preciso ir muito longe para encontrar na práxis artística a conformação destas considerações abstratas. Mas seríamos superficiais se determinássemos a maior ou menor extensão do campo de movimento, ao qual nos referimos, dizendo simplesmente que uma maior proximidade do ponto central à universalidade traria como consequência um campo menor, e que uma menor proximidade, uma inclinação para a singularidade, trará como consequência um campo maior.

[...] Dante, que está incontestavelmente próximo da universalidade, abarcou no trabalho criador um dos mais extensos campos de movimento [...] ao passo que uma grande parte dos romances realistas modernos [...] buscam o seu ponto central na direção da singularidade [...]. (LUKÁCS, 1970, p.161)

Assim como existe a aproximação do campo para a universalidade, existe também a aproximação para o campo da singularidade. É preciso demonstrar suas determinações concretas quando o objeto artístico se aproxima deste campo. Nos itens a seguir apontaremos alguns de seus problemas singulares.

A primeira questão a tratar é a da *forma* e *conteúdo*. Citando Hegel, Lukács (1970) sintetiza: “forma e conteúdo se convertem incessantemente um no outro” (id.

p.168). Por conseguinte, cita Lênin: “A forma é essencial. A essência tem esta ou aquela forma, de acordo também com a essência” (ibid.).

Sendo assim, a tendência da forma do reflexo científico será a de alcançar a universalidade, mesmo que um número de casos singulares se confirmem, ou em alguns aspectos, possuam diferenças:

A forma científica é tanto mais elevada quanto mais adequado for o reflexo da realidade objetiva que oferecer, quanto mais for universal e compreensiva, quanto mais superar ou deixar para trás a imediata forma fenomênica sensivelmente humana da realidade, tal como esta se apresenta cotidianamente [...] Mesmo que a finalidade do conhecimento científico seja a investigação do caso singular, esta fundamental estrutura do reflexo não se altera. Em seu devido lugar, chamamos a atenção para o fato de que este retorno do universal ao singular [...] só pode produzir frutos científicos se cada singular for conhecido conjuntamente com as leis, que o põem em relação com a universalidade que o compreende e com as particularidades intermediárias. (LUKÁCS, 1970, p.168-169).

No que diz respeito às leis da forma no reflexo estético, ela sempre será a forma de um determinado conteúdo. Mas refletindo a realidade objetiva, ela é uma ciência. Se analisarmos diversos casos singulares para se chegar à universalidade, esta se mostrará abstrata, ou seja, carente de determinações. É necessária a mediação da particularidade para que se possa fazer análises corretas dos casos singulares no reflexo estético. Por exemplo, uma crítica, ou a compreensão histórica da arte são ciências em que necessitam de leis as mais universais possíveis para serem aplicadas em casos singulares.

É evidente que a forma artística – precisamente quando tem importância estética – é a forma específica e peculiar daquela determinada matéria que constitui o conteúdo de determinada obra. Já nos referimos a este problema quando tratamos do particular como meio organizador; referimo-nos ao fato de que inclusive no mesmo artista, inclusive em suas obras similares entre si do ponto de vista estilístico, este meio organizador é situado diversamente. E deve estar claro que o modo artisticamente essencial pelo qual se dá forma a peculiaridade da forma, deriva e é determinada precisamente a partir deste ângulo visual. Ela determina aquilo que, no mundo formado na obra, foi resultado, o que foi negligenciado, inclusive o que foi eliminado: isto é, os traços e momentos da realidade artisticamente refletida que se tornam elementos construtivos da obra e o papel concreto que desempenham nesta construção. (LUKÁCS, 1970, p.170)

Para Lukács a forma tem extrema importância como verdade estética. A forma expressa uma especificidade tanto universal quanto singular, mediadas pela particularidade. Porém a particularidade irá sintetizar e fazer a conexão entre conteúdo e forma refletindo a realidade objetiva da estética. Deste modo: “A particularidade como campo de forças entre o universal e singular, como meio organizador das suas relações dinâmicas contraditórias constitui a base ideal para a verdade artística da forma” (id. p.261).

Outro problema apontado na singularidade seria o da *maneira* e *estilo*. A maneira, ou quando um artista se torna ameneirado, ou seja, um artista usa de sua técnica em detrimento da realidade é algo muito comum que ocorre na história da arte. Muitas vezes o artista foi bem sucedido ao lançar mão de sua técnica, em determinado momento. A maneira seria esta repetição trivial desta “fórmula”. Um esvaziamento do real diante da técnica. Ou ainda, apropriar-se da forma de um grande artista e repeti-la. Tudo isso irá contra o que se tem afirmado ser o reflexo estético, como reflexo da realidade.

É possível que um artista tenha um estilo. Diego Rivera, neste caso, possui na temática social, e na narrativa da história da luta de classes transportada ao universo mexicano, a força de sua obra. Seu estilo cubista de sintetizar a forma, jamais se sobrepôs à sua temática. Este é um exemplo de ausência de maneirismos. Uma arte pode ser autêntica, mesmo que muitos elementos se repitam, mas sem perder esta ligação com a realidade representada.

Falaremos agora de outros dois itens apontados: *originalidade* e *partidarismo*. A originalidade é um tema recorrente nas questões que se referem ao estético. Teóricos como Kant e Hegel se aproximaram de sua definição – ora mais ora menos verdadeiras – ou seja, aquela considerada como sendo reflexo da realidade. No entanto a partir de Marx, e da perspectiva do materialismo histórico-dialético é que Lukács ressalta a definição mais completa acerca da originalidade artística:

Mas tão-somente na estética do marxismo esta antiquíssima questão recebeu um preciso sentido teórico: é original o artista que consegue captar em seu justo conteúdo, em sua justa direção e em suas justas proporções, o que surge de substancialmente novo em sua época, o artista que é capaz de elaborar uma forma organicamente adequada ao novo conteúdo e por ele gerada como forma nova. A necessária

relação existente entre este conceito da originalidade e nossa questão central, a da particularidade [...] a inevitável tomada de posição do artista em face da realidade reproduzida, ou seja, a questão do partidarismo, bem como a da relação dialética entre fenômeno e essência na obra de arte individual. (LUKÁCS, 1970, p.192-193)

A obra de arte para ser original não precisa se isentar de posicionamentos frente à realidade que está sendo representada. A importância de salientarmos este fato, se dá devido a existência de uma vertente (teóricos burgueses) que credita a originalidade da obra a certo apartidarismo do artista. Veremos, portanto, que a originalidade e partidarismo possuem uma relação intrínseca junto ao nosso questionamento teórico que é o reflexo estético da realidade. O materialismo histórico dialético vai captar as leis objetivas históricas e universais. A partir da singularidade, a arte expressa a universalidade das relações numa determinada particularidade “[...] que compreende em si e supera em si tanto sua universalidade quanto sua singularidade [...]” (LUKÁCS, 1970, p.196).

Se por um lado o partidarismo é um componente importante na concepção da obra de arte, que não deve ser negligenciado, por outro lado ele não diz respeito ao que se convencionou chamar de realismo socialista, ainda que em muitos casos, os socialistas tenham alcançado uma justa consciência da visão de mundo, sem lançar mão da propaganda política.

Segundo Lukács, só a escolha de um determinado tema, o fato de externalizar um reflexo estético, já está impregnado por relações concretas, por posições partidárias (que não deve-se confundir com posições político partidárias), senão não se pode considerar que se trate de uma obra de arte, pois o fato artístico nem existiria sem o partidarismo.

[...] esta concepção expressa o fato estético essencial de que a obra de arte autêntica é partidária de cabo a rabo, em todos os seus poros que os princípios de sua construção implicam tomadas de posição em face dos grandes problemas da vida, que o partidarismo não pode ser separado de sua objetividade estética. (LUKÁCS, 1970, p.202)

Ainda: “[...] a realidade refletida e plasmada pela arte, tomada em seu conjunto, implica já, desde o primeiro momento numa tomada de posição em face das lutas históricas do presente no qual vive o artista” (LUKÁCS, 1970, p.196).

Esta questão é fundamental na análise da particularidade de Diego Rivera, cuja tomada de posição, amadurecida, diante dos acontecimentos históricos vividos entre o final do século XIX e das primeiras duas décadas do século XX na Europa e no México, o move e torna-se a principal temática presente em sua obra, que demonstraremos mais adiante.

Ainda dentro deste item podemos notar a preocupação em Fischer quanto ao partidarismo. Fischer (1967) não fazia uma separação entre arte socialista e arte “não” socialista. Porém, para ele os novos tempos também necessitavam de uma nova maneira de representação (originalidade), no tocante ao que Lukács chama de partidarismo. Fischer demonstra muito bem o que definia a ansiedade e o “dilema” dos artistas da primeira metade do século XX, sendo eles “socialistas ou não-socialistas”:

Muitos escritores e artistas modernos revelam a convicção de que a realidade contemporânea nada tem a ver com a expressão que lhe querem dar os clichês gastos, a convicção de que é necessário descobrir situações novas, características do nosso tempo, e criar novas imagens para expressá-las. (FISCHER, 1967, p.229)

Fischer ressalta o grande diferencial e a função de um artista socialista ante o capitalismo e as massas:

A tarefa decisiva da literatura e da arte socialista contemporâneas – de representar a nova realidade através de meios de expressão adequados a ela – está ligado a outro problema do nosso tempo: o ingresso de milhões de pessoas na vida cultural. (FISCHER, 1967, p. 232)

Enquanto o papel dos socialistas era o de desnudar e mostrar o mecanismo daquele mundo “irracional”, caótico e sem sentido do capitalismo e de uma Europa convulsionada há décadas por guerras e intermináveis conflitos sociais e classistas, os homens de negócios, que viam no entretenimento um nicho de mercado, praticavam o contrário do que aqui tem se defendido como reflexo estético. Para Fischer – citando o teatro de Brecht – a questão da luta de classes deveria ser

mostrada a ponto da plateia identificar-se com o que se passava no palco. Era preciso separar a razão dos sentimentos tão calcados pelos clichês burgueses:

Brecht observa que, numa sociedade dividida pela luta de classes, o efeito “imediat” da obra de arte requerida pela estética da classe dominante é o efeito de suprimir as diferenças sociais [...] criando uma coletividade “universalmente humana” e não dividida em classes [...] A função do drama “não-aristotélico” que Brecht preconizava era precisamente a de dividir a plateia, para o que lhe cumpria remover o conflito entre os sentimentos e a razão, incentivado pelo mundo capitalista. (FISCHER, 1967 p.15)

Se por um lado havia a diversão que “cativava” o espectador para que ele refletisse sobre seus problemas dentro de um universo coletivo, os empresários capitalistas estavam ávidos pela necessidade de suprir uma demanda por entretenimento. Tendo o lucro obtido na satisfação desta demanda, o alvo principal dos produtores e diretores se torna aquilo que é chamado “arte para massas” (FISCHER, 1967, p.232). Apesar da enorme possibilidade que se abriu para que o consumo de bons textos, músicas, reprodução de objetos de arte, Fischer (1967) relata que a possibilidade de obter altas somas de lucro, o ramo de produção de entretenimento produz verdadeiros “narcóticos”:

O produtor de tais narcóticos parte da convicção de que a maior parte dos consumidores é composta de trogloditas cujos instintos básicos devem ser satisfeitos [...] passa a acirrar, manter desperto e sistematicamente estimular estes instintos. As imagens do sonho se comercializam: a menina pobre que se casa com um milionário, o rapaz simples [...] que apenas com sua força bruta vence todos os obstáculos e oposições de um mundo hostil, sofisticado. O conto de fadas é exumado, modernizado e industrializado em larga escala. (FISCHER, 1967, p.233)

Não havia como ser mais discrepante, tais tarefas. Se por um lado os artistas das vanguardas (assunto que abordaremos com mais detalhes) buscavam trazer à tona a realidade daqueles tempos, de posicionamento político bastante definido, lançando seus manifestos<sup>7</sup>, seu pensamento e orientando seus caminhos estéticos,

---

<sup>7</sup> Nas primeiras décadas do século XX era comum que cada movimento artístico lançasse um manifesto que representasse suas ideias acerca do mundo e das artes. Ex: Manifesto cubista, futurista, dadaísta, bem como no Brasil, o manifesto dos modernistas de 1922.

o avanço e revigoração econômico fez com que os capitalistas vissem neste filão, através da tecnologia, uma maneira de obter ganhos astronômicos, sem falar no alto poder de alcance de seu papel ideológico.

Neste cenário era preciso separar o joio do trigo. Os socialistas ainda mantinham o mesmo papel de denunciar a farsa capitalista, como poderemos observar, por exemplo, nas obras do muralista Diego Rivera.

O próximo ponto diz respeito à *criação artística* e à *subjetividade*. A subjetividade é a apropriação do mundo material e objetivo pelos indivíduos, de modo que, tudo que está internalizado no consciente esteve fora, no mundo exterior concreto. Na concepção da obra de arte a subjetividade dos indivíduos desempenha uma função primordial para colocar em prática sua realização. Assim, “[...] o objeto (a obra de arte) é carregado de subjetividade em toda a sua estrutura; não existe nele „átomo“ ou „célula“ sem subjetividade, o seu conjunto implica a subjetividade como elemento do princípio construtivo” (LUKÁCS, 1970, p.181). Nesse sentido Tertulian afirma:

A homogeneização da subjetividade no ato da produção estética só seria concebível como „resposta“ a um impulso vindo de fora; o estudo da gênese justifica a ideia de que a tensão específica entre subjetividade e objetividade é uma lei da criação artística. (TERTULIAN, 2008, p.234)

A obra de arte expressa tudo o que já esteve interiorizado subjetivamente. Ela é a expressão objetiva da realidade subjetiva dos homens.

Porém, Lukács aponta para o fato de que existe uma prática artística que não diferencia subjetividade estética de subjetividade imediata. Para que o problema da subjetividade seja resolvido é preciso que ele seja colocado nos termos da mediação da particularidade. A subjetividade imediata carece de determinações, novamente neste caso, Lukács aponta para o equívoco de tentar fixar o reflexo estético no singular ou universal:

O surrealismo pretende, precisamente, anular qualquer limite, qualquer norma, qualquer valoração no interior da subjetividade imediata. Breton busca um ângulo a partir do qual desapareça inteiramente qualquer distinção entre a vida e a morte, entre o real e o imaginário, entre o passado e o futuro. E, coerentemente, o surrealismo chega ao ponto de não reconhecer nenhuma diferença

entre homem normal e homem louco. Enquanto o expressionismo limitou-se a reclamar para si certos desenhos de loucos “geniais”, os surrealistas não pretendem limitar-se a estes casos e exigem que seja reconhecido um igual direito para todos os loucos, de qualquer ponto de vista. Não seria aceitável a distinção de certos atos como anti-sociais, porque todos os atos do indivíduo seriam anti-sociais. Naturalmente, teorias de tal gênero representam casos extremos, mas indicam apenas o limite mais intenso de uma tendência amplamente difundida na ideologia burguesa decadente: a tendência a identificar inteiramente a subjetividade – e sobretudo a artística – com a particularidade mais imediata de cada sujeito. (LUKÁCS, 1970, p.179)

Lukács diz que seria possível chegar ao reflexo estético da realidade, aos nexos causais, enfim, à particularidade mediadora de certo momento histórico, mesmo que o indivíduo entrasse em conflito entre sua concepção de mundo e a realização formal da obra:

A transformação da particularidade individual em generalização estética, em particularidade, ocorre como consequência do contato com a realidade objetiva, como consequência do esforço de reproduzir fielmente esta realidade, de um modo profundo e verdadeiro. Precisamente a sensibilidade do espírito de observação, a fantasia espontânea, etc., permitem criar formas e fazem surgir situações cuja a própria lógica interna supera os preconceitos da personalidade particular, entra em conflito com eles. O nível artístico depende precisamente, em larga medida, do resultado dessas colisões. Na conservação da vida própria das figuras artísticas, da lógica interna das situações, viu-se frequentemente o sinal distintivo da autêntica artisticidade; e igualmente se tem observado que, quando o criador intervém com sucesso nesta vida própria da obra, tal fato conduz – na maioria dos casos – ao fracasso artístico. (LUKÁCS, 1970, p.187).

Ao representar esteticamente a sua particularidade individual, o artista busca traduzir “de modo profundo e verdadeiro” a realidade objetiva na qual está inserido. Porém, sua personalidade particular é tensionada pela mesma realidade e desta tensão criativa é bem possível que o artista não represente a realidade tal qual um espelho, mas de modo original conservando, sobretudo “a vida própria da obra” em detrimento de suas convicções pessoais e particulares.

Ele não poderia exemplificar melhor esta questão citando uma análise de Engels sobre Balzac:

Que Balzac tenha sido obrigado a contrariar suas simpatias de classe, que ele *veja* necessidade da derrota de seus queridos aristocratas e descreva-os como pessoas que não merecem melhor destino, que ele *veja* os verdadeiros homens do futuro somente onde, naquela época, poderiam ser vistos – eis o que considero um dos maiores triunfos do realismo e uma das maiores características do velho Balzac. (ENGELS apud LUKÁCS, 1970, p.186)

É preciso ressaltar que a subjetividade criadora não se identifica com a subjetividade imediata dos indivíduos (LUKÁCS, 1970). Prova disso é que para conceber uma obra que envolva a participação de mais personalidades artísticas, a subjetividade imediata é superada pela individualidade da produção artística. Ou seja, as diversas subjetividades artísticas dão forma a uma unidade da produção artística em comum, que resulta no controle dos processos subjetivos, onde “[...] o momento unificador é formado pela realidade objetiva que existe independentemente da consciência humana (e, portanto, da consciência de todos os participantes) [...]” (LUKÁCS, 1970, p.180).

Notamos que a questão colocada por Lukács nesse tópico é a de que, é preciso desmistificar a subjetividade imediata. A criação artística está inserida no mesmo contexto do indivíduo em sua reprodução material e social de vida. Pois a subjetividade imediata é uma concepção idealista que explica que a criação artística deriva de processos psicológicos (também de uma visão de psicologia idealista<sup>8</sup>) mais individualistas, descolada do contexto temporal e social do indivíduo. Isso faz com que a individualidade da obra se eleve a um patamar de maior importância do que as individualidades singulares dos artistas.

A seguir passaremos para o último problema singular da particularidade, o do *desenvolvimento da autoconsciência da humanidade*. Justamente neste item é que Lukács vai destrinchar toda sua complexidade na “*Estética*”. Porém o que apresentaremos aqui nos dá um bom panorama que se insere na discussão de nosso objeto, e que se refere fundamentalmente ao ponto nodal da diferenciação no que tange às especificidades dos reflexos científico e estético.

Não há dúvidas de que para Lukács a arte representa uma produção especificamente humana. E, esta humanidade não se restringe apenas ao ato

---

<sup>8</sup> Principalmente os estudos ligados a *Gestalt* e a psicanálise, diferente da concepção materialista da psicologia histórico cultural.

produtivo em-si, da transformação material, mas é fundamentalmente a sua finalidade última, da representação da vida genérica do homem, mesmo que esta não seja – e em geral não é – a intenção primeira do artista. De tal modo que o reflexo estético não deixa de ser um reflexo objetivo da realidade, tanto quanto o reflexo científico. Mesmo que em sua origem a arte tenha apresentado um aspecto transcendental, buscando representar a grandeza de um mundo mágico e misterioso guiado pelos preceitos religiosos e ritualísticos, em sua peculiaridade, é possível conhecer com clareza as tensões que a vida objetiva impõe sobre a existência singular dos homens. Neste momento histórico, reflexo estético e reflexo científico se encontravam plasmados. Em outro momento, quando as relações sociais se tornam mais complexas e a divisão do trabalho mais aprofundada e organizada, é quando ocorre a divisão dos reflexos estético e científico, já em grande parte descolados da peculiaridade original, que foi o misticismo, o transcendental, a magia.

De maneira diversa do reflexo científico, no reflexo estético é o homem com suas emoções e sentimentos o centro da representação subjetiva da realidade material e objetiva. Assim é que esta transcendência inicial a ser atingida pela arte, que está intrinsecamente ligada à subjetividade humana, passa do sentido transcendental para se tornar algo próprio do ser do homem. O que Lukács nos mostra, em última análise, é que o reflexo estético, originalmente ao tentar alcançar o mundo transcendental revela que este, é na verdade, o mundo imanente dos homens.

[...] nas grandes obras de arte, os homens revivem o presente e o passado da humanidade, as perspectivas de seu desenvolvimento futuro, mas os revivem não como fatos exteriores, cujo conhecimento pode ser mais ou menos importante, e sim como algo essencial para a própria vida, como momento importante também para a própria existência individual. (LUKÁCS, 1970, p.269)

Deste modo é possível afirmar que a grande obra de arte tem como característica remeter o homem à sua humanidade. A particularidade do reflexo artístico exige dos indivíduos, mesmo que momentaneamente, uma elevação ao patamar genérico da vida social humana, distanciando do reflexo da vida cotidiana,

provocando uma reação à realidade que se apresenta. O sujeito não pode se tornar indiferente frente à obra de arte e nisto se constata sua eficácia.

Ele [o sujeito] experimenta realidades que, de outro modo, na plenitude oferecida pela época, ser-lhe-iam inacessíveis; suas concepções sobre o homem, sobre suas possibilidades reais positivas ou negativas, ampliam-se em proporções inesperadas; mundos que lhes são distantes no espaço e no tempo, na história e nas relações de classe, revelam-se-lhe na dialética interna daquelas forças cujo jogo exterior oferece-lhe a experiência de algo que lhe é bastante estranho, mas que ao mesmo tempo pode ser posto em relação com sua própria vida pessoal, com sua própria intimidade. (LUKÁCS, 1970, p.270)

Lukács afirma que a experiência estética leva o indivíduo à autoconsciência da humanidade, e isso se dá mediado pela particularidade. Tão ricamente e profundamente o indivíduo percebe a sua parte no desenvolvimento da humanidade, o mundo externo não se mostrará mais como um lugar hostil. A este fenômeno estético Lukács (1970) chama de autoconsciência, a relação do indivíduo com seu lugar e momento histórico, dentro do desenvolvimento da humanidade. Porém, tão rica e profunda também pode ser e se tornar a experiência humana, através do reflexo científico. Se a arte realiza a tomada da autoconsciência humana, a ciência concretiza a consciência do mundo externo para o homem. A diferença está na especificidade de cada reflexo. Se existe a polarização (o fixar no singular ou universal) na ciência, a mediação (através da particularidade) é própria do fenômeno estético. Isto, diz ele, só foi possível constatar após um longo processo histórico e que não é mais aceitável tratarmos destas questões, sem que se faça a distinção entre os dois reflexos. Portanto, devemos analisar o fenômeno estético tendo como ponto central organizador, a particularidade.

Ao analisarmos a obra de Diego Rivera iremos notar esta rica e profunda autoconsciência sobre seu papel e fazer histórico, e como as diversas determinações concretas e particulares surgem como um justo registro daqueles tempos e da história do México.

No próximo capítulo iremos, portanto, estudar a formação e o contexto histórico da vida e arte de Diego Rivera, buscando delinear os aspectos que compõem a particularidade de sua obra.



## **CAPÍTULO 2 - Particularidade da vida e obra de Diego Rivera**

### **2.1 Breve panorama político mexicano entre 1910 - 1920**

Porfirio Díaz chegou ao governo em 1877. Governou por quase trinta e cinco anos de forma ditatorial, período conhecido por Porfiriato. Conseguiu atingir uma relativa infraestrutura para o país, graças ao investimento estrangeiro.

Mas para atrair este investimento, Díaz favoreceu os grandes investidores com muitos benefícios e baixos salários para os trabalhadores. Os latifúndios eram baseados na mão de obra de indígenas e mestiços. Enquanto poucos investidores nacionais e estrangeiros enriqueciam, a maioria da população estava na mais completa miséria.

Utilizava-se do exército e de milícias para reprimir qualquer divergência ou manifestação política opositora no país, mantendo assim um certo espírito de “ordem” e “paz”.

As péssimas condições dos trabalhadores, camponeses e operários mexicanos, somados à forte repressão política, criaram uma poderosa oposição ao seu governo. Assim, só é reeleito em 1910, mediante uma eleição claramente fraudulenta.

Seu adversário, Francisco Madero, do Partido Anti-reelecionista, não aceitando a declaração de Porfirio Díaz à presidência, e contando com grande apoio popular, convoca uma insurreição geral no dia 20 de novembro de 1910. Além da renúncia de Porfirio Díaz em 1911, a insurreição levou a uma revolução que culminaria em 1917 com a promulgação de uma nova constituição mexicana, que atingiu grande impacto internacional, pois foi a primeira constituição no mundo a reconhecer as garantias sociais e os direitos trabalhistas, já no governo de Venustiano Carranza. A Constituição reconhecia inclusive o plano de reforma agrária, que Emiliano Zapata vinha executando desde 1911, quando recuperava as terras junto aos camponeses através da luta armada. Mas a efetivação da reforma agrária só aconteceria depois de muitos anos de pressão popular, no governo de Lázaro Cárdenas (1934-1940).

Álvaro Obregón, Venustiano Carranza, Emiliano Zapata e Pancho Villa haviam se unido para derrubar Victoriano Huerta, que chegou à presidência do México em 1913, apoiado pela aristocracia latifundiária, de maneira golpista e que acarretou no assassinato de Francisco Madero.

Com a vitória dos rebeldes, Venustiano Carranza assume a presidência em 1915. Formula uma nova constituição em 1917, onde iniciava a reforma agrária no sistema de *ejidos* (o *ejido* é uma propriedade rural de uso coletivo), porém em proporções insuficientes às reivindicações de Zapata.

Estavam então descontentes tanto os proprietários de terras, quanto os zapatistas e os villistas. Este fato fez com que Carranza colocasse a vida de Zapata a prêmio, que foi assassinado em 1919.

No governo de Carranza, Obregón era o responsável por conter as guerrilhas do grupo zapatista e dos villistas. Quando viu que Carranza não o apoiaria como seu sucessor, Obregón comanda uma rebelião para depô-lo, e Carranza é assassinado.

Após um governo interino, ocorrem as eleições onde o general Álvaro Obregón sai vitorioso em 1920. Como explica Rita Eder:

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

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

Para modernizar o México era preciso unificá-lo, criando uma cultura homogênea, inculcando nela o sentimento de uma identidade nacional, num país esfacelado por anos de colonização espanhola, guerras contra a França e os Estados Unidos, uma guerra civil, onde se encontra uma vasta multiplicidade cultural e étnica.

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

A formação de uma cultura nacional contribuiu para criar padrões de alfabetização universais, generalizou uma única língua vernacular como meio dominante de comunicação em toda a nação, criou uma cultura homogênea e manteve instituições culturais nacionais, como, por exemplo, um sistema educacional nacional. Dessa e de outras formas, a cultura nacional se tornou uma característica-chave de industrialização e um dispositivo para a modernidade. (HALL, 2000, p. 49-50)

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

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

Para a Secretaria Pública de Educação, o presidente Alvaro Obregón convida o influente e intelectual mexicano, José Vasconcelos.

### **2.1.1 José Vasconcelos e a ideia do “Renascimento Mexicano”**

José Vasconcelos foi diretor da Escola Nacional Preparatória, Diretor do Departamento Universitário de Belas Artes, reitor da *Universidad Nacional Autónoma de México* (UNAM) entre 1920 e 1921, e Secretário de Educação Pública Nacional (1921 – 1924), ou seja, ocupou cargos importantes nas principais instituições educacionais mexicanas.

Vasconcelos era um entusiasta de uma concepção nacional para o México como algo de “novo”, “original”. Ele via na América hispânica o território mais

provável para a criação deste “novo”, pois para ele o mestiço hispano-americano era uma mistura de raças, mas era também o herdeiro de todas as civilizações.

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

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

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

O nacionalismo espiritual de Vasconcelos era uma espécie de reação contra o materialismo do pensamento positivista que vigorou desde a independência mexicana, passando pelo Porfiriato. Na busca pelo novo, ele enxergava nesta forma uma maneira mais humanista de construir um outro sentimento de nacionalismo em direção ao pensamento moderno. Ele também acreditava que só através dos valores espirituais seria possível enfrentar a cultura material vinda dos Estados Unidos.

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

Não somos simplesmente [...] uma segunda América de nossa vizinha do norte. Aquela foi uma América livre e aberta para todos os brancos, feita com os filhos do mesmo antigo continente, enquanto que a nossa é pátria e obra de mestiços de duas ou três raças pelo sangue, e de todas as culturas pelo espírito [...] os ilustres atlantes de quem vêm os índios, se foram há milhares de anos. Nenhuma raça volta; cada uma planta a sua missão, o índio não tinha uma alternativa até que o futuro trouxesse a cultura moderna, e nem outro caminho senão o da civilização latina. (VASCONCELOS apud EDER, 1990 p.108-9)

Em seu discurso, Vasconcelos deixa claro o que pretendia com “plantar a sua missão”. O nacionalismo-desenvolvimentista deveria plasmar nos diversos grupos étnicos uma unidade, com a finalidade de pertencer a uma nação comum e, todos trabalharem em prol do desenvolvimento do México. Com isto, os partidários das ideias de Vasconcelos propuseram-se a resgatar as manifestações culturais no passado, tanto colonial quanto no pré-hispânico, que pudessem representar esta “alma nacional”:

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

A partir deste pensamento Vasconcelos, que era um amante da cultura clássica, pretende entre outras coisas, criar uma iconografia mexicana através de grandes murais públicos, onde se pudesse exaltar todo o orgulho da cultura nacional mestiça. O termo “Renascimento Mexicano” poderia muito bem ser cunhado por José Vasconcelos, já que remeteria também a este renascimento de um “novo México”, o México, mestiço, mesclado, que teria superado os erros do passado, para surgir como uma grande nação, juntamente coma a herança de seus povos.

O Muralismo Mexicano, como movimento coletivo, começa em 1922 com uma série de murais feitos na Escola Nacional Preparatória, que como diz o nome, preparava os alunos para a universidade.

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

O projeto de resgate do nacional no México nos anos 20, momento em que se inicia o muralismo mexicano, é produto de um fenômeno complexo, rico em contradições, onde se misturam a história das

ideias, períodos históricos distintos e diversas ações em relação à cultura [...] O muralismo mexicano é uma resposta de uma sociedade que não era plenamente capitalista a este projeto de modernização. (EDER, 1990, p. 118 e 120)

## 2.2 O início de Rivera no México

Diego Rivera nasceu em Guanajuato, México, em 1886. Demonstrando intenso interesse pelo desenho e pintura, aos 10 anos foi para a Cidade do México estudar na escola de artes “*Academia de San Carlos*”<sup>9</sup>, uma das mais reconhecidas instituições naqueles tempos.

Enquanto Rivera estava começando seus estudos, naquela época lecionava e trabalhava na *Academia* uma figura pitoresca, que mais tarde irá influenciar os alunos e todo movimento chamado “muralismo mexicano”, Dr. Atl – alcunha de Gerardo Murillo. Este mexicano, intelectual das artes, havia viajado pela Europa com uma bolsa de estudos quando era aluno da “*Academia de San Carlos*”. Lá ele conheceu diversas formas de arte e desenho e, não obstante, filósofos e intelectuais. Em Roma estudou filosofia e na Sorbonne, de Paris, direito penal. Será uma figura chave para as artes e a política no período em que o México estiver numa situação de relativa estabilidade, após anos de guerra civil, durante os governos presidenciais de Venustiano Carranza e Álvaro Obregón.

Depois de ter viajado no começo do século XX pela Europa, Dr. Atl participa da vida artística e política no México e, como muitos, participou da Revolução Mexicana de 1911. Dr. Atl, teve como alunos David Siqueiros e José Clemente Orozco, que junto com Rivera serão, mais tarde, denominados o “três grandes” muralistas mexicanos. Dr. Atl instigava os alunos a romperem com o estilo tradicional para poderem criar com maior ousadia e liberdade. No governo de Obregón, participou junto ao Secretário de Educação, José Vasconcelos, para promover o crescimento da arte, da literatura e da ciência. É considerado por muitos como o idealizador, ou o “pai” do movimento muralista mexicano. Para nós, e pelo

---

<sup>9</sup> A *Academia de San Carlos* ficou fechada durante três anos, no período da Revolução Mexicana e reabre como *Escuela Nacional de Bellas Artes* incorporada à *Universidad Nacional de México* (UNAM). Hoje se encontra desta maneira: *Facultad de Artes y Diseño*, *Facultad de Arquitectura*, ligadas a UNAM e *Museo Nacional de San Carlos*.

material que temos consultado, o muralismo nos parece muito mais uma criação coletiva, porém com algumas pessoas mais influentes e determinantes, devido às próprias características que o movimento possui.

Em 1907 Rivera, então com 21 anos, havia ganhado uma bolsa de estudos do governo mexicano para estudar na Europa. Ainda que se mantivesse informado sobre os acontecimentos no México, ele passaria todo o período da Revolução Mexicana na Europa. Primeiro, ele foi para a Espanha sob a orientação dos professores de sua escola mexicana, a “*Academia de San Carlos*”. Isto poderia lhe render um futuro assegurado quando retornasse ao México, já que se tratava de uma carreira com apoio oficial, o que lhe traria prestígio e fama. Porém este caminho que Diego Rivera planejou sofre alterações cruciais para sua formação. Ele retorna uma única vez, em 1910, para expor e vender seus quadros, já que haviam suspendido sua bolsa de estudos, devido à crise política e institucional que o México começava a enfrentar. E consegue vender quase todos, o que garantia que ele ficasse na Europa e pudesse aprender, conviver, e acompanhar um dos momentos mais importantes também para as artes, a ebulição e efervescência daquele período conhecido por “arte moderna”.

### **2.2.1 Arte Moderna**

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

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

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

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

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

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

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

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

Este período onde a convulsão social política e econômica é abalado não só pelos países mais ricos, mas também os periféricos, as artes tomam outro rumo. Já não estão mais lá os pintores a fazer experiências na pintura com paisagens bucólicas à luz natural. Não se produz também mais esculturas delicadamente

delineadas em suaves linhas decorando as salas das casas ricas de Paris. A verdade é que muitos artistas, arquitetos, pintores, escultores, entre outros, foram para o *front*.

Aos que ficaram, coube fazer a crítica ou a defesa da barbárie. Neste período – da I Guerra Mundial – Diego Rivera está em Paris testemunhando e convivendo com pessoas comuns, artistas e intelectuais das mais diversas correntes do pensamento e das artes, que estão debatendo assuntos relativos à guerra nos lares, bares e cafés parisienses.

Para Ades (1997), que em seu livro analisa a arte na América Latina de 1820 a 1980, diz que o caráter inicial, para as artes no novo continente, era dual, de dependência no plano político e de independência no plano cultural:

A amplidão da perspectiva, tanto do ponto de vista histórico como do geográfico, permitiu a descoberta de temas e preocupações que se vinculam e são comuns a todos; por exemplo: a tortuosa e fascinante relação com a arte europeia, ao tempo da independência, quando a liberdade política se fazia acompanhar de uma dependência oficial ao modelo acadêmico neoclássico europeu, através de uma ambígua interação com o modernismo; as discussões entre aqueles que se punham a favor de uma arte tendenciosa e política e aqueles que afirmavam a autonomia da arte; o nativismo, o nacionalismo e a arte popular; o papel das artes visuais na construção da história; e principalmente os conflitos e tensões inerentes à busca de uma identidade cultural. (ADES, 1997, p.1)

Dentro dos debates acalorados entre as tendências e posições de artistas, ou grupo de artistas, aqueles que estavam na Europa e tinham nacionalidades latino-americanas, havia uma discussão a mais acerca da identidade nacional e do elemento popular, que seria este que expressava mais legitimamente a essência de um povo miscigenado. Não era tarefa fácil para os artistas latino-americanos implantarem todo o conjunto de elementos surgidos com a arte moderna europeia. Apesar dos países periféricos estarem diretamente ligados aos acontecimentos na Europa, cada país possuía suas especificidades históricas, culturais e econômicas, mas certamente já havia germinado em maior ou menor grau as sementes do desenvolvimento do capitalismo industrial. Aqui Ades (1997) destaca dentre estas dificuldades, a importância e o grande feito dos muralistas mexicanos:

A crença de que o artista tem uma finalidade social e uma responsabilidade – algo que certamente não causa surpresa em vista dos vastos e inevitáveis problemas sociais e econômicos da América Latina – tem sido um fator predominante que vem influenciando o remanejamento das tradições europeias como o desenvolvimento de uma linguagem artística acessível e receptiva. Esse sentido de responsabilidade social, que opera em vários níveis e não apenas em termos de uma arte manifestamente “comprometida”, é, no entanto, mais evidente na obra dos muralistas mexicanos que se haviam agrupado no princípio dos anos de 1920, depois dos grandes levantes sociais da revolução mexicana, e continuaram a pintar em nome desta. Eles, provavelmente, mais do que qualquer outro grupo artístico latino-americano, foram os que conseguiram causar maior impacto e repercussão. (ADES, 1997, p.3)

Esta preocupação do artista com o social e político, do envolvimento das artes nestes setores indo muito além da “arte pela arte” eram bandeiras das chamadas vanguardas artísticas.

As vanguardas artísticas<sup>10</sup> eram movimentos de arte dentro do período da arte moderna. Eram movimentos artísticos que, segundo seus próprios autores, guiavam a cultura de seu tempo. Eles nascem da “vontade de conhecer, interpretar a realidade e dela participar” (ARGAN, 1999, p.353). Estes movimentos geralmente se expressavam como grupos políticos que lançavam manifestos e defendiam seus pontos de vista com veemência.

As vanguardas negavam a concepção da “arte pela arte” e rejeitavam a ideia de que a arte estivesse acima da condição da existência humana. Procuram dessacralizar a arte fazendo com que ela fosse aplicada à vida material, sendo o artista alguém que participava ativamente para que ocorressem as transformações no mundo. Como diz Argan (1999), os artistas deveriam tornar “explicitamente a função social da arte como uma questão política” (p.324).

O período se caracterizou por uma mescla de euforia e desespero, esperança no futuro e niilismo, revolucionarismo e conservadorismo, louvor e desprezo à tecnologia. Ou seja, as reações frente às mudanças não eram as mesmas e variavam do extremo otimismo ao

---

<sup>10</sup> A palavra vanguarda vem do francês *Avant Garde*, “guarda da frente”, que é uma referência ao batalhão militar que precede as tropas em ataque durante uma batalha. Vanguarda seria então aquilo que guia, que está a frente, que toma a dianteira.

extremo pessimismo nostálgico [...]embora as vanguardas artísticas tivessem por denominador comum a oposição aos valores do passado e aos cânones artísticos estabelecidos pela burguesia do século XIX e início do século XX, elas se distinguiam entre si, não apenas pelas diferenças formais e pelas regras de composição, mas por seu posicionamento frente às questões sociais. (CAPELATO, 2005, p.255-256)

Os movimentos de vanguarda representam um período muito peculiar na arte moderna. Diante do caos social gerado não só pela guerra, mas todo o contexto entorno dela, fazia com que os artistas não pudessem simplesmente virar as costas, ou se ocuparem de outras preocupações que fossem mais determinantes de suas vidas, do que esta. O fazer artístico estava diretamente ligado “a uma resposta” para aquela realidade, embora, de maneira diversa, tenha criado uma espécie de manifestação artística que vigora até os dias atuais.

### **2.3 Diego Rivera e a maturidade artística na Europa**

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

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

Por volta de 1909, muda-se para Paris e é quando sua carreira dá uma grande guinada. Lá também frequenta os círculos artísticos e intelectuais de Montparnasse. Faz amizade com os pintores espanhóis, e entrega-se por completo

ao movimento cubista de Picasso, Juan Gris, Braque, entre outros. Pouco tempo depois pinta a tela “Os zapatistas”, de 1916:

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

Em 1917 Diego Rivera abandona a “evolução” do movimento cubista. Ele ainda buscava um estilo próprio, pois acreditava que não havia encontrado uma maneira de se expressar completamente. O estilo de Rivera, onde a forma é “estilizada”, isto é, não há a intenção de representar a realidade como ela se apresenta lançando mão do efeito “claro-escuro”, e também recusando a perspectiva em planos. A influência de Cézanne se encontra justamente nas características citadas acima. O estilo de Rivera será uma síntese dos mais diversos estilos que pintou. Nomes como Matisse, Picasso (fase neoclássica, onde as formas são mais arredondadas e estilizadas, eliminando os excessos de traços), o cubismo sintético, o já citado Cézanne (grande referência dos cubistas), Legér e suas formas, e tantos outros, que Rivera só vai expressar seu estilo, aquele pelo qual é conhecido, quando começa a pintar murais. O estilo surgirá e servirá à forma e à temática. Neste sentido, os xilogravadores mexicanos também vão influenciar na estética de Rivera.

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

Rivera afastou-se de um certo cubismo, para assumir um estilo de representar verdadeiramente moderno, onde complicadas construções espaciais se achavam disfarçadas por notório realismo. Já era o prenúncio de uma tendência que ele iria firmemente

manifestar enquanto elaborava os rudimentos de um estilo de mural fundamentado no modernismo e no realismo socialista. (ADES, 1997, p.129)

Na verdade, o estilo de Diego Rivera não parece fundamentar-se no realismo socialista, como afirma a autora acima. Sua pintura difere-se bastante do estilo de Rivera. Talvez na citação a autora tenha encontrado maior semelhança com um dos traços fortemente marcados pelo realismo socialista: a postura heroica dos trabalhadores. Porém, em Rivera no que toca ao “partidarismo” – demonstrado no capítulo anterior – não se assemelha ao tratamento estético dado ao realismo socialista. Rivera usa de poses mais altivas do que heroicas daqueles conhecidos cartazes da URSS, onde homens e mulheres cerram os braços e levantam os pulsos. Gesto este amplamente utilizado por pessoas que, de certa forma, fazem parte de partidos bolcheviques e partidos de esquerda, em geral. Porém, Rivera enaltece o trabalhador para contrapor a uma imagem de submissão diante de seu opressor. Ele sabia muito bem como representar a causa comunista, transpô-la para a realidade mexicana, sem de certa forma, fazer propaganda do PCM (Partido Comunista do México), do qual foi o Secretário Geral por muitos anos, e que, por diversas vezes discordou do PCUS. Mesmo retratando Lênin ou Trotsky, em muitos painéis e murais, Rivera sabia, ou queria demonstrar, que o comunismo ia além de um partido, ou de um povo – no caso, o povo russo e o socialismo soviético. O realismo socialista tem como marco de fundação, a década de 30. Em 1922, Diego Rivera já demonstrava ter um estilo estético próprio na representação de seus murais. O curioso é notar como os estilos de Tarsila do Amaral e Vicente do Rego Monteiro são próximos ao dele, no que diz respeito às formas de ambos e cores de Tarsila. O uso de cores para dar o efeito de luz e sombra feitos em degrade para dar volume às formas é semelhante entre estes artistas. Os três, entre outros, só para citar, também abusam da paleta para dar um colorido típico das pinturas de artistas latino-americanos, em sua maioria. Trataremos destas peculiaridades com mais profundidade ao analisar as pinturas nos murais de Diego Rivera.

Durante seus estudos para pintura, Rivera conheceu o médico francês de tendências socialistas Elie Faure. Rivera foi convidado pelo doutor Faure a acompanhá-lo durante as sessões cirúrgicas de muitos dos combatentes da guerra. Foi das conversas com Faure que Rivera também ouviu que o artista era produto e

expressão de seu tempo, de sua gente, e que o verdadeiro artista não se fechava em suas próprias questões, mas na universalidade, em reconhecer no “outro” seus próprios anseios. (WOLFE, 2000).

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

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

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

No seu retorno ao México, enquanto realiza os murais, Rivera fará de sua rotina de trabalho até o final de sua vida, o mesmo que fez em Londres. Irá procurar aqueles que são os trabalhadores da “oficina” mexicana. Vagava pelas ruas da Cidade do México, e também por vilarejos, rascunhando tudo o que via. Cenas do trabalho urbano e do trabalho rural. O camponês, o ambulante, o operário. Produziu uma série belíssima de telas, tendo o trabalhador como tema. E sempre incluía

essas figuras em seus murais. Muitas vezes as telas, painéis e desenhos eram parte de seus estudos para fazer os murais. Este foi o grande diferencial de Rivera para com os outros dois “Grandes Muralistas”: Siqueiros e Orozco.

Enquanto Orozco dirigiu a maior parte de sua produção influenciada pelas esculturas pré-colombianas (era tido como um pintor melancólico), Siqueiros trouxe para sua obra muito mais conceitos universais do socialismo – em particular o soviético – sem estabelecer relações de particularidade com a problemática mexicana. Seu estilo era predominantemente expressionista ou até surrealista, muito sofisticado, de certa forma, para aqueles que teriam os primeiros contatos com a arte europeia.

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

O impulso final para a mudança das orientações artísticas de Rivera veio de fora do mundo da arte. Foram a Revolução Russa e a do México, o passado pré-colombiano e a vida cotidiana dos mexicanos mestiços em geral. Isso fez com que ele direcionasse, agora, claramente o seu futuro.

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

Ainda segundo Bertram Wolfe (2000), no tempo que esteve na Europa, Diego Rivera argumentava muito com os artistas russos futuristas, cubistas ou abstracionistas, sobre a arte para as massas. Diferentemente daqueles, Rivera via nos afrescos italianos desde os bizantinos até os do tempo de Michelangelo, a força

que aquelas grandes paredes possuíam como um tipo de arte capaz de serem apreciadas esteticamente pelas massas, de contar uma história como no cinema, de fazer surgir uma pintura social e monumental.

Tendo se encontrado com o embaixador do México na França, em 1920, Rivera viaja para a Itália onde começará a estudar a arte renascentista. Ele voltou para Paris com 325 esboços, e chegando lá soube de um telegrama falando que seu pai estava morrendo.

## **2.4 O retorno ao México**

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

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

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

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

Os artistas sabiam que teriam “carta branca” para exporem suas ideias. O movimento muralista foi muito mais um movimento de ordem temática do que estilística (ADES, 1997). Importava muito mais fazer uma arte para o povo, do que debater qual estilo seria o melhor. Não que isso não existisse, mas aos artistas importava muito mais se colocar na condição de também ser um trabalhador e querer fazer uma arte revolucionária, como também tomar para si as causas da revolução. Ao fundarem o Sindicato dos Trabalhadores, Técnicos, Pintores e Escultores do México, vão muito além das questões artísticas em seu Manifesto – a “Declaração dos Princípios Sociais, Políticos e Estéticos” – publicado pelo Jornal do Sindicato, o El Machete, em 1923. Redigido por David Alfaro Siqueiros, os membros do comitê – entre eles Diego Rivera – adotam uma postura radical ao demonstrar que pretendem a eliminação da burguesia no México:

De um lado, a revolução social mais do que nunca ideologicamente organizada, e, de outro, a burguesia armada. [...] Do lado deles, os exploradores do povo, em parceria com os traidores [...] do povo a quem está confiada a Revolução. Do nosso os que clamam pelo fim de uma ordem envelhecida e cruel, na qual você, trabalhador que, nos campos fertiliza a terra para que o fruto seja devorado por políticos e aproveitadores gananciosos, enquanto seu estômago permanece vazio, na qual você, operário que, na cidade mantém as fábricas funcionando, que produz tecidos e cria com suas mãos as comodidades modernas para serem usufruídas por prostitutas e parasitas sociais, enquanto seus ossos tremem de frio, na qual você, soldado índio que, por vontade própria, deu a vida, abandonando a terra que lavra, para acabar com a miséria secular em que vive a gente de sua raça e classe [...] Em nome de todo o sangue derramado pelo povo em dez anos de luta [...] fazemos um apelo urgente a todos os camponeses, trabalhadores e soldados revolucionários do México para que [...] formem uma frente única para combater o inimigo comum. (DECLARAÇÃO apud ADES, 1997, p.324-5)

Em relação à arte o Manifesto diz que:

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

ser ela de utilidade pública. (DECLARAÇÃO apud ADES, 1997, p.324)

Os muralistas, portanto, tinham uma função assumidamente política e revolucionária. Rivera militava no Partido Comunista Mexicano desde 1922. Porém aqui, como Siqueiros que também era do Partido Comunista, atuava como um artista que se posicionava na luta de classes ao lado dos trabalhadores.

Em 1924 as coisas começaram a se complicar para os muralistas. Com a mudança de governo e a demissão de Vasconcelos, o único que conseguiu persuadir o novo governo para poder finalizar os trabalhos na Secretaria de Educação Pública foi Diego Rivera. O Sindicato dos Trabalhadores, Técnicos, Pintores e Escultores era um órgão oficial do Partido Comunista Mexicano (anexo 1) que foi extinto em 1925, só voltando à legalidade em 1935, sob o governo de Lázaro Cárdenas. Rivera havia sido expulso do Partido Comunista em 1929.

Entre 1928 a 1934 sucedeu-se outro período de instabilidade política no México. Ocorreram movimentos repressivos contra adversários políticos, por parte do governo, com muitos comunistas presos. Neste período Rivera também concluiria uma série de murais realizados na capela da Universidade Agrícola de Chapingo.

As encomendas para pinturas murais diminuíram drasticamente, ainda que em 1929, ele receba novas encomendas do governo para pintar o Palácio Nacional do México, o Palácio Cortes e a Secretaria de Saúde e Assistência Pública.

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

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

Assim como fizera um “poema dedicado à terra” (RIVERA, 1960) em Chapingo, aqui ele faz uma homenagem à tecnologia, indústria, e ao conhecimento científico avançados.

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

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

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

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

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

Porém o que o documentário não mostra, é que enquanto Rivera pintava os murais – que recebia o dinheiro adiantado pelas obras encomendadas – também realizava grandes painéis móveis para vários sindicatos e, particularmente na *New Workers School* de Nova York, escola de formação política mantida pelo Partido Comunista de Oposição.

De qualquer maneira Rivera sofreu muitos ataques, tanto no México como nos Estados Unidos, pelos comunistas desses países por suas relações com os capitalistas. Possivelmente, por tantas cobranças, Diego Rivera tenha vivido um episódio inusitado. Quando recebeu a encomenda de Nelson Rockefeller para pintar o mural “Homem em uma encruzilhada” no saguão principal do complexo dos edifícios que viria a ser o *Rockefeller Center*, tenha colocado a figura de Lênin e gerado uma das maiores polêmicas de sua vida e na cena artística dos EUA, até

então. A imprensa em geral achou aquilo um insulto. Com isso, todas as outras encomendas foram encerradas, e ele teve que voltar para o México.

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

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

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

Talvez Rivera pensasse como Marx que foi citado no “Manifesto por uma arte revolucionária independente<sup>11</sup>”, de Trotsky e André Breton (anexo 2), que diz algo como, o artista ou o escritor (no caso) deveriam certamente ganhar dinheiro para trabalhar, mas que não deveriam trabalhar para ganhar dinheiro. A arte deveria ser um meio e não um fim. Deveria servir ao coletivo, e não a fins capitalistas.

Rivera estava construindo um museu, que seria de domínio público, com peças das civilizações pré-colombianas da América. No seu testamento deixou também a produção que estava em sua posse para o povo mexicano (DIEGO, 1991) e não para instituições privadas.

---

<sup>11</sup> "O escritor deve naturalmente ganhar dinheiro para poder viver e escrever, mas não deve em nenhum caso viver e escrever para ganhar dinheiro... O escritor não considera de forma alguma seus trabalhos como um meio. Eles são objetivos em si, são tão pouco um meio para si mesmo e para os outros que sacrifica, se necessário, sua própria existência à existência de seus trabalhos... A primeira condição da liberdade de imprensa consiste em não ser um ofício"

Os mexicanos demonstram reconhecer o valor do legado de Rivera, pois: “Quando Rivera morreu e foi velado no Palácio Nacional de Belas Artes, foi uma manifestação popular. Havia muita gente nas ruas, não só intelectuais e políticos. O povo foi com ele” (DIEGO, 1991).

## **2.5 Rivera e o muralismo mexicano**

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

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

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

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

Dos “três grandes”, como são conhecidos Rivera, Siqueiros e Orozco, o que mais se destacou, foi justamente Diego Rivera. Seus murais acabavam sendo reproduzidos nos livros didáticos do ensino público mexicano. Talvez pelo fato da larga convivência de Diego com as vanguardas europeias, e com isso possuir enorme bagagem e vivência para compreender os acontecimentos que envolviam comoção nacional, guerra, e até mesmo a questão central dos murais: a identidade nacional e o resgate do passado indígena; questão esta comum a diversos artistas e intelectuais dos países latino-americanos, como já dissemos.

Rivera pintava histórias, longas narrativas, era didático. Pintava o povo mexicano como ele se mostrava. Uma das obras mais conhecidas, em tela, talvez seja uma vasta série, pintada ao longo de sua, de mulheres, homens e meninas segurando cestos de palha ou abraçando um grande ramo de lírios, como em “*Vendedora de Flores*” (anexos 3 a 6).

O artista ia às ruas do comércio e fazia diversos esboços dos trabalhadores ambulantes, fáceis de identificar em seus murais, pois carregam cestos de palha, sacos de areia ou caixotes de madeira sobre as costas. Nas fábricas lá estão, nos murais, os homens de macacão *jeans* com seus instrumentos de trabalho. Mas para Rivera interessava algo mais que a contemplação. Interessava-se por mostrar o opressor daqueles povos, desde a chegada dos europeus.

O fato é que Rivera só realmente encontrou seu estilo pintando os murais. Suas telas muitas vezes eram estudos para murais, e vendidas como pinturas em tela. Também pintou muitos retratos.

Quando Rivera voltou ao México e procurou José Vasconcelos, estavam ainda sendo preparadas as premissas para a pintura monumental, para a criar a iconografia daquilo que para eles seria um “novo tempo”. Rivera, Vasconcelos e um grupo de artistas e intelectuais viajam para a região de Yucatán, onde se localizam muitos sítios arqueológicos de civilizações pré-colombianas. Maias, olmecas, mas o México possui uma rica variação étnica: astecas, toltecas, mexicas, entre outros. Foram ver de perto o que se tratava aquilo que era “monumental”, representativo para a arte pública que pretendiam fazer. Conheceram os desenhos esculpidos nas paredes das pirâmides, no chão, nos muros. Também estudaram os desenhos e significados dos códices maias<sup>12</sup> (anexo 7).

O primeiro mural de Rivera ainda não possui um estilo próprio. Prova de que realmente, seu estilo foi “moldado” pela sua prática. O mural do anfiteatro Bolívar, como veremos no capítulo 3, ainda mostra traços da pintura bizantina, influências de Giotto e Fra Angelico, gótico tardio e transição para o renascimento e do formato dos

---

<sup>12</sup> Os códices maias eram livros dobráveis escritos em papel feito de fibra de madeira. Atualmente possuem o nome de onde estão arquivados, como o Códice Madri ou de Dresden (Alemanha). A maioria dos códices maia foi destruída pelos espanhóis.

trípticos<sup>13</sup>. Rivera diria após passar a experiência de voltar ao México e ter a incumbência de produzir murais:

O meu regresso a casa criou em mim um júbilo estético impossível de descrever [...] Era como se eu estivesse renascido [...] Encontrava-me no centro do mundo plástico, onde existiam formas e cores absolutamente puras<sup>14</sup>. Via em tudo uma potencial obra-prima – os aglomerados de gente, os batalhões a marchar, os trabalhadores nas oficinas e os campos – em toda a cara a brilhar, em toda criança radiante. (RIVERA apud KETTENMANN, 2006, p.23)

Diego Rivera, como já dissemos, passou por diversas escolas, diversos estilos, da pintura. Dominava a arte muito bem, mesmo que em seu primeiro mural não apareça ainda a maturidade de seu trabalho e a força própria pelos quais os murais mexicanos são conhecidos, a execução do primeiro mural lhe causou grande euforia e certamente norteou e impulsionou seu trabalho.

[...] O primeiro esboço que fiz deixou-me perplexo. Era mesmo bom! Desde esse momento, comecei a trabalhar satisfeito e confiante. As dúvidas interiores tinham desaparecido, e também o conflito, que tanto me atormentara na Europa. Pintava com a mesma naturalidade com que respirava, falava ou transpirava. O meu estilo nasceu como uma criança, no momento, com a diferença de que esse nascimento só se deu depois de uma tormentosa gravidez de 35 anos. (RIVERA apud KETTENMANN, 2006, p.23)

Quando Rivera fala sobre seu estilo, devemos considerar por “estilo” aquilo que foi colocado por Lukács. Das diversas maneiras de pintar, ele elabora aquela que é unicamente sua. As diversas influências se misturam e não se pode mais definir os limites de qual é ou não uma maneira, ou referência. Elas se mesclam para dar origem a algo novo.

---

<sup>13</sup> Trípticos eram estruturas de madeira dobráveis ou fixas (formando uma espécie de oratório) que uniam três partes de uma pintura. A cena principal era pintada ao meio, enquanto nas laterais, geralmente, havia narrativas em relação à cena principal. Muito usado na Idade Média, algumas estruturas tinham muitas partes, conhecidas como polípticos.

<sup>14</sup> Por “formas e cores puras”, Rivera faz referência a Cézanne e a todos os artistas modernos influenciados por ele, e bem próximos do estilo que Rivera irá desenvolver – mais precisamente Picasso e Matisse. As formas “puras” são formas mais geométricas, cilíndricas, encontradas na natureza. Este pensamento ia contra os cânones rebuscados da arte acadêmica, que os modernistas negavam e buscavam rebater. Buscavam sintetizar a forma e eliminar traços mais rebuscados, ou excessivos.

É claro que podemos analisar muitos traços em Rivera, muitas influências, a singularidade em meio a particularidade da especificidade artística de sua época. Aquilo que estamos demonstrando ser peculiar a arte moderna, às vanguardas artísticas e ao muralismo mexicano. Porém, agora, sob toda esta fusão, surge o original e singular. Rivera não pinta mais “a maneira de”, ele elabora seu modo próprio de representação.

Ao longo deste trabalho apresentamos as propriedades específicas do movimento muralista mexicano. Buscamos mostrar onde ele se situa em uma categoria mais universal que é a dos acontecimentos do final do século XIX e as duas primeiras décadas do século XX, tanto no México quanto na Europa.

O período pós-revolucionário no México foi marcado por certa estabilidade política e um forte desejo de reconstrução. O governo progressista pretendia construir uma nação que integrasse a maioria da população para implantar seu programa de desenvolvimento mantendo aceso dentro de uma identidade nacional, os ideais revolucionários. À arte monumental do muralismo mexicano cabia romper com o mundo hispânico, resgatar o passado glorioso dos povos indígenas, e entregar a estes a missão de fazer ressurgir um outro povo, uma nova nação, também gloriosa.

### **CAPÍTULO 3 – A particularidade e o reflexo estético na obra de Diego Rivera. Análise dos murais**

Neste capítulo analisaremos a obra de alguns murais que são relevantes para a nossa pesquisa. Demonstraremos quais são as particularidades, e que singularidades contem a obra de Diego Rivera e a relação delas com a realidade que é representada. Buscamos fazer a relação entre estas categorias e o reflexo estético da realidade a fim de verificarmos se elas correspondem à vida de fato.

Segundo Fischer (1967), a burguesia nunca busca esclarecer os fatos reais. Pelo contrário, para introduzir sua ideologia é preciso que ela deixe uma visão turva das situações, confundindo através do discurso, valores e ações com o intuito de apresentar uma realidade que contribui ideologicamente para que a subjetividade que predomine entre a população seja aquela de valores mais adequados para manter sua hegemonia.

Por meio das pinturas de Rivera observamos que essa “confusão” arbitrária, que tem como finalidade a manutenção da exploração, é confrontada pela “justa” representação da realidade pintada por Diego Rivera.

Pretendemos também demonstrar ao longo deste capítulo as influências de Rivera vindas dos movimentos da arte moderna, mas mais precisamente de Cézanne e Gauguin, e os que por estes foram influenciados, como Matisse e alguns pintores modernistas brasileiros, assim relacionamos estes pintores com o cenário da arte moderna ocidental, do final do século XIX e das primeiras décadas do século XX. Poderemos observar em comum nestes artistas citados acima algumas características como: geometrização das formas; o abandono da perspectiva, ou o uso dela em poucos planos; o claro-escuro possui outra função que não seja a representação dos volumes tais como os vemos na realidade, característico da pintura clássica; e o uso de volume colorido sobre superfícies planas; entre outras características e elementos particulares dentro do muralismo mexicano.

Cabe dizer aqui que o muralismo foi pensado para ser uma arte para as massas, uma arte que estivesse a serviço de demonstrar a História mexicana do ponto de vista dos vencidos pela conquista espanhola, mas superado, ou “retomado” por aqueles que eram maioria na recente revolução mexicana. A arte mural servia para tratar pictoricamente a “justa” história.

A pintura de murais partiu de uma decisão do governo, junto aos intelectuais e artistas. Portanto, antes de tudo, seria uma arte com patrocínio oficial do governo do México. Ante uma sociedade esfacelada, as políticas educacionais teriam como finalidade a reconstrução de uma unidade nacional. Todos estavam atentos para aquele determinado momento de trégua, após anos de convulsão social, causado principalmente pela exploração agrária. Os artistas poderiam desenhar com liberdade objetivando toda a subjetividade daquele período em que a população trazia consigo o espírito revolucionário e emancipador.

O muralismo mexicano ou como também é chamado, “renascimento mexicano” é original nos termos colocados por Lukács como base ontológica deste tipo de arte. Ela é um novo formato, toma outra dimensão do que aquela do renascimento italiano. Mesmo na forma e na razão de ser, são diferentes, pois o que está representado nestes novos afrescos não serve apenas como instrumento doutrinador para uma massa iletrada. Aqui se busca, entre outras razões, demonstrar os acontecimentos históricos, revelar uma verdade histórica e reconhecer o genocídio do colonizador.

Os ventos que sopraram depois da revolução, na realidade da história do México não os levariam muito longe a ponto de haver uma revolução de fato. No rastro de populismo do governo, os artistas – principalmente os “três grandes” muralistas – ventilaram ideais de emancipação. Revelaram e desvelaram o moderno jugo de um mundo capitalista tão cruel e opressor quanto o do passado colonial.

A pintura de murais foi suspensa com o fim do mandato presidencial de Obregón e após a saída de José Vasconcelos da Secretaria de Educação Pública (SEP) em 1924. O frágil período de estabilidade no México estava dando lugar a época de brigas e interesses de grupos políticos pelo poder. Em 1925 o Partido Comunista Mexicano entra na ilegalidade. O Sindicato dos Trabalhadores, Técnicos, Pintores e Escultores era um órgão do Partido Comunista Mexicano, que foi extinto em 1925, só voltando à legalidade em 1935, sob o governo de Lázaro Cárdenas.

Diego Rivera é o único que consegue persuadir o novo governo de Plutarco Elías Calles para que continuasse a pintar os murais da SEP e iniciar o mural no Palácio Nacional, sede da presidência da República. Em 1929 as encomendas para as pinturas murais caem drasticamente, mas mesmo assim ele recebe novas

encomendas do governo para pintar o Palácio Cortés e a Secretaria de Saúde e Assistência Pública.

Entre 1928 a 1934 ocorreram movimentos repressivos contra adversários políticos, por parte do governo, com muitos comunistas sendo presos. Neste período Rivera também concluiria uma série de murais realizados na capela da Universidade Autônoma Chapingo (uma fazenda que Álvaro Obregón expropriou para criar a universidade agrícola).

A instabilidade política e a disputa pelo poder no México não traziam garantias para a continuidade dos trabalhos, e em 1931 Rivera aceita duas encomendas para pintar a bolsa de valores e o Instituto de Artes, ambos em São Francisco, Califórnia. Conforme ia desenvolvendo seu trabalho outras encomendas iam surgindo e Rivera permanece nos EUA até 1934, quando retorna para o México.

Diego Rivera representou a realidade de seu tempo, e colocou-se a serviço dos que estavam sendo “reintegrados” à nação. Nesse contexto, da execução dos murais, estava toda a movimentação e cultura política implantada por todos aqueles comprometidos com a emancipação efetiva da população mexicana provendo-lhes, dentro da recuperação da auto-estima e da integração populista proposta pelo governo, um questionamento maior de continuidade histórica, ou seja, a superação da sociedade de classes. Os murais de narrativa histórica de Diego Rivera deixam muito claros o papel e o compromisso histórico da futura classe operária, do camponês e do soldado de baixa patente, que agora serve ao governo, como veremos adiante.

A narrativa serve de senso de continuidade histórica, e também de alerta. Ela aponta para o horizonte do fim da opressão. Era necessário se reconhecer nos murais, mas era tarefa dar continuidade e ter consciência do poder popular para que não houvesse mais opressores e nem oprimidos.

### **3.1 Análise dos murais**

Integrado ao grupo dos muralistas logo no princípio da formação e após a viagem do grupo para a península de Yucatán, Diego Rivera vai executar seu primeiro mural, em 1922, no anfiteatro da Escola Nacional Preparatória (hoje *Museo*

*de San Idelfonso*). Nesta época ele já havia pintado muitas telas retratando o cotidiano dos trabalhadores mexicanos. Vamos ver este tipo de forma sintetizada e aquelas citadas acima em artistas como Tarsila do Amaral, Vicente do Rego Monteiro, Portinari, Di Cavacanti, entre outros. Estes por sua vez, também possuem grande influência de Gauguin, do impressionista Cézanne (o “pai de todos”, nas palavras de Picasso), do fauvista Matisse e do cubista Pablo Picasso. Fica muito clara a diferença e peculiaridades, e também onde há as influências modernistas nas obras destes artistas e nas obras de Rivera (anexos 8 a 16).

Enquanto que nas pinturas em tela ele já vai elaborando seu estilo pelo qual é mais conhecido, para a encomenda do anfiteatro Bolívar, “*A Criação*”, ele usa motivos religiosos inspirados no gótico tardio de Giotto e Fra Angelico (anexos 17 e 18) para retratar a cena bíblica. Porém na parede central, que fica mais ao fundo surge em traços geométricos e angulares a representação do mito da criação dos indígenas maias. Da árvore da vida nasce um enorme índio de braços abertos coberto pelas folhas que formam uma pirâmide. Pode ser uma referência às pirâmides maias, que colocadas desta forma remetem o público para a compreensão do mito da criação indígena. Aqui “a criação” funde o mito cristão com o mito indígena e para cada uma delas foi utilizada uma linguagem pictórica diferente. As palavras de Otavio Paz, sobre o domínio da pintura que possuía Rivera, revelam a grandeza e domínio artísticos do pintor:

[...] as diversas influências dão-lhe asas, em vez de o soterrar, e dão-lhe a possibilidade de nos mostrar seu grande talento. Estas pinturas são como um enorme leque aberto, que a pouco e pouco vai revelando o artista único e multifacetado: o pintor de quadros, que, em certos momentos, nos faz pensar em Ingres; o hábil aluno do Quattrocento que por vezes, se aproxima do severo Duccio de Buoninsegna, para, noutro lado reencontrar a arte multicolor de Benozzo Gozzoli, assim como a sua sedutora combinação de natureza física, animal e humana – esta é a palavra certa; o artista dos volumes e da geometria que conseguia transpor para a parede as teorias de Cézanne; o pintor que alargou a imaginação de Gauguin – árvores, folhas, água, flores, corpos, frutos – e que conseguiu fazê-los florescer de novo; e, por fim, o desenhador, o mestre da linha harmônica. (PAZ apud KETTENMANN, 2006, p.35-36)

Dominando ambos os estilos (o clássico e o moderno), através desse mural é possível ver todo o esplendor da pintura que surgiria dos traçados e cores de Diego Rivera (anexos 19, 20, 21).

### **3.1.1 “Epopéia dos povos mexicanos” e Secretaria de Educação Pública**

O Palácio Nacional, sede do governo presidencial mexicano, localiza-se em um prédio construído sobre o palácio de Montezuma II, – o imperador asteca que governava aquela região, quando Hernán Cortés chegou ao México. Aliás, diversos prédios coloniais e de instituição católica foram erguidas sobre antigas construções dos indígenas que dominaram a região no período pré-colombiano. Isto nos chama a atenção, justamente pelo fato de dominar um povo através do etnocídio, de matar uma cultura e manter um povo frágil e dominado, destruindo sua memória e seus referenciais, entre tantos outros modos de violência e anulação.

O passado indígena estava soterrado e sua história era, portanto, inacessível, impedindo que aqueles povos tivessem a compreensão das mudanças causadas pelo domínio dos espanhóis. O muralismo, de certo modo, proporcionou àqueles povos, a experiência de reviver uma realidade, e conceber os acontecimentos, que os fizessem enxergar para além do imediato de suas vidas cotidianas.

[...] nas grandes obras de arte, os homens revivem o presente e o passado da humanidade, as perspectivas de seu desenvolvimento futuro, mas os revivem não como fato exteriores, cujo conhecimento pode ser mais ou menos importante, e sim como algo essencial para a própria vida, como momento importante também para a própria existência individual. (LUKÁCS, 1970, p.268-269)

Sendo assim, os indivíduos podem passar de uma condição do conhecimento em-si de suas vidas singulares a uma compreensão para-si da particularidade de um momento histórico. Os indivíduos se afastam da percepção imediata da vida e compreendem as determinações que os colocam em tais condições. Com isso, torna-se possível que vejam a si mesmos como protagonistas e condutores de seu próprio futuro.

Partindo dessa concepção é que compreendemos como Rivera irá pintar a “Epopéia do Povo Mexicano”, de 1929-1935 (anexos 22, 23, 24). Trata-se de uma

narrativa histórica sobre os grandes acontecimentos, do mundo pré-hispânico à chegada dos espanhóis, passando pelo período de guerras externas, até a guerra civil (revolução mexicana) e caminha para o desfecho demonstrando a atualidade daqueles tempos, deixando um legado para gerações futuras. Rivera retrata momentos cruciais, onde figuras históricas são apresentadas de acordo com a visão da luta de classes, da qual era partidário, não é à toa que no último mural, no mesmo lugar que estava o sol invertido maia, ele retrate na parede oposta, a figura de Karl Marx segurando um manuscrito onde se lê a célebre frase do Manifesto Comunista: “A história de todas as sociedades que já existiram é a história de luta de classes” (MARX e ENGELS, 2009, p.9). Rivera não vai só contar a história dos “vencidos”, dos que serão “integrados à construção da nova nação”, mas antes, ele conta a história como ela é, a justa história (LUKÁCS, 1970), isto é, a realidade concreta daqueles fatos narrados. Uma cruel realidade de dominação, genocida, etnocida, de escravidão, expropriação, exploração e opressão. A arte de Rivera, contém assim, fatores concretos da realidade vivida por aqueles povos. Deste modo, ela apresenta, segundo Lukács, elementos que correspondem ao que o autor classifica como grande arte.

Ela [a arte] aparece, contudo, em sua “astúcia” multiforme e infinitamente rica; mostra como essa necessidade se manifesta realmente e se afirma realmente na vida concreta de homens concretos. Portanto, a arte representa a vida tal como ela é realmente; ou seja, exatamente em sua estrutura real e em seu movimento real. Por isto, a justeza da representação não pode ser medida a partir da correspondência entre detalhes da vida e detalhes da arte: a correspondência mais profunda [...] é a correspondência entre a unidade criada pela arte e um conjunto de leis que se afirmam realmente na vida. (LUKÁCS, 1970, p.248)

Como podemos observar, não se trata de uma história qualquer, muito menos de uma história que se possa contar, com aval governamental, em qualquer lugar do mundo. Tanto que o mural seria interrompido entre 1930-1934, sendo retomado neste ano citado, com o México já governado por Lázaro Cárdenas. Segundo Kettenmann (2006, p.58): “Em nenhuma outra obra a percepção da História pelo artista é expressada de forma tão clara como neste ciclo monumental”.

A grande característica relativa ao estilo, ou estética artística deste mural, foi apontada por nós, como sendo as influências da arte moderna sobre a pintura de Rivera. Na grande maioria das cenas há pouco uso de planos de perspectiva. Em alguns momentos parece mesmo que as figuras estão empilhadas devido a pequenos planos espaciais. A sensação que nos passa é de que tudo acontece ao mesmo tempo. Ou, que para aqueles acontecimentos narrados não existe uma diferença, algo que se deva ressaltar. A exceção fica para a primeira parede do afresco, no início da narrativa, e na parte superior do último afresco, quando Rivera retrata Karl Marx.

O mural “*O México Pré-Hispânico – O Antigo Mundo Indígena*” (anexo 25) tem início na parede lateral direita (parede norte) com a demonstração das raízes daqueles povos através da grandiosa cultura maia e asteca, e seus principais deuses representados: a serpente emplumada – uma deidade relacionada ao mito da criação para diversas culturas que habitavam o território mexicano – símbolo da dimensão telúrica, da própria vida na Terra, que aspira (através das plumas de um pássaro mexicano raro, bem colorido, que tem suas penas plasmadas ao corpo da serpente) a se elevar, atingir, ou ainda, relaciona-se com aquele que for capaz de alcançar o mundo dos espíritos. O deus sol (maia<sup>15</sup>) encontra-se invertido. Segundo destaques das imagens feitos através da visita virtual promovido pelo *site* do Palácio Nacional<sup>16</sup>, esta representação possui o seguinte significado:

[...] Diego Rivera representa a decadência da civilização mesoamericana com um sol invertido. De acordo com a tradição mística pré-hispânica, o Sol-Quetzalcóatl, ao fim de um ciclo cósmico, caía de cabeça para baixo para entrar no Mictlan<sup>17</sup>, ou submundo, e lutar contra a escuridão na região dos desencarnados. (MÉXICO, 2014).

Pela narrativa, percebemos que se trata de uma representação das culturas mescladas dos povos pré-hispânicos em geral, a serpente emplumada (*quetzacóatl*, em língua náuatle) e o sol, possuem o mesmo significado.

---

<sup>15</sup> <http://www.brasilecola.com/historia-da-america/maias-religiao.htm>. Acesso em 3 jan 2013.

<sup>16</sup> [http://www.hacienda.gob.mx/cultura/museo\\_virtual\\_pal\\_nac/shcp\\_mv.htm](http://www.hacienda.gob.mx/cultura/museo_virtual_pal_nac/shcp_mv.htm). Acesso em 10 dez 2014

<sup>17</sup> Mictlan era o lugar para onde iam aqueles que não morriam de morte natural.

No mural, Diego Rivera vai centralizar a figura de *Quetzalcóatl* (anexo 26) das maneiras como se apresentam nas mitologias dos povos pré-hispânicos da mesoamérica. Este mito está diretamente ligado a outro, o da criação.

[...] a figura de *Quetzalcóatl*, deus do México antigo, que simboliza o impulso civilizatório e patrono, também, da cultura e das artes. Diego Rivera descreveu em suas duas representações: como uma serpente emplumada que emerge de um vulcão em erupção e como *Ehécatl*<sup>18</sup>, Deus do vento, caracterizado pelo personagem que monta uma cobra, marchando até os confins do oriente enfeitado com o cajado de comandante, ou das “Sete constelações”, usando um gorro cônico que contém a “estrela da manhã” e com escudo, no centro um caracol visto em forma de cruz que simboliza o vento. (MÉXICO, 2014) (anexos 27 a 32 ).

Este mural representa no centro um ritual<sup>19</sup> dedicado a *Quetzalcóatl*, que usa roupas brancas e verdes.

Apresenta uma paisagem que lembra a Cordilheira do Vale do México. O personagem central é o lendário *Quetzalcóatl*, debaixo de um templo e um rosto invertido no sol, está rodeado por discípulos. Neste espaço harmônico é representado o desenvolvimento da produção artística e dos povos indígenas: dança ritual, música, indústrias têxteis e agrícolas. Há também cenas de escravidão e exploração, impostos e entrega de guerreiros que mostram a roupa da casta militar. (MÉXICO, 2014)

O *Quetzalcóatl* foi um mito maia assimilado pelos toltecas. Relatava que ele havia sido um homem que morria e renascia diversas vezes, isto está diretamente ligado ao mito de criação dos povos pré-hispânicos da mesoamérica.

Através de tradições orais, a volta de *Quetzalcóatl* precedia uma série de acontecimentos naturais que seriam identificados como sinais da profecia de seu retorno. Sua volta como humano marcaria uma era de plena harmonia e grandeza para os astecas. Quando Cortés chega ao México, os astecas acreditaram que se tratava da profecia do retorno, e que Cortez era *Quetzalcóatl*.

---

<sup>18</sup> Ehécatl, deus do vento, está representado tal qual aparecem nos códices, aqui voa na serpente emplumada, simbolizando a fusão dos mitos.

<sup>19</sup> Nos rituais de *Quetzalcóatl* era usada uma bebida feita a base de cacau, esta bebida tinha o nome de *xocóatl* (também na grafia *xiucóatl*), que os espanhóis levariam para a Europa e que deu origem ao chocolate.

Rivera também dedica outras partes deste mural aos toltecas, mexicas, zoltecas, olmecas e tantas outras civilizações que formam o conjunto de etnias indígenas naquela época e local. Ele também irá detalhar o período pré-hispânico, a conquista e a colonização em outros murais no Palácio, que estão em outro andar, realizados nas décadas de 40 e 50.

Após o “*Mundo Pré-hispânico*”, na parede lateral direita, segue na parede central, com a “*Evangelização*”, “*Invasão Norte-americana*” e “*O Legado da Independência*”, entre outros. Fala sobre a guerra com a França e da época de Porfírio Dias, em “*O Porfiriato*”. Ilustra figuras importantes que lutaram pela independência do México, e pinta a “*Revolução Mexicana*”, onde retrata os líderes populares Emiliano Zapata e Pancho Villa (anexo 33), mas ali estão, camponeses, gente do povo que participou incognitamente da guerra civil que acometeu todo o país, ali, também surge um operário apontado, ao que tudo indica, para o topo da parede lateral. Finalmente na parede lateral (parede sul) oposta ao período pré-hispânico, estão retratados a “*Luta Armada*”, “*O Camponês Oprimido*”, “*Exploração do Povo*” e “*México Hoje e Amanhã*”.

O afresco “*O México, Hoje e Amanhã*” (anexo 34), pintado a partir do retorno dos EUA, em 1934, Rivera via “o hoje” do título, a partir do início das lutas camponesas pela reforma agrária que ocorreu no México desde 1910, e da “traição” dos ideais da revolução mexicana, pelas classes dominantes.

Na base do painel (anexo 35) está retratado o detalhe da “*O Camponês Oprimido*”, que é formado por três grupos: os camponeses e indígenas que trabalham a terra e tem as roupas rotas, usando instrumentos como a foice; os que estão montados a cavalo e fortemente armados com espingardas e carregam cartucheiras em volta do corpo, parecem com o que Rivera chama de “soldado da revolução”. Estes soldados normalmente eram formados por mestiços vindos do campo e por soldados oficiais, que se identificavam com as causas revolucionárias e abandonavam o exército mexicano. Eles conversam com um civil revolucionário, que identificado pela sua indumentária, parece pertencer a grupos como os zapatistas, pois usa o chapéu (*sombrero*) típico dos camponeses e pequenos proprietários de terra mexicanos. Há ainda outro grupo que foi capturado, e que será executado. Serão mortos, ao que tudo indica, por forças do governo que oprimiam a luta armada camponesa, na defesa dos interesses dos grandes proprietários de terras.

Analisando fotos captadas durante a Revolução Mexicana podemos reconhecer os tipos acima retratados no mural de Rivera (anexos 36 a 52). Um fato curioso, é que não observamos nelas o uso de lenços amarrados ao pescoço pelos revolucionários camponeses e nem pelos soldados, como costumam ser mostrados por Rivera. Em uma foto – talvez fosse a foto mais conhecida – Emiliano Zapata usa um lenço de tonalidade escura, que pode ser vermelho (pela saturação em preto-e-branco), o certo, é que não havia uma homogeneidade quanto aos lenços ou uso deles. É bem possível que Rivera retratasse desta forma, usando a cor vermelha, para relacionar aos socialistas que geralmente a usam, a fim de demonstrar que aquela revolução era popular.

Na cena referente à “*Luta Armada*”, o *site* oficial do Palácio Nacional do México, dá a seguinte explicação: “A pintura mostra um tumultuoso grupo de operários que trabalham e lutam por um futuro de igualdade, ao mesmo tempo em que são dominados por forças policiais fascistas. Ao pé do mural se vê Frida e Cristina Kahlo alfabetizando as crianças, para abrir-lhes a possibilidade de conhecer e defender seus direitos” (MÉXICO, 2014). (anexo 53).

Ainda retratando o México de seu tempo, Rivera vai demonstrar aquilo que ele chama de “vícios públicos” através da “ambição e cobiça do capitalismo estrangeiro, e da corrupção e coerção do aparato de dominação política: militares, políticos e eclesiásticos” (MÉXICO, 2014).

Rivera pinta compartimentos estruturados, ligados por tubos, parecidos com caixas, onde ele coloca a burguesia se reunindo ou festejando. Pela tubulação passa uma fita com as cotações da bolsa de valores, que vai desde o mais alto compartimento até embaixo, onde ele retrata uma igreja. Esta igreja é a mais popular do México, trata-se da Basílica de Nossa Senhora de Guadalupe, a principal figura católica de muitos países latino-americanos. A ideia que se tem, é de que o poder é formado por uma conexão intrincada feita “às escuras”, longe do alcance da visão do povo e da qual ele não participa.

Esses detalhes assemelham-se a murais já pintados por Rivera na Secretaria de Educação Pública (SEP), como iremos observar. O conjunto de murais nos pátios internos da SEP recebeu o nome de “Visão Política do Povo Mexicano”, à parte que coube a Rivera, será dividida em duas temáticas: “*Pátio do Trabalho*” e “*Pátio das Festas*”. No pátio do trabalho estão afrescos como “*Entrando na Mina*” e “*Moinho de*

*Açúcar*” (anexo 54). Em ambos os pátios, Rivera irá ressaltar a união dos trabalhadores do campo e da cidade (anexo 55). A grande diferença enquanto estilo é que em um (pátio do trabalho) ele irá usar linhas mais geométricas e angulares, enquanto que no outro (pátio das festas) ele irá suavizar os traços.

Os murais que mais se assemelham aos do Palácio Nacional, tanto no estilo como na temática estão no pátio das festas, mais precisamente à série “*Corrido de la Revolución*”, realizados em 1926. Os *corridos* são cantos épicos de exaltação, muito populares no México. Rivera ilustra o “*Corrido de Emiliano Zapata*” (anexo 56), os afrescos homenageiam às transformações que ocorreriam como resultado da revolução popular mexicana, alguns de seus heróis em particular, mas principalmente devido aos ideais comunistas do pintor, o povo como um todo. Nas cenas dos afrescos, o *corrido* está escrito na parte superior numa fita vermelha, que pende como um pano, ou uma grinalda. Cada frase serve de mote para a pintura, na maioria das cenas. Os murais do *corrido* iniciam com a imagem de Frida junto ao comunista cubano Julio Antonio Mella, distribuindo armas (anexo 57).

Em “*O México, Hoje e Amanhã*”, Rivera retrata quase as mesmas cenas dentro de compartimentos (ele fez o mesmo em vários murais e painéis que pintou nos EUA). Lá estão os banqueiros de *Wall Street* checando as cotações de seus investimentos na bolsa tendo a imagem de uma caixa registradora protegida por uma redoma de vidro. Tirando o fato de estarem no escritório, este detalhe faz uma referência a outro mural realizado por ele na SEP, em 1926: “*Banquete de Wall Street*” (anexo 58). Durante um jantar, tendo na cabeceira da mesa uma pequena réplica da estátua da Liberdade de Nova Iorque, os magnatas americanos John Rockefeller, Pierpont Morgan e Henry Ford checam uma fita com as cotações da bolsa de valores de *Wall Street*. No mural do Palácio Nacional a cena quase se repete, apenas pelo fato de que mudam as personagens. Aqui estão sentados checando a fita de cotações um político, um militar e um membro do clero, adaptando aqueles acontecimentos para a particularidade dos mexicanos. Particularidade esta de um país predominantemente agrário, onde as forças do capital não foram plenamente desenvolvidas e que possui quase o mesmo cenário da época colonial, sendo que a subserviência, agora, é entre outras, a do capital financeiro.

Um pouco mais abaixo, nos dois compartimentos inferiores, Rivera retrata as classes abastadas em festa, lembrando muito outro mural realizado também na SEP: “*A orgia - A noite dos ricos*” (anexo 59), abordando o mesmo tema da cena do mural. Desta vez, Rivera faz uma crítica mais sarcástica à Igreja, ao colocar na festa um clérigo abraçado a uma mulher voluptuosamente desnuda. Aos pés da mulher está o altar da Basílica de Nossa Senhora de Guadalupe, da Cidade do México, a santa padroeira dos mexicanos. Lá os fiéis depositam seu dinheiro. Ele retrata a hipocrisia e a falsa moral da religião, que explora a fé e a devoção dos crentes, e que talvez, como uma prostituta, a religião venda sua crença em troca de dinheiro e poder. Ela vende dogmas e uma moral de comportamento sendo ela mesma inescrupulosa.

Onde estão Frida Kahlo e sua irmã Cristina ele toca no tema da educação para conscientização, muito dessa temática foi demonstrada nos murais da SEP. Conscientizar as pessoas sobre uma sociedade de classes, sobre a luta de classes, sobre a necessidade de uma revolução, de uma grande e radical transformação, da necessidade de justiça, para que esta sociedade possa ser transformada, estão em afrescos como: “*Alfabetização - aprendendo a ler*” e “*Os frutos da terra*” (anexos 60 e 61).

O tema sobre “conscientização” (e ação consciente) se dá no mural do Palácio Nacional em cenas próximas, como a já citada repressão aos grevistas numa batalha armada de forças opostas entre uma polícia nazista e os trabalhadores. Em outra cena, ao lado, dois homens mestiços são enforcados em um tronco de uma árvore, e no pescoço de um deles pode-se ler escrito na placa a palavra “comunista”. Tudo indica que Rivera aqui aborda um assunto mais universal.

Neste período, ele faz uma ligação entre o fascismo e o nazismo e a violenta forma de repreender as manifestações populares. Rivera já denunciava o fascismo como um “braço” da burguesia. Vale lembrar que esta parte do mural ele finaliza em 1934, quando a Segunda Guerra Mundial nem havia começado, em uma época de depressão econômica, as revoltas populares eram repreendidas violentamente em todo mundo, e talvez ele pretendesse mostrar aos mexicanos o que um governo conservador de cunho fascista era capaz de fazer e a que interesses ele representava.

Logo acima existe a cena de um grupo de operários organizados em torno de um líder, e por trás dele surge uma bandeira soviética. Este grupo está sendo acuado por policiais que usam máscaras, o que sugere mais uma vez, uma repressão aos trabalhadores que se organizam e protestam. A impressão que se dá, é a de um conflito iminente. Rivera dá o seguinte relato em sua autobiografia:

Eu voltei para a escadaria do Palácio Nacional [...] comecei a pintar *México hoje e amanhã*. Eu retratei a traição da Revolução Mexicana cometida por demagogos egoístas. Em contraste com suas promessas milenares, eu pintei a realidade do México hoje: greves sendo reprimidas com violência; fazendeiros e trabalhadores sendo assassinados ou mandados para a colônia penal de Islas Marías. No topo eu pintei o retrato de Karl Marx incitando os sofridos trabalhadores a quebrarem seus grilhões, apontando para uma visão de um futuro industrializado e socializado de paz e abundância. (RIVERA, 1960, p. 131)

Podemos dizer que Rivera conseguiu representar as forças antagônicas de seu tempo. Conseguiu captar a “estrutura real” e o “movimento real”, mencionado por Lukács (1970). Demonstrou a burguesia extremista coagindo os trabalhadores. Mas aquela realidade posta não é de nem um modo permanente ou indestrutível. Ele representou algo “substancialmente novo em sua época” (id.), a alternativa dos trabalhadores através da revolução socialista e da liberdade dos povos em uma sociedade comunista.

Rivera pintou a união dos trabalhadores (“união revolucionária”, como chamava) - através da figura do camponês, do operário e do soldado. Muito provavelmente inspirado na estratégia dos bolcheviques da Revolução Russa, que até aquele momento era a única que havia sido bem sucedida.

Finalmente, no topo do mural “*O México, Hoje e Amanhã*”, estão o soldado, o camponês e o operário juntos a Karl Marx (anexo 62), que segurando o manuscrito aponta para um horizonte representando o “*amanhã*” do título deste mural. Rivera retrata uma visão de futuro triunfante para os oprimidos. Diferentemente do mito indígena, o sol agora se encontra desmistificado e retratado de maneira realista, posicionado logo atrás da figura de Karl Marx, remetendo à ideia de um novo amanhecer.

Usando novamente da perspectiva, que havia descartado durante toda a parede central. Retrata um horizonte onde podemos ver um porto com navios, os

campos estão verdes, simbolizando uma farta produção agrícola e das fábricas surgem grandes bandeiras vermelhas. Isso nos leva a concluir que Rivera acreditava, acima de tudo, no socialismo como uma sociedade mais justa, igualitária e livre.

Chama-nos atenção aqui a relação que Rivera estabelece entre a forma e o conteúdo de sua obra. Como Lukács (1970) salienta, todo conteúdo encerra uma determinada forma, assim sendo, na composição sobre o horizonte do “amanhã” a perspectiva utilizada por Rivera tem por objetivo apontar as possibilidades históricas da humanidade, estabelecidas entre a revolução comunista e a barbárie do capitalismo. Ele acreditava, contudo, na estratégia da revolução russa, através da revolução armada, e da união entre trabalhadores do campo e da cidade, para atingir tais objetivos.

Diante deste mural o pesquisador Bertram Wolfe<sup>20</sup> (2000) declarou que aquela era a pintura que mais expressava a ideologia do comunismo marxista. Nem na Rússia, nem em toda Europa ou nos Estados Unidos, nenhum outro pintor em toda a história da arte podia ser comparado a Diego Rivera, por sua vasta obra monumental e sua capacidade de sintetizar esteticamente a luta de classes e os ideais comunistas.

O grande conjunto deste mural e de outros que Rivera pintou nas décadas seguintes do Palácio Nacional repercutiu de tal maneira na sociedade mexicana, que os livros de história passaram a escrever a História do México, seguindo o padrão representado no mural (DIEGO, 1991). Diego Rivera havia criado uma iconografia completa para o passado pré-colombiano, desde os costumes e modo de vida, até a visão mística e a religiosidade daqueles povos. Criou também, na forma de imagens, a invasão espanhola e toda a forma de dominação, até quase a completa anulação dos povos indígenas. E deu conta de apresentar uma realidade daqueles tempos que estava longe de ser harmoniosa.

---

<sup>20</sup> Bertram Wolfe era um escritor e jornalista norte-americano. Foi um dos fundadores do Partido Comunista da América (PCA), em 1919. Com a perseguição aos líderes comunistas, promovida pelo governo dos EUA, vai para o México em 1923, onde entra para o PCM. Ele acompanhou de perto a vida artística, política e pessoal de Diego Rivera, e é considerado uns dos maiores biógrafos sobre o artista. Wolfe também seria um dos fundadores do Partido Comunista de Oposição, em seu retorno aos EUA, que se aproximava da linha trotskista, a qual Rivera se aproxima após sua expulsão do PCM e na qual permanece até pouco depois do asilo político de Trotsky no México. Bertram Wolfe é diretor da *New Workers School*, escola de formação política para quem Rivera irá pintar diversos painéis, enquanto está naquele país.

Além deste mural central, Rivera pintou mais quatro murais relativos aos grandes povos que ocuparam a região mesoamericana, do período pré-hispânico, ocupando metros e metros das paredes do Palácio.

Na SEP, Rivera pintará cerca de 117 murais nas arcadas do pátio interno do prédio, entre 1922 a 1928. Já vimos comentando sobre a temática, pois pintava murais em diversos lugares ao mesmo tempo, com ajuda de assistentes, é claro, mas o que não diminui em nada o grande feito de sua vasta produção.

Sobre a comparação com o mural central do Palácio Nacional, queremos acrescentar que Diego Rivera finaliza aquele mural destacando a união entre camponeses, operários e soldados. Estas ideias possuem forte inspiração na revolução bolchevique, e também no que aconteceu durante a revolução mexicana, com a diferença que o proletariado clássico da indústria não está presente na luta revolucionária do povo mexicano, que teve como objetivo principal, a reforma agrária e não necessariamente a revolução do sistema.

Aquela união não deveria ser dissolvida, mas retomada. Baseado nestes princípios, a ideia sobre a união (anexos 63, 64, 65) também está nos murais da SEP, tais como “*Queremos trabalhar*”, de 1926, “*Na trincheira*” e “*Uma só frente*” de 1928, e em diversos outros, que foram realizados quando Rivera e Siqueiros retornaram da União Soviética, em 1927. Não se sabe ao certo a data, mas o fato é que Rivera rejeita as normas e limitações impostas pela URSS para questões relativas à estética. Um estilo de arte conhecido por Realismo Socialista<sup>21</sup>. Entre muitas divergências com Moscou, é expulso do PCM em 1929. Depois de se aproximar dos trotskistas e romper com Trotsky em 1939, Rivera tenta regressar ao PCM em 1946, e após algumas tentativas é aceito em 1954.

Outro brilhante conjunto de murais, foi realizado na Capela de Chapingo, na então Escola Nacional de Agricultura, fazenda de Chapingo, expropriada por Álvaro Obregón em 1923, para lá construir uma universidade agrícola, atrelado ao programa de reforma agrária. Hoje se chama Universidade Autônoma de Chapingo.

Na capela, Rivera reverenciou a Terra como mãe, alicerce da humanidade, que produz os alimentos. Dedicou murais a Zapata e Villa, e a outros da Revolução

---

<sup>21</sup> Estilo estético oficial feito a partir de década de 30, através de uma política da URSS para ser implantado na área artística. É também conhecido por Realismo Soviético.

Mexicana, que verteram o sangue e que, com isso, irrigam a terra cultivada (anexos 66 e 67). A capela em si é dedicada ao mito indígena da terra como mãe dos homens, mito este tão comum entre as mais diversas civilizações primitivas.

### **3.1.2 “O Homem Controlador do Universo”**

O mural “*O Homem Controlador do Universo*” (anexo 68) que se encontra no *Palacio de Bellas Artes*, na Cidade do México, foi realizado em 1934, é a reprodução, em menor escala, de um mural encomendado, mas que teve sua execução interrompida. Trata-se de um mural feito a convite de Nelson Rockefeller, enquanto Rivera pintava os murais de Detroit para Edsel Ford.

Em 1933, Rockefeller contratou Diego Rivera para que ele fizesse um afresco no salão de entrada do prédio da RCA – *Radio Corporation of America* (mais conhecido por *Rockefeller Center*), em Nova Iorque. Rockefeller havia convidado Picasso e Matisse, que rejeitaram o convite, pois deveria ser feito em painel e em tom monocromático. Rivera aceita o convite e reverte todas estas condições a seu favor: pintaria um afresco, colorido.

O tema, “*Homem em uma encruzilhada: olhando com esperança e grande visão para escolher um futuro novo e melhor*” havia sido escolhido pela comissão que encomendara o mural, mais precisamente Nelson e John D. Rockefeller Jr.

Nos anos 30 o nacional-socialismo, declaradamente anticomunista, estava ganhando adeptos em vários países da Europa, e o tema sugerido por Rockefeller fez com que Rivera projetasse a escolha de um futuro a partir da “encruzilhada” de um mundo dividido entre forças progressistas e conservadoras. Novamente Rivera retrata as forças motrizes de seu tempo e capta a substância das questões que estão em jogo do antagonismo de classe. O mundo é dividido entre duas perspectivas de futuro, onde a ciência e tecnologia se apresentam como elementos fundamentais do controle do homem sobre a natureza. A única forma de resolver este conflito seria pela tomada do destino da humanidade pelas mãos do trabalhador.

Rivera que havia visitado as linhas de produção das fábricas da Ford, Chrysler, Parke-Davis, entre outras, havia se entusiasmado completamente:

Eu andei através das imensas oficinas da Ford, Chrysler, Michelin, Parke-Davis. Fiquei entusiasmado [...] pelo que as máquinas significam para o homem - a sua auto-realização, sua libertação da escravidão e da pobreza. Por isso eu coloco o homem e a máquina como heróis coletivos acima daqueles heróis tradicionais da arte e das lendas. Eu vejo que, na sociedade do futuro como agora, uma extensão do presente, homem e máquina serão tão importantes quanto o ar, a água e a luz do sol. (RIVERA, 1960, p.111-2)

Ainda que Rivera se refira diretamente à máquina como uma segunda natureza humana, é possível observar que não é especificamente a máquina que se torna essencial ao homem, mas sim o trabalho que aparece concretizado no domínio do homem sobre as forças naturais. Podemos perceber aqui uma concepção ontológica do homem que realiza o trabalho transformador da natureza, de si mesmo e das determinações particularmente humanas.

Perante as convicções de Rivera, os EUA seriam então o aliado natural da URSS na luta contra o nazismo. Talvez isso explique a grande polémica em torno deste afresco do *Rockefeller Center*.

Tudo aconteceu quando Rivera resolveu retratar Lênin dando as mãos para um soldado russo e um trabalhador americano negro. Ele daria a seguinte explicação a um repórter que havia questionado sobre a participação de Lênin naquele mural:

Enquanto existisse a União Soviética, o nazi-fascismo poderia ter a certeza de que não sobreviveria. Porém a União Soviética deveria esperar pelo ataque do inimigo reacionário. Se os Estados Unidos desejassem preservar sua forma democrática, seria aliando-se à Rússia contra o fascismo. Como Lênin era o eminente fundador da União Soviética e também o primeiro e mais altruísta teórico do comunismo moderno, eu coloquei-o no centro de uma inevitável aliança entre russos e americanos. (RIVERA, 1960 p.126)

Os jornais americanos fizeram um certo “barulho” com relação à figura de Lênin, e a família Rockefeller demonstrou grande oposição ao retrato. Diante da recusa de Rivera em retirar a figura de Lênin do mural, após muita conversa e argumentação, o trabalho foi cancelado e o mural destruído. Fato este que causou enorme desgosto a Diego Rivera, e uma grande decepção em relação à posição política dos americanos (KETTENMANN, 2006).

A polêmica foi tão grande – durou desde maio de 1933 até fevereiro de 1934, quando o mural foi destruído – que Rivera perdeu suas encomendas, impossibilitando-o de permanecer nos Estados Unidos. Nos anexos está a única foto conhecida e publicada do momento de interrupção da obra. Ela foi tirada pela assistente de Rivera, Lucienne Bloch, pois o pintor pretendia reconstruir o mural (anexo 69 e 70).

Durante o período de conversações sobre a questão do retrato de Lênin, até a eventual demissão de Rivera e sua partida para o México, o artista tinha esperanças em reconstruir o mural nos EUA usando o dinheiro que lhe havia sido adiantado por Rockefeller. Muitas paredes foram oferecidas a ele para que realizasse a sua “vingança”. Porém, ele acabou fechando com a *New Workers School*, uma escola de formação política que era mantida pelo Partido Comunista de Oposição, que faziam oposição ao Partido Comunista dos EUA. “Mas o futuro me presenteou com a satisfação de poder gastar o resto do dinheiro de Rockefeller para decorar a escola dos trabalhadores, e isso se tornou atraente demais para recusar”. (RIVERA, 1960, p.129-130). Ele pintou quase a mesma cena no painel 19 de *Portrait of America*, mas desta vez acrescentou Rosa Luxemburgo, entre tantos outros comunistas. Lênin está ao centro “unindo” todas as mãos (anexo 71 e 72). A exceção parece estar na figura de Stálin, pois Rivera havia rompido com o PCUS.

Como o prédio era alugado e antigo, ficou inviável a reconstrução do mural. Rivera resolveu, então, fazer painéis móveis e retratar a história dos Estados Unidos (*Portrait of America*), ele fez vinte e um painéis.

Seria algo como ao que ele estava fazendo no Palácio Nacional mexicano: contar a história do país, pelo viés “da luta entre os privilegiados e os despossuídos”. (RIVERA, 1960, p.130). Ele queria retratar a independência e guerra civil norte-americana; a expansão para o oeste; retrataria a indústria moderna; os movimentos sindicais; a Grande Depressão e o *New Deal*. “Cada painel seria preenchido com massas de pessoa trabalhando ou em conflitos, mas alguns indivíduos estariam lá defendendo os trabalhadores, como seus líderes e interlocutores”. (RIVERA, 1960, p.130).

A “vingança” iria também acompanhá-lo na reconstrução do mural de Rockefeller, no México, quando ele acrescenta a uma cena de festa em uma casa

noturna, a figura de Nelson Rockefeller próximo à bactéria da sífilis que é ampliada pela visão do microscópio (anexo 73).

Rivera parecia dominado pela derrota com Rockefeller e pela disputa de forças diante da irreversível dicotomia mundial. Foi precisamente influenciado por esse estado de espírito, que ele pintou o mural “*O México, Hoje e Amanhã*”, e reconstruiu o mural “*Homem em uma encruzilhada*”.

Na reconstrução do mural, no Palácio de Belas Artes, no México, Rivera vai mais a fundo em suas convicções comunistas.

Como no original, o tom predominante da obra é o vermelho. Além disso, Rivera iria acrescentar as figuras de Marx, Engels e Trotsky, segurando uma faixa da IV Internacional juntamente com alguns trabalhadores (anexo 74).

A obra toda parece tratar de um mundo dividido por forças fascistas e forças comunistas. É fato que o nazismo só teve a chance de crescer e chegar ao poder porque a burguesia alemã temia que uma revolução socialista viesse a acontecer, na Alemanha.

No centro existe um homem que parece manipular uma grande máquina e controlar duas elipses que se formam atrás dele, remetendo-nos a representação do movimento do átomo. Sobre o homem central há uma ferramenta que se parece com um microscópio. As elipses são ladeadas por duas grandes lentes, uma representando o microcosmo, a outra seria a de um telescópio e revela o macrocosmo.

Entre as elipses, do lado direito de quem observa, ele retratou Lênin, como já foi mencionado: segurando as mãos de um trabalhador americano e um soldado russo, sendo apoiado e comemorado por algumas pessoas que levantam os braços em punho (anexo 75).

Na base do mural existe um solo germinando variadas espécies de alimentos. O alimento como base de toda aquela estrutura que se ergue no mural. O solo é cortado verticalmente, passando a ideia de completo domínio científico e tecnológico sobre a o plantio, a terra, a biologia, sobre aquilo que é material. Logo acima surge uma mão segurando uma espécie de relógio, ou um tipo de medidor bastante complexo. Ele chamará de “átomo”, ao que tudo indica, Diego Rivera estava bem a par das descobertas científicas, e até onde isso implicava em um potencial bélico, ou em potencial humanitário.

Do lado esquerdo, praticamente no mesmo nível, ele retrata a figura de Charles Darwin (anexo 76) e o que seria a representação de sua teoria da evolução, enquanto estudantes assistem à uma aula, sentados em suas carteiras. Do lado direito ele retrata teóricos como Marx, Engels e Trotsky junto a uma faixa da IV Internacional.

A impressão que nos dá, é de que o conhecimento científico é fundamental aos resultados que se obtém através dele. E que, juntamente com os alimentos em si, formam a estrutura das duas sociedade representadas, ou seja, da existência humana. Aqui vemos Rivera tomar partido, no sentido lukacsiano “[...] tomada de posição em face do mundo representado tal como toma forma na obra através de meios artísticos” (LUKÁCS, 1970, p.194). Ele representa a ciência como produto mais elaborado da atividade humana, capaz de gerar “saltos” qualitativos nas relações entre o homem e a natureza, isto é a essência do trabalho, e nas relações sociais de trabalho entre os homens mesmos, sendo assim, reproduz,

[...] o mais possível fiel da própria realidade objetiva, mas que, por outro lado, a finalidade a que se visa não é compreender conceitualmente as leis universais, e sim representar mediante imagens sensíveis um particular que compreende em si e supera em si tanto sua universalidade quanto sua singularidade [...] (LUKÁCS, 1970, p.196)

Em 1933 Rivera daria a seguinte explicação sobre o mural para o jornal London Times:

Um habilidoso trabalhador controla manualmente as forças naturais através de seu grande conhecimento científico, olhando do centro das elipses cruzadas em direção ao futuro. Elas representam dois caminhos, um através de uma visão microscópica e o outro, de uma visão macro. No centro delas está um átomo controlado pela mão do poder mecânico e científico. (AMERICAN..., 2006).

Em sua autobiografia, 30 anos depois, Rivera explica assim a sua composição:

No centro do mural eu mostrei um trabalhador no controle de uma grande máquina. Na frente dele emergindo do espaço, havia uma mão enorme segurando um globo, onde a física, a química, a biologia, a recombinação de átomos, e a divisão das células estavam representadas esquematicamente. Duas grandes elipses se cruzam

onde está a imagem do trabalhador: uma mostra as surpreendentes revelações dos corpos no espaço; a outra mostra o microscópio e suas descobertas – células, germes, bactérias e delicados tecidos humanos. Acima da soja que germina na parte inferior, eu projetei duas visões de civilização. Do lado esquerdo entre as elipses eu mostrei uma cena de orgia dos ricos em uma casa noturna, uma batalha com homens no holocausto da guerra, e trabalhadores desempregados apanhando da polícia. Do lado direito, eu retratei cenas correspondentes à vida em um país socialista: trabalhadores marchando e cantando no 1º de Maio; um estádio desportivo cheio de garotas exercitando seus corpos; e a figura de Lênin, simbolicamente segurando as mãos de um trabalhador negro americano e um soldado branco russo. (RIVERA, 1960, p.126).

Precisamos nos atentar para as declarações e suas datas. Na primeira, de 1933, já havia conflitos partidários entre intelectuais alemães e a ascensão do nazismo, na Alemanha, após a Primeira Guerra Mundial. Na segunda declaração apresentada por nós, de 1960, o mundo encontrava-se no período da Guerra Fria.

Tanto do lado esquerdo, como do direito, a figura de um homem surge em duas enormes estátuas brancas, opostas, lembrando as estátuas greco-romanas. Ao que tudo indica reporta-se a figura de Júpiter, o “deus do Universo”, que na complexa relação mitológica poderia aqui ser representado como “deus da criação”. Rivera demonstra a que se alicerçavam (ou que mundo seria criado) os regimes comunista e nazista.

Onde ele representa o mundo fascista, o grande homem branco está sem as mãos. Ele possui o pingente de uma cruz no pescoço e tem uma barba que sobe e se mistura à fumaça provocada pelas cidades bombardeadas e destruídas e de um dispositivo elétrico, representando que a fumaça também provinha de um raio, ou descarga elétrica. O exército fascista está enfileirado e parece pronto para atacar. Fato este, que demonstra novamente o quão inteirado estava Diego Rivera dos acontecimentos políticos internacionais.

Do lado oposto, a estátua tem as mãos, mas não a cabeça. Ela está no chão onde algumas mulheres sentam-se sobre ela. Segundo o *site American Studies at University of Virginia* (2006), trata-se do seguinte fato que faz a relação da cabeça decepada com os trabalhadores em torno da IV Internacional: “trabalhadores chegam à verdadeira conclusão sobre seus direitos com relação aos meios de produção, o qual resultou no plano de liquidar a Tirania personificada pelos pedaços de uma estátua de Caesar que caiu no chão”.

Marx, Engels, Trotsky, os trabalhadores e a cabeça decepada estão logo abaixo da grande estátua. Atrás da estátua, Rivera pinta as comemorações do dia do trabalhador em 1º de maio, em Moscou. Ele nos mostra uma festa notadamente popular e harmônica, que contrasta em muito ao que representa do lado esquerdo. Se de um lado trabalhadores comemoram sua liberdade, do outro cerram fileiras para combater. A reflexão colocada é a de demonstrar que cada sociedade, cada sistema intenta em proporcionar para o futuro no que toca a classe trabalhadora.

Este é um dos murais mais difíceis de analisar. Ele é bastante diferente dos murais pintados em série. Além disso, retrata um momento bastante singular na vida de Rivera, um período bastante confuso, onde muitos planos são interrompidos, assim como um aborto que Frida sofreu ainda quando estavam nos Estados Unidos.

Os fatos narrados no mural antecedem em pelo menos seis anos o início da Segunda Guerra Mundial. Enquanto Rivera esteve em Paris, pode vivenciar os desdobramentos da Revolução Russa, o início e fim da Primeira Guerra Mundial. Ao que tudo indica, através de sua militância política, estava muito bem informado dos acontecimentos que ocorriam por lá. Em suas citações e obras nos parece que ele tinha grande noção de teoria política. Isso influenciou, em larga medida, seu trabalho. No entanto, a proposição realista de suas obras tornou possível combinar sua compreensão e convicção singulares com sua expressão estética, retratando com fidelidade e originalidade a particularidade daquele momento histórico. Por isso, é possível enxergar na obra em questão traços que evidenciam as tendências gerais da humanidade *“pondo-se tendências gerais da humanidade no devido papel de força motriz de destinos humanos concretos, consuma-se assim, por meio do típico particular a superação da generalidade e da individualidade na obra artística”* (CARLI, 2012, p.121).

Como destaca Carli (2012, p.125), para o materialismo dialético, não se pode falar de uma “subjetividade imediata e única de um indivíduo desenraizado do solo histórico”. Nesse sentido a obra de Rivera conseguiu sintetizar de maneira única e irrepitível a concretude histórica refletida de seu tempo. Embora as convicções pessoais de Rivera correspondam em muito com o que seu trabalho artístico, não são necessariamente os aspectos de sua personalidade – ainda que a subjetividade do artista nunca possa se separar da sua obra – que vão resultar na produção de

uma grande obra, mas é o modo como ele reflete a realidade dos fatos de uma forma autêntica e fidedigna.

## CONSIDERAÇÕES

Os escritos de Lukács (1970) o qual tomamos como base metodológica de nossa pesquisa, nos diz que a finalidade última do reflexo estético e da arte é a de promover a autoconsciência do homem. Este para-si do homem amplia a perspectiva de relação entre a humanidade e sua genericidade. O homem em sociedade toma consciência do seu destino, ou seja, de que somente por meio dos homens é possível realizar qualquer transformação.

Contudo, o artista não necessita ter o conhecimento dessas premissas filosóficas para atuar como um agente transformador. O reflexo estético como reflexo da realidade cumpre esta função. Podemos analisar nesta pesquisa, que Diego Rivera era um homem do seu tempo, pois conseguiu sintetizar com profundidade e riqueza as contradições e as particularidades das determinações múltiplas da realidade que o circundava.

Influenciado pela arte moderna, acompanhou os debates significativos acerca da arte e de seu papel na sociedade. Estava no centro cultural e intelectual da Europa. O capitalismo e as relações de produção eram bastante desenvolvidos, assim como a organização dos trabalhadores. Lá, teve contato com anarquistas na Espanha, e com comunistas em Paris. Presenciou os acontecimentos históricos que afetariam a configuração geopolítica do mundo: a Primeira Guerra Mundial e a Revolução Russa.

Nos anos 20 do século passado, voltou para o México com uma forte bagagem artística e política. O cenário que encontra no país é de um momento de reconstrução após as revoltas agrárias, conhecido como Revolução Mexicana.

O país estava esfacelado com as revoltas de norte a sul. O México precisava não só de estabilidade política, necessitava também de uma união social, pois seus governantes buscavam, enquanto nação, desenvolver a indústria e suas potencialidades capitalistas. Para isso era necessário organizar a população entorno de um só objetivo, mas não podiam negligenciar o “calor” das massas em revolta. Deviam contemplar e construir ideologicamente um senso de unidade popular.

O muralismo mexicano nasce da necessidade de aglutinação, de criar um sentido que não contemplasse só os indígenas, mas que também educasse, dentro da visão de uma sociedade de classes, aqueles que não pertenciam às etnias do

povo pré-colombiano. Necessitavam que a história do passado ancestral dos povos pré-hispânicos fosse uma história comum a todos os mexicanos, criando assim, uma identidade nacional.

Sob grande resistência de uma conciliação política ainda frágil, os muralistas iniciam seus trabalhos, não só com aval, mas como um programa governamental para o México.

Consideramos que Diego Rivera foi o grande catalisador da subjetividade coletiva. Conseguiu captar e plasmar, através de seus murais, o sentimento que germinava do movimento real da particularidade mexicana. A revolução camponesa abriu uma fenda que possibilitou resgatar o prestígio daquele povo, que há muito havia sido subjugado. Rivera conseguiu por meio de suas obras fazer ressurgir o passado dos grandes feitos dos povos pré-hispânicos, mas acrescentou a eles o tom revolucionário de grande força que havia experienciado a classe trabalhadora e que não poderia se desfazer, demonstrando que aqueles povos deveriam ser agentes transformadores de sua própria condição social. Ele deixa explícito que a união dos camponeses e dos operários é a via para levar a cabo a transformação emancipadora.

Por meio dos murais de Rivera vimos traços inspirados nos códices maias, como se deu a colonização na região mesoamericana do México, as lutas camponesas, além de registrar em telas uma série de peculiaridades dos trabalhadores ambulantes, bem como o cotidiano do trabalho, das festas, celebrações tipicamente populares. Os mais variados tipos singulares que Rivera retratou formam uma rica totalidade que compõe a particularidade dos acontecimentos no México de seu tempo.

Vimos com Lukács (1970) que tanto a ciência, quanto a estética *refletem a mesma realidade*. Contudo, o reflexo estético remete o homem ao conhecimento objetivo da sua própria humanidade, enquanto que o reflexo científico proporciona ao homem o conhecimento objetivo da realidade objetiva. Rivera vai refletir as mesmas questões que estão colocadas para a ciência, a filosofia, a história, de sua época, mas irá sintetizá-las no modo específico da estética. Através da criatividade artística sua obra vai refletir a essência própria do gênero humano.

Podemos afirmar assim, sob uma perspectiva lukacsiana, que a “*genialidade*” de Rivera se revela, na sua tomada de partido pelo “*novo*”, decorrente da tarefa

histórica das lutas da classe trabalhadora pela emancipação humana. Sua obra não só elevou ao patamar das questões “*humanamente relevantes*” a condição particular de exploração e subordinação dos trabalhadores e oprimidos do México, como também assinalou as possibilidades de futuro que se irrompem do desenvolvimento científico e tecnológico gerados no interior das contradições da sociedade capitalista. Põe, deste modo, a objetivação do homem trabalhador como demiurgo da história, afirmando a particularidade mexicana de maneira inventiva e vivaz, fixando agora tal momento particular na história universal como legado da humanidade, para a humanização dos homens.

## REFERÊNCIAS

- ADES, Dawn. **Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1997.
- AMERICAN STUDIES AT UNIVERSITY OF VIRGINIA, Disponível em: <<http://xroads.virginia.edu/>> acesso em 6 jul 2006.
- CAPELATO, Maria Helena Rolim. Modernismo latino-americano e construções da identidade através da pintura. **Revista de História**, n.153, p. 251-282, 2º semestre de 2005. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/download/19012/21075>> Acesso em: 17 jan 2015.
- CARLI, Ranieri. **A estética de György Lukács e o triunfo do realismo na literatura**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2012.
- COUTINHO, Carlos Nelson. **Estruturalismo e a miséria da razão**. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- EDER, Rita. Muralismo mexicano: modernidad e indentidad cultural. In: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (org.). **Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina**. São Paulo: Unesp, 1990.
- FISHER, Ernst. **A necessidade da arte**. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- KETTENMANN, Andrea. Rivera. Colônia: Taschen, 2006.
- KOSIK, Karel. **Dialética do concreto**. 9 reimp. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.
- LENIN, Vladimir. **As três fontes**. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2001.
- LESSA, Sergio. **Para compreender a ontologia de Lukács**. 3ª ed. Ijuí: Ed. Unijuí, 2007.
- LUKÁCS, Georg. **Introdução à uma estética marxista: sobre a particularidade como categoria da estética**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- \_\_\_\_\_. Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels. In: KONDER, Leandro (org.). **Georg Lukács: Ensaios sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- MACHADO, Antonio. **Provérbios e cantares**. Tradução: Ronald Polito. Belo Horizonte: 2009. s.p. Plaquete comemorativa dos 70 anos da morte do poeta, 50 exs. Col. A.M. (EA)

MARX, Karl. **Contribuição à crítica da filosofia do direito de Hegel**. Introdução. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

\_\_\_\_\_. O método da economia política. Terceira parte da “Introdução à crítica da economia política (1857)”. **Crítica Marxista**, nº 30. São Paulo: Unesp, p.103-125, 2010b.

\_\_\_\_\_. Manuscritos econômicos filosóficos: terceiro manuscrito. In: MARX, K. **Manuscritos econômicos filosóficos** e outros textos. 2ªed. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os pensadores).

MARX, Karl e ENGELS, Friederich. A ideologia alemã e outros escritos. Rio de Janeiro: Zahar, 1965.

\_\_\_\_\_. **O manifesto comunista**. 19ª reimp. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2009.

MEXICO. PALACIO NACIONAL MÉXICO. MUSEO VIRTUAL. **Mural central: Sol Invertido**. Disponível em:

[http://www.hacienda.gob.mx/cultura/museo\\_virtual\\_pal\\_nac/shcp\\_mv.htm](http://www.hacienda.gob.mx/cultura/museo_virtual_pal_nac/shcp_mv.htm). Acesso em: 10 dez 2014.

NETTO, José Paulo. Posfácio. In: COUTINHO, Carlos Nelson. **Estruturalismo e a miséria da razão**. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

OLIVEIRA, Betty. A dialética do singular-particular-universal. In: ABRANTES, Ângelo Antonio; SILVA, Nilma Renildes da; MARTINS, Sueli Terezinha Ferreira, (orgs.). **Método histórico-social na psicologia social**. Petrópolis: Editora Vozes, 2005. 15p.

RIVERA, Diego. **My art, my life**. New York: Dover Publications, 1960.

TERTULIAN, Nicolas. Georg Lukács: etapas de seu pensamento estético. São Paulo: Unesp, 2008.

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

## DOCUMENTOS ICONOGRÁFICOS

**1** – Modotti, Tina. **Frida Kahlo y Diego Rivera en la manifestación del 1º de mayo.** [1929]. 1 fotografia p&b. Disponível em: <<http://espina-roja.blogspot.com.br/2010/07/103-aniversario-del-nacimiento-de-frida.html>> Acesso em: 17 mar 2015.

**2** – Breton, André e Trotsky, Leon. **Manifesto por uma arte revolucionária independente.** [25 jul 1938]. 1 texto.

Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/breton/1938/07/25.htm>>

Acesso em: 3 mar 2015.

**3** – Rivera, Diego. **Vendedora de flores** [1941]. 1 fotografia color. Disponível em: <[spagnoloportoghese.blogspot.com](http://spagnoloportoghese.blogspot.com)> Acesso em: 4 mar 2015.

**4** – Rivera, Diego. **Festival das flores** [1925]. 1 fotografia color. Disponível em: <[www.diego-rivera-foundation.org](http://www.diego-rivera-foundation.org)> Acesso em: 4 mar 2015.

**5** – Rivera, Diego. **Carregador de Flores** [1935]. 1 fotografia color. Disponível em: <<http://ermundodemanue.blogspot.com.br/2011/11/diego-rivera-pinturas-murales-obras.html>> Acesso em: 4 mar 2015.

**6** – Rivera, Diego. **Vendedora de lírios** (detalhe). [1938]. 1 fotografia color. Disponível em: 4 mar 2015.

<[http://www.diegorivera.com/index.php/nggallery/page/3?page\\_id=13](http://www.diegorivera.com/index.php/nggallery/page/3?page_id=13)> Acesso em:

**7** – **Códice Madri – Maia.** s.d. 1 fotografia color. Disponível em: <<http://www.lib.uci.edu/about/publications/exhibits/meso/maya2.html>> Acesso em: 1 mar 2015.

**8** – Rivera, Diego. **Baile em Tehuantepec.** [1928]. 1 fotografia color. Disponível em: <<http://ermundodemanue.blogspot.com.br/2011/11/diego-rivera-pinturas-murales-obras.html>> Acesso em: 4 mar 2015.

**9** – Cavalcanti, Di. **Samba.** [1928]. 1 fotografia color. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:83-Di-Cavalcanti-%E2%80%93Samba---1.jpg>> Acesso em: 4 mar 2015.

**10** – Amaral, Tarsila do. **Segunda Classe.** [1933]. 1 fotografia color. Disponível em: <<http://tarsiladoamaral.com.br/obras/dos-anos-30-a-50/>> Acesso em: 3 mar 2015.

- 11** – Rivera, Diego. **Os Filhos de meu Compadre (Retratos de Modesto e de Jesús Sánchez)**. [1930]. 1 fotografia color. Disponível em: <<http://ermundodemanue.blogspot.com.br/2011/11/diego-rivera-pinturas-murales-obras.html>> Acesso em: 7 mar 2015.
- 12** – Picasso, Pablo. **Mulheres correndo na praia**. [1922]. 1 fotografia color. Disponível em: <[www.flickr.com/photos/warholian/5887398164/](http://www.flickr.com/photos/warholian/5887398164/)> Acesso em: 7 mar 2015.
- 13** – Picasso, Pablo. **Camponeses dormindo**. s.d. 1 fotografia color. Disponível em: <<http://www.pablo-ruiz-picasso.net/work-110.php>> Acesso em: 7 mar 2015.
- 14** – Portinari, Cândido. **O Café**. [1934]. 1 fotografia color. Disponível em: <<http://cardapiopedagogico.blogspot.com.br/2012/09/leituras-cafe-de-candido-portinari.html>> Acesso em: 7 mar 2015.
- 15** – Gauguin, Paul. **Moça com a Flor**. [1891]. 1 fotografia color. Disponível em: <[http://es.wikipedia.org/wiki/Paul\\_Gauguin#/media/File:Paul\\_Gauguin\\_040.jpg](http://es.wikipedia.org/wiki/Paul_Gauguin#/media/File:Paul_Gauguin_040.jpg)> Acesso em: 7 mar 2015.
- 16** – Léger, Fernand. **Composição com três figuras** (detalhe). [1932]. 1 fotografia color. Disponível em: <<http://www.wikiart.org/en/search/leg%C3%A9r/1#supersized-search-195951>> Acesso em: 7 mar 2015.
- 17** – Giotto. **Crucificação**. [1305]. 1 fotografia color. Disponível em: <[http://www.museumsinflorence.com/musei/museum\\_of\\_san\\_marco.html](http://www.museumsinflorence.com/musei/museum_of_san_marco.html)> Acesso em: 13 mar 2015.
- 18** – Angelico, Fra. **Crucificação com a Virgem, são Domênico e anjo** (vista). [1441-42]. 1 fotografia color. Disponível em: <[http://www.museumsinflorence.com/musei/museum\\_of\\_san\\_marco.html](http://www.museumsinflorence.com/musei/museum_of_san_marco.html)> Acesso em: 7 mar 2015.
- 19** – Rivera, Diego. **A Criação**. [1922-23]. 1 fotografia color. Disponível em: <<http://www.abcgallery.com/R/rivera/rivera128.html>> Acesso em: 3 mar 2015.
- 20** – Rivera, Diego. **A Criação** (vista). [1922-23]. 1 fotografia color. Disponível em: <<http://www.abcgallery.com/R/rivera/rivera128.html>> Acesso em: 3 mar 2015.
- 21** – Rivera, Diego. **A Criação** (vista). [1922-23]. 1 fotografia color. Disponível em: <<http://colimanoticias.com/?s=anfiteatro+simon+bolivar>> Acesso em: 3 mar 2015.

**22** – Rivera, Diego. **Epopeia do Povo Mexicano**, (vista geral da parede ocidental ou central). [1929-1935]. 1 fotografia color. Disponível em:

<<http://www.delange.org/PresPalace2/PresPalace2.htm>> Acesso em: 7 mar 2015.

**23** – Rivera, Diego. **Epopeia do Povo Mexicano**, (Vista geral da parede central e sul). [1929-1935]. 1 fotografia color. Disponível em:

<<http://marianaguaiar.blogs.sapo.pt/>> Acesso em: 7 mar 2015.

**24** – Rivera, Diego. **Epopeia do Povo Mexicano**, (Vista geral da parede central e sul). [1929-1935]. 1 fotografia color. Disponível em:

<[www.flickr.com/photos/cesarangel/4530917563/](http://www.flickr.com/photos/cesarangel/4530917563/)> Acesso em: 10 mar 2015.

**25** – Rivera, Diego. **O México Pré-Hispânico - O Antigo Mundo Indígena**. [1929]. 1 fotografia color. Disponível em: 2 mar 2015.

<<http://ermundodemanue.blogspot.com.br/2011/11/diego-rivera-pinturas-murales-obras.html>> Acesso em: 20 fev 2015.

**26** – Rivera, Diego. **O México Pré-Hispânico - O Antigo Mundo Indígena** (detalhe) [1929]. 1 fotografia color. Disponível em:

<<http://ermundodemanue.blogspot.com.br/2011/11/diego-rivera-pinturas-murales-obras.html>> Acesso em: 20 fev 2015.

**27** – 1 fotografia color. Disponível em:

<<http://www.anthropogallery.com/gallery/ehecatl.html>> Acesso em: 10 mar 2015.

**28** – 1 fotografia color. Disponível em:

<<http://dezpierta.blogspot.com.br/2011/12/ultimo-verano-2012-alas97.html>> Acesso em: 8 mar 2015.

**29** – 1 fotografia color. Disponível em:

<<http://www.arqueomex.com/S2N3nEhecatl108.html>> Acesso em: 8 mar 2015.

**30** – Rivera, Diego. **União Panamericana** (detalhe). [1940]. 1 fotografia color. Disponível em: <[http://www.huffingtonpost.com/g-roger-denson/diego-rivera-moma\\_b\\_1101612.html](http://www.huffingtonpost.com/g-roger-denson/diego-rivera-moma_b_1101612.html)> Acesso em: 25 fev 2015.

**31** – 1 fotografia color. Disponível em:

<[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0071-16752013000100004&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0071-16752013000100004&script=sci_arttext)> Acesso em: 12 mar 2015.

**32** – 1 fotografia color. Disponível em:

<<http://www.oronoticias.com.mx/galeriafotos/243/Dia-de-la-Revolucion-Mexicana#.VQdUwY7F-ao>> Acesso em: 12 mar 2015.

- 33** – Rivera, Diego. Revolução Mexicana (detalhe). Do ciclo: **História do México desde a Conquista até 1930**. [1929-1931]. 1 fotografia color. Disponível em: <<http://www.publico.pt/flash/jornal/o-mexico-e-a-australia-aterram-em-londres-25809104>> Acesso em: 20 fev 2015.
- 34** – Rivera, Diego. **O México, Hoje e Amanhã**. [1934-1935]. 1 fotografia color. Disponível em: <<http://ermundodemanue.blogspot.com.br/2011/11/diego-rivera-pinturas-murales-obras.html>> Acesso em: 18 fev 2015.
- 35** – Rivera, Diego. **O México, Hoje e Amanhã** (detalhe: O Camponês Oprimido). [1934-1935]. 1 fotografia color. Disponível em: <[http://www.lospoetasdelcinco.cl/15/Ensayo/Estrella\\_Gomes.htm](http://www.lospoetasdelcinco.cl/15/Ensayo/Estrella_Gomes.htm)> Acesso em: 18 fev 2015.
- 36** – **Zapatistas tomando café no Sanborns**. [1914]. 1 fotografia p&b. Disponível em: <<http://lahistoriabajolalupa.blogspot.com.br/2013/03/el-arte-antes-durante-y-luego-de-la.html>> Acesso em: 20 mar 2015.
- 37** – 1 fotografia p&b. Disponível em: <<http://lahistoriabajolalupa.blogspot.com.br/2013/03/el-arte-antes-durante-y-luego-de-la.html>> Acesso em: 20 mar 2015.
- 38** – **Mulheres Patriotas**. 1 fotografia p&b. Disponível em: <<http://lahistoriabajolalupa.blogspot.com.br/2013/03/el-arte-antes-durante-y-luego-de-la.html>> Acesso em: 20 mar 2015.
- 39** – 1 fotografia p&b. Disponível em: <<http://lahistoriabajolalupa.blogspot.com.br/2013/03/el-arte-antes-durante-y-luego-de-la.html>> Acesso em: 20 mar 2015.
- 40** – **Gal. Alvaro Obregón e sua equipe de Yaquis**. 1 fotografia p&b. Disponível em: <<http://lahistoriabajolalupa.blogspot.com.br/2013/03/el-arte-antes-durante-y-luego-de-la.html>> Acesso em: 20 mar 2015.
- 41** – 1 fotografia p&b. Disponível em: <<http://photosofwar.net/4258/emiliano-zapata-salazar-guerrero-mexico-1915>> Acesso em: 22 mar 2015.
- 42** – **Zapatistas**. 1 fotografia p&b. Disponível em: <<http://lahistoriabajolalupa.blogspot.com.br/2013/03/el-arte-antes-durante-y-luego-de-la.html>> Acesso em: 20 mar 2015.

**43 – General Francisco Villa y Zapata en la silla presidencial.** [1914]. 1 fotografia p&b. Disponível em:

<<http://lahistoriabajolalupa.blogspot.com.br/2013/03/el-arte-antes-durante-y-luego-de-la.html>> Acesso em: 20 mar 2015.

**44 –** 1 fotografia p&b. Disponível em:

<<http://lahistoriabajolalupa.blogspot.com.br/2013/03/el-arte-antes-durante-y-luego-de-la.html>> Acesso em: 20 mar 2015.

**45 – Zapata entrando em Cuernavaca.** [1914]. 1 fotografia p&b. Disponível em:

<[http://blogs.fad.unam.mx/taxco/coordinacion/?attachment\\_id=118](http://blogs.fad.unam.mx/taxco/coordinacion/?attachment_id=118)> Acesso em: 22 mar 2015.

**46 – Os debaixo.** s.d. 1 fotografia p&b. Disponível em:

<<http://lahistoriabajolalupa.blogspot.com.br/2013/03/el-arte-antes-durante-y-luego-de-la.html>> Acesso em: 20 mar 2015.

**47 –** 1 fotografia p&b. Disponível em:

<<http://histclo.com/country/other/mex/hist/rev/mhr-hue.html>> Acesso em: 21 mar 2015.

**48 – Tropas federais lutando na revolução mexicana.** s.d. 1 fotografia p&b. Disponível em: <<http://lahistoriabajolalupa.blogspot.com.br/2013/03/el-arte-antes-durante-y-luego-de-la.html>> Acesso em: 20 mar 2015.

**49 – Rebeldes se movendo por trem durante a revolução mexicana.** s.d. 1 fotografia p&b. Disponível em:

<[http://en.wikipedia.org/wiki/Rail\\_transport\\_in\\_Mexico#/media/File:MexicoRevolutionRail.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Rail_transport_in_Mexico#/media/File:MexicoRevolutionRail.jpg)> Acesso em: 21 mar 2015.

**50 –** 1 fotografia p&b. Disponível em:

<<http://lahistoriabajolalupa.blogspot.com.br/2013/03/el-arte-antes-durante-y-luego-de-la.html>> Acesso em: 20 mar 2015.

**51 – Pilha de mortos.** s.d. 1 fotografia p&b. Disponível em:

<<http://runyon.lib.utexas.edu/conflict.html>> Acesso em: 21 mar 2015.

**52 – Franco-atiradores mexicanos.** s.d. 1 fotografia p&b. Disponível em:

<[http://getty.museum/research/tools/guides\\_bibliographies/mexico/images/167.html](http://getty.museum/research/tools/guides_bibliographies/mexico/images/167.html)> Acesso em: 21 mar 2015.

- 53** – Rivera, Diego. **O México, Hoje e Amanhã** (detalhe Luta Armada). [1934-1935]. 1 fotografia color. Disponível em: <<http://ermundodemanue.blogspot.com.br/2011/11/diego-rivera-pinturas-murales-obras.html>> Acesso em: 18 fev 2015.
- 54** – Rivera, Diego. **Entrando para a Mina**. [1923]. 1 fotografia color. Disponível em: <<http://ermundodemanue.blogspot.com.br/2011/11/diego-rivera-pinturas-murales-obras.html>> Acesso em: 5 mar 2015.
- 55** – Rivera, Diego. **O Moinho de Açúcar**. [1923]. 1 fotografia color. Disponível em: <<http://ermundodemanue.blogspot.com.br/2011/11/diego-rivera-pinturas-murales-obras.html>> Acesso em: 5 mar 2015.
- 56** – Rivera, Diego. **Corrido de la Revolución**. s.d.1 texto. Disponível em: <[www.sep.gob.mx/wb2/sep\\_1957\\_tercer\\_nivel](http://www.sep.gob.mx/wb2/sep_1957_tercer_nivel)> Acesso em: 5 out 2006.
- 57** – Rivera, Diego. **O Arsenal - Frida Kahlo Distribuindo Armas**. [1928]. 1 fotografia color. Disponível em: <<http://image.slidesharecdn.com/riveramuralesenlasepparalili-131218144640-phpapp01/95/diego-rivera-muralista-mexicano-52-638.jpg?cb=1387399761>> Acesso em: 18 mar 2015.
- 58** – Rivera, Diego. **Banquete de Wall Street**. [1926]. 1 fotografia color. Disponível em: <<http://www.wikiart.org/en/diego-rivera/wall-street-banquet-1928>> Acesso em: 18 mar 2015.
- 59** – Rivera, Diego. **A orgia - A noite dos ricos**. [1926]. 1 fotografia color. Disponível em: <<http://www.wikiart.org/en/diego-rivera/night-of-the-rich-1928>> Acesso em: 18 mar 2015.
- 60** – Rivera, Diego. **Alfabetização - aprendendo a ler**. [1926]. 1 fotografia color. Disponível em: <[www.pinterest.com/pin/575475658609459596/](http://www.pinterest.com/pin/575475658609459596/)> Acesso em: 18 mar 2015.
- 61** – Rivera, Diego. **Os frutos da terra**. [1926]. 1 fotografia color. Disponível em: <<http://ermundodemanue.blogspot.com.br/2011/11/diego-rivera-pinturas-murales-obras.html>> Acesso em: 5 mar 2015.
- 62** – Rivera, Diego **O México, Hoje e Amanhã** (detalhe Marx). [1934]. 1 fotografia color. Disponível em: <[http://obviousmag.org/archives/2010/11/obras\\_emblematicas\\_de\\_diego\\_rivera.html](http://obviousmag.org/archives/2010/11/obras_emblematicas_de_diego_rivera.html)> Acesso em: 2 mar 2015.

- 63** – Rivera, Diego. **Queremos trabalhar.** [1926]. 1 fotografia color. Disponível em: <<http://ermundodemanue.blogspot.com.br/2011/11/diego-rivera-pinturas-murales-obras.html>> Acesso em: 5 mar 2015.
- 64** – Rivera, Diego. **Na trincheira.** [1926]. 1 fotografia color. Disponível em: <<http://notipoemas.com/2010/09/09/notipoema-mi-tejido-social-se-deshilacha-jueves-9-de-septiembre-de-2010/>> Acesso em: 8 mar 2015.
- 65** – Rivera, Diego. **Uma só frente.** [1928]. 1 fotografia color. Disponível em: <<http://image.slidesharecdn.com/riveramuralesenlaseparalili-131218144640-phpapp01/95/diego-rivera-muralista-mexicano-69-638.jpg?cb=1387399761>> Acesso em: 10 mar 2015.
- 66** – Rivera, Diego. **O Sangue dos Mártires da Revolução Fertilizando a Terra.** [1926]. 1 fotografia color. Disponível em: <<http://www.abcgallery.com/R/rivera/rivera85.html>> Acesso em: 12 mar 2015.
- 67** – Rivera, Diego. **A Renovação Constante da Luta Revolucionária.** [1926]. 1 fotografia color. Disponível em: <<http://es.slideshare.net/Ungava/diego-rivera-12>> Acesso em: 12 mar 2015.
- 68** – Rivera, Diego. **O Homem Controlador do Universo.** [1934]. 1 fotografia color. Disponível em: <<http://lahistoriabajolalupa.blogspot.com.br/2013/03/el-arte-antes-durante-y-luego-de-la.html>> Acesso em: 2 mar 2015.
- 69** – Bloch, Lucienne. s.t. [1933]. 1 fotografia p&b. Disponível em: <[http://artwage.blogspot.com.br/2011\\_05\\_01\\_archive.html](http://artwage.blogspot.com.br/2011_05_01_archive.html)> Acesso em: 2 mar 2015.
- 70** – 1 fotografia p&b. Disponível em: <[http://www.american-buddha.com/diego\\_galleryworkersage.htm](http://www.american-buddha.com/diego_galleryworkersage.htm)> Acesso em: 2 mar 2015.
- 71** – Rivera, Diego. **Unidade proletária.** [1933]. 1 fotografia color. Disponível em: <<http://www.athenenoctua.it/wp-content/uploads/2014/08/Diego-Rivera-Proletarian-Unity.jpg>> Acesso em: 3 mar 2015.
- 72** – Bloch, Lucienne. s.t. [1933]. 1 fotografia p&b. Disponível em: <[http://www.all-art.org/art\\_20th\\_century/kahlo1.html](http://www.all-art.org/art_20th_century/kahlo1.html)> Acesso em: 2 mar 2015.

**73** – Rivera, Diego. **O Homem Controlador do Universo** (detalhe Rockefeller). [1934]. 1 fotografia color. Disponível em:

<<http://steveinmexico.blogspot.com.br/2011/03/murals-r-us.html>> Acesso em: 2 mar 2015.

**74** – Rivera, Diego. **O Homem Controlador do Universo** (detalhe IV Internacional). [1934]. 1 fotografia color. Disponível em:

<<http://www.mexicoart.it/Ita/rivera.htm>> Acesso em: 2 mar 2015.

**75** – Rivera, Diego. **O Homem Controlador do Universo** (detalhe Darwin). [1934]. 1 fotografia color. Disponível em:

<[http://en.wikipedia.org/wiki/Man\\_at\\_the\\_Crossroads#/media/File:PBA\\_Man\\_at\\_the\\_Crossroads\\_left\\_Deatil.JPG](http://en.wikipedia.org/wiki/Man_at_the_Crossroads#/media/File:PBA_Man_at_the_Crossroads_left_Deatil.JPG)> Acesso em: 2 mar 2015.

**76** – Rivera, Diego. **O Homem Controlador do Universo** (detalhe Lênin). [1934]. 1 fotografia color. Disponível em:

<<http://galleryhip.com/man-at-the-crossroads-lenin.html>> Acesso em: 2 mar 2015.

**ANEXOS**



*Frida Kahlo y Diego Rivera en la manifestación del 1º de mayo, 1929.  
Foto: Tina Modotti.*

## Por uma arte revolucionária independente

André Breton e Leon Trotsky

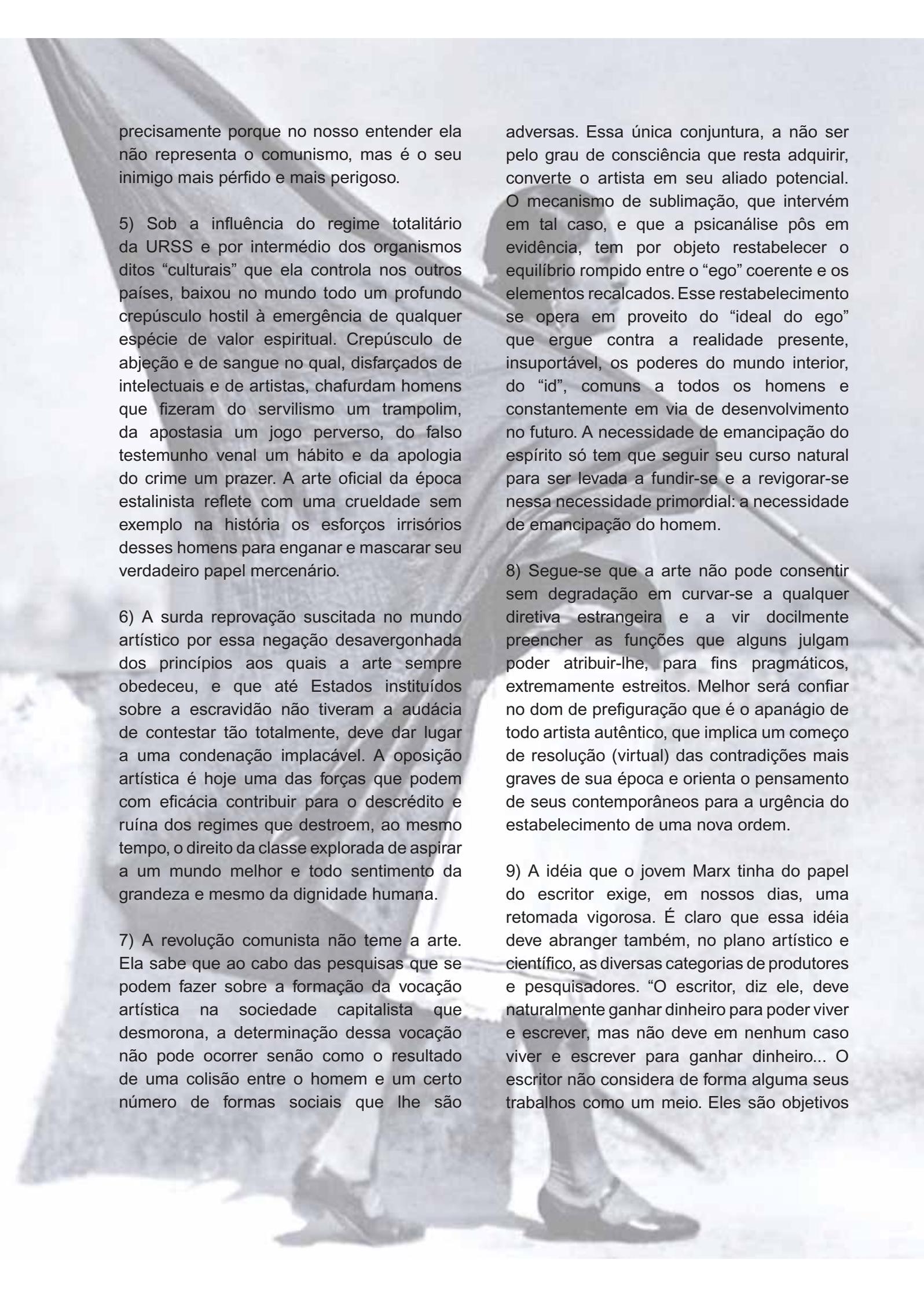
1) Pode-se pretender sem exagero que nunca a civilização humana esteve ameaçada por tantos perigos quanto hoje. Os vândalos, com o auxílio de seus meios bárbaros, isto é, deveras precários, destruíram a civilização antiga num canto limitado da Europa. Atualmente, é toda a civilização mundial, na unidade de seu destino histórico, que vacila sob a ameaça das forças reacionárias armadas com toda a técnica moderna. Não temos somente em vista a guerra que se aproxima. Mesmo agora, em tempo de paz, a situação da ciência e da arte se tornou absolutamente intolerável.

2) Naquilo que ela conserva de individualidade em sua gênese, naquilo que aciona qualidades subjetivas para extrair um certo fato que leva a um enriquecimento objetivo, uma descoberta filosófica, sociológica, científica ou artística aparece como o fruto de um acaso precioso, quer dizer, como uma manifestação mais ou menos espontânea da necessidade. Não se poderia desprezar uma tal contribuição, tanto do ponto de vista do conhecimento geral (que tende a que a interpretação do mundo continue), quanto do ponto de vista revolucionário (que, para chegar à transformação do mundo, exige que tenhamos uma idéia exata das leis que regem seu movimento). Mais particularmente, não seria possível desinteressar-se das condições mentais nas quais essa contribuição continua a produzir-se e, para isso, zelar para que seja garantido o respeito às leis específicas a que está sujeita a criação intelectual.

3) Ora, o mundo atual nos obriga a constatar a violação cada vez mais geral dessas leis,

violação à qual corresponde necessariamente um aviltamento cada vez mais patente, não somente da obra de arte, mas também da personalidade “artística”. O fascismo hitlerista, depois de ter eliminado da Alemanha todos os artistas que expressaram em alguma medida o amor pela liberdade, fosse ela apenas formal, obrigou aqueles que ainda podiam consentir em manejar uma pena ou um pincel a se tornarem os lacaios do regime e a celebrá-lo de encomenda, nos limites exteriores do pior convencionalismo. Exceto quanto à propaganda, a mesma coisa aconteceu na URSS durante o período de furiosa reação que agora atingiu seu apogeu.

4) É evidente que não nos solidarizamos por um instante sequer, seja qual for seu sucesso atual, com a palavra de ordem: “Nem fascismo nem comunismo”, que corresponde à natureza do filisteu conservador e atemorizado, que se aferra aos vestígios do passado “democrático”. A arte verdadeira, a que não se contenta com variações sobre modelos prontos, mas se esforça por dar uma expressão às necessidades interiores do homem e da humanidade de hoje, tem que ser revolucionária, tem que aspirar a uma reconstrução completa e radical da sociedade, mesmo que fosse apenas para libertar a criação intelectual das cadeias que a bloqueiam e permitir a toda a humanidade elevar-se a alturas que só os gênios isolados atingiram no passado. Ao mesmo tempo, reconhecemos que só a revolução social pode abrir a via para uma nova cultura. Se, no entanto, rejeitamos qualquer solidariedade com a casta atualmente dirigente na URSS, é



precisamente porque no nosso entender ela não representa o comunismo, mas é o seu inimigo mais pérfido e mais perigoso.

5) Sob a influência do regime totalitário da URSS e por intermédio dos organismos ditos “culturais” que ela controla nos outros países, baixou no mundo todo um profundo crepúsculo hostil à emergência de qualquer espécie de valor espiritual. Crepúsculo de abjeção e de sangue no qual, disfarçados de intelectuais e de artistas, chafurdam homens que fizeram do servilismo um trampolim, da apostasia um jogo perverso, do falso testemunho venal um hábito e da apologia do crime um prazer. A arte oficial da época estalinista reflete com uma crueldade sem exemplo na história os esforços irrisórios desses homens para enganar e mascarar seu verdadeiro papel mercenário.

6) A surda reprovação suscitada no mundo artístico por essa negação desavergonhada dos princípios aos quais a arte sempre obedeceu, e que até Estados instituídos sobre a escravidão não tiveram a audácia de contestar tão totalmente, deve dar lugar a uma condenação implacável. A oposição artística é hoje uma das forças que podem com eficácia contribuir para o descrédito e ruína dos regimes que destroem, ao mesmo tempo, o direito da classe explorada de aspirar a um mundo melhor e todo sentimento da grandeza e mesmo da dignidade humana.

7) A revolução comunista não teme a arte. Ela sabe que ao cabo das pesquisas que se podem fazer sobre a formação da vocação artística na sociedade capitalista que desmorona, a determinação dessa vocação não pode ocorrer senão como o resultado de uma colisão entre o homem e um certo número de formas sociais que lhe são

adversas. Essa única conjuntura, a não ser pelo grau de consciência que resta adquirir, converte o artista em seu aliado potencial. O mecanismo de sublimação, que intervém em tal caso, e que a psicanálise pôs em evidência, tem por objeto restabelecer o equilíbrio rompido entre o “ego” coerente e os elementos recalçados. Esse restabelecimento se opera em proveito do “ideal do ego” que ergue contra a realidade presente, insuportável, os poderes do mundo interior, do “id”, comuns a todos os homens e constantemente em via de desenvolvimento no futuro. A necessidade de emancipação do espírito só tem que seguir seu curso natural para ser levada a fundir-se e a revigorar-se nessa necessidade primordial: a necessidade de emancipação do homem.

8) Segue-se que a arte não pode consentir sem degradação em curvar-se a qualquer diretiva estrangeira e a vir docilmente preencher as funções que alguns julgam poder atribuir-lhe, para fins pragmáticos, extremamente estreitos. Melhor será confiar no dom de prefiguração que é o apanágio de todo artista autêntico, que implica um começo de resolução (virtual) das contradições mais graves de sua época e orienta o pensamento de seus contemporâneos para a urgência do estabelecimento de uma nova ordem.

9) A idéia que o jovem Marx tinha do papel do escritor exige, em nossos dias, uma retomada vigorosa. É claro que essa idéia deve abranger também, no plano artístico e científico, as diversas categorias de produtores e pesquisadores. “O escritor, diz ele, deve naturalmente ganhar dinheiro para poder viver e escrever, mas não deve em nenhum caso viver e escrever para ganhar dinheiro... O escritor não considera de forma alguma seus trabalhos como um meio. Eles são objetivos

em si, são tão pouco um meio para si mesmo e para os outros que sacrifica, se necessário, sua própria existência à existência de seus trabalhos... A primeira condição da liberdade de imprensa consiste em não ser um ofício. Mais que nunca é oportuno agora brandir essa declaração contra aqueles que pretendem sujeitar a atividade intelectual a fins exteriores a si mesma e, desprezando todas as determinações históricas que lhe são próprias, dirigir, em função de pretensas razões de Estado, os temas da arte. A livre escolha desses temas e a não-restrição absoluta no que se refere ao campo de sua exploração constituem para o artista um bem que ele tem o direito de reivindicar como inalienável. Em matéria de criação artística, importa essencialmente que a imaginação escape a qualquer coação, não se deixe sob nenhum pretexto impor qualquer figurino. Àqueles que nos pressionarem, hoje ou amanhã, para consentir que a arte seja submetida a uma disciplina que consideramos radicalmente incompatível com seus meios, opomos uma recusa inapelável e nossa vontade deliberada de nos apegarmos à fórmula: toda licença em arte.

10) Reconhecemos, é claro, ao Estado revolucionário o direito de defender-se contra a reação burguesa agressiva, mesmo quando se cobre com a bandeira da ciência ou da arte. Mas entre essas medidas impostas e temporárias de autodefesa revolucionária e a pretensão de exercer um comando sobre a criação intelectual da sociedade, há um abismo. Se, para o desenvolvimento das forças produtivas materiais, cabe à revolução erigir um regime socialista de plano centralizado, para a criação intelectual ela deve, já desde o começo, estabelecer e assegurar um regime anarquista de liberdade individual. Nenhuma autoridade, nenhuma coação, nem o menor

traço de comando! As diversas associações de cientistas e os grupos coletivos de artistas que trabalharão para resolver tarefas nunca antes tão grandiosas unicamente podem surgir e desenvolver um trabalho fecundo na base de uma livre amizade criadora, sem a menor coação externa.

11) Do que ficou dito decorre claramente que ao defender a liberdade de criação, não pretendemos absolutamente justificar o indiferentismo político e longe está de nosso pensamento querer ressuscitar uma arte dita "pura" que de ordinário serve aos objetivos mais do que impuros da reação. Não, nós temos um conceito muito elevado da função da arte para negar sua influência sobre o destino da sociedade. Consideramos que a tarefa suprema da arte em nossa época é participar consciente e ativamente da preparação da revolução. No entanto, o artista só pode servir à luta emancipadora quando está compenetrado subjetivamente de seu conteúdo social e individual, quando faz passar por seus nervos o sentido e o drama dessa luta e quando procura livremente dar uma encarnação artística a seu mundo interior.

12) Na época atual, caracterizada pela agonia do capitalismo, tanto democrático quanto fascista, o artista, sem ter sequer necessidade de dar a sua dissidência social uma forma manifesta, vê-se ameaçado da privação do direito de viver e de continuar sua obra pelo bloqueio de todos os seus meios de difusão. É natural que se volte então para as organizações estalinistas que lhe oferecem a possibilidade de escapar a seu isolamento. Mas sua renúncia a tudo que pode constituir sua mensagem própria e as complacências degradantes que essas organizações exigem dele em troca de certas possibilidades materiais lhe proíbem manter-se nelas, por



menos que a desmoralização seja impotente para vencer seu caráter. É necessário, desde este instante, que ele compreenda que seu lugar está além, não entre aqueles que traem a causa da revolução e ao mesmo tempo, necessariamente, a causa do homem, mas entre aqueles que dão provas de sua fidelidade inabalável aos princípios dessa revolução, entre aqueles que, por isso, permanecem como os únicos qualificados para ajudá-la a realizar-se e para assegurar por ela a livre expressão ulterior de todas as manifestações do gênio humano.

13) O objetivo do presente apelo é encontrar um terreno para reunir todos os defensores revolucionários da arte, para servir a revolução pelos métodos da arte e defender a própria liberdade da arte contra os usurpadores da revolução. Estamos profundamente convencidos de que o encontro nesse terreno é possível para os representantes de tendências estéticas, filosóficas e políticas razoavelmente divergentes. Os marxistas podem caminhar aqui de mãos dadas com os anarquistas, com a condição que uns e outros rompam implacavelmente com o espírito policial reacionário, quer seja representado por Josef Stálin ou por seu vassalo Garcia Oliver.

14) Milhares e milhares de pensadores e de artistas isolados, cuja voz é coberta pelo tumulto odioso dos falsificadores arregimentados, estão atualmente dispersos no mundo. Numerosas pequenas revistas locais tentam agrupar a sua volta forças jovens, que procuram vias novas e não subvenções. Toda tendência progressiva na arte é difamada pelo fascismo como uma degenerescência. Toda criação livre é declarada fascista pelos estalinistas. A arte revolucionária independente deve unir-se

para a luta contra as perseguições reacionárias e proclamar bem alto seu direito à existência. Uma tal união é o objetivo da Federação Internacional da Arte Revolucionária Independente (FIARI) que julgamos necessário criar.

15) Não temos absolutamente a intenção de impor cada uma das idéias contidas neste apelo, que nós mesmos consideramos apenas um primeiro passo na nova via. A todos os representantes da arte, a todos seus amigos e defensores que não podem deixar de compreender a necessidade do presente apelo, pedimos que ergam a voz imediatamente. Endereçamos o mesmo apelo a todas as publicações independentes de esquerda que estão prontas a tomar parte na criação da Federação Internacional e no exame de suas tarefas e métodos de ação.

16) Quando um primeiro contato internacional tiver sido estabelecido pela imprensa e pela correspondência, procederemos à organização de modestos congressos locais e nacionais. Na etapa seguinte deverá reunir-se um congresso mundial que consagrará oficialmente a fundação da Federação Internacional.

#### **O que queremos:**

A independência da arte - para a revolução

A revolução - para a liberação definitiva da arte.

**Cidade do México, 25 de julho de 1938.**



*Vendedora de flores*, 1941.

*Niña con alcatraces.*

Óleo sobre tela.



*Festival das flores*, 1925.

*Festival de las flores*.

Óleo sobre tela, 147,3 x 120,7 cm.

Los Angeles County Museum of Art. Los Angeles.



*Carregador de Flores*, 1935.

*Cargador de Flores.*

Óleo e têmpera sobre compensado de madeira.

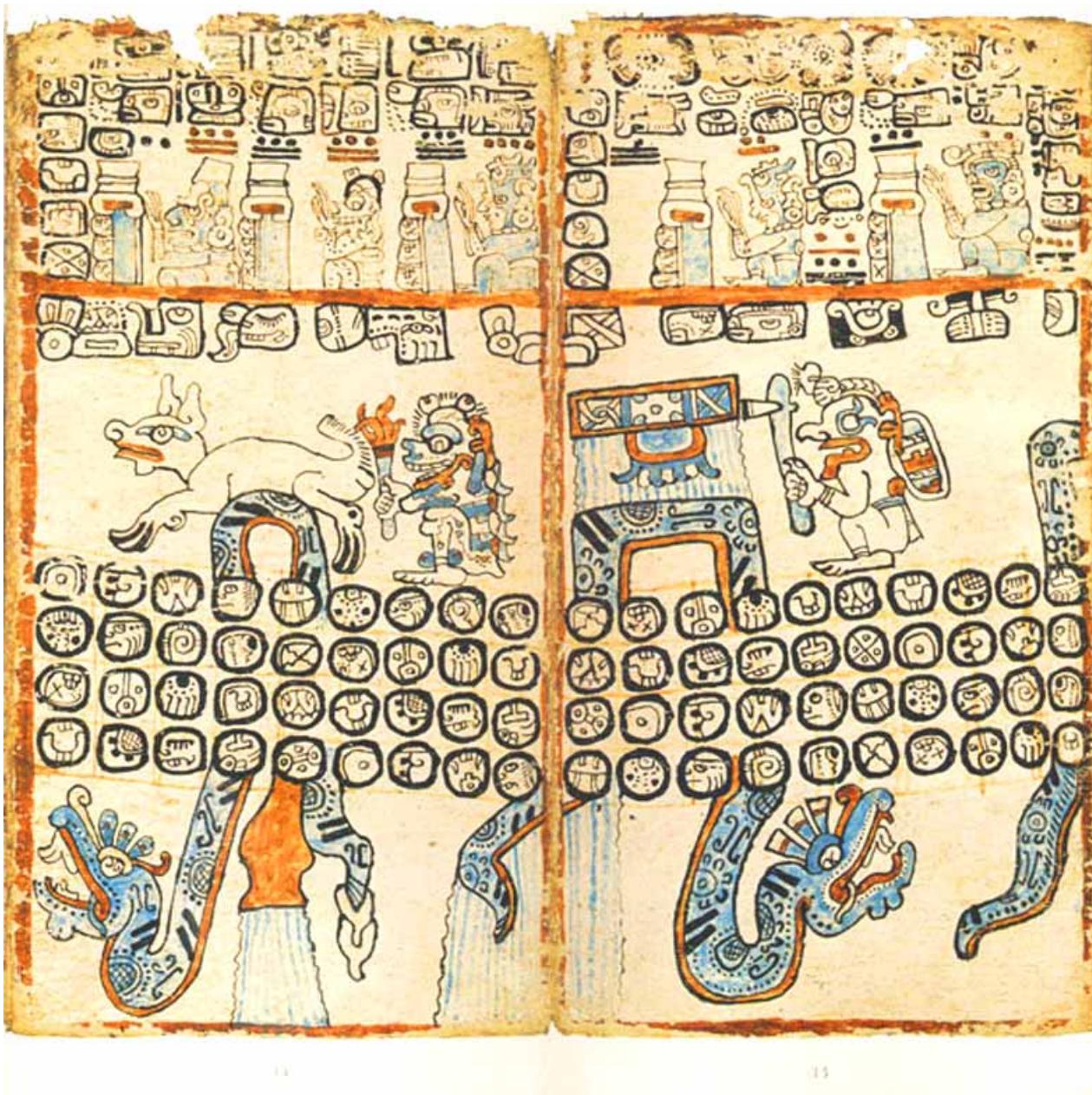
121,9 x 21,3 cm.

Museo de Arte Moderna de San Francisco.

São Francisco.



*Vendedora de lírios (detalhe), 1938*  
*Vendedora de alcatrzaes.*



Códice Madri - Maia  
A serpente emplumada em azul.



Diego Rivera  
*Baile em Tehuantepec*, 1928.  
*Baile en Tehuantepec.*  
Óleo sobre tela, 199 x 162 cm.  
Coleção Particular, EUA.



Di Cavalcanti  
*Samba*, 1928.  
Óleo sobre tela. 176 x 155 cm.  
Coleção Galeria Relevo, Rio de Janeiro.



Tarsila do Amaral  
*Segunda Classe*, 1933.  
Óleo sobre tela, 110 x151 cm.  
Coleção particular, São Paulo.



Diego Rivera  
*Os Filhos de meu Compadre (Retratos de Modesto e de Jesús Sánchez)*, 1930.  
*Los Hijos de mi Compadre (Retratos de Modesto y Jesús Sánchez)*  
Óleo sobre metal. 42,5 x 34 cm.  
Fomento Cultural Banamex, Cidade do México.



Pablo Picasso  
*Mulheres correndo na praia*, 1922.  
*Deux femmes courant sur la plage.*  
Musée National Picasso, Paris.



Pablo Picasso

***Camponeses dormindo.***

*Sleeping peasants.*

Guache, aquarela e lápis sobre papel.

31,1 x 48,9 cm.

Museum of Modern Art, New York.



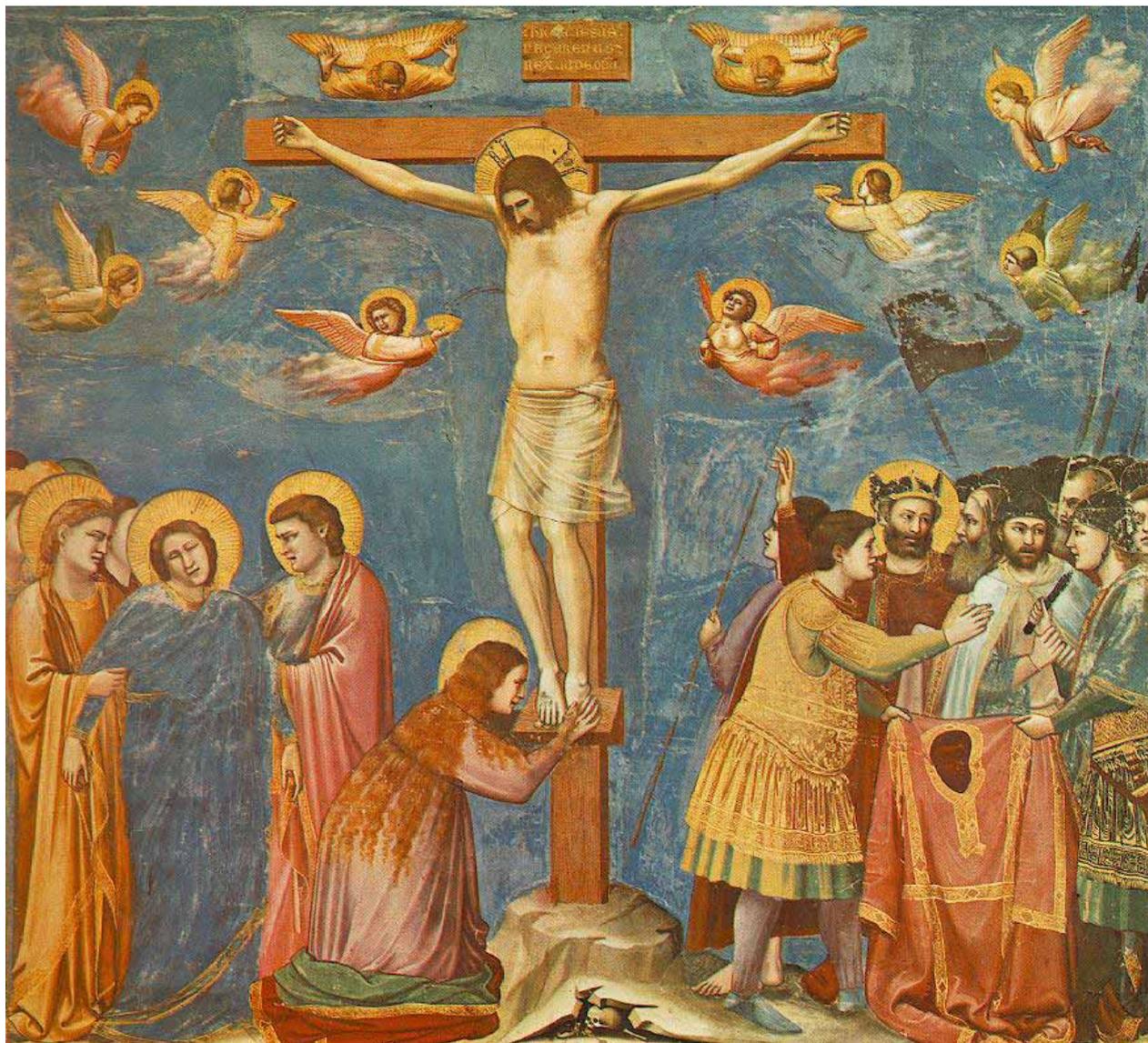
Cândido Portinari  
*O Café*, 1934.  
Óleo sobre tela.  
Museu Nacional de Belas Artes.  
Rio de Janeiro.



Paul Gauguin  
*Moça com a Flor*, 1891.  
*Vahine no te Tiare*.  
Óleo sobre tela. 70,5 x 46,5 cm.  
Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen.



Fernand Léger  
*Composição com três figuras (detalhe)*, 1932.  
*Composition aux trois figures.*  
Óleo sobre tela. 182 x 232 cm.  
Museu Nacional de Arte Moderna, Paris.



Giotto  
*Crucificação*, 1305.  
*Crocifissione*.  
Afresco.  
Cappella degli Scrovegni, Pádua.



Fra Angelico  
*Crucificação com a Virgem, são Domênico e anjo* (vista), 1441-42.  
*Crocifissione con la Vergine, san Domenico e angeli.*  
Afresco, 176 x 136 cm.  
Museu de São Marcos, Florença.



*A Criação, 1922-1923.*

*La Creación.*

Afresco com folhas de ouro.

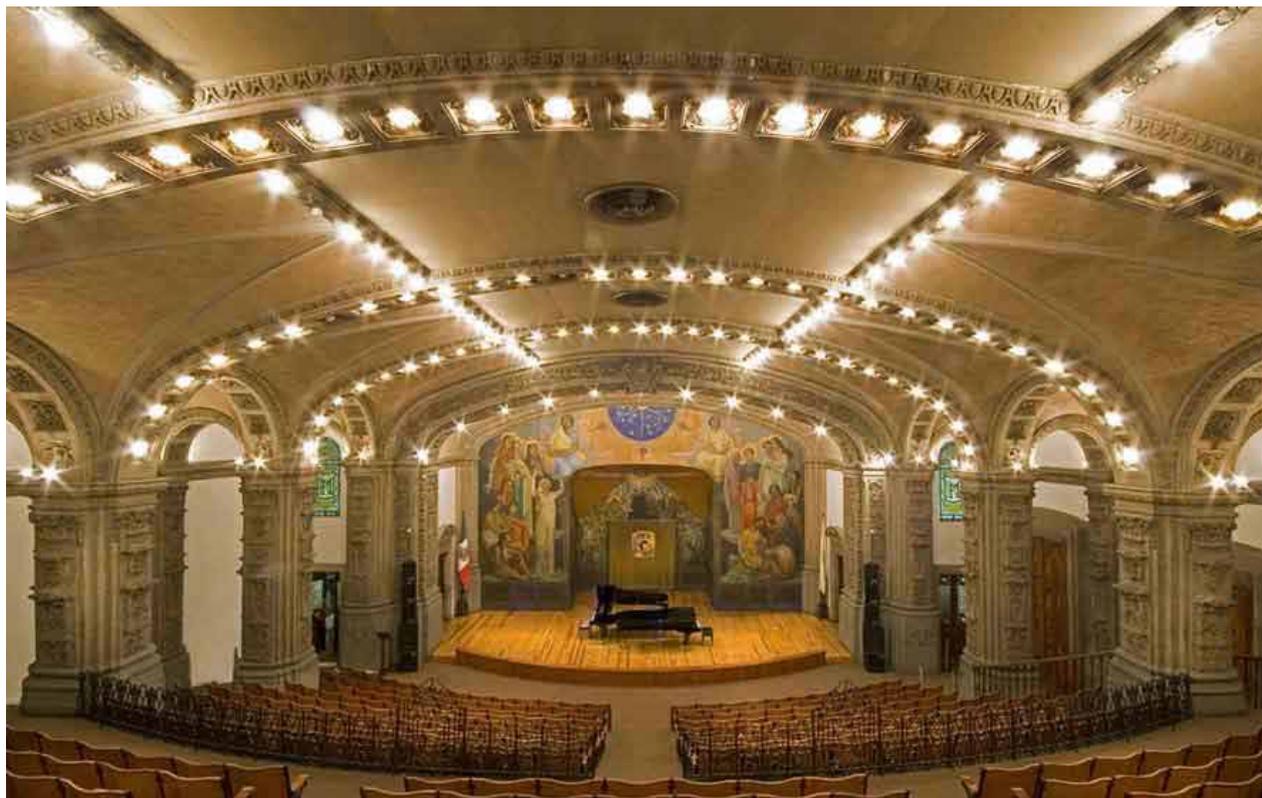
Área da parede: 109,64 m<sup>2</sup>.

Anfiteatro Simón Bolívar.

Museu San Ildefonso, Cidade do México.



Vista do Anfiteatro Bolívar



Vista do Anfiteatro Bolívar



*Epopeia do Povo Mexicano, 1929-1935.*

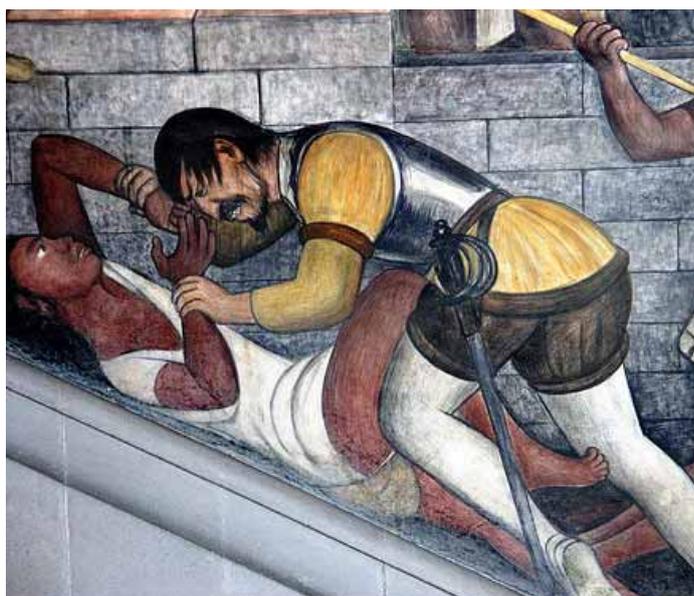
*Epopeya del Pueblo Mexicano.*

Ciclo de afrescos, área total: 410,47 m<sup>2</sup>.

Palácio Nacional do México. Vista geral da parede ocidental (ou central).



*Epopéia do Povo Mexicano.*  
Vista geral da parede central e sul.



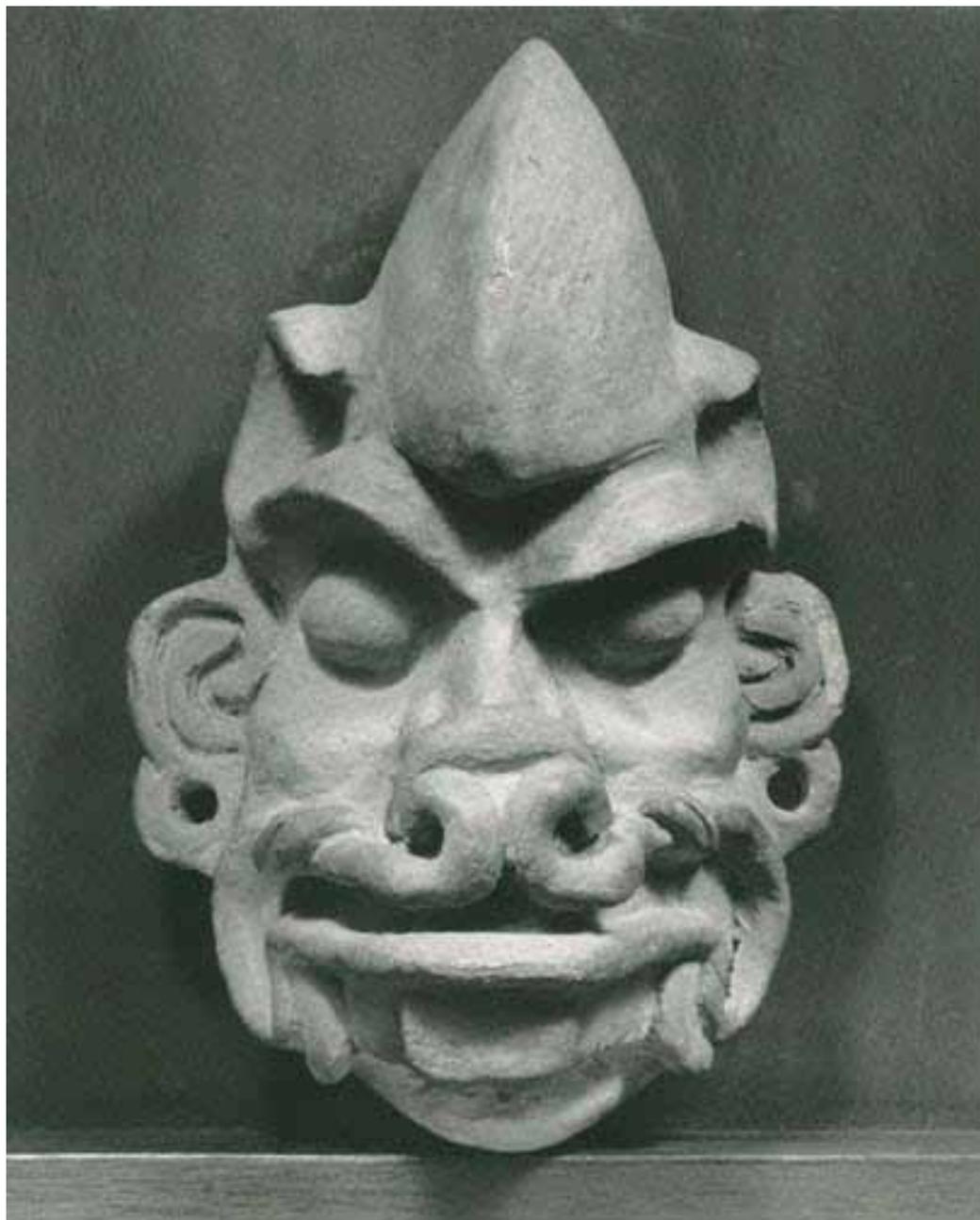
*Epopéia do Povo Mexicano.*  
Detalhe parede central.



*O México Pré-Hispânico - O Antigo Mundo Indígena, 1929.*  
*México préhispanico - El Antiguo Mundo Indígena.*  
Afresco, 7,49 x 8,85 m.  
Vista da parede sul.



Detalhe de ritual a Quetzalcóatl ao centro, serpente emplumada sobre vulcão e Ehécatl voando sobre a serpente.



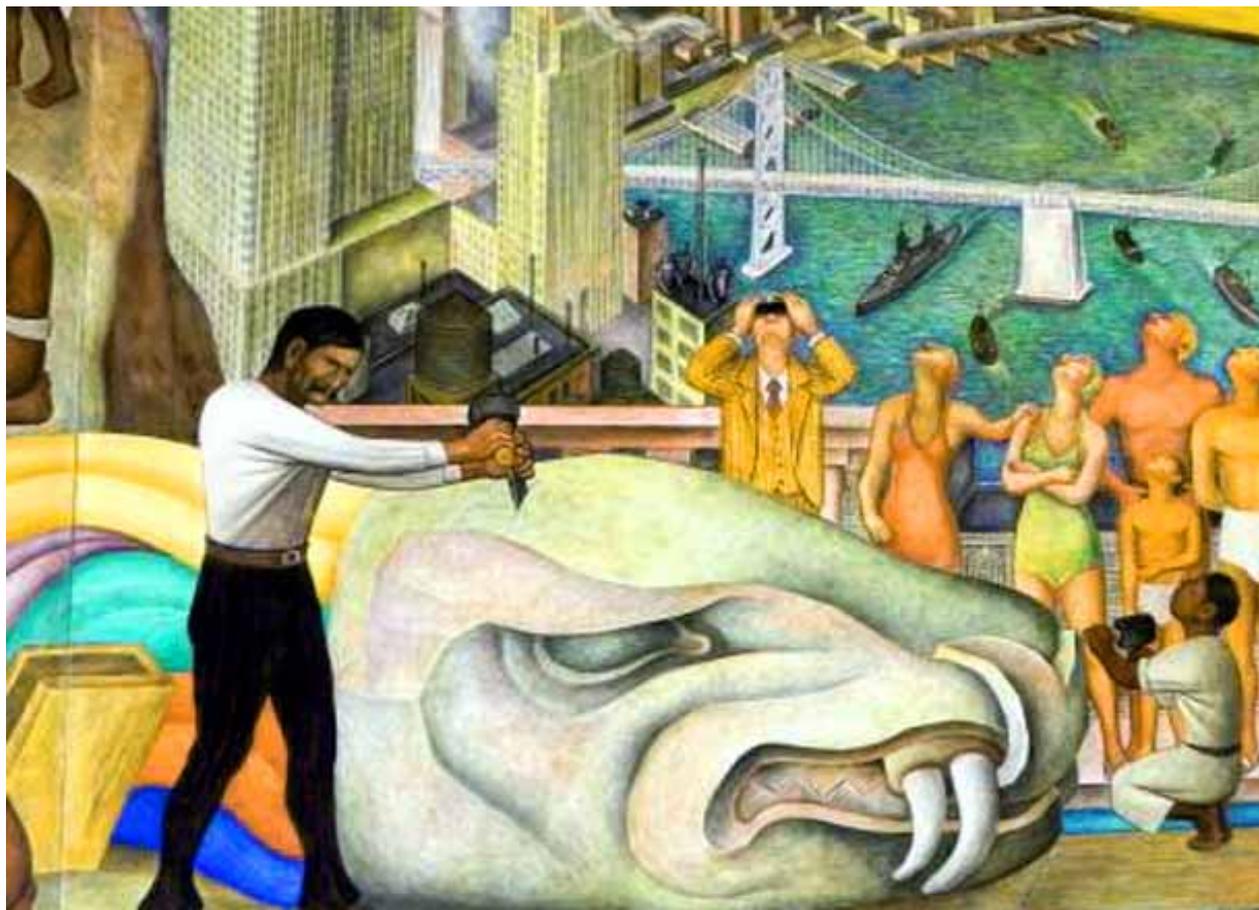
Escultura da cabeça de Ehécatl.



Busto de Quetzalcóatl em pedra, templo de Teotihuacan.



Ehécatl desenhado em códice.



Detalhe de Quetzalcóatl.  
Diego Rivera.  
*União Panamericana*, 1940.  
Painel em dez partes (2ª parte).  
City College of San Francisco. São Francisco.



Ehécatl e Quetzalcóatl, códice borbônico.



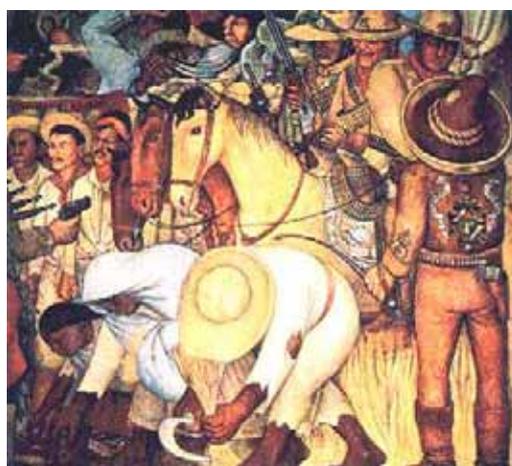
s/ título.  
Venustiano Carranza em frente a um calendário asteca.



*Revolução Mexicana (detalhe).*  
*História do México desde a Conquista até 1930, 1929-1931.*  
*Historia de México: de la Conquista a 1930.*  
Afresco. 8,59 x 12,87 m. Pared central.  
Mural central, Palácio Nacional do México.



*O México, Hoje e Amanhã, 1934-1935.*  
*México de Hoy y de Mañana.*  
7,49 x 8,85 m.  
Vista da parede sul.



Detalhe: *Camponês Orpimido*



*Zapatistas tomando café no Sanborns - 1914.*



s/ título.

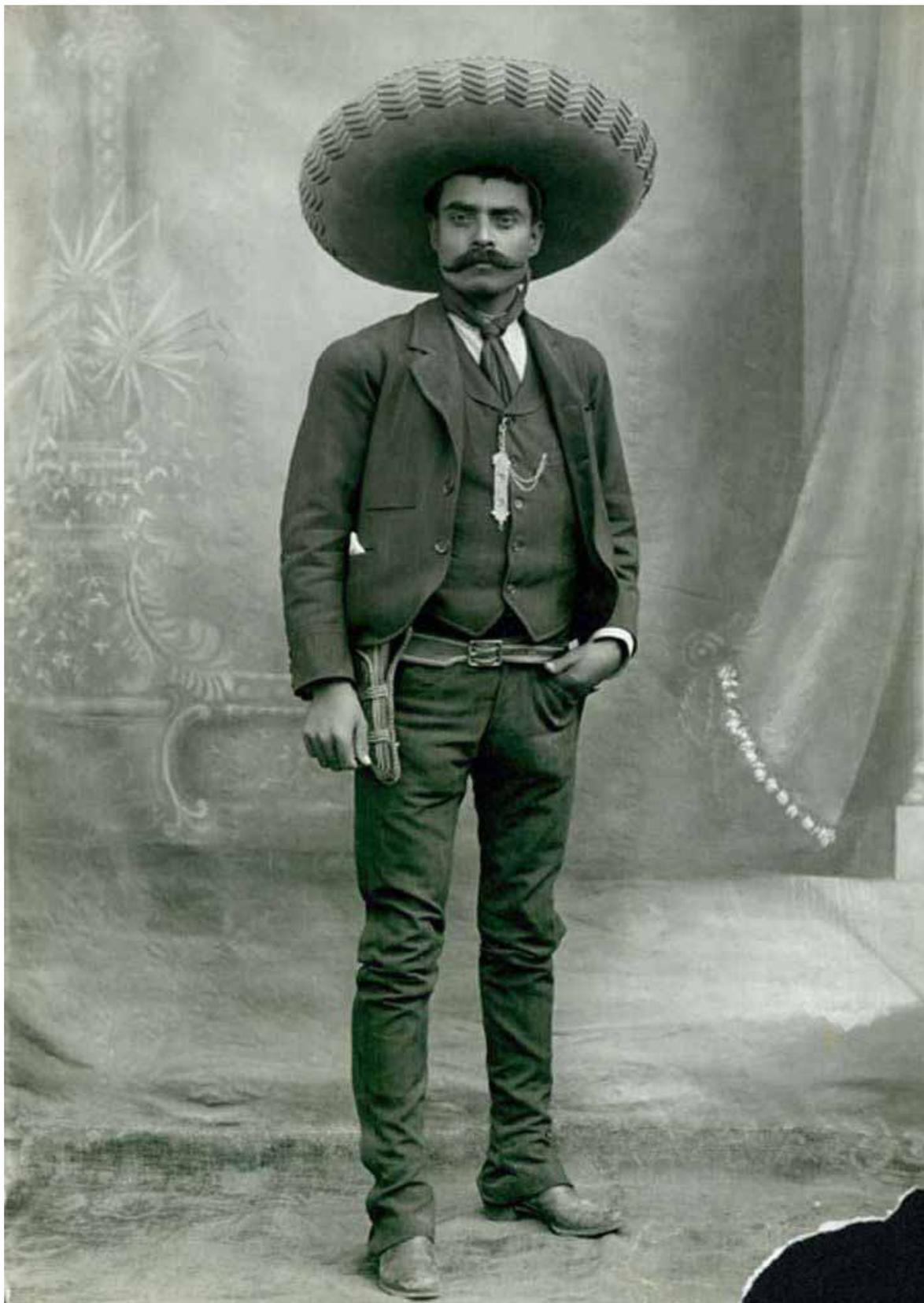


*Mulheres Patriotas - s/ data.*



*Gal. Alvaro Obregón e sua equipe de Yaquis, s/ data.*





s/ título. Emiliano Zapata.



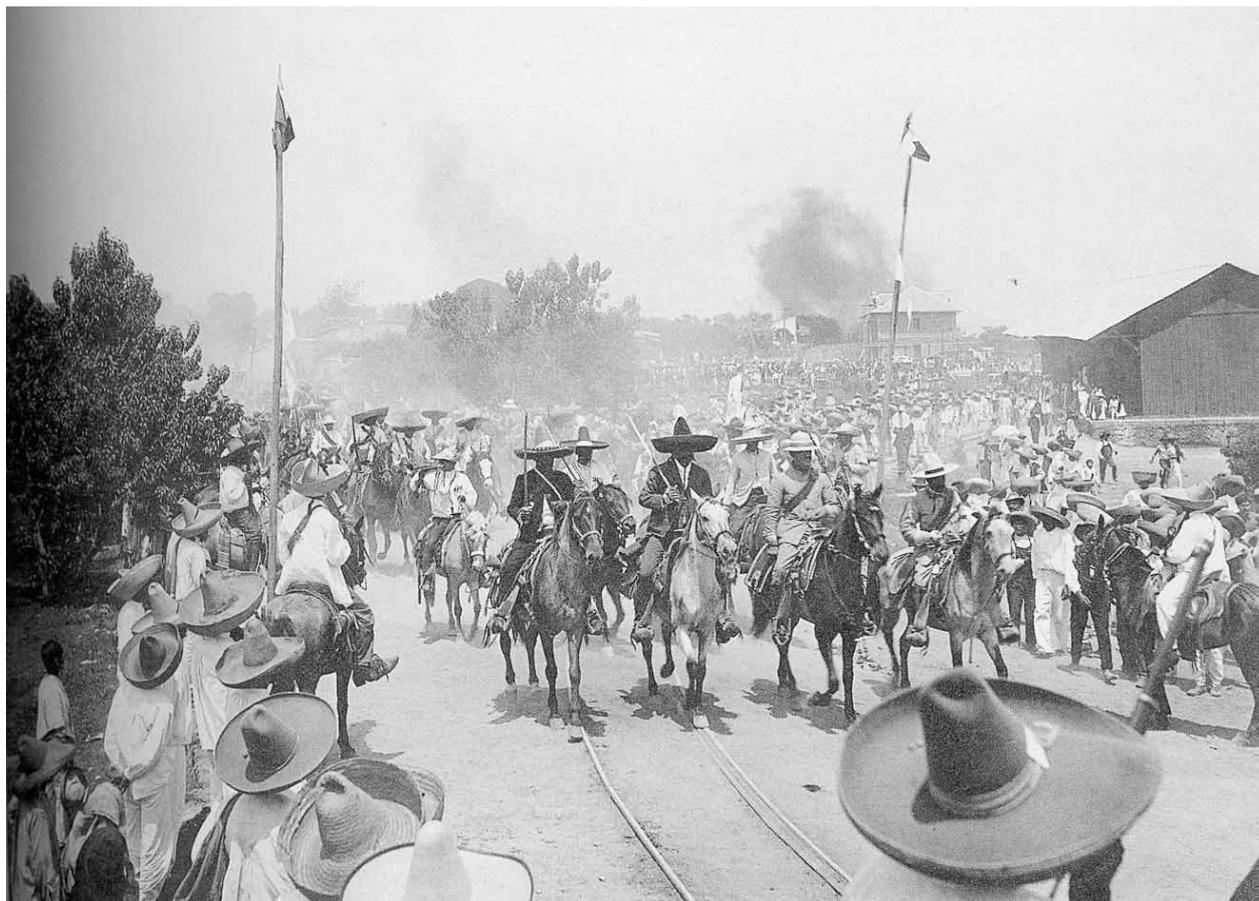
*Zapatistas - s/ data.*



*General Francisco Villa y Zapata en la silla presidencial - 1914.*



s/ título. Pancho Villa.



*Zapata entrando em Cuernavaca - 1914.*



*Os debaixo. s/ data.*



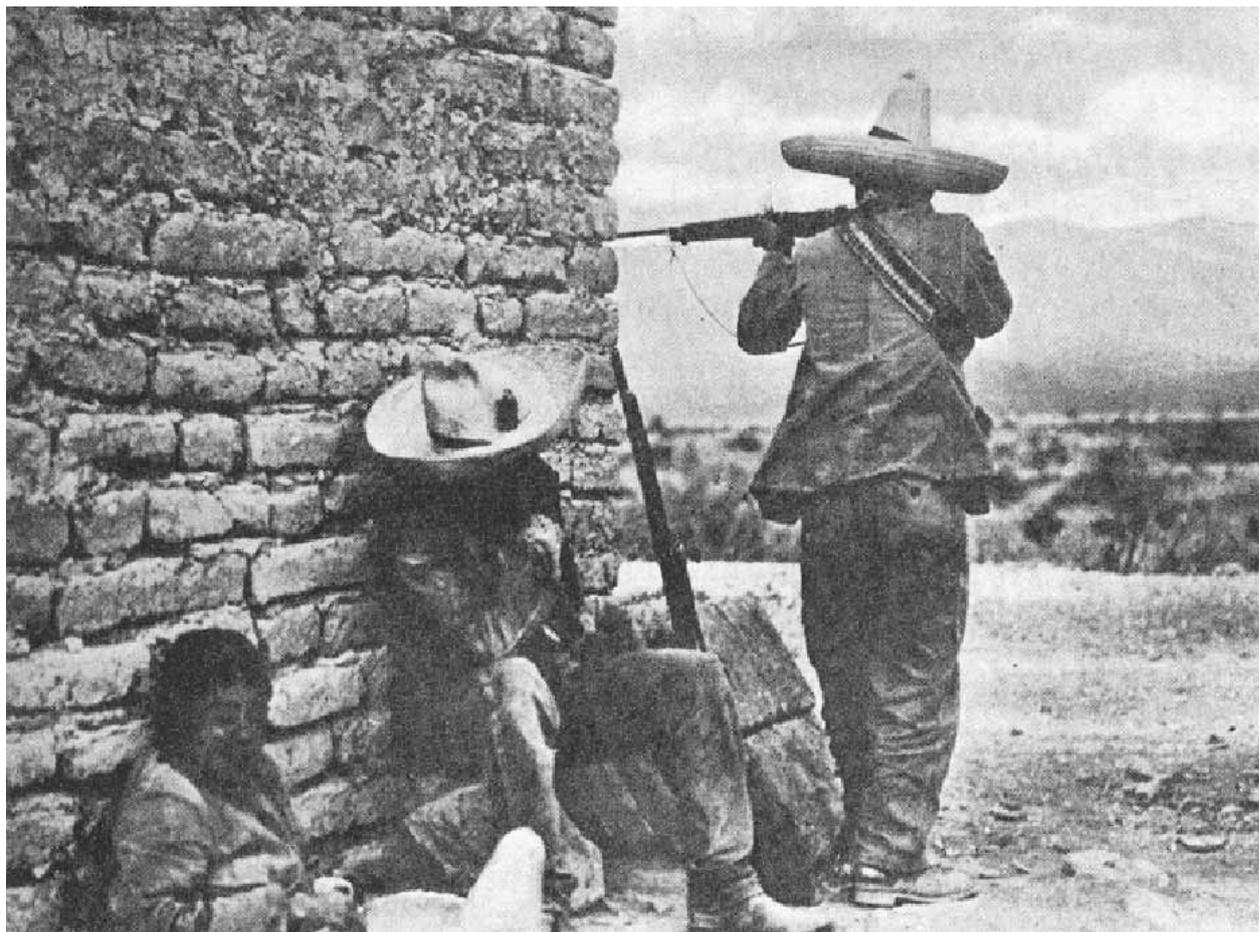
Tropas federais. s/título.



*Tropas federais lutando na revolução mexicana. s/data.*



*Rebeldes se movendo por trem durante a revolução mexicana. s/ data.*



Rebeldes mexicanos. s/ data



*Pilha de soldados mortos. s/ data.*



*Franco-atiradores mexicanos. s/ data.*



Frida e Cristina Khalo no detalhe de  
*Luta armada*.



*Entrando para a Mina*, 1923.  
4,74 x 3,50 m.  
Secretaria de Educação Pública.  
México.



*O Moinho de Açúcar*, 1923.  
4,82 x 3,66 m.  
Secretaria de Educação Pública.  
México.

## Corrido de la Revolución

¡Unión! que es la fuerza santa  
de todito el mundo entero,  
Paz, Justicia y Libertad  
y gobierno del obrero.  
Así como los soldados  
han servido pa' la guerra,  
que den fruto a la nación  
y que trabajen la tierra.

¡Quién no se siente dichoso  
cuando comienza a llover!  
Es señal muy evidente  
que tendremos qué comer.  
Si los campos reverdecen  
con la ayuda del tractor,  
es el premio del trabajo  
que nos da nuestro sudor.

El oro, no vale nada  
si no hay alimentación:  
es la cuerda del reloj  
de nuestra generación.

Quisiera ser hombre sabio  
de muchas sabidurías;  
pero más quiero tener  
que comer todos los días.

Dan la una, dan las dos,  
y el rico siempre pensando  
cómo le hará a su dinero  
para que vaya doblando.

Dan las siete de la noche  
y el pobre está recostado,  
duerme un sueño muy tranquilo  
porque se encuentra cansado.

¡Dichoso el árbol que da  
frutos, pero muy maduros:  
Si señores, vale más  
que todos los pesos duros!

No quiere ya relumbrones  
ni palabras sin sentido,  
quiere sólo garantías  
para su hogar tan querido.

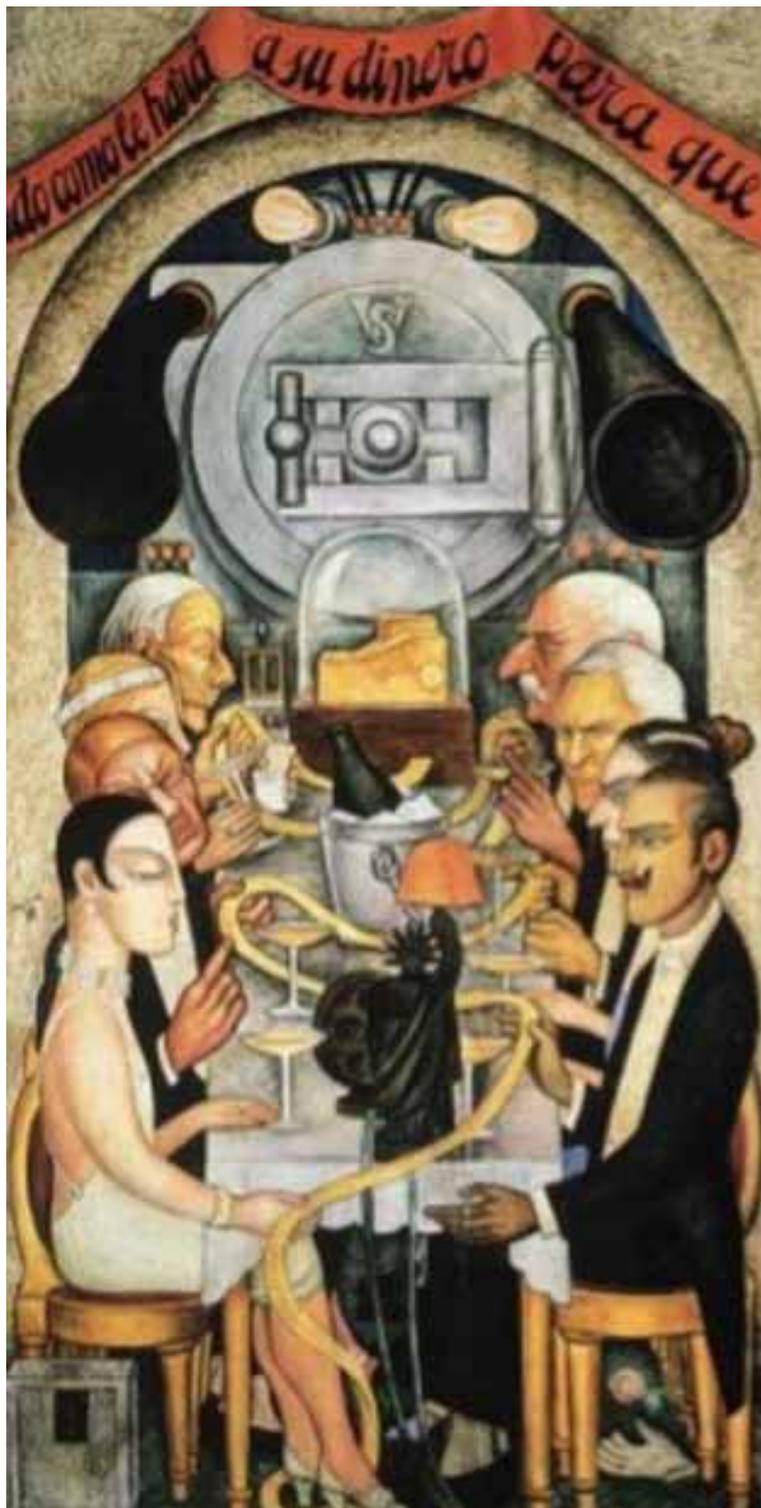
Es el mejor bienestar  
que el mexicano desea:  
que lo dejen trabajar,  
para que feliz se vea.

(Diego Rivera, sobre o *Corrido de Emiliano Zapata* - anónimo)

*O Arsenal - Frida Kahlo Distribuindo Armas, 1928.*



2,03 x 3,98 m.  
Secretaria de Educación Pública.  
México.



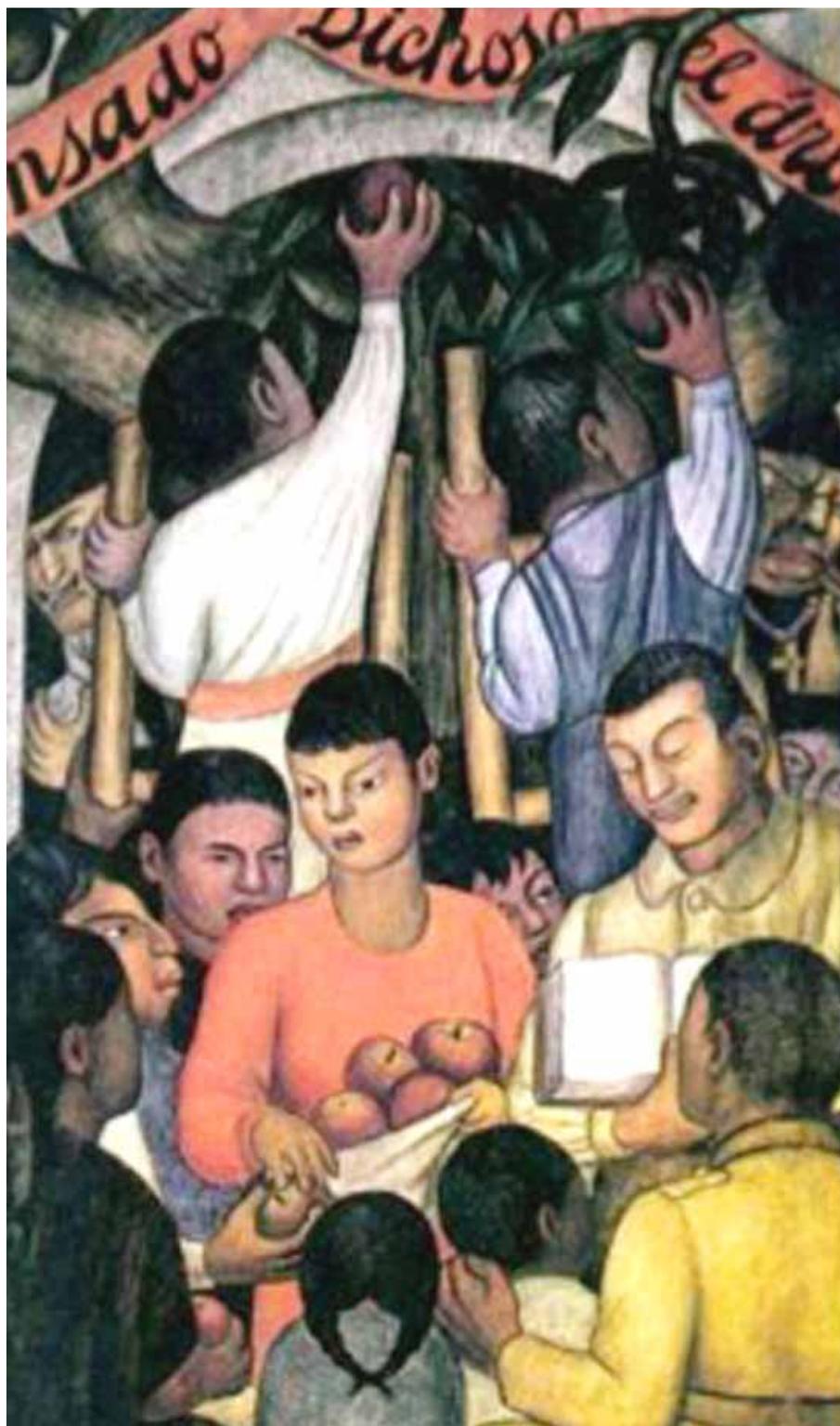
*Banquete de Wall Street*, 1926.  
2,05 x 1,55 m.  
Secretaria de Educación Pública. México.



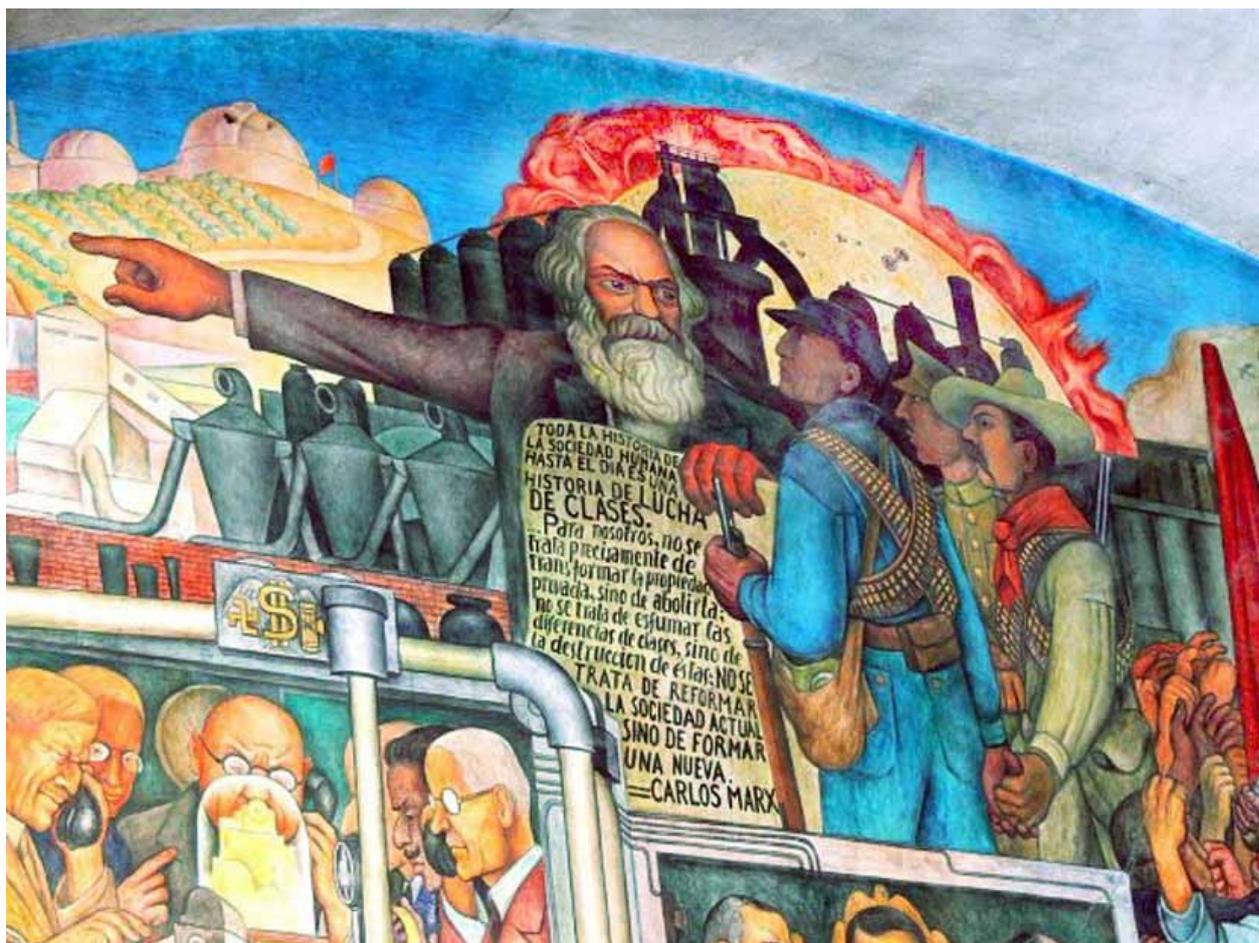
*A orgia - A noite dos ricos*, 1926.  
2,05 x 1,57m.  
Secretaria de Educação Pública. México.



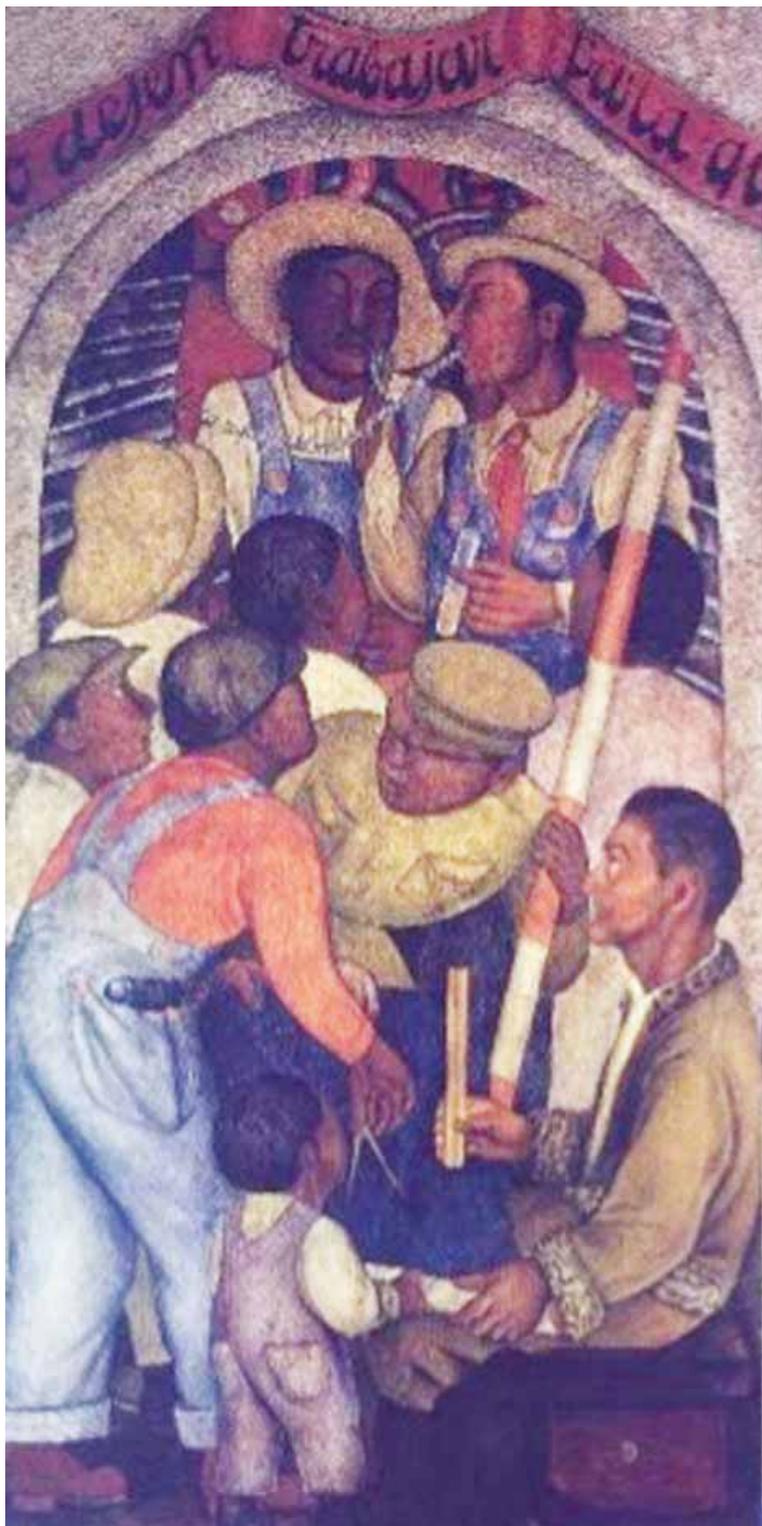
*Alfabetização - aprendendo a ler, 1926.*  
2,06 x 1,33 m.  
Secretaria de Educação Pública. México.



*Os frutos da terra*, 1926.  
2,06 x 1,59 m.  
Secretaria de Educação Pública. México.



*O México, Hoje e Amanhã: Detalhe de Karl Marx.*



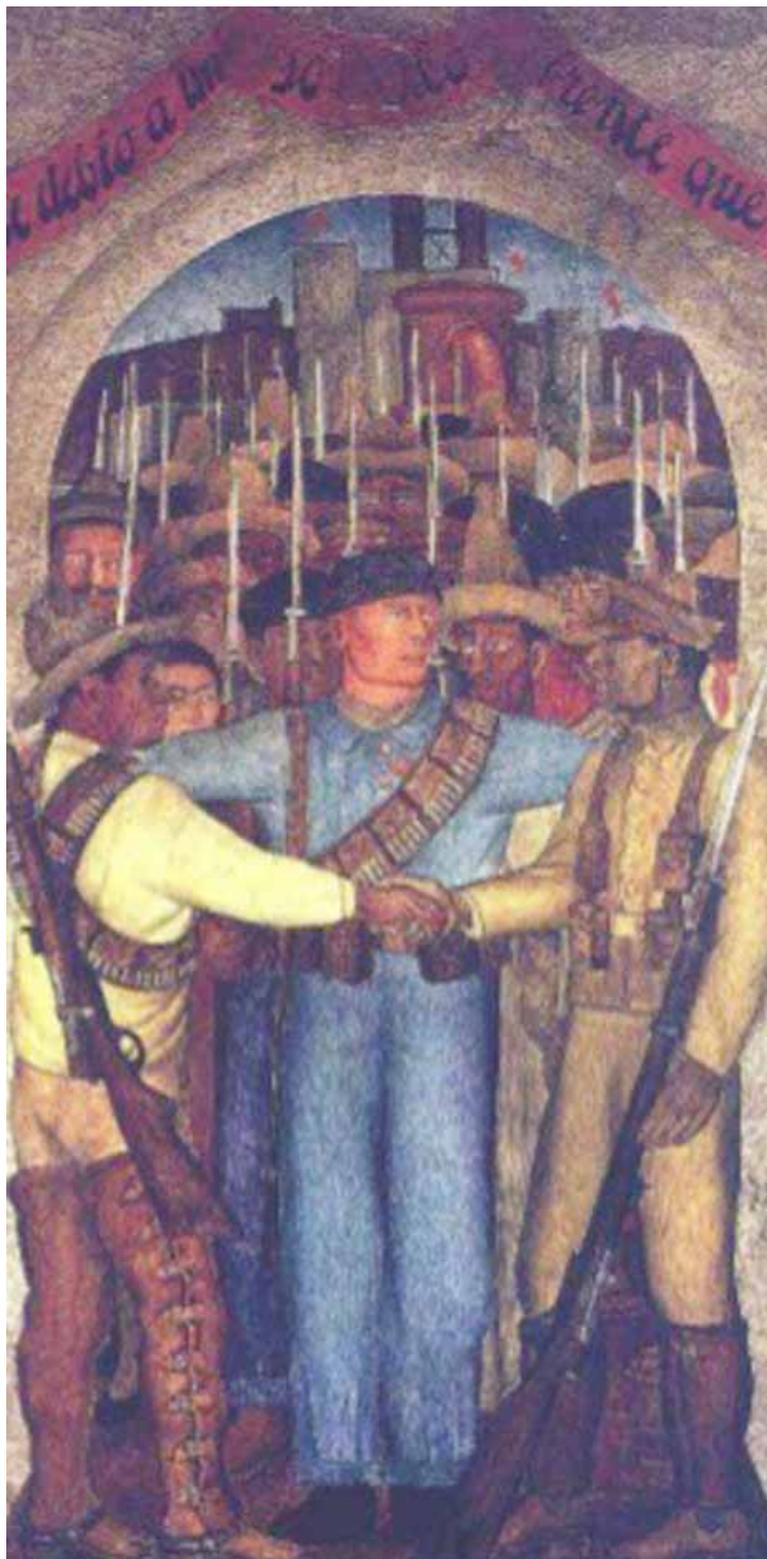
*Queremos trabajar*, 1926.  
2,05 x 1,57 m.  
Secretaría de Educación Pública. México.



*Na trincheira*, 1926.

2,03 x 1,64 m.

Secretaria de Educação Pública. México.



*Uma só frente*, 1928.  
2,04 x 1,61 m.  
Secretaria de Educação Pública. México.



*O Sangue dos Mártires da Revolução Fertilizando a Terra*, 1926.

2,44 x 4,91 m.

Universidade Autônoma de Chapingo. México.



*A Renovação Constante da Luta Revolucionária*, 1926.

3,54 x 3,57 m.

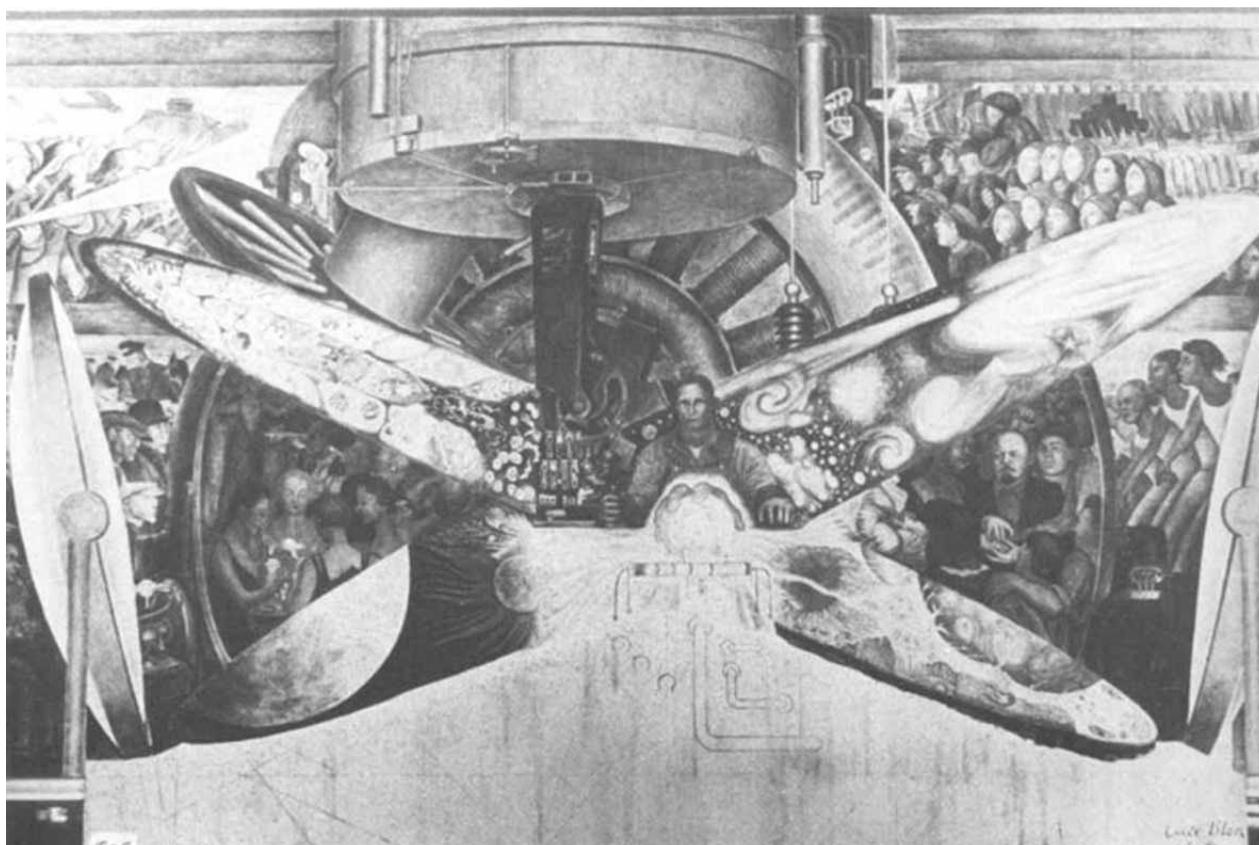
Universidade Autônoma de Chapingo. México.



***O Homem Controlador do Universo, 1934***

Afresco 4,85 x 11,45 m.

Palácio Nacional de Belas Artes, Cidade do México.



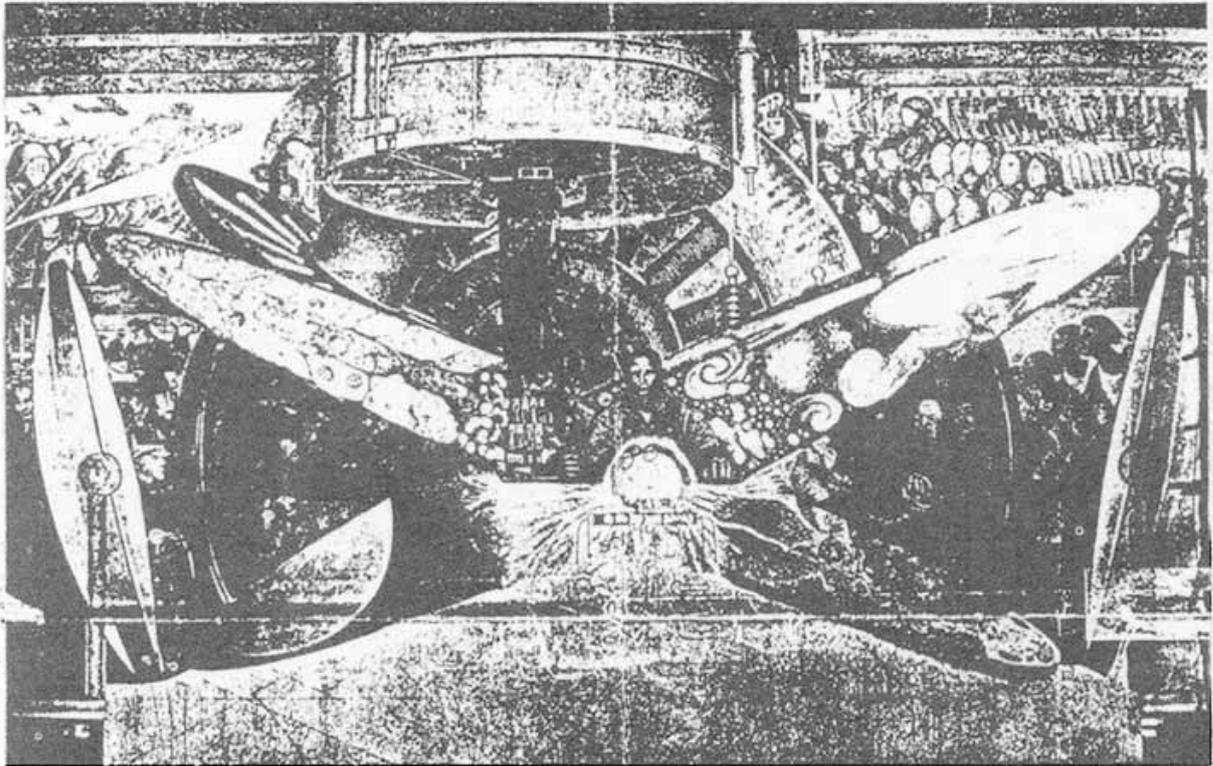
Fotografia do mural antes de ser demolido.  
Foto: Lucienne Bloch.

# Workers Age

VOL. 2, No. 15.

NEW YORK, N. Y., JUNE 15, 1933.

Price 5c.



THE UNFINISHED MURAL

This unusual photograph and the detail for photographing. Unfortunately, a good third of the main wall and both side walls surreptitiously by one of Rivera's aids after the Rockefeller had forbidden the completion of the mural or even its reproduction, with police just starting to break it up, part of the war scene, the student scene, and the liquidation of religion and the liquidation of tyranny. A description of the plan of the picture is contained in Diego Rivera's article.

## THE RADIO CITY MURAL

by Diego Rivera

For the last twenty years I have thought that the revolutionary struggle of the proletariat had need of its own artistic expression, especially in the field of the plastic arts, for a work of art can say the most complicated things in the most simple and direct form that

States. The most important and complete of my American paintings is the series of frescoes in Detroit in which I realized as correctly as possible an analysis of the relations of the worker to the means of production and the natural forces and materials involved.

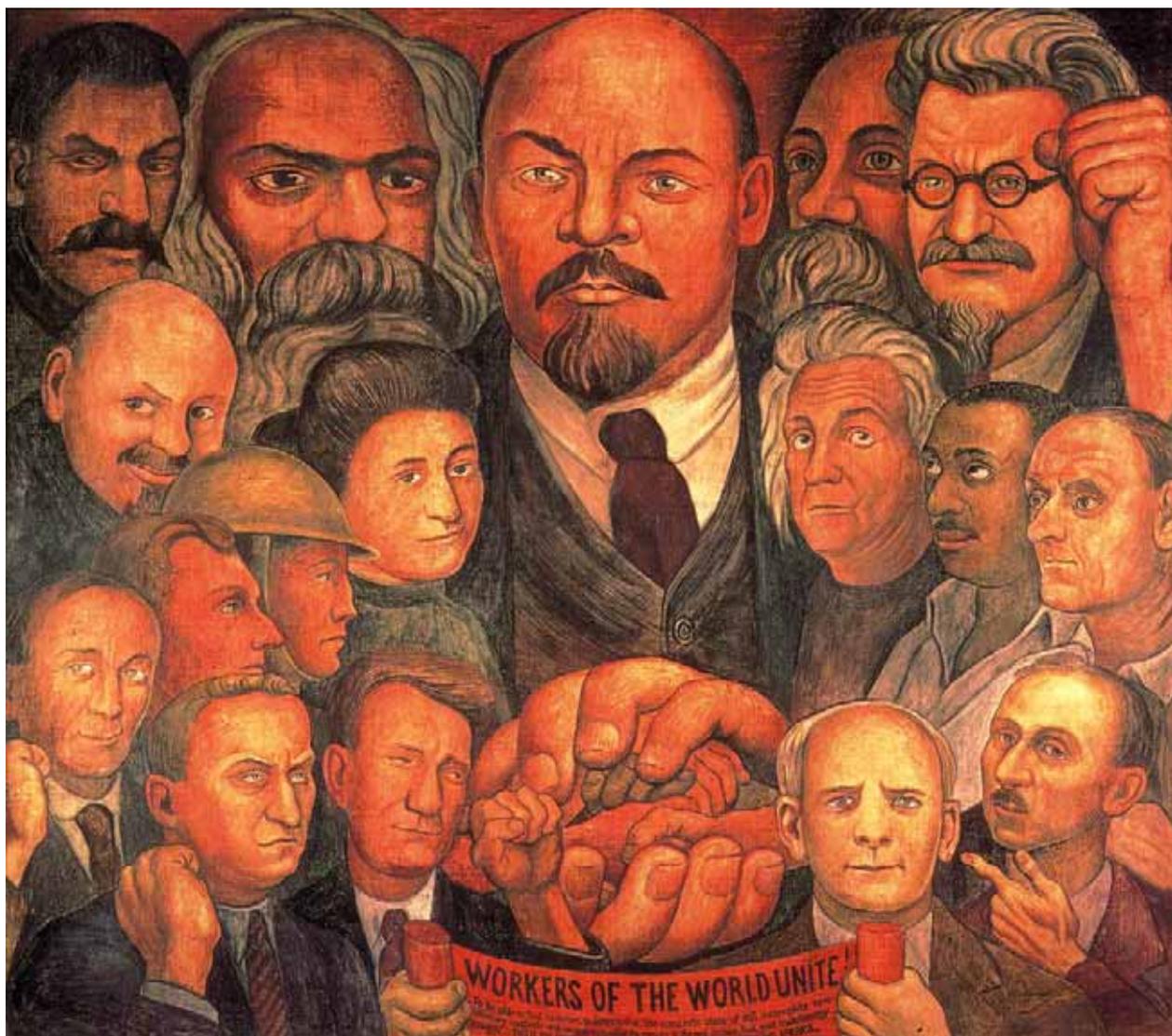
### The Case Of Rockefeller Center

These men gave us the work at Radio City, know perfectly well my artistic tendencies and my sus-

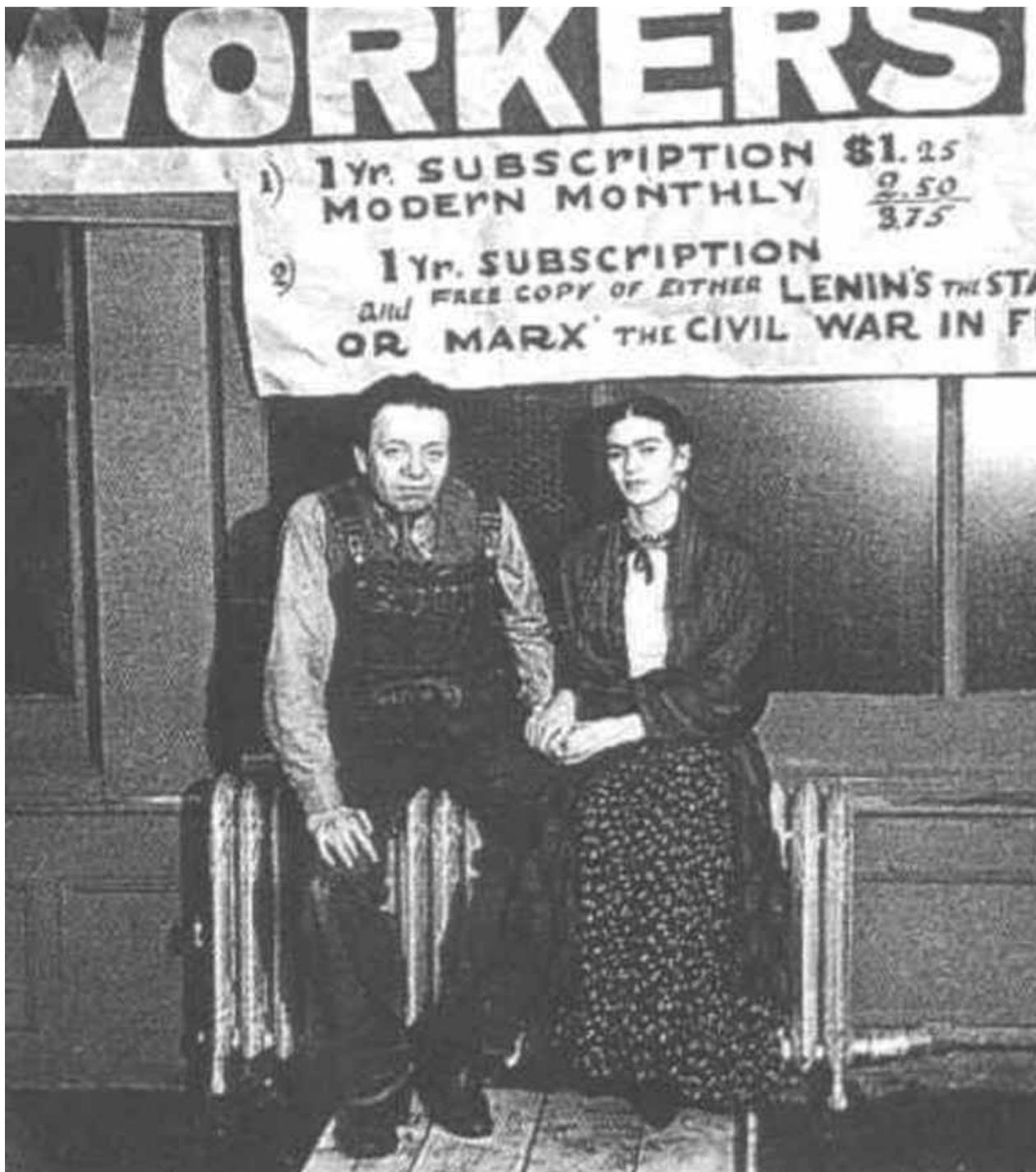
ceptive vision of the most distant and the nearest things, and power over the forces of nature and the vegetable products and mineral wealth of the earth. The axis of the composition was determined by the cylinders of a telescope and microscope, and their two axial

attacking and dispersing the demonstration; in the background, crossed, an elevated structure and the stripe of a church. In the skyline, representing the microscope and telescope views, on the side against the war, the wounds and the molecules of decomposition

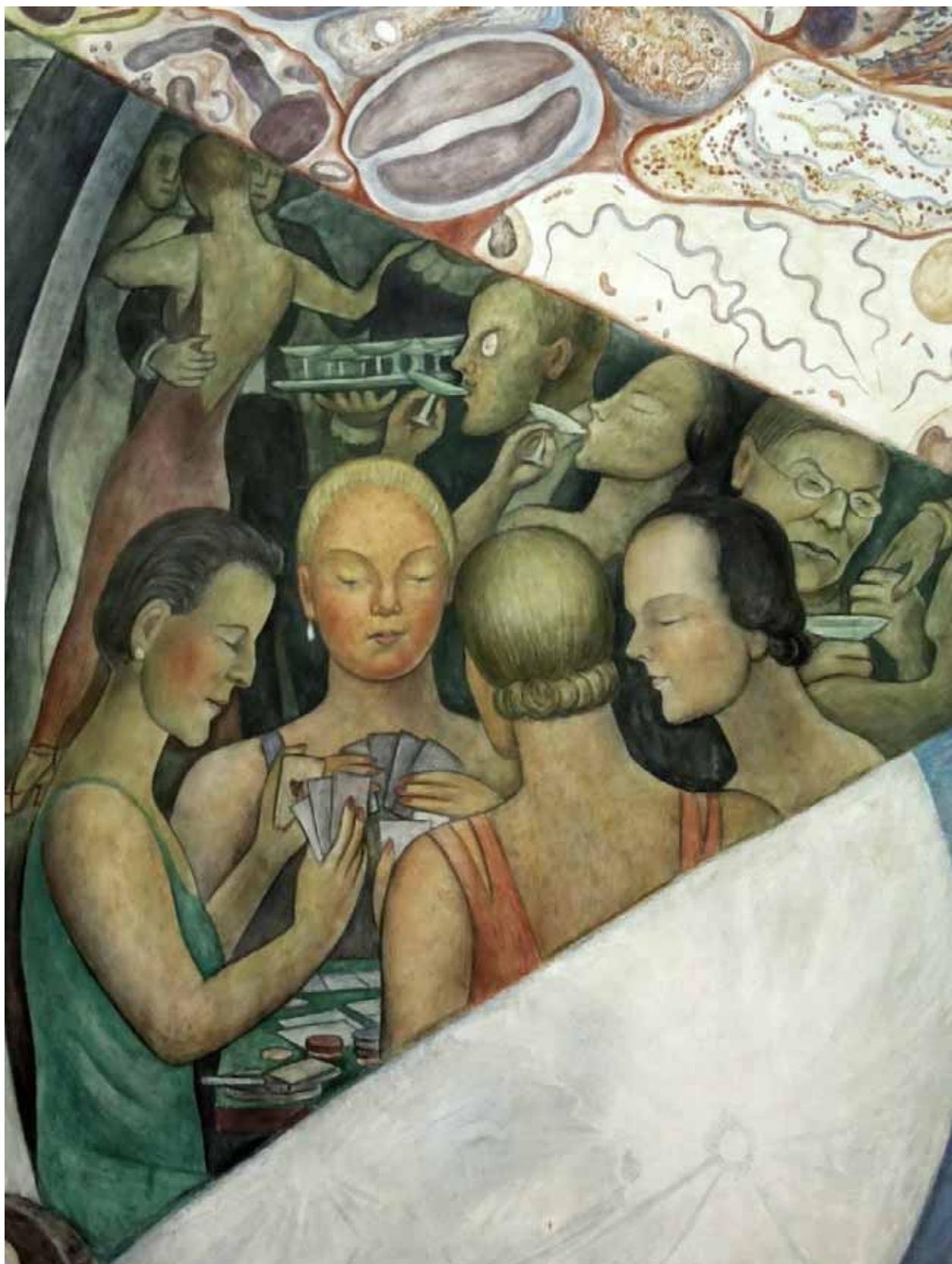
Registro em um jornal da época.



*Unidade proletária*, 1933.  
Painel móvel, 2,53 x 3,2 m.  
Nagoya City Art Museum, Japão.



Diego e Frida em frente a New Workers School, 1933.  
Foto: Lucienne Bloch



Detalhe de Nelson Rockefeller embaixo da célula da sífilis.



Detalhe de Trotsky, Engels, Marx e a IV Internacional.



Detalhe de Darwin.



Detalhe de Lênin.