

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

PROLAM

PÓS GRADUAÇÃO- 2º SEMESTRE 1998

MURAL:

A ARTE PARA O POVO?

Selene Seragiotto do Amaral

Orientadora :- Profª Drª Inez Garbuio Peralta

SÃO PAULO

JULHO - 1998

AGRADECIMENTOS

Sou grata a Prof^a Dr^a Inez Garbuio Peralta que, acreditando no meu trabalho, optou por me escolher diante de tantos outros candidatas. Ela que sempre esteve presente e me incentivou a desenvolver esta pesquisa, me orientou de forma sublime e aconselhando de maneira exemplar.

Sou grata ao Projeto Portinari, que me auxiliou na pesquisa dos rastros pertencentes a vida e a obra de Candido Portinari.

Sou grata a todos os Professores que auxiliaram no meu desenvolvimento intelectual desvendando os meus olhos e desatando as minhas mãos.

Sou grata a todos os meus amigos que, de uma forma ou de outra participaram ou auxiliaram o desenvolvimento do trabalho.

Sou grata ao Moisés que todos os dias esteve presente, afinal de contas, não podia abandonar o barco, os laços matrimoniais não permitiriam.

Sou grata a querida Aline que, nos seus primeiros meses de vida, já foi um pouco deslocada a fim de permitir o término do trabalho.

Sou grata a Capes que auxiliou monetariamente com a bolsa de mestrado.

E finalmente sou muitíssimo grata ao PROLAM que permitiu a realização de um sonho.

... Quanta coisa eu contaria se pudesse

E soubesse ao menos a língua como a cor...

Candido Portinari

“Digamos también y fundemos en esto la esperanza, que todas las figuras lo mismo positivas que negativas, del todavía diminuto movimiento, están accionadas por una fuerza profunda: EL ANHELO DEL PUEBLO, que como un sismo acciona la superficie del país. Esperemos que algún artista, o los artistas, lleguen a ser de este anhelo LA VOZ.

Diego Rivera

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	02
INTRODUÇÃO	07
PRIMEIRA PARTE	
1.A virada.	13
2.Arte mural.	18
3.Arte no México revolucionário	24
3.1. Rivera revolucionaria.	32
4.Portinari no Brasil populista.	41
4.1. A atuação política de Portinari	49
5. A arte comprometida e sua função ideológica.	57
6. O tema.	65
7. Pintura “uso-fruto” do governo?	84
Conclusão.	95
SEGUNDA PARTE: ANEXOS	
1.Entrevista com João Candido Portinari e Maria Portinari .	103
2.Correspondências de Candido Portinari	110
3.Correspondências e artigos de Diego Rivera	119
4.Conferência apresentada pela Dra.Guadalupe Rivera Marín, (filha de Diego Rivera) historiadora e diretora do Centro de Estudos da Revolução Mexicana.	127
Bibliografia	141

INTRODUÇÃO

O modernismo Europeu influenciou a sociedade Latino-americana, dando origem a um movimento artístico peculiar de dimensões gigantescas e temática sincronizada com a história do povo. Estamos nos referindo a pintores que nas décadas de 1930 e 1940 se destacaram significativamente dos demais por sua originalidade no desenvolvimento do muralismo. Enquanto isso, outros pintores ainda continuavam vinculados à tradicional e conservadora arte colonial, de cavalete, individualista e temática aquém do contexto político.

No meio de alguns movimentos artísticos. Destacaremos a vida de dois artistas que passaram por fases distintas em suas carreiras. Faremos uma análise comparativa, entre o mexicano Diego Rivera e o brasileiro Candido Portinari, mantendo sempre uma distinção entre seus estilos particulares e complexos. A análise culminará em alguns pontos reflexivos que nos conduzirá a compreender o poder das forças sociais e intelectuais e sua interação com a sociedade que os acolhe.

O historiador Herbert Read ao comentar as dificuldades de se pesquisar a história da arte afirma que embora pareça algo tão passível de análise histórica na verdade, muitas vezes adentramos num "campo minado" onde um leve deslize na análise pode comprometer toda uma pesquisa. ...*" o historiador, por mais que se desespera na presença de um fenômeno tão intangível quanto a arte, deve apontar semelhanças e identidades que indicam não ser o indivíduo tão único como supõe e que, por mais isolada que seja a posição que ele possa assumir, está exposto, não obstante, à germinação de sementes invisíveis. ...A história da arte deve ser escrita em função da própria arte - quer dizer, como uma transformação gradual de formas visuais; mas isso não significa que devemos subestimar as forças sociais e intelectuais. ... Nesse sentido, os artistas estão socialmente integrados e atuam mais como unidades dispersas por toda a sociedade do que como membros de um ou mais grupos auto-suficientes e independentes."* ...¹

Tanto Portinari como Rivera participaram dos movimentos modernistas europeus e foram influenciados pela estética dos cubistas Pablo Picasso e Georges Braque. Rivera, ao

¹ Herbert Read. *História da pintura moderna*. Circulo do Livro. P. 48 e 49.

retornar de Paris, trouxe na sua bagagem quadros no estilo cubista que se tornaram os primeiros e os últimos a serem pintados neste estilo não compatível, segundo o próprio artista, com a realidade mexicana. A América Latina não comportava, naquele momento histórico, uma arte nitidamente moderna e estrangeira. O contexto político da época necessitava de uma arte original e tipicamente nacional. A “arte pela arte” não foi empregada no movimento muralista destes dois artistas. Eles acreditavam que a arte poderia ser utilizada como um meio político de transformação da sociedade, e não como um meio político de manutenção da sociedade como fazia a burguesia dominante. Com estes princípios, os muralistas, desenvolveram uma arte popular, na qual o povo poderia refletir de seu próprio cotidiano.

O mexicano Diego Rivera critica o poder da burguesia que, ao valorizar a “arte pela arte”, alheia ao contexto social, estava indiretamente subestimando a arte social voltada para as classes menos favorecidas e assim menosprezando o gosto popular. Esta relação da “arte pela arte” apreciada pela burguesia dominante por ter um gosto distinto da maioria da população, o que nos coloca em dúvida sobre as reais intenções da classe dominante em depreciar a arte social figurativa.

“La teoría típica de la crítica estética burguesa del siglo XIX, o sea, “el arte por el arte mismo”, es una afirmación indirecta del hecho que acabo de subrayar. Según esta teoría, el mejor arte es aquel llamado “el arte por el arte mismo” o arte “puro”. Una de sus características es que puede ser apreciado solamente por un número limitado de personas superiores. Por lo tanto, está implícito el que solamente esas pocas personas superiores son capaces de apreciar ese arte; y ya que es una función superior, implica necesariamente el hecho de que hay muy pocas personas superiores en la sociedad. Esta teoría artística que pretende ser apolítica tiene en realidad un gran contenido político: la implicación de la superioridad de la minoría. Además, esta teoría sirve para desacreditar el uso del arte como un arma revolucionaria y sirve para afirmar que todo arte que tenga un tema, un contenido social, no es arte bueno. Sirve, además, para limitar a los que posuen obras de arte; para hacer del arte una especie de artículo de cambio en el mercado de valores, fabricado por el artista, comprado, vendido y sujeto a las alzas y bajas especulativas a las cuales cualquier

objeto comercializado está sujeto en las manipulaciones des mercado de valores. Al mismo tiempo, esta teoría crea una leyenda que envuelve al arte, la leyenda de su carácter intangible, sacrosanto, y misterioso, lo cual hace al arte ajeno e inaccesible para las masas.” (...)²

O modernismo europeu influenciou os movimentos artísticos latino-americanos, no sentido de tornar a arte latino-americana mais enraizada em suas origens e constituiu uma alavanca para o desenvolvimento de uma arte de contexto tipicamente social vinculada ao movimento socialista mundial.

Foi no Continente Americano que renasceu o muralismo dentro de um contexto histórico, cultural e analítico. Este reencontro do homem como “domador” da história, um homem “herói” que determina o seu próprio destino, que tem a perseverança e a hombridade de adentrar na “moldura” e posar como homem tangível, homem cidadão, homem que faz história, é o resultado, como também argumenta Mário Pedrosa, da “tentativa mais audaciosa de uma grande arte sintética capaz de restaurar a dignidade artística do assunto”.

... “Não é talvez fora de propósito observar aqui, pelo menos de passagem, que só na América foi a tentativa mexicana generalizada por todo o continente, tornando-se mesmo uma característica da evolução pictórica americana em contraste com a evolução européia. De fato, se neste continente a pintura moderna não atingiu a profundidade ou a transcendência puramente estética da pintura moderna européia, centralizada em Paris, tem sido no entanto aqui, nos países americanos (México, Estados Unidos, Brasil, etc), onde se tem feito a tentativa mais audaciosa de uma grande arte sintética capaz de restaurar a dignidade artística do assunto, perdida na grande arte moderna puramente analítica, e reintegrar por essa forma o homem humano, o homem social, na pintura de onde havia sido excluído.”...³

² Xavier Moyssén (Organizado por) *Textos de Arte*. UNAM. México. 1986. (*Modern Quarterly*, vol. 6, núm. 3, Baltimore, otoño de 1932. P.51-57).

³ Mário Pedrosa. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. Ed. Perspectiva S.A.1981. São Paulo. P.14.

Estes artistas paulatinamente aceitos e seguidos por alguns outros, introduziram na América um estilo com características locais. Transformações políticas na América e no mundo, como a Revolução Mexicana e o nascimento do partido comunista em diversos países, inclusive no Brasil, e a Revolução de 1917 e a guerra fria são fatos marcantes dos primórdios desse século.

Jorge Alberto Manrique vem confirmar a influência de condições sociais, correlacionadas com problemas locais, reunidas à algumas práticas políticas, culminaram num ambiente propício ao desenvolvimento da arte mural, primeiramente desenvolvida no México e, logo em seguida, em diversos países americanos.

... "Resulta normal que en la via del latinoamericanismo la influencia mayor fuera la de la escuela mexicana, porque temprano había sido capaz de estructurar una escuela con una poética definida. En cierto modo se convirtió, incluso por la que preconizaba de revolución social, en un faro hacia el que muchos miraron. Su influencia mayor se hizo sentir, obviamente, en aquellas partes donde había condiciones sociales correspondientes a las mexicanas: Guatemala, Bolivia, el Perú, Ecuador o el mismo Brasil - todos con problema indígena o negro, todos con una estupenda tradición artesanal -; e incluso el fenómeno fue favorecido por circunstancias políticas especiales. "...⁴

Neste contexto político surgiram pintores que assumiram um estilo representativo de fácil legibilidade, para que pudesse ser interpretado pela maioria da população. Este movimento artístico foi, por vezes, subestimado pelos críticos de arte da época pelo fato de abordarem, como tema principal, as desigualdades sociais.

Esses pintores registraram em suas obras cenas da vida da classe social esquecida, sensibilizando o público para os problemas sociais. Não deixa de ser um quadro "mural" que denuncia bolsões de "marginalizados" pela sociedade. Esses pintores latino-americanos sacrificavam o abstracionismo, o cubismo e todos os movimentos modernistas em troca da arte

⁴ Jorge Alberto Manrique. *¿Identidad o Modernidad?.. América Latina en sus artes*. Relator Damián Bayón 1ª edição. 1974. Siglo Veintiuno Editores - UNESCO. México. P.29

figurativa, compreensível, “didática”, visando a apreciação pela maioria da população, normalmente negligenciada pela sociedade artística. Em suas obras as questões sociais e políticas se sobrepõem à questão estética da história da arte.

A utilização da arte com função ideológica ainda não foi suficientemente explorada em todos seus aspectos e envolvimento. Este fato coaduna a problemática do estudo das artes plásticas caracterizada pela sua individualidade, com as relações sociais, caracterizadas pelas influências econômicas e políticas.

A VIRADA

... "Repudiamos la pintura llamada de caballete y todo arte de cenáculo ultraintelectual por aristocrático e exaltamos las manifestaciones de arte monumental por ser de utilidade pública. Proclamamos que toda manifestación estética ajena o contraria al sentimiento popular es burguesa y debe desaparecer porque contribuye a pervertir el gusto de nossa raza, ya casi completamente pervertido en las ciudades. Proclamamos que siendo nuestro momento social de transición entre el aniquilamento de un orden envejecido y la implantación de un orden nueva, los creadores de beleza deben esforzarse porque su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del pueblo, haciendo del arte, que actualmente es una manifestación de masturbación individualista, una finalidad de beleza para todos, de educación y de combate. (...) Sabemos muy bien que el triunfo de las clases populares traer consigo un florecimiento unánime de arte étnica, cosmogónica e históricamente trascendental en la vida de nuestra raza, comparable al de nuestra admirables civilizaciones autóctonas: lucharemos sin descanso por conseguir-lo."...⁵

O "Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores de México e Declaración Política, Social y Estética", escrito por David Alfaro Siqueiros e assinado por Diego Rivera, José Clemente Orozco e outros artistas, no ano de 1923, elucida uma série de indagações a respeito das transformações políticas e seus efeitos no campo das artes, ou melhor, na vida e na sensibilidade dos artistas mexicanos. Podemos extrair deste manifesto algumas idéias que serviram de plataforma para o movimento artístico mexicano, conhecido como "MURALISMO".

O fato de desprezar a arte para a burguesia, e enaltecer a arte monumental - por ser de utilidade pública - a arte voltada para a propaganda ideológica e para o "bem" do povo e, finalmente, o resgate das civilizações pré-colombianas, nos norteia a deduzir que a mola mestra deste movimento foi o descobrimento de um passado maravilhoso, o contato com as pinturas renascentistas e a influência do socialismo da U.R.S.S.. O marxismo adentrou o movimento muralista como um "tampão", uma peça que se moldou e cobriu um espaço carente de uma

⁵ Ana Maria Belluzzo.Org *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. Compilação Ivo Batista.São Paulo. UNESP.1990 P. 254, 255, 256.(Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores de México o Declaración Política, Social y Estética).

filosofia autenticamente mexicana. Octávio Paz já fazia esta análise ao escrever sobre o muralismo mexicano, destacando a ideologia de Diego Rivera.

...”El marxismo de Rivera y sus compañeros no tenía otro sentido que el se reemplazar por una filosofía revolucionaria internacional la ausencia de filosofía de la Revolución Mexicana.”...⁶

Diego Rivera foi um dos organizadores do Sindicato dos pintores e escultores mexicanos, que ao regressar de Paris em 1920, encontra uma produção artística dispersa e com uma estética descomprometida no que diz respeito ao tema e aos movimentos populares. Rivera, influenciado pelas idéias marxistas, via na Revolução Mexicana um campo propício para fazer da arte um “fuzil” contra todas as forças capitalistas.

...?Por qué organicé el Sindicato de Pintores y Escultores en México? Creo que no es tanto el que lo haya organizado, como que evolucionó de sí mismo mediante fuerzas e influencias que trabajan secretamente con el espíritu de los mismos artistas. Mi papel fue más bien, el de un iniciador, ya que mi plan de trabajo cooperativo por revivir el viejo arte de la decoración mural en México, fue el que logró acercar y concentrar los diversos poderes de los jóvenes artistas mexicanos, quienes hasta entonces habían dispersado sus energías individuales al tratar de trabajar solos.

Cuando regresé a mi México natal (1920) hace casi tres años, después de haber pasado catorce en Europa, encontré la atmósfera artística bastante estancada, casi inerte..(...)

Pero había una gran cantidad de vida, de talento y de energía que se desperdiciaba entre los jóvenes pintores. Todos, o casi todos, eran revolucionarios, miembros de diversos grupos radicales; todos comprendían profundamente el principio comunista aplicado al gobierno, a la vida, a la economía. Pero todavía estaban esclavizados con la idea de que el artista es una entidad completamente distinta al mundo humano que lo rodea,

⁶ Octávio Paz. *Los privilegios de la vista* - México. Fondo de Cultura Económica, 2ª edição, pág. 13.

misteriosamente separado de la comunidad. Creo que veían la pintura como una especie de función sacerdotal."⁷

Os muralistas faziam distinção entre os artistas, que desvinculavam sua arte das contingências sociais e políticas, que alavancavam os movimentos populares pós revolucionário. Acreditavam que, até mesmo os artistas deveriam participar, com sua arte, tornando-a engajada na ideologia comunista, desenvolvendo temas políticos e de interesse público, para que o povo pudesse identificar-se nos murais e reconhecer-se como objeto de transformação histórica.

Diego Rivera revelava, em seus discursos, os ideais comunistas que o acompanharam em toda a sua fase muralista. Defendia, como uma das prioridades do muralismo, o despertar da população para uma nova ideologia, ao afirmar:

*...“ Pero ahora principia el amanecer de una esperanza en los ojos de los niños y los pequeños han descubierto en la pizarra del cielo mexicano una gran estrella que despide resplandores rojos y tiene cinco puntas. Como los rasgos en la cara de la luna, también puede discernirse en ella una hoz y un martillo. Y los emisarios han venido a decir que es un presagio del nacimiento de un nuevo orden y una nueva ley, sin falsos sacerdotes que se enriquezcan, sin avarientos ricos que hagan que la gente muera, aunque podría fácilmente, con lo que producen sus manos, vivir en el amor, amando al sol y a las flores, a condición de llevar la nueva a sus hermanos del continente americano que viven en la miséria, aun cuando para ello se requiriera de una nueva guerra florida.”*⁸

O tamanho monumental proposto pelo manifesto nos traz à lembrança as pinturas renascentistas utilizadas, principalmente nas igrejas, para causar impacto pela extensão das obras e força pela expressão artística. Esta era exatamente a intenção dos muralistas e

⁷ Xavier Moyssén. *Textos de arte*. México. UNAM. 1986. Survey Graphics, vol. 5, num. 2, páginas 174-178, Nueva York, mayo 1º de 1924.

⁸ Bertram D. Wolfé. *La Fabulosa vida de Diego Rivera* - Editorial Diana, México. D.F. 1989 página 130.

principalmente do governo mexicano, que passa a financiar os artistas na execução das obras e na liberação dos espaços, muros e paredes dos edifícios públicos.

Os cidadãos mexicanos poderiam reconhecer-se em cada mural, dentre tantos espalhados pelos edifícios públicos, pelos muros, pelas ruas. Os murais podiam despertar nas pessoas o revigoramento da auto confiança, da auto estima, da identificação da nação com sua própria cultura.

A Arte Mural conclamava a nação, com seu discurso socialista, a participar das transformações, que propiciavam os movimentos pós revolucionários. Havia uma “corrida” pela supervalorização da raça, tudo o que era considerado popular ou folclórico, convenientemente, poderia ser motivo para um Mural.

ARTE MURAL

Um dos “maiores” movimentos artísticos do Mundo é, provavelmente, o Muralismo mexicano pelo seu tamanho descomunal, de algumas centenas de quilômetros quadrados, espalhados pela América. Esta grande extensão das obras de arte é explicada por Diego Rivera como uma fonte artística, que pode ter como público as massas que não têm tempo e nem disposição para visitar galerias de arte e museus, levando em conta que estes ambientes não fazem parte da rotina de um trabalhador. A arte, para ser apreciada e, pelo menos, conhecida por um público proletário e camponês deveria estar exposta em ambiente público e de fácil acesso ou que faça parte do itinerário da população. A arte voltada para o povo, segundo Rivera, obrigatoriamente deveria ser grande, monumental, ao ponto de parecer uma imagem tridimensional para dar a impressão ao espectador de que ele está interagindo com o mural, participando da cena.

...“Diego tenía una idea distinta. En los frescos de los pintores italianos, desde los bizantinos a Miguel Angelo, vio la respuesta a las necesidades de un arte popular capaz de alimentar estéticamente a las masas, reformando su gusto, narrándoles una historia tan conmovedora como la de la Iglesia medieval, dando así nacimiento a una pintura social y monumental.”...⁹

A arte mural foi usada pelos antigos povos Astecas, pelos renascentistas e agora pelos muralistas mexicanos. O resgate das origens tem, para os mexicanos descendentes dos astecas, o retorno para a arte mural. O quadro político mexicano pós revolucionário era favorável ao desenvolvimento de um movimento artístico de dimensões monumentais vinculado ao governo e enaltecendo as classes populares, que participaram da construção do sistema governamental. Agradar a esses trabalhadores era um dos objetivos do governo mexicano. Os governos pós revolução de 1910, necessitando do apoio do povo, utilizaram diversos meios para consegui-lo.

O Presidente Mexicano, Lázaro Cárdenas, ao pronunciar o discurso em Durango, na véspera da eleição de 1934, caracteriza a Revolução Mexicana como uma Revolução socialista.

⁹ Bertram D. Wolfe - La fabulosa vida de Diego Rivera p.104.

“El recorrido que hice por los confines del territorio, con mi carácter de candidato a la presidencia de la República de nuestro Partido Nacional Revolucionario, permitió estudiar la diversa situación de las clases sociales, lo mismo las residentes en ciudades de importancia y en centros industriales, que las que radican en las montañas y en las masas el ideario renovador del partido que me postula, y de aprovechar todas las circunstancias para trabajar insistentemente por el agrupamiento de los trabajadores dispersos y por su unificación, a fin de que su participación en el futuro gobierno pueda ser coherente y eficaz para su constante ascensión social. (...)”

Insistiré en la unificación del proletariado y en el robustecimiento de sus organismos que tienen por objeto dotar a los trabajadores de la cohesión que les es indispensable para el éxito de su mejoramiento.

*Y, siguiendo los lineamientos del plan sexenal, se impulsará la organización cooperativista en la República, que capacitará a los trabajadores para la conquista de las fuentes de riqueza y de los instrumentos productivos, que es el ideal de la doctrina socialista de la Revolución.”*¹⁰

Diego Rivera faz uma análise do estado em que se encontrava o México no momento de seu retorno da Europa e declara a sua predisposição para a execução da arte mural.

... “México ofrecía brillantes oportunidades para las investigaciones que yo tenía que hacer. La dictadura personal del viejo insidioso, asesino y latifundista que era Carranza había sido derrocada por el golpe de Estado de Obregón, el cual estaba apoyado por una gran parte de las masas de obreros y campesinos. Con los representantes de los diversos grupos políticos de la revolución burguesa se constituyó una especie de gobierno de coalición. Estaba claro que este gobierno haría todo lo necesario para conservar las simpatías del proletariado que le había ayudado a llegar al poder. Así que era posible que aceptara la proposición de hacer unos experimentos de pintura mural monumental de índole

¹⁰ Lázaro Cárdenas Del Río. *Ideário político*. Selección y presentación de Leonel Durán. Serie Popular Era. México. Segunda Ed. 1976. P. 184-185. (Discurso pronunciado en Durango la víspera de las elecciones para la renovación de los poderes federales, 30 de julio de 1934)

revolucionaria. Desde 1911 había orientado mi trabajo hacia la idea de poder pintar alguna vez grandes frescos. Hay varios críticos que desde entonces percibieron esta tendencia en mi trabajo. En 1918 empecé a hacer toda clase de intentos para conocer el método de la pintura al fresco. Desde 1912 se empeñaba en la técnica de encaustica¹¹ (el procedimiento antiguo de la pintura mural) siempre con miras a mi trabajo futuro. También había pintado algunos cuadros grandes con esta técnica de cera y con el carácter de la pintura mural monumental. En noviembre de 1920 viajé a Italia para estudiar la obra de los viejos maestros de la pintura al fresco, especialmente la de Giotto y sus antecesores que habían realizado un trabajo colectivo con fines sociales.(...).¹²

No Brasil, Portinari argumenta que a arte mural é uma tendência das escolas modernas, ele reconhece o “atraso” da estética brasileira, em comparação dos E.U.A. e o México, que já desenvolviam uma estética voltada para as massas trabalhadoras e culpa o governo por não reconhecer a arte como meio de se promover e estimular o nacionalismo das massas.

... “Quanto à pintura moderna, tende ela francamente para a pintura mural. Com isso, bem entendido, não quero afirmar que o quadro de cavalete perca o seu valor, pois a maneira de realizar não importa. No México e nos Estados Unidos já há muitos anos essa tendência é uma realidade, e noutros países se opera o mesmo movimento, que há de impor à pintura o seu sentido de massa... Naturalmente, no Brasil, país em formação, o artista não tem possibilidades... Tudo aqui está por fazer, havendo apenas alguns casos excepcionais. E a causa disso tudo é ainda o governo, que se obstina a não ter, como no México se observa, interesse direto pelas coisas da arte.” ...¹³

¹¹ Encaustica: Processo pictórico muito utilizado na renascença que consiste em preparar as cores com cera derretida, usando como suporte a madeira.

¹² Diego Rivera. *Das Werk Des Malers Never Deutscher*, Verlag, Berlin, 1928.

¹³ Candido Portinari. Diário de São Paulo. São Paulo, 21 de novembro de 1934.

Ao contrário de Candido Portinari, que não condena a arte de cavalete, Diego Rivera simplesmente despreza-a criticando este tipo de arte como sendo individual e burguesa acreditando ser uma expressão artística egoísta e discriminatória, quando exposta em ambientes fechados e distante do acesso da população. Segundo Rivera, a arte mural destinada às massas deve ficar nas paredes dos grandes edifícios públicos e em lugares estratégicos onde haja aglomerações.

... "Si el individualismo burgués busca más y más profundamente el "Yo" en su quinta esencia egoísta, el proletariado necesita una expresión de la belleza de las masas. Necesita enormes superficies de paredes, métodos masculinos y sencillos para el fresco y la encáustica, edificios públicos efectivos o lugares en donde los hombres se reúnen para deliberar y al mismo tiempo para gozar del arte. "...¹⁴

O muralismo "riveriano" e "portinariano" constatamos que foram fruto da mesma interferência do movimento impressionista. Ambos sentiam necessidade de mudança da estética e dando início a pintura de grandes dimensões obrigando os artistas a mudarem suas técnicas e seus materiais. Mário Pedrosa afirma que não podemos indicar o muralismo mexicano como o disseminador do muralismo latino-americano em especial, o brasileiro. Este movimento já tinha as suas sementes na Europa com os impressionistas.

... " Na realidade, em um e outro caso, tratava-se de um mesmo fenômeno de ordem estética que já se verificara anteriormente na história da evolução pictórica européia. Tratava-se de uma reação às limitações da pintura a óleo, que desde o movimento impressionista começou a ser ameaçada, de várias partes, por intenções monumentais contemporâneas, não fundadas numa nova arquitetura (mas em valores ou ideologia já

¹⁴ Xavier Moyssén. *Textos de arte*. México, UNAM, 1986. (Creative Art, vol. 4, núm. 1, pp. XXVII XXX, Nueva York, enero de 1929.)

cristalizada ou sem força inspiradora coletiva) e pela própria desagregação, diante de novas necessidades de expressão, da estética particular da pintura de cavalete.”¹⁵

Inúmeras concordâncias aproximam Portinari e Rivera. A contemporaneidade, o resgate dos povos do passado, a temática social voltada para o trabalhador, o tamanho monumental, a técnica do mural, do afresco e da encaustica, a apreciação da arte renascentista, o nacionalismo e a vinculação com os órgãos governamentais tornaram-se elos virtuais deste correlato artístico.

¹⁵ Mario Pedrosa. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. (Org. Aracy A. Amaral) Editora Perspectiva. São Paulo. p.12-13.

NO MÉXICO
REVOLUCIONÁRIO

A Revolução Mexicana, provavelmente, não foi a única responsável pelo implemento do nacionalismo e conseqüentemente do Muralismo mexicano mas, com certeza, contribuiu para a sua consagração nas repartições públicas estatais. O caráter socialista do Estado revolucionário foi um trunfo para o Sindicato dos Técnicos, Pintores e Escultores do México, representados pelos muralistas que, centrados na ideologia socialista, viram um trabalho à erigir.

Na Revolução mexicana deflagrada em fins de 1910 população lutava por justiça, pelo direito à terra, pela reforma agrária de duas grandes vertentes populares comandadas por Emiliano Zapata ao norte e Francisco "Pancho" Villa liderando o foco rebelde do sul.

Madero procurava dialogar politicamente com os líderes revolucionários. Segundo Werner Altmann, no seu livro "A Trajetória Contemporânea do México" Tornou-se célebre um diálogo havido entre Madero e Zapata. Dizia Zapata:- "*Queremos pão*". Respondia Madero: - "*Quereis liberdade*". Zapata :- "*Não, queremos pão*". Madero:- "*Quereis liberdade, pois com ela obtereis o pão*"...¹⁶

Madero foi considerado muito "democrático" ao consultar as forças revolucionárias nas questões sociais pois, para a burguesia, o diálogo deveria ser meramente sobre as questões militares. Madero foi deposto e assassinado em 1913, por um golpe de Victoriano Huerta, apoiado pela burguesia.

Pancho Villa foi derrotado na batalha de Celaya, em Abril de 1915, pelo exército de Carranza. Esta batalha marcou a derrota definitiva da vertente revolucionária camponesa por ausência de experiência e determinação política. O campesinato revolucionário isola-se, em contrapartida, a aliança burguês-proletária, permite à burguesia a vitória na Revolução, tendo à frente o poder político de Carranza. "*Um dos objetivos da legislação social estava voltado*

¹⁶ Werner Altmann. *A Trajetória Contemporânea do México*. Pensieri. São Paulo. P.52-53.

*ao desarme da população e com os assassinatos de Zapata (1919) e Villa (1923) foram os golpes de misericórdia definitivos na luta armada popular mexicana."*¹⁷

Carranza perdeu o poder e foi assassinado em 1920. Seu sucessor, Obregón, liderou um México pós-revolucionário mais estável e comprometido com mudanças e reformas. As reformas foram postas em prática por um período de vinte anos. Assim, como muito tempo se passara até que a Revolução mexicana definisse seu programa, demorou muito para que o programa teórico se transformasse em realidade. Algumas reformas superficiais a respeito da distribuição de terras foram colocadas em prática; mas a reforma agrária maciça precisou esperar até 1934, com a subida ao poder do regime de Cárdenas.

*... "Lázaro Cárdenas será entonces el ápice de un proceso que desde el principio visualizaba la estructuración del Estado en función de la integración y subordinación de la masas campesinas que se habían mostrado capaces de constituir sus propios ejércitos y movilizar decenas de miles de trabajadores agrícolas, hecho que no ocurrió ni en Argentina, ni en Brasil, donde la estructuración del Estado no involucraba el desarme campesino. "..."*¹⁸

O período de Cárdenas (1934 - 1940), que sucedeu a Calles em 1934, deu início à reforma agrária e à organização trabalhista, em larga escala, revalorizou o capital mexicano em detrimento do estrangeiro, expropriaram-se as ricas jazidas de petróleo da costa leste mexicana, e privou-se os acionistas estrangeiros da influência que exerciam na administração do sistema ferroviário nacional. Em seu discurso, Cárdenas declara que: *"... la admisión del socialismo científico en las escuelas públicas, significa solamente la exposición de los conocimientos modernos, que no pueden ser ocultados y que tienen perspectivas abiertas al porvenir, no como sistema dogmático y absoluto, sino como orientación hacia nuevas formas de vida social y de justicia..."* o que demonstra a aceitação da ideologia socialista como forma de vida

¹⁷ Werner Altmann - *A Trajetória Contemporânea do México*. Pensieri. São Paulo. P.60.

¹⁸ Werner Altmann. et alii. - *El populismo en América Latina*. México. UNAM. Colección Nuestra América, nº 7. 1983.P.53.

social mais justa, contudo, ele deixa claro ao final do discurso ao dizer: *"...No hay pues en México un gobierno comunista. Nuestra Constitución es democrática y liberal, con algunos rasgos moderados de socialismo en sus preceptos..."*¹⁹ que não há nenhuma intenção do México vir a ser um país declaradamente socialista. Notamos que no discurso de véspera de eleições (1934) havia um ideal da doutrina socialista a ser alcançada na Revolução, declaração esta, após alguns anos, transformada em *"algunos rasgos moderados de socialismo"*.

Cárdenas lançou as bases para um avanço vigoroso do comércio e da indústria do México, especialmente no período pós II Guerra Mundial. No entanto, o avanço decisivo de um setor chama a atenção para a relativa estagnação de outras esferas da sociedade. A industrialização acelerada produz uma elite comercial e industrial forte, com grandes conexões no governo. A reforma agrária, mais uma vez, torna-se arcaica, a propriedade privada é favorecida e os fundos excedentes são absorvidos na indústria, no comércio e na agricultura comercial privada, ao invés de servir de apoio ao programa da forma comunal de propriedades (éjido). Ao acelerar-se o crescimento urbano e industrial, mais uma vez, o campo fica para trás, alargando a brecha entre "o México-Que-Possui e o México-Que-Não-Possui", frase cunhada pelo sociólogo Pablo Gonzales Casanova. O resultado foi a formação de um executivo central forte, que promove o desenvolvimento capitalista, mas permanece em condições de equilibrar as reivindicações dos camponeses e operários da indústria com as dos empresários e dos grupos da classe média.

Eric Wolf, ao analisar a Revolução mexicana, descreve a transformação da ideologia da mesma, a princípio vista como socialista e revolucionária, não passava de algumas alterações, onde as estruturas de poder continuaram inabaláveis.

... "A Revolução Mexicana não foi liderada por um partido revolucionário fortemente organizado, dotado de visão de uma nova sociedade. Embora soassem temas ideológicos no

¹⁹ Discurso pronunciado por Lázaro Cárdenas no Congresso do Estado de Guerrero, Chilpancingo, 20 de fevereiro de 1940

*decorrer da guerra - ligados talvez aos apelos do anarquismo, ou à Virgem de Guadalupe - eles foram abafados pela orquestração geral da violência"....*²⁰

A Revolução Mexicana não pôde contar com um partido organizado para promover uma infra estrutura responsável por uma nova sociedade e conseqüentemente desenvolver uma ideologia nacional mexicana. Foi o "Cardenismo" que implantou uma ideologia de espírito revolucionário que, possibilitou o reflorescimento da busca pela identidade mexicana, que viu surgir o nacionalismo na arte muralista mexicana.

"O "Cardenismo" via, como missão, dar voz às massas populares, ofereceu motivos reais pelos quais pudessem se mobilizar. O México estava em marcha; o povo podia ver-se a si mesmo como nação em movimento.

*A filosofia se desenvolveu extraordinariamente, buscando um pensamento baseado no exame da realidade político-social e com um horizonte latino-americanista."*²¹

Fomentar o nacionalismo não configura uma revolução bem sucedida , muito menos, alguma transformação ideológica, ou na estrutura das classes sociais. O movimento nacionalista foi consagrado e institucionalizado, independente de alguma alteração substancial na infra-estrutura da sociedade.

O Estado e o Partido se tornaram, diante do povo mexicano, produtos da Revolução Mexicana, que tinha como ideologia o nacionalismo, extremamente anti-hispânico e fortemente popular e indigenista. Nasce uma nova cultura nacional que, fomentada pelos ideais revolucionários, desenvolveu extraordinariamente o artesanato, o folclore, a tradição oral, o vestiário próprio, a arte culinária, os "corridos populares" que exaltavam os novos "heróis" da Revolução.

²⁰ Eric R. Wolf. *Guerras camponesas do Século XX* -São Paulo. Global Editora. 1984. P.70.

²¹ Werner Altmann. *A trajetória contemporânea do México*. São Paulo. Pensieri, 1992. P. 77.

O movimento muralista beneficia-se do impulso da Revolução Mexicana ao enaltecer o nacionalismo, mas esta não é a única e exclusiva fonte do movimento e sim um dos implementadores entre os vários fatores que contribuíram para o seu desenvolvimento.

O professor Jorge Alberto Manrique não descarta a possibilidade da Revolução Mexicana contribuir imensamente para que houvesse um “clima” atípico, encorajador dos nacionalistas e incentivador dos ideais socialistas. Provavelmente, sem estes princípios sociais, dificilmente os artistas teriam campo ideológico e espaço físico para desenvolverem um movimento artístico, que impusesse um paradoxo ao modernismo global.

...” Si el nacionalismo era una de las opciones de los movimientos de 1920 - 1930, y el haber rodado paulatinamente más y más hacia esa postura estaba dentro del orden de las cosas, de las poéticas que entonces se plantearon, no puede dejarse de considerar que en la manifestación de ese hecho tuvieron una importancia de estructuras que entonces se dieron en América. Considerar a la escuela mexicana muralista exclusivamente como un producto de la Revolución iniciada en 1910 es una mala apreciación que la propaganda aprovechó después al máximo, pero es innegable la coincidencia de ambos fenómenos y que en los postulados de la Declaración de los pintores la circunstancia especial del país pesaba nogablemente. A la larga eso tendría consecuencias importantes.”... .²²

Cárdenas procurava se colocar sempre ao lado dos trabalhadores e conclamava-os a tornarem-se cúmplices do seu governo. Tornava-os, simbolicamente, responsáveis pelo desenvolvimento pós-revolucionário, isto é, o proletariado transformou-se em “soldado da revolução”.

“No les queda a éstos más que te conocer que son las generaciones nuevas, los hombres nuevos, los que tienen que venir a desplazarlos de los masas puedan recibir el

²² Jorge Alberto Manrique- *?Identidad o Modernidad?* (Org. Damián Bayón, *América Latina en sus artes*) 1ª edição. Siglo Veintiuno Editores-Unesco-México. 1974.P. 28-29.

beneficio de otras orientaciones producidas por hombres que no esta en gastados, por hombres que no se hayan acostumbrado al halago, al poder o a la comodidad.

Por eso es, trabajadores organizados, pueblo todo de México, que el gobierno de mi cargo no ha tenido necesidad de usar medidas drásticas, porque sabe perfectamente bien que la fuerza organizada del país, que la fuerza de los trabajadores, que la fuerza moral que representamos nos da la suficiente base para poder reprimir a estos elementos que han venido hoy únicamente con una finalidad personalista. Por eso mi gobierno viene recomendando a todos los sectores de la República que estén tranquilos, que guarden serenidad, que mantengan su confianza en que la responsabilidad que yo tengo como Jefe del Ejecutivo Federal, sigue en pie velando por los intereses de la clase trabajadora."²³

No discurso abaixo verificamos os valores defendidos por Lázaro Cárdenas e observa-se que ele aponta o socialismo como o único caminho para a unidade nacional.

*... "La unidad nacional permanente, que permite vivir en franca armonía a todos los sectores, resulta imposible dentro de una democracia de tipo capitalista. Puede haber unidad por sectores en defensa de sus propios intereses, pero no unidad nacional. Esto sólo será posible cuando llegue a establecerse un sistema político-económico de carácter socialista."*²⁴

Percebemos que o governo de Lázaro Cardenas pronunciava em seus discursos ligeiras considerações socialista e eminentemente nacionalista, de modo que, não comprometiam o capitalismo historicamente estabelecido por uma burguesia que, sofreu alguns abalos, mas não deixou de existir.

²³ Lázaro Cárdenas Del Río, *Ideário Político*. Selección e presentación de Leonel Durán. Serie Popular Era. Segunda ed. México. 1976. P. 59-60. (Discurso a trabajadores del país concentrados en la Plaza de la Constitución, 22 de diciembre de 1935.)

²⁴ Jesús Silva Herzog *Lázaro Cárdenas. Su pensamiento económico, social y político*, Obras, Apuntes II. UNAM, México, en, Ed, Nuestro Tiempo, México, 1975.p.28.

O conjunto de vários fatores sociais e políticos, tanto nacionais como internacionais, propiciaram o surgimento de um nicho peculiar para o desenvolvimento de um movimento artístico nacionalista, com pinceladas socialistas e moldura popular, expostos em espaços públicos objetivando a apreciação da população. O desenvolvimento da arte Muralista foi uma maneira de tentar socializar a arte sem socializar o Estado.

RIVERA

REVOLUCIONA

A arte muralista revolucionária de Diego Rivera pode ter suas origens na família, cujos pais eram professores com idéias políticas liberais. na escola de artes sendo ensinado por mestres que enalteciam os renascentistas italianos, na Revolução mexicana com princípios socialistas, no etnocentrismo Europeu do período entre guerras. Todos estes fatores contribuíram, de determinada maneira, dando início a uma arte mural que repercutiu no Continente americano de forma marcante.

No dia 13 de dezembro de 1886 nasce José Diego Maria Rivera, também chamado de Diego Rivera, filho de um professor com idéias políticas liberais, cujo pai era proprietário de uma mina. Sua mãe, Maria Barrientos, também era professora. Rivera é alfabetizado por seu pai que pode ter sido o grande impulsionador para uma arte de temática social, revolucionária e comunista. O menino Diego já percebia, através das idéias liberais de seu pai, a distinção entre exploradores e explorados.

“ Mi padre, quien había sido desde siempre mi mejor amigo, tomaba invariablemente el partido de los mineros y los campesinos pobres contra los explotadores. Editaba un pequeño periódico que se llamaba “El Demócrata”.(...)

Pero lo sé de cierto que tanto para él como para mí al concepto de lo militar estaban ligadas las causas de los mineros, los campesinos, los obreros y la causa del pueblo.”(...)

Por este tiempo me atormentaba el deseo de salir de México para ver a las masas organizadas de obreros europeos y para establecer contacto con los camaradas anarquistas que en mi aún infantil imaginación estaban rodeados de un halo de gloria. Pasé varios años de sufrimiento que mi cara sonriente y mi gran barriga ocultaban. Sentía que la pintura tenía que ser para mí un instrumento para la realización de esta organización de la vida que era el problema principal de mi existencia. ¿Pero qué hacer, cómo debería yo abordarlo?(...)²⁵

²⁵ Xavier Moyssén. *Textos de arte*. México, UNAM. 1986. (Diego Rivera. *Das Werk Des Malers Never Deutscher*, Verlag, Berlin, 1928.)

O Muralismo mexicano tem sua origem histórica anterior ao surgimento do movimento de 1922. No decorrer do governo de Porfírio Díaz, as elites dirigentes buscavam fervorosamente resgatar as raízes nacionais, coincidindo com o etnocentrismo europeu, que destaca nostalgicamente a cultura dos povos antigos. Entre os artistas, Saturnino Herán e José Clemente Orozco, foram influenciados pelo Dr. Atl, que em 1904, recém chegado da Europa, relatava aos seus alunos da Academia de San Carlos seu deslumbramento diante dos murais renascentistas e a necessidade de revivê-lo no México.

Neste sentido, Orozco tinha razão quando afirmava que, ao chegar Rivera e Siqueiros da Europa em 1921 e 1922 respectivamente, encontraram a *"mesa posta"*²⁶. Todas estas idéias não teriam se estruturado e concretizado plenamente sem a revolução de 1910 e sem um homem: José Vasconcelos, que em carta a Romain Rolland, afirmava *"a arte é a salvação do México"*. Como secretário da Educação do governo de Obregón, Vasconcelos vai se ater mais profundamente na institucionalização dos interesses relacionados com as questões que envolvam a mexicanidade. Rivera afirma que José Vasconcelos era um revolucionário no governo, o que propiciou o desenvolvimento do movimento artístico muralista vinculado nas inspirações e no trabalho do Ministro de Educação Pública.

*... "Pero el hecho fue solamente que gracias al apoyo de ciertos revolucionarios de ayer, hoy en el poder, - el primero en obrar fue Vasconcelos sirviéndose de su autoridad de Ministro de Educación Pública - los pintores tuvieron ocasión de trabajar y trabajaron algo en forma que no habían hecho antes."*²⁷

Diego Rivera via na imagem de Vasconcelos um mecenas da arte popular, incentivando os artistas a resgatarem a mexicanidade, na busca de um passado glorioso e próximo, localizado nas ruínas dos povos Astecas e Maias. O próprio projeto do Secretário da Educação, era para

²⁶ José Clemente Orozco. *Autobiografía*. Ediciones Era. México. 1991.P.59.

²⁷ Xavier Moyssén. *Textos de arte*. México. UNAM. 1986.

época, algo inusitado e avançado, pois buscava resgatar a união latina-americana e eliminar o analfabetismo mexicano.

A historiadora Rita Eder cita, em seu texto *Pintura Mexicana*, como primordial no governo de Obregon a institucionalização da mexicanidade.

... "Vasconcelos, secretario de Educación del gobierno de Obregon, va a tener como función primordial institucionalizar este interés deletante por la mexicanidad. Estudioso de Lunacharsky (ministro de instrucción de la URSS. en aquella época), elabora un proyecto avanzado para su tiempo en el que la cultura será la fórmula de reconstrucción. Sus estrategias para disminuir el analfabetismo a través de la creación de centros culturales y fundación de escuelas rurales, su idea de incorporar a la minoría indígena a través de un sistema escolar nacional, su latinoamericanismo sobre el que teoriza en La Raza Cósmica (1925), el cual intenta poner en práctica al establecer el primer contacto programado con el resto de Latinoamérica, son algunas de las iniciativas de su gestión. "...²⁸

O projeto tinha como meta a cultura como fórmula para a reconstrução. Desenvolveu algumas estratégias para amenizar o alto número de analfabetos, como a criação de centros culturais, construção de escolas rurais, sistema escolar nacional para atender aos índios.

Vasconcelos prioriza os valores estéticos como indispensáveis para a construção de uma nova sociedade.

"Los Ministerios de educación que se limitan a fundar escuelas serían como un arquitecto que se conformase con construir celdas sin pensar en las almenas, sin abrir las ventanas, sin elevar las torres de un vasto edificio, una producción artística rica y elevada traerá consigo la exaltación del espíritu nacional. "...²⁹

²⁸ Rita Eder. *Pintura Mexicana (1920-1950)*. Org. Damián Bayón. *Arte Moderno em América Latina*. Taurus Ediciones. Madrid, 1985. P. 161.

²⁹ José Vasconcelos. *Discursos: 1920 - 1950*. México: Editorial Botas, 1950, P.8.

Vasconcelos foi quem se transformou no mecenas do muralismo. A primeira etapa do modernismo latino-americano foi promovida por artistas e escritores, que voltavam a seus países de origem após uma temporada na Europa. Não foi tanto a influência direta, transplantada das vanguardas européias, que originou a onda modernizadora nas artes plásticas do continente, senão as perguntas dos próprios latino-americanos a respeito de como voltar a compartilhar suas experiências internacionais com as sociedades esteticamente tradicionais, ainda enraizadas na cultura colonial e em plena Revolução.

“Regresé a México. Empezó entonces la primera etapa de la que mis compañeros mayores consideran la revolución burguesa. Lo que ví entre los campesinos que querían tierra para trabajarla en común y entre los trabajadores de la tierra y de la industria que organizados se lanzaban a la lucha, determinó e iluminó las fuerzas impulsoras de mi vida y me proporcionó el material suficiente para comenzar mi trabajo. El espectáculo del movimiento de las masas vuelto realidad me demostró sin lugar a duda lo que debería ser esta pintura grandiosa; la pintura para todos aquellos que luchan por una mejor organización de la vida, el arte que será el arma eficiente y el medio seguro de hacer realidad esta organización.(...)”³⁰

Ao retornar de Paris, em 1920, Rivera encontra um México revolucionário, ávido de nacionalismo, tanto no campo político como no campo social. Todos os movimentos do governo dirigiam-se para a população como forma de demonstrar o interesse que o governo, tido como “popular”, tinha pelas classes que o auxiliaram a chegar ao poder. O Estado pós-revolucionário passa a usar a arte como forma de vincular os movimentos populares com os ideais políticos onde o objetivo visado era o ressurgir do nacionalismo mexicano.

“Con la cooperación de José Vasconcelos, Ministro de Educación, fuimos contratados como Sindicato para decorar las paredes de la Escuela Preparatoria y el edificio de la

³⁰ Xavier Moyssén. *Textos de Arte*. México. UNAM. 1986. (Das Werk Des Malers Diego Rivera. Never Deutscher. Verlag. Berlin, 1928.)

Secretaría de Educación. Somos trabajadores, pero no mercenarios. Trabajamos de diez a dieciséis horas al día, con el privilegio de poder trabajar los domingos ¡si así lo queremos! por un sueldo que equivale más o menos a cuatro pesos el metro cuadrado. Cuando faltamos, excepto cuando salimos a hacer dibujos, no recibimos nuestra paga. Si yo recibo un poco más que los otros, es porque pinto más que ellos además le pago a un ayudante que mezcla mi yeso y prepara las paredes.

*En estos términos y bajo estas condiciones, este Sindicato está pintando en las paredes de esos edificios la historia del pueblo mexicano.*³¹

Após a Revolução mexicana, vários movimentos culturais são desencadeados, visando um desenvolvimento modernizador nacional autônomo. Esta correlação da busca pela modernização capitalista com a formação cultural da sociedade nacional, desencadeou a difusão educativa e cultural dos saberes ocidentais nas classes populares com a reestruturação da arte e com o artesanato mexicano em um patrimônio nacional.

Cárdenas constata que há um verdadeiro patriotismo e responsabiliza a Revolução como fomentadora do estímulo a unificação das massas.

“(...) como habrá de resolverse la elevación de los medios de vida de los mexicanos, sino organizándolos cada día mejor dentro de las nuevas normas sociales establecidas por el país, con un sentido de verdadero patriotismo. (...) La Revolución, lejos de constituir un régimen dictatorial apoyado en una tiranía personal o de grupo, ha fortalecido los derechos, la responsabilidad y dignidad de los ciudadanos y de los trabajadores en general, la existencia de los hogares proletarios, antes abatidos por la inhumana explotación, la

³¹ Xavier Moyssén. *Textos de Arte*. México. UNAM. 1986. (Survey Graphics, vol. 5, núm. 2, Nueva York, mayo 1º de 1924 páginas 174-178.)

liberidad municipal como cédula que fue desbaratada por la dictadura; ha estimulado la asociación y unificación de las masas campesinas y obreras (...) ³²

A miscigenação das raças trás em seu bojo a miscigenação das culturas, assim como das artes, caminhando para a gestação de uma nova cultura, distinta, potente e presente ao qual, Nestor Garcia Canclini, denominou “Cultura Híbrida”. Presente em toda América Latina, esta nova linguagem plástica foi apoiada pelas trocas nas relações profissionais entre os artistas, o Estado e as classes populares e com o apoio da elite e burguesia dirigente.

Quando a arte está vinculada a algum movimento social político há uma adaptação estética e, uma possível perda da vitalidade e criatividade, possibilitando ao público alvo uma interpretação. Prevalece uma indagação: ser ou não ser “institucionalizado”. Esta resposta poderá comprometer a criatividade e a estética perder sua originalidade. Segundo Nestor Canclini:

... "El campo plástico, hegemonizado por el realismo dogmático, el contenidismo y la subordinación del arte a la política, pierde su vitalidad previa y consiente pocas inovaciones. Además, era difícil potenciar la acción social del arte cuando el impulso revolucionario se había "institucionalizado" o sobrevivía escuetamente en movimientos marginales de oposición."... ³³

Rivera, Siqueiros e Orozco se propuseram a desenvolver sínteses iconográficas da identidade nacional inspirados nas suas origens culturais como a civilização Maia e Asteca e nos painéis das igrejas, nas decorações populares, nas olarias populares e, finalmente, nos avanços experimentais dos modernistas europeus.

³² Lázaro Cárdenas Del Río. *Ideário político*. Selección y presentación de Leonel Durán. Segunda Edición. México. Serie popular Era. 1976 P. 81. (Mensaje al país pronunciado ante el Congreso del estado de Guerrero, Chilpancingo, 20 de febrero de 1940).

³³ Nestor Garcia Canclini. *Culturas Híbridas*. México. Fondo de Cultura Económica. 1990. P. 79.

O muralismo não deixa de ser um movimento inédito, mas por estar voltado para as classes populares resgata, em pleno modernismo, técnicas figurativas e renascentistas. Foram três décadas de muralismo, que passa por várias fases transformadas com o desenrolar das condições históricas, assim como, as contradições e aspirações dos vários dirigentes políticos mexicanos que se revezaram no poder.

Há uma forte contradição nesta tendência nacionalista americana onde, ao mesmo tempo em que agrega a tendência européia da nacionalização, fruto da pós guerra, agrega também uma aversão às tradições européias. Influenciado pelo nacionalismo europeu o muralismo se contrapõe à cultura européia. Comenta Antonio Romera sobre este assunto:

*... "México es un país de fuerte raigambre autóctona y de resistencia a la europeización en donde se produce aquel sentimiento de autonomía en su significación más amplia." ...*³⁴.

Quando Diego Rivera se propôs a *... "Ser un condensador de las luchas y aspiraciones de las masas y, a la vez, transmitir a estas mismas una síntesis de sus deseos que les sirviera para organizar su conciencia y su organización social"*, ...³⁵ demonstra como os muralistas tentavam contribuir para uma arte destinada a conscientização popular.

Por outro lado, verificamos que os muralistas assumiram um compromisso com o povo mexicano, gerando um conflito ao se colocaram entre as reivindicações populares e transformarem-se em “artistas oficiais” do Estado. Esta antinomia prevalecerá por toda a história do muralismo pois, é um fato inato de um movimento artístico, que tem a performance da arte pública.

³⁴ Antonio R. Romera *Despertar de una conciencia artística (1920-1930)* Relator Damián Bayón. *América Latina en sus artes*. 1ª edição. 1974. Siglo Veintiuno Editores - UNESCO. México. P. 10

³⁵ Raquel Tibol- *História General Del Arte Mexicano- Epoca Moderna y Contemporanea*. Tomo II. Ed. Hermes. México. 1981.

Ter o Estado como mecenas não quer dizer que obrigatoriamente o artista seja adepto das idéias do Estado. Pode ser uma maneira de se infiltrar politicamente, a fim de conquistar espaços públicos e colocarem em prática a própria ideologia socialista. A mesma que o governo se referia simpatizante, na maioria de seus discursos. Havia uma aspiração comum, uma identificação ideológica entre o governo e alguns artistas pois só assim foi possível a criação de um movimento artístico, caso contrário, possivelmente, não ocorreria o muralismo mexicano que hoje conhecemos como contestador e, ao mesmo tempo, negociador de paredes e edifícios públicos.

PORTINARI
NO BRASIL POPULISTA

MANIFESTO DA POESIA PAU-BRASIL

Oswald de Andrade

“A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafião e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos.

O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança.

Toda a história bandeirante e a história comercial do Brasil. O lado doutor, o lado citações, o lado autores conhecidos. Comocente. Rui Barbosa: uma cartola na Senegância. Tudo revertendo em riqueza. A riqueza dos bailes e das frases feitas. Negras de jóquei. Odaliscas no Catumbi. Falar difícil. (...)

Não há luta na terra de vocações acadêmicas. Há só fardas. Os futuristas e os outros. Uma única luta - a luta pelo caminho. Dividamos: Poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação. (...)

Ora, a revolução indicou apenas que a arte voltava para as elites. E as elites começaram desmanchando. Duas fases: 1ª) a deformação através do impressionismo, a fragmentação, o caos voluntário. De Cézanne a Mallarmé, Rodin e Debussy até agora; 2ª) o lirismo, a apresentação no templo, os materiais, a inocência construtiva.

O Brasil profiteur. O Brasil doutor. E a coincidência da primeira construção brasileira no movimento de reconstrução geral. Poesia Pau-Brasil. (...)

Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres.

Temos a base dupla e presente - a floresta e a escola. A raça crédula e dualista e a geometria, a álgebra e a química logo depois da mamadeira e do chá de erva-doce. Um misto de "dorme nenê que o bicho vem pegá" e de equações.

Uma visão que bata nos cilindros dos moinhos, nas turbinas elétricas, nas usinas produtoras, nas questões cambiais, sem perder de vista o Museu Nacional. Pau-Brasil. (...)

O contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica.

A reação contra todas as indigestões de sabedorias. O melhor de nossa tradição lírica. O melhor de nossa demonstração moderna.

Apenas brasileiros de nossa época. O necessário de química, de mecânica, de economia e de balística. Tudo digerido. Sem meeting cultural. Práticos. Experimentais. Poetas. Sem reminiscências livrescas. Sem comparações de apoio. Sem pesquisa etimológica. Sem ontologia.

*Bárbaros crédulos, pitorescos e meigos. Leitores de jornais Pau-Brasil. A floresta e a escola. O Museu Nacional. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau-Brasil.*³⁶

³⁶ Correio da Manhã. São Paulo, 18 de março de 1924.

O manifesto Pau-Brasil conclama a nação a resgatar tudo que é nacional. Foram numerosos os manifestos que tinham em seu bojo os ideais nacionalistas. Toda a América estava impregnada com conceitos instigantes como busca a um passado maravilhoso e digno. Pau-Brasil é uma busca das origens, um resgate a brasilidade que há muito estava perdida nos meambros da ideologia européia.

A pintura moderna nos anos de 1930 e 1940 no Brasil considera Candido Portinari um dos artistas que muito contribuiu para a representação da nacionalidade brasileira. Foi comparado com o muralista mexicano Diego Rivera por ambos desenvolverem, uma temática social e nacional. Ambos denunciaram os problemas sociais como fome, miséria e exploração do trabalhador.

Candido Portinari tem suas origens no interior paulistano, especificamente nas fazendas de café. Como ele escreveu , em seu poema, MENINO E O POVOADO:

“Num pé de café nasci.

O trenzinho passava

Por entre a plantação. Deu a hora

Exata. Nesse tempo os velhos

Imigrantes impressionavam os recém-chegados. “...³⁷

Os pais de Portinari, Giovan Batista Portinari e Domenica Torquato Portinari eram imigrantes italianos que vieram para São Paulo na virada do século em busca de trabalho. Ambas as famílias chegaram separadas e, um mero acaso, fez com que os Portinaris se encontrassem com os Torquatos pois foram confundidos com outros imigrantes e conduzidos num trem que ia para o interior de São Paulo. Giovan Batista se declarou para a Domenica

³⁷ Marcos Moreira. *Candido Portinari*. Editora Três. 1974. Rio de Janeiro. P.141.

numa fazenda de café. Casaram-se em 1901, o primeiro filho Paulinho nasceu em 1902 e logo a seguir, 1903 nasce - Candim -Candido Portinari.

Portinari passou os primeiros quinze anos de sua vida no interior, em Brodósqui, nas plantações de café e na cidade onde seu pai montou uma venda. Quando menino sempre se destacou no desenho; isso fez com que seu pai o mandasse para a cidade grande a fim de estudar na escola de Belas Artes. Quirino Toledo, responsabiliza-se por Portinari na viagem ao Rio de Janeiro em 1918. Aos 15 anos de idade, pouco dinheiro e decidido a se tornar um artista plástico matricula-se como aluno livre na Escola Nacional de Belas Artes aprendendo pintura tradicional com valores estéticos de uma Europa do passado.

Em 1928, Portinari ganha uma viagem para a Europa, como prêmio, com o retrato do poeta Olegário Mariano. No mês de junho de 1929 viaja pela Itália, Inglaterra, Espanha e se fixa em Paris. Vai diariamente aos museus, descobre a pintura moderna da Escola de Paris, discute sobre arte nos cafés e não tem quase nenhum tempo para pintar. Escreve para Olegário Mariano, cúmplice desta viagem-premio, justificando a ligação que havia entre pintor e seu modelo.... *Continuo a visitar os museus. Não tive ainda vontade de começar a trabalhar. Cada vez acredito mais nos antigos. Entretanto, há muitos modernos esplêndidos. Infelizmente, nós aí, copiamos³⁸ o que eles têm de mau...*³⁹ (Grifo meu).

Na Europa, Portinari conhece Maria Victoria Martinelli, uruguaia de 19 anos, radicada com a família em Paris e casa-se com ela.

Sente saudades de Brodósqui e escreve para Rosalita Mendes de Almeida, sua colega na Escola Nacional de Belas Artes: “(...) Apesar de ter sangue de gente de Florença, cidade que Romain Rolland diz: “... febril, orgulhosa ... onde cada um era livre e onde cada um era

³⁸ Portinari fazia menção ao cubismo e ao abstracionismo estilos rejeitados pelo pintor, na sua fase acadêmica.

³⁹ Trecho da carta de Portinari a Olegário Mariano. Paris, 12 de setembro de 1929.

tirano ... onde era esplêndido viver e onde a vida era um inferno ... ” eu me sinto caipira. Daqui fiquei vendo melhor a minha terra - fiquei vendo Brodowski como ela é. Aqui não tenho vontade de fazer nada... (...) vou pintar aquela gente com aquela roupa e com aquela cor. Quando comecei a pintar senti que devia fazer a minha gente e cheguei a fazer o “baile na roça”. (...) A paisagem onde a gente brincou a primeira vez e a gente com quem a gente conversou a primeira vez, não sai mais da gente... Quando eu voltar vou ver se consigo fazer a minha terra”...⁴⁰ Com este espírito saudosista, Portinari retorna em janeiro de 1931 e amadurece o seu estilo, recomeça a pintar, sobretudo retratos para garantir a sobrevivência do casal.

Na década de 1930, Getúlio Vargas assume o governo. Na carta de Capanema, endereçada a Getúlio Vargas, o Ministro apresenta a reorganização do projeto do Ministério da Educação e Saúde Pública e pede maior atenção do Presidente à Universidade Federal e a mudança de nome do Ministério da Educação e Saúde Pública por “cultura nacional”. Os argumentos usados para a mudança do nome do Ministério estão relacionados com os nomes dos ministérios da Itália que presenciava a ascensão do Fascismo e de outros países contagiados com o nacionalismo continental. Capanema estava preocupado com o surgimento de universidades “diversas”, isto é, universidades com uma política não compatível com a política do governo Vargas. Preocupação esta, direcionada para os rumos que vinha tomando o movimento socialista brasileiro.

“(...) nesta hora perigosa que o Brasil atravessa, hora em que tal roteiro não está nítido, em que vão aparecendo aqui e ali organizações universitárias as mais diversas, nesta hora dúbia, é imprescindível que a União faça de sua universidade um vigoroso instrumento de ordem e equilíbrio, uma instituição cheia de autoridade, que, pelo poder de seus elementos, seduza a juventude, e seja capaz de orientar os espíritos para rumos claros e seguros.(...) *Observa-se, hoje em dia, certa tendência para se dar ao aparelho de direção das*

⁴⁰ Trecho da carta de Portinari a Rosalita Mendes de Almeida. Paris, 12 de julho de 1930. Anexo 2.

atividades relativas ao preparo do homem este qualificativo de "nacional", como que para significar que é para o serviço da nação que o homem deve ser preparado. Em setembro de 1929, o governo italiano mudou a denominação do Ministero della Publica Istruzione para Ministero dell'Educazione Nazionale. Em junho de 1932, a França transformou o seu Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts em Ministère de l'Education Nationale. Informou-me o pintor belga Georges Wambach que, em seu país, se cogita, agora, de fazer mudança semelhante: pretende-se dar ao Ministère des Sciences et des Arts o nome de Ministère de l'Education Nationale.

O senhor apreciará o assunto, com o seu apurado critério, decidido como mais conveniente lhe parecer."(grifo meu)⁴¹

O populismo suplantou as expectativas do Estado que usou a sua força motriz: a política das massas. A propaganda ideológica incitando o nacionalismo corrobora com massificação dos trabalhadores, é um movimento instigado pela elite dominante mas que serve como "rolo compressor" em qualquer movimento que possa desestabilizar o Estado, inclusive as forças da esquerda brasileira.

...a cultura política de esquerda no Brasil não conseguiu libertar-se da cultura da democracia populista. Em particular, esteve sempre balizada pelas técnicas e pela ideologia da política de massas. Se é verdade que o vigor da política populista impediu que a esquerda realizasse conquistas notáveis, no sentido da formulação e implantação de uma interpretação radical, é também verdade que o nível teórico dos quadros da esquerda sempre foi insatisfatório. Salvo expressões individuais, os quadros partidários não contaram jamais com uma formação teórica suficiente para interpretar corretamente a realidade nacional e internacional. Por isso, ela nunca escapou do fascínio das fórmulas e do jargão dos clássicos do marxismo-leninismo. Era o deslumbramento retórico, igual ao das elites burguesas em

⁴¹ Trecho da Carta do Ministro Gustavo Capanema ao Presidente Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 14 de novembro de 1935.

*relação aos ensinamentos dos pensadores europeus ou norte-americanos. Assim, a esquerda brasileira emaranhou-se nos conceitos, antes de emaranhar-se na prática. Lidou obsessivamente com: imperialismo, latifúndio, burguesia nacional, camponês, massa, classe operária, reformas de base, reformismo, estatização, etc. ...*⁴²

Somente em 1936 Portinari é convidado por Gustavo Capanema para pintar os murais da nova sede do recém-criado Ministério da Educação. Inicia-se uma amizade entre o ministro e o pintor. Muitas cartas são trocadas entre ambos, tanto sobre assuntos profissionais como pessoais.⁴³

No Brasil populista de Candido Portinari havia, por parte do governo de Getúlio Vargas, uma tendência declaradamente nacionalista onde traz uma fachada de cunho popular, com avanços da legislação de caráter trabalhista. A esquerda brasileira não teve um desempenho satisfatório que pudesse colocá-la como elemento de transformação da sociedade mas, colocou-se como elemento de inspiração em alguns grupos de artistas, refletindo em seu trabalho, tornando perpétua esta passagem histórica.

⁴² Octavio Ianni. *O colapso do comunismo no Brasil*. Editora civilização brasileira. Rio de Janeiro. 5ª edição. 1994.p. 99.

⁴³ Vide Anexos

**A ATUAÇÃO POLÍTICA
DE PORTINARI.**

A atuação política de Candido Portinari se restringe a executar alguns murais encomendados pelo governo de Getúlio Vargas, e se alistar no Partido Comunista Brasileiro, participando de duas eleições -senador e deputado- pelo partido. Esta contradição era inerente na época onde, não só Portinari mas tantos outros artistas também foram convidados executarem serviços para o Estado. A mola mestra desta correlação das antinomias fazia parte da política populista e nacionalista e Getúlio Vargas.

Em 1936, Oliveira Viana, no plano Nacional de Educação e Constituição defendia, de forma marcante, os objetivos a serem atingidos pelo Brasil:

*..." esta consciência de grupo nacional, este devotamento ao grupo-nação se acompanhe de uma "mística nacional". Quero dizer: de um sentimento de orgulho nacional, de grandeza nacional, de superioridade nacional. Este ideal de grandeza ou de superioridade nacional é o que há de ser a fonte alimentadora do "espírito brasileiro" anêmico, débil, inoperante..."*⁴⁴

Renato Ortiz confirma a necessidade do poder autoritário desenvolver uma política cultural tendo como pano de fundo a identidade brasileira.

*...com o golpe militar o Estado autoritário tem a necessidade de reinterpretar as categorias de nacional e de popular, e pouco a pouco desenvolve uma política de cultura que busca concretizar a realização de uma identidade "autenticamente" brasileira...*⁴⁵

A herança da colonização maculou os brasileiros com um sentimento de inferioridade historicamente enraizado. Este sentimento atuou como empecilho à formação de uma "mística de superioridade" - condição considerada indispensável à criação e construção da

⁴⁴ Oliveira Viana. "O Plano Nacional de Educação e a Constituição."

⁴⁵ Renato Ortiz. *Cultura Brasileira & Identidade Nacional*. Editora Brasiliense, 5ª edição, 1994, p.130.

nacionalidade, presentes nos discursos de Getúlio Vargas. A política de cultura do governo Vargas corrobora pelo resgate da identidade nacional, divulgando a cultura popular.

...” *A Revolução é fruto das camadas profundas da sociedade, é um imperativo que não se pode frear da consciência coletiva; é, em suma, a cristalização lenta da nacionalidade.*”...⁴⁶

Em 1945 Portinari alista-se no partido comunista e candidata-se a deputado federal. O Partido Comunista Brasileiro elege Luis Carlos Prestes como senador e 14 deputados, dentre os quais, Jorge Amado. Portinari não foi eleito. Em 1947, candidata-se a senador e, por uma pequena margem de votos, não foi eleito. No mês de maio o Supremo Tribunal Eleitoral cancela o registro do P.C.B. que retorna ao estado de clandestinidade. Portinari viaja para o Uruguai, em virtude da atmosfera de animosidade contra o partido comunista. Sua volta ao Brasil em 1948, coincide com a dissolução do partido pelo governo e a conseqüente cassação dos mandatos de seus representantes. Considerava que seria o único partido com força suficiente para conter o avanço das forças fascistas européias e melhorar as condições econômicas da sociedade brasileira, amenizando a miséria, principalmente, dos camponeses.

Seu filho, João Candido Portinari, em entrevista declara o verdadeiro objetivo do ingresso de seu pai ao Partido Comunista ... *”Quando ele diz que ele entra no partido ele justifica dizendo que vê no partido a única muralha capaz de segurar a avalanche nazifascista. Eu acho que ele era mais um humanista do que um comunista. Eu não sei se ele teria um conhecimento intelectual de Marx”*...⁴⁷. Portinari vai se afastando paulatinamente de qualquer atividade militante mas não se desvincula do P.C.B. oficialmente.

O próprio Portinari em entrevista em 1947, ao se candidatar ao cargo de senador, declara ..” *O quadro é tétrico e não é necessário ser comunista para senti-lo em toda sua plenitude... Aos homens honestos, aos brasileiros sinceros, aos patriotas de fato é que falo,*

⁴⁶ Getúlio Vargas. A nova política do Brasil, vol. II. Livraria Olympio, Rio de Janeiro, 1940, p. 166.

⁴⁷ Entrevista com João Candido Portinari. (Filho único de Candido Portinari) Rio de Janeiro, 10 de dezembro de 1996. Anexo 1.

para que analisem tal assunto com frieza. Que meditem sobre a responsabilidade que lhes pesa sobre os ombros e que, como nós comunistas, tentem dar um paradeiro a isso que aí está”... .⁴⁸ demonstrando a sua preocupação com a realidade miserável do Brasil.

A brasilidade foi resgatada pelo pintor como informa João Candido Portinari, organizador do Projeto Portinari ao comentar a amizade entre Mário de Andrade e o pintor.

“(...) Mário de Andrade chama a atenção para a necessidade dos artistas brasileiros se voltarem para sua terra. Mário era uma pessoa que tinha muito contato, muito carinho e era como se fosse um irmão mais velho de Portinari. Há um momento em que o Mário praticamente conclama os artistas brasileiros a fazerem a pintura social. O primeiro quadro de conteúdo social que tenho conhecimento de Portinari é de 1934 chama-se os despejados. É uma família, muito pobre à beira de uma estrada de ferro. Este é um primeiro momento que eu vejo de pintura social.” ...⁴⁹

“As posições de Mário oferecem três facetas (ao menos) que merecem referência: a crítica aos registros aristocratizantes de sua atividade e das de seus companheiros, por ele próprio apontados; o caráter propriamente político de sua conferência; e a marca ideológica nacionalista (que direta ou indiretamente atravessou seu contemporâneos).(..)

O momento era de guerra e de autoritarismo, os nacionalismos exacerbados sob o Estado Novo no Brasil não deixariam de inundar as fórmulas de representantes da intelectualidade - ainda que sofisticados e críticos como Mário, que sempre manteve pé atrás em relação aos mitos que tanto estudou. (...)⁵⁰

⁴⁸ Candido Portinari. Hoje.17 de janeiro 1947.

⁴⁹ Entrevista com João Candido Portinari, dia 10 de dezembro de 1996. Anexo 1.

⁵⁰ Carlos Guilherme Mota. *Ideologia da cultura brasileira 1933-1974*. 9ª Ed.. São Paulo. Editora Ática. 1994. P. 105-106

O resgate das nacionalidades já estava presente nos círculos intelectuais que Mário de Andrade fazia parte como divulgador do movimento iniciado na Europa e propagador pelo continente americano. Renato Ortiz concentra sua atenção não na busca da nacionalidade eminente e inevitável mas sim nos divulgadores desta disseminação cultural nacional, aos grupos sociais à quem estão vinculados e seus interesses.

... O Estado é a totalidade que transcende e integra os elementos concretos da realidade social, ele delimita o quadro de construção da identidade nacional. É através de uma relação política que se constitui assim a identidade: como construção de segunda ordem ela se estrutura no jogo da interação entre o nacional e o popular, tendo como suporte real a sociedade global como um todo. Na verdade a invariância da identidade coincide com a univocidade do discurso nacional. Isto equivale a dizer que a procura de uma "identidade brasileira" ou de uma "memória brasileira" que seja em sua essência verdadeira é na realidade um falso problema. A questão que se coloca não é de se saber se a identidade ou a memória nacional apreendem ou não os "verdadeiros" valores brasileiros. A pergunta fundamental seria: quem é o artífice desta identidade e desta memória que se querem nacionais? A que grupos sociais elas se vinculam e a que interesses elas servem?...

...Se os intelectuais podem ser definidos como mediadores simbólicos é porque eles confeccionam uma ligação entre o particular e o universal, o singular e o global...⁵¹

Sim, os intelectuais estavam presentes no Estado Novo divulgando suas idéias e conspirando, direta ou indiretamente contra o Estado. Nasceu um novo meio de divulgação do nacionalismo que, por um lado faz parte de um modismo intelectual, por outro está a serviço do Estado que se transforma em mecenas das artes e dos artistas.

Assim como o Ministro Capanema, Mário de Andrade foi de fundamental importância na formação intelectual de Portinari, influenciando-o com sua amizade e uma centena de cartas

⁵¹ Renato Ortiz. *Cultura Brasileira & Identidade Nacional*. Editora Brasiliense. 5a edição. 1994, p.139.

enviadas relatando suas vontades e sua ideologia contagiando Portinari pelo “vírus” da busca pela identidade brasileira.

Renato Ortiz, em seus estudos, coloca Mário de Andrade como um dos intelectuais que fomentaram o nacionalismo exacerbado, disseminado tanto na literatura como nas artes plásticas.

...“O movimento modernista que busca nos anos 20 uma identidade brasileira, se prolonga em Mário de Andrade em seus estudos sobre o folclore e na sua tentativa de criar um departamento de cultura, que entre outros aspectos se volta para a cultura popular.”...⁵²

A intelectualidade brasileira influenciou a direção seguida pelo trabalho de Portinari. Esta visão nacionalista e o resgate da identidade brasileira estava selado na literatura latino-americana disseminando por todo o território americano. Fervia entre os intelectuais a construção dos símbolos representativos do país. O sociólogo Renato Ortiz deixa claro esta influência de grupos sociais como idealizadores da brasilidade.

...A cultura enquanto fenômeno de linguagem é sempre passível de interpretação, mas em última instância são os interesses que definem os grupos sociais que decidem sobre o sentido da reelaboração simbólica desta ou daquela manifestação. Os intelectuais têm neste processo um papel relevante, pois são eles os artífices deste jogo de construção simbólica....⁵³

Portinari retrata-se como um artista que luta para reconstruir seu grupo social, ainda apegado às tradições e resistente aos “gritos” do nacionalismo inevitável....*arte brasileira só haverá quando os nossos artistas abandonarem completamente as tradições inúteis e se entregarem, com toda alma, à interpretação sincera do nosso meio...*⁵⁴

⁵² Renato Ortiz. *Cultura Brasileira & Identidade Nacional*. Editora Brasiliense, 5ª edição, 1994, p.128.

⁵³ Renato Ortiz. *Cultura Brasileira & Identidade Nacional*. Editora Brasiliense, 5ª edição, 1994, p.142.

⁵⁴ Candido Portinari. A manhã. Rio de Janeiro, 03 de julho de 1926.

Candido Portinari não retrata meramente uma realidade social, como diz o crítico Frederico Moraes: ...*"Para analisarmos as obras de Portinari devemos primeiramente estudá-lo como um artista que vive num momento histórico e numa sociedade que traz dentro de si contradições políticas e interesses de classes sociais distintas onde alguns controlam e a maioria, controlada."*...⁵⁵

Estas contradições são fruto das próprias divergências encontradas na estrutura do poder. Vargas admitia a coexistência de forças de esquerda e forças de direita em seu governo. Constatamos a presença de vários representantes das forças de esquerda participando, principalmente, do quadro relacionado a cultura e educação. Alguns intelectuais, que publicamente defendiam idéias, consideradas de esquerda, foram convidados a preencherem cargos políticos ou executarem trabalhos relativos a política das massas. Portinari participou, como pintor que era, desta nova visão do populismo. O estudo do sociólogo Octávio Ianni, traz contribuições significativas sobre esta relação das estruturas de poder, dos movimentos populistas e da entrada da política das massas no quadro histórico brasileiro.

...O populismo brasileiro surge sob o comando de Vargas e os políticos a ele associados. Desde 1930, pouco a pouco, vai se estruturando esse novo movimento político. Ao lado das medidas concretas, desenvolveu-se a ideologia e a linguagem do populismo. Ao mesmo tempo que os governantes atendem a uma parte das reivindicações do proletariado urbano, vão se elaborando as instituições e os símbolos populistas. Pouco a pouco, formaliza-se o mercado de força de trabalho, no mundo urbano-industrial em expansão. As massas passam a desempenhar papéis políticos reais, ainda que secundários. Assim, pode-se afirmar que a entrada das massas no quadro das estruturas de poder é legitimada por intermédio dos movimentos populistas. (..) No conjunto, entretanto, trata-se de uma política de massas específica de uma etapa das transformações econômico-sociais e políticas no Brasil. Trata-se antes de um movimento político, do que um partido político. Corresponde a uma parte

⁵⁵ Frederico Moraes. *Contradições em Portinari*

fundamental das manifestações políticas que ocorrem numa fase determinada das transformações verificadas nos setores industrial e, em menor escala, agrário. Além disto está em relação dinâmica com a urbanização e os desenvolvimentos do setor terciário da economia brasileira. Mais ainda, o populismo está relacionado tanto com o consumo em massa como com o aparecimento da cultura de massa. Em poucas palavras, o populismo brasileiro é a forma política assumida pela sociedade de massas no país.

Vimos que a política de massas foi burguesa e esquerdista. Às vezes os seus líderes eram homens provenientes do povo, ou mesmo de grupos políticos de esquerda. Outras vezes, as lideranças eram propriamente burguesas. Na maioria dos casos, os líderes burgueses dominavam o cenário populista; controlavam os aparelhos burocráticos dos partidos e organizações comprometidas com a política de massas....⁵⁶

Esta política empregada por Vargas e seus correligionários, coloca o muralismo de Portinari como o “embaixador das artes”, da arte das massas, da arte popular. O governo viu em Candido Portinari um artista que poderia abarcar as aspirações populares e retratá-las em grandes murais, transformando a arte de cavalete destinada à burguesia em arte mural destinada à massa.

⁵⁶ Octavio Ianni. *O colapso do populismo no Brasil*. Editora civilização brasileira. Rio de Janeiro. 5ª edição. 1994.P. 176-177.

A ARTE COMPROMETIDA
E SUA FUNÇÃO IDEOLÓGICA

Entender a importância da formalização da construção do imaginário latino-americano, como peça fundamental do Estado no controle da sociedade é compreender o movimento muralista latino-americano. Delimitar o imaginário-social e o ponto de apoio do poder propiciará o desenvolvimento de um olhar apurado, no que diz respeito às intenções dos artistas em optarem por arte mural.

Nas primeiras décadas do século XX, ambos os pintores, Rivera - em Paris por 17 anos, onde só retorna em julho de 1920 e Portinari nos anos de 1929 e 1930, passam algum tempo na Europa, convivendo com artistas franceses e apreciando os movimentos artísticos como o cubismo, surrealismo e abstracionismo. Também tiveram contato com a arte clássica principalmente com o renascimento italiano.

O brasileiro Portinari declara em uma de suas correspondências a seu amigo Olegário Mariano⁵⁷ que estava aprendendo mais vendo os clássicos da renascença do que trabalhando em novos quadros. Deste diletantismo Portinariano resulta dois pequenos quadros e uma considerável bagagem intelectual.

*...” Já comecei a trabalhar, mas no meu quarto, porque não consegui ainda ateliê (dentro de minhas posses) ; há muitos: custam apenas 3 a 4 mil francos. Contudo não estou triste, porque não estou perdendo tempo : - pela manhã vou ao Louvre ver aquela gente de perto e à tarde faço estudos. Não pretendo fazer quadros por enquanto. Estou cada vez mais antigo... Aprendendo mais olhando um Tiziano, um Raphael, do que para o Salão do Outono todo” ...*⁵⁸

Ao retornarem à América, imbuídos de arte e conceitos europeus, tentaram, destacando-se Diego Rivera, aplicar a arte que haviam apreendido em Paris no solo latino-americano. A cultura latino-americana diferenciava-se da européia, não havia empatia entre o cubismo

⁵⁷ Com o retrato do poeta Olegário Mariano, recebe o Prêmio de Viagem à Europa. Era irmão de José Mariano Filho, representante da elite, médico, mecenas e historiador de arte; nomeado, em 1926, diretor da Escola Nacional de Belas-Artes.

⁵⁸ Trecho da carta de Portinari a Olegário Mariano. Paris, 14 de novembro de 1929. Anexo 2.

européu e os mexicanos, afinal, era um país pós revolucionário e impregnado de tendências nacionalistas e socialistas.

*... " todo indivíduo, grupo, casta o clase que ejerce el poder en la sociedad humana trata de adueñarse - y si consolida su dominio se apodera - del control de la producción del arte, el cual, necesita ejercer para que su poderío no sea minado, combatido y destruído por el libre ejercicio de la sensibilidad, la imaginación y derechos al cumplimiento libre de las funciones orgánicas de los sometidos al poder. Para lo qual el arte es uno de los más eficaces agentes subversivos. En la contrapartida dialéctica. los individuos, grupos, castas o clases en rebelión sobre los que ejercen el poder sobre ellos para explotarlos, tratan siempre de usar el arte y lo buscam aprovechando su inherente poder subversivo contra los poderes explotadores." ...*⁵⁹

O poder dos movimentos artísticos e a sua apropriação pelas classes dominantes e pelo poder político era denunciado por Diego Rivera. Ele aclamava a arte como fonte de poder subversivo e através da sua vivência europeia e estudos marxistas constatou: aqueles que detém o poder tratam de apoderar-se dos meios artísticos para que possam sobreviver e controlar as massas “rebeldes”. Estes princípios levaram Rivera aos meandros políticos do governo revolucionário mexicana originando um movimento artístico social, que procurava a integração do povo com os ideais socialistas defendidos pelo governo.

Ressaltam das afirmações de Diego Rivera a esperança de que o povo poderia se transformar em uma corrente capaz de mobilizar todo o país e que este elo poderia vir do movimento artístico, que transfiguraria arte em “voz revolucionária” do povo.

“Digamos también y fundemos en esto la esperanza, que todas las figuras lo mismo positivas que negativas, del todavía diminuto movimiento, están accionadas por una fuerza

⁵⁹ Xavier Moyssén *Textos de arte*. UNAM. México. Declaração de Diego Rivera - Ida Rodriguez Prampolini - Ministério da cultura- 1985.

*profunda: EL ANHELO DEL PUEBLO, que como un sismo acciona la superficie del país. Esperemos que algún artista, o los artistas, lleguen a ser de este anhelo LA VOZ.*⁶⁰

Este entusiasmo fazia parte do cotidiano do mexicano pós revolucionário, que estava em busca do resgate dos seus antepassados, seus guerreiros, sua cultura, sua liberdade. Ao ser nomeado Ministro da Educação, em julho de 1920, José Vasconcelos Calderón⁶¹ inicia um vasto programa de educação popular que inclui a pintura mural em edifícios públicos. No ano seguinte Vasconcelos chama Rivera a participar do programa artístico do governo. Este, desde o começo do programa de educação popular, pinta temas mexicanos e desenvolve um estilo clássico, que aparecerá depois em seus murais.

Um dos autores da biografia de Diego Rivera, Bertram D. Wolfe⁶², descreve o início do programa do Ministro mexicano, uma série de viagens às ruínas dos povos Maias e Astecas. Convida vários pintores e poetas, dentre eles Rivera, a participarem deste “tour” cultural na tentativa de retomar as civilizações antepassadas.

*... "En noviembre de 1921 el ministro de Educación emprendió uno de sus viajes de exploración y propaganda cultural a Yucatán, invitando a varios pintores y poetas para que le acompañaran, Rivera entre ellos. El viaje resultó fructífero para Diego. Retornó con dibujos del paisaje yucateco, cabañas, canotes y de la gente que más tarde llegaría a figurar en sus murales y cuadros de caballete." ...*⁶³

Iniciou-se, neste clima de resgate da cultura dos povos Astecas e Maias, o princípio do movimento muralista mexicano eminentemente nacionalista e intencionalmente socialista a

⁶⁰ Xavier Moyssén *Textos de arte*. UNAM. México, (La Falange, México, agosto 1º de 1923. Diego Rivera. P.269-271.)

⁶¹ José Vasconcelos será estudado mais detalhadamente no decorrer do trabalho. Nasceu no Estado de Oaxaca em 28 de fevereiro de 1882. Foi advogado formado pela Universidade Nacional. Em 1908 se uniu ao movimento revolucionário de Francisco Madero. Após a Revolução foi nomeado Reitor da Universidade Nacional em 1920. Pouco depois ocupou o cargo de Secretario de Educação do Governo Federal, onde desenvolveu uma vasta reforma no sistema educativo nacional e deu um forte impulso na cultura nacional resgatando seus valores populares e sociais.

⁶² Bertram D. Wolfe: Nasceu no Brooklyn, Nova York, em 1896, e autor de vários livros relacionados com o marxismo, a Revolução de outubro e seus caudilhos, dentre os que se destaca pela sua objetividade “*Three Who Made a Revolution*”. Em 1919 fundou o Partido Comunista dos Estados Unidos, e em 1924 participou ativamente do Partido Comunista Mexicano. Foi membro do Comitê Central até que o governo do Presidente Plutarco Elías Calles o expulsou do país, por suas atividades entre os ferroviários.

⁶³ Bertram D. Wolfe - *La fabulosa vida de Diego Rivera* p. 118-119.

ponto de, ao final de 1922, Diego Rivera filiar-se ao Partido Comunista Mexicano, do qual se demitiria, após três anos, alegando que ...*"defiendo mejor el marxismo con mi arte que con la actividad militante dentro del partido."*⁶⁴ Mas, logo em julho de 1926, ele é readmitido no partido comunista onde continua participando ativamente mas, como sempre, com suas opiniões contraditórias. Em 1929 é expulso do Partido Comunista Mexicano por não se distanciar do governo. Rivera tem um discurso artístico voltado para um objetivo claro e que estará presente na maioria dos seus trabalhos, gerando controvérsia entre os críticos, pois demonstra uma arte propositalmente política.

Portinari reconhecia o movimento muralista mexicano e acreditava que a arte brasileira estava caminhando para os mesmos objetivos: o vicejar da identidade nacional.

*... "No Brasil, país novo, tudo se encontra em estado de formação. Entretanto, o nosso país possui um caráter próprio que pode fornecer elementos para a formação de uma arte tão própria e característica, como a que já possui o México." ...*⁶⁵

Em 1934 Gustavo Capanema foi nomeado Ministro da Educação e Saúde, após dois anos convidou Portinari a trabalhar no Ministério para executar os murais dos ciclos econômicos. Influenciado por Gustavo Capanema, conforme verificamos em sua carta endereçada a Portinari, ao dar a sua opinião a respeito dos temas abordados em determinados espaços. ...*" Verifiquei que o quadro do salão de audiências, que ainda falta, deve ser o da carnaúba. Convém que você o estude. Pessoalmente conversaremos mais detidamente sobre cada um destes assuntos." ...*⁶⁶

Candido Portinari mantinha uma relação amigável com Capanema, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira. Várias cartas foram trocadas entre eles, demonstrando uma certa afinidade entre as famílias...*"Não escrevi antes por andar muito cansado e meio desanimado, mas agora com a notícia de que o sr. quer novos e imensos*

⁶⁴ Carta de Diego Rivera ao Partido Comunista Mexicano-dia 26 de abril de 1925.

⁶⁵ Trecho da entrevista de Portinari concedida ao Correio da Noite. 27 -11 -1935. Anexo2.

⁶⁶ Trecho da carta do Ministro Gustavo Capanema a Portinari. Rio de Janeiro 27-09-1939. Anexo2

murais estou novamente em forma e a espera de documentação para dar início aos estudos. Gostaria que o sr. me enviasse o seu discurso. As vidas de Caxias, Tiradentes e J. Bonifácio foram os motivos que o sr. sugeriu. Gostaria de permanecer aqui ainda algum tempo e creio que seria até bom fazer os primeiros estudos aqui - fora do barulho do Rio. Mesmo que eu não fizesse estudos definitivos pelo menos iria lendo o que o sr. me mandar e me impregno do assunto até transforma-lo em cores. Em todo caso estou a sua disposição. Se o sr. achar melhor eu estar aí é só mandar avisar. Todos aqui de casa e eu mandamos lembranças para D. Maria. Do seu amigo certo Portinari. "...⁶⁷ (grifo meu)

Em 1939 Portinari escreve uma carta ao Ministro Gustavo Capanema ressaltando ser conveniente para o governo de Vargas se apropriar do movimento muralista em prol dos rumos propagandísticos da “Era Vargas”. Verificamos que o Mural, sendo fonte de informação pública e servindo para a propaganda política, transforma-se em argumento de defesa da criação da Escola Nacional de Belas- Artes e, em especial, aulas de pintura mural.

"Esses quatro anos de esforços que tenho feito - e de que resultarão necessariamente a ampliação da minha obra no espaço e a sua continuidade no tempo - não posso deixar de sentir-me intimamente identificado com o ensino.

Por tudo isso - e também pela convicção em que estou realizando obra patriótica - é que tomei a iniciativa de propor, à sua inteligência, a criação, na Escola Nacional de Belas-Artes, de um atelier onde sejam ministrados conhecimentos de pintura mural.

Esse gênero de pintura - pela possibilidade que oferece de irradiação, de influência coletiva - tem sido utilizado, desde os tempos mais remotos, pelos governos de quase todos os países, como elemento precioso de educação e propaganda. Em todas as escolas de arte, ocupa essa cadeira lugar de maior importância, a sua utilidade ressaltando, inclusive, da necessidade que têm os governos de decorar os seus melhores palácios. "...⁶⁸ (grifo meu)

⁶⁷ Trecho da carta de Portinari ao Ministro Gustavo Capanema. Brodowski, 25 - 3 - 1942. Anexo 2.

⁶⁸ Trecho da carta de Portinari ao Ministro Gustavo Capanema. Rio de Janeiro, 27.05.1939. Anexo 2.

Após dois anos, 1941 Portinari viaja aos Estados Unidos a fim de decorar, com murais, as paredes da biblioteca do Congresso e escreve ao Presidente Getúlio Vargas, agradecendo a contribuição recebida pelo trabalho desenvolvido em Washington.

*... "Agradeço a V. Exa. mais uma vez o apoio moral e material que me tem dispensado para realizar meu trabalho de pintor." ...*⁶⁹

Uma das contradições de Portinari está na sua amizade com o Ministro Capanema, em seu trabalho na decoração dos prédios públicos do governo de Getúlio Vargas e sua estreita relação com o movimento comunista. De um lado o totalitarismo representado pela política populista de Vargas e do outro lado o comunismo, não muito participativo, defendido pelo pintor. Ele inscreve-se no Partido Comunista Brasileiro em 1945 e participa de apenas algumas reuniões, apesar disso, nunca rompeu legalmente com o partido. Neste mesmo ano não pôde apresentar seus trabalhos na bienal de São Paulo por inscrever-se no P.C.. Um grande número de artistas, principalmente os mexicanos, fizeram um abaixo assinado protestando, diretamente ao Presidente Getúlio Vargas, a sua indignação diante do fato. *... "dirigimo-nos ao senhor, para protestar contra o atentado abertamente antidemocrático, que se cometeu contra o distinguido pintor brasileiro Candido Portinari, impedindo-lhe as autoridades de São Paulo a exposição de suas obras plásticas." ...*⁷⁰

Esta contradição está menos visível no trabalho de Rivera, que realmente participa do movimento comunista. Apesar de ser expulso e regressar, por várias vezes, audaciosamente cooperou com os movimentos organizados pelo partido e com seus murais, declaradamente, socialistas.

Diego Rivera, conhecedor do poder da arte como elemento de manutenção, passa a exaltar as origens da cultura americana e, para melhor enaltecê-la procura compará-la a cultura

⁶⁹ Trecho da carta de Portinari ao Presidente Getúlio Vargas. Escrita em 3-10-1941 de Washington. Anexo 2.

⁷⁰ Abaixo assinado destinado ao senhor Presidente do Brasil elaborado pelos artistas mexicanos datado do dia 5 - 11 - 1945 onde assinam David Alfaro Siqueiro, Diego Rivera, José Clemente Orozco, e outros.

dos antigos povos egípcios e gregos. Conclama os artistas americanos a resgatarem seus princípios e suas origens indígenas e camponesas, pois são dignas de muito orgulho.

... “ Es indiscutible que todo arte debe tener profundas raíces en el suelo en el cual es producido y que la única producción artística que se tiene en este continente, es el arte campesino indo-americano, que tiene una tradición tan magnífica y brillante como la del arte egipcio o greco-latino. Esta tradición no ha sido interrumpida. Ha seguido viva, especialmente en México. Y ningún arte americano, o sea, ningún arte nutrido por el suelo del continente americano, puede ser producido sin estar basado en esto. ” ⁷¹

Tanto a mexicanidade, como a brasilidade desenvolvidas no imaginário dos povos latino-americanos foram utilizadas, muitas vezes, de maneira intencionalmente ilícita pelo poder, que visava o domínio da sociedade. Neste contexto histórico e ideológico a cultura popular foi valorizada com o objetivo implícito de manipulação do povo, também conhecida como política das massas ou massificação da cultura popular.

⁷¹ Xavier Meysén. *Textos e Arte reunidos*. México. UNAM.1986. The Worker's Age, New York, junio 15 de 1933.

O TEMA

.. "El tema es para el pintor lo que los rieles son para una locomotora."...

Diego Rivera.

.. "Pinto a dor, a alegria, o trabalho, a miséria, o meu povo, enfim."...

Candido Portinari.

... "El tema es para el pintor lo que los rieles son para una locomotora. No puede funcionar sin él. De hecho, cuando él rehusa buscar o aceptar un tema, sus métodos plásticos y sus propias teorías se convierten en su tema. Y aún si los evade, él mismo se convierte en el tema de su trabajo. Se convierte en un mero ilustrador de su estado de ánimo, y al tratar de liberarse, cae en la peor forma de esclavitud. (...) Escogí mi tema - el mismo tema que hubiera escogido cualquier otro trabajador mexicano luchando por la justicia de clases. Vi con ojos frescos la belleza de México, y desde entonces he trabajado lo más infatigablemente que he podido." ... ⁷² Diego Rivera.

... "Em minha pintura sempre desejo representar o povo do Brasil : nascendo, sofrendo, trabalhando, festejando em casa e nas ruas,, com suas roupas e suas cores; - casando, cantando, chorando, enterrando e morrendo. Os grandes temas sociais brasileiros é a minha preocupação constante. Pintando, escrevendo ou mesmo em repouso, esses temas estão permanentemente na minha cabeça. A realidade do Brasil e a realidade do mundo também, é tudo a mesma coisa." ... ⁷³ Candido Portinari.

Uma das preocupações destes dois artistas latino-americanos foi a escolha do tema. Ambos retratavam a cultura do seu povo, seu modo de viver, seus sonhos, seu trabalho, seu modo de vestir, suas crianças, seus divertimentos, suas tristezas, seus dilemas, suas dificuldades, seus heróis e sua história.

Os movimentos, políticos, a princípio no Continente Europeu, efeito do fenômeno nacionalista do período entre guerras e na sua repercussão no Continente Americano são os grandes impulsionadores do retorno às origens e à busca da identidade nacional. Estes artistas

⁷² Xavier Moyssén. *Textos de arte*. México, UNAM. 1986. Creative Art, vol. 4, núm. 1, pp. XXVII XXX, Nueva York, enero de 1929.

⁷³ Candido Portinari. O Jornal. Rio de Janeiro. 10 de dezembro de 1961.

fizeram um mergulho historiográfico ao passado, resgatando e condensado em telas gigantescas um passado fantástico e expondo em lugares públicos. O nacionalismo é desencadeado pelo governo como forma de estimular as massas, procurando destacá-las como gloriosas com o objetivo de aumentar a sua auto estima, a fim de, cooptá-las.

Em 1940 Cárdenas utiliza-se de um discurso, nacionalista, para justificar suas reformas e suas intenções. ...*“De mi recorrido por los distintos lugares del territorio, tengo la impresión de que a todos los ciudadanos los impulsa un afán de progreso. No somos un pueblo derrotista, abatido por el pesimismo, sino, al contrario, tenemos confianza en el porvenir de México. Hemos llegado a un instante en que a todos preocupa la ejecución de obras de interés colectivo, pero de ellas depende también la prosperidad del hogar. (...) En esta forma, manteniendo la unidad, disciplina y organización de las clases trabajadoras, elevando el sentido de responsabilidad en todos los ámbitos del país, lo mismo entre las autoridades que entre los gobernados, podemos continuar avanzando, para prestigiar a nuestra instituciones, para dar vida real a sus postulados de libertad y de igualdad, y para estrechar más los lazos de la familia mexicana.”* ...⁷⁴ (grifo meu)

No discurso de protesto presidencial no dia 03 de novembro de 1930 no Rio de Janeiro, Getúlio Vargas destaca o movimento revolucionário como o restaurador de uma nação unida pelos seus ideais e conclama todas as classes sociais a construírem uma Pátria nova como se o novo governo fosse algo realmente inovador e revolucionário.

...*“O movimento revolucionário, iniciado vitoriosamente em 3 de outubro, no Sul, Centro e Norte do país, e triunfante em 24, desta Capital, foi a afirmação mais positiva que, até hoje, tivemos de nossa existência como nacionalidade (...) todas as categorias sociais, de cima abaixo sem diferença de idade ou sexo, comungarão em um idêntico pensamento fraterno e dominador: a construção de uma Pátria nova (...). Realizamos, pois, um movimento eminentemente nacional.”*...⁷⁵ (grifo meu)

⁷⁴ Lázaro Cárdenas. Discurso ante el Congreso del estado de Chiapas, segundo aniversario de la expropiación petrolera, Tuxtla Gutiérrez, 17 de marzo de 1940.

⁷⁵ Getúlio Vargas. Revista Nosso Século, São Paulo, número 14, agosto, 1980.p. 21.

Comparação interessante de ser observada está na grande discussão da época onde os artistas Rivera e Portinari, contratados nos ministérios, tentavam justificar e explicar a arte política e a arte neutra e distinguir um pintor político de um pintor neutro. No desenrolar desta discussão estavam, eles mesmos, tentando justificar a sua própria situação de pintor contratado pelo governo na execução de obras públicas e provavelmente se auto-classificando como artistas engajados na causa pública. Os críticos e jornalistas que os concebiam como pintores oficiais não se interessavam em analisar somente a obra de arte, mas todo o contexto que permeia a execução da obra de arte.

Os textos abaixo procuram demonstrar a discernimento que ambos possuíam a respeito de “arte neutra” entendida por Portinari, e “arte pura” ou “apolítica” entendida por Diego Rivera.

... *Estou com os que acham que não há arte neutra. Mesmo sem nenhuma intenção do pintor, o quadro indica sempre um sentido social.* ...⁷⁶

... *“No existe arte apolítico, menos todavía “arte puro”; éste es el más político de todas las artes. El artista que lo ejerce es un hábil político que no toma posición para asegurar ser neutral con objeto de poder ser adquirido por todos contendientes, sin inconveniente. También puede servir de instrumento vil con un “camuflage” distinguido a la clase que ejerce el poder.”* ..⁷⁷

⁷⁶ Candido Portinari. Folha da noite. São Paulo, 20 de novembro de 1934.

⁷⁷ Xavier Moyssén. *Textos de arte*. México. UNAM. 1986. Autorretratos de pintores mexicanos. Siglos XVIII a XX. INBA, México, 1947. P. 45.



Figura 01

Café 1935.

Óleo sobre tela, 130 x 195 cm.

Museu Nacional de Belas Artes.

Rio de Janeiro.



Figura 02

Diego Rivera

Engenho açucareiro de Tealtenango,

Morelos 1930 - 1931.

4,35 x 2,85 m, (detalhe).

A m b o s o s d e t a l h e s d o s q u a d r o s c o m o “O café”, (Figura 01) de Portinari e “Engenho açucareiro de Tealtenango, Morelos” (Figura 02) de Rivera observados nos detalhes, constatamos duas posições semelhantes às dos capatazes, em gesto de ordem, com o braço esticado e dedo em riste, ordenando aos trabalhadores submissos a obedecerem. A posição escolhida por ambos os artistas para demonstrar a situação do trabalho subalterno, totalmente resignado por uma autoridade totalitária, representada pelo capataz revelando as antinomias existentes nas sociedades na época da colonização.

Diego Rivera usa a figura do índio para representar o trabalhador mexicano, em contrapartida, Candido Portinari conclama o negro como indivíduo representante da mão-de-obra nacional. Na visão portinariana o elemento negro da sociedade brasileira é o construtor da nação e o responsável pelo desenvolvimento dos ciclos econômicos do país.

“ Outro quadro que senti, que compreendi, que pensei: a “Cabeça de Negro”. É um negro, um simples negro, um destino vago, que não se afirma, que não emergirá nunca do sub-solo social. Os seus estados de alma, alternando entre a alegria, sempre limitada e precária, e a humilhação, sempre latente, não impressionam a ninguém e poucos acreditam que possam constituir motivo de interesse artístico. Eu quis compreender o negro; vi que não é alegre, porque a sua imaginação está muito mais próxima da senzala, da escravidão que dos júbilos do progresso. Sei que a lascívia brilha nos seus dentes vivos; mas não ignoro algo de puro, de sensível, de humano, resistiu, nele, à depressão imposta por um destino de submissão de renúncia.”⁷⁸

⁷⁸ Candido Portinari. O globo, 13 de novembro 1934.

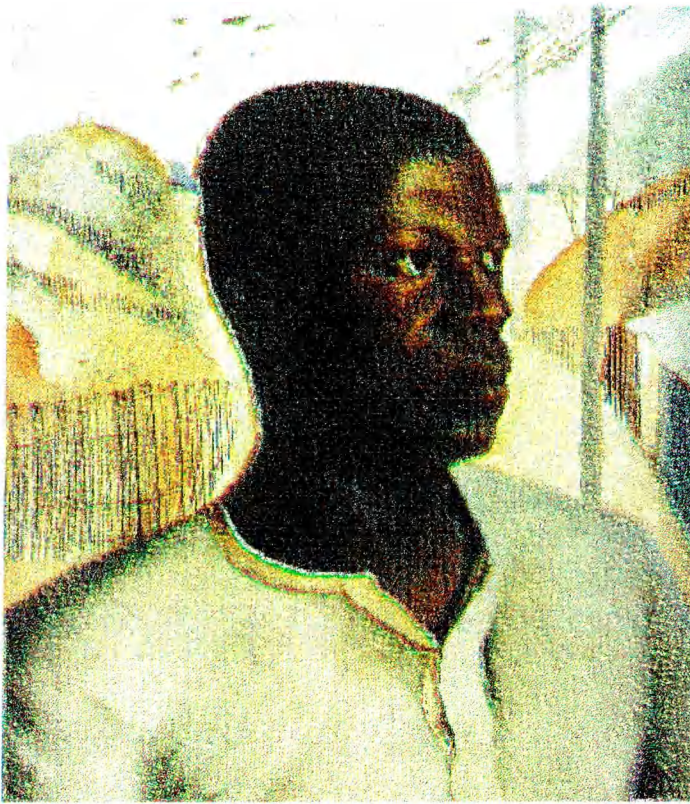
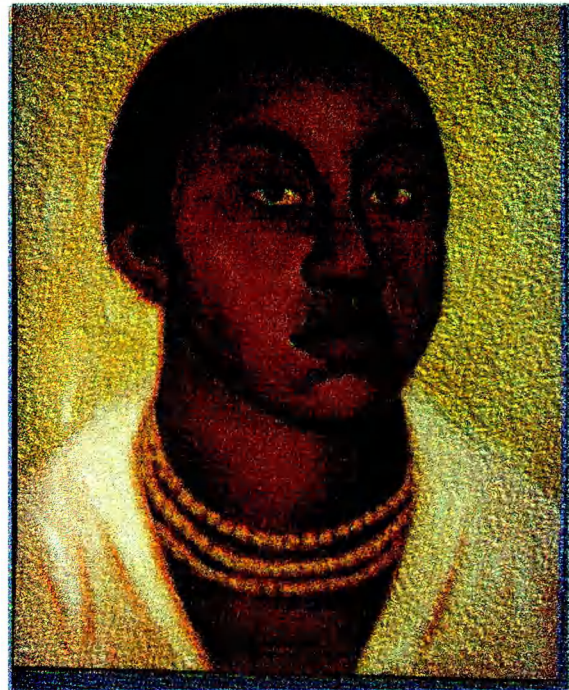


Figura 03
Candido Portinari
Preto 1934
Pintura a óleo s/ tela
70 X 50 cm
Col. Particular Rio de Janeiro

Figura 04
Diego Rivera
Índio, 1935
óleo s/ tela
147,4 X 120,6 cm
Museu de Arte Moderna de Nova York



O “herói” brasileiro, através do olhar portinariano, era o negro, o escravo que realmente foi a mão-de-obra deste país. O sofrimento do africano marcou Portinari produzindo grande admiração por trabalhadores tão “dedicados” e pouco reconhecidos pela sociedade. Este legado de estabilidade social do negro no patamar da miséria e da indiferença, coloca-o como determinante na obra portinariana. Esta é a visão de Portinari a respeito do trabalhador tipicamente brasileiro, socialmente estratificado, discriminado por ser negro, miserável e condenado à marginalidade social por estar mais perto do seu passado, do que prometia um futuro nebuloso. Felicidade, esperança, reconhecimento, justiça não faziam parte do vocabulário de Portinari, a respeito de uma expectativa para os negros brasileiros.

A visão de “herói” para Diego Rivera está na figura típica do índio mexicano. Índio este que tinha um passado brilhante e apenas comparável aos antigos gregos e egípcios. Elemento mítico e repleto de mistérios que pairava em toda as sociedades dos astecas e maias. O índio é o elemento mais utilizado em todo elenco das obras riverianas. Índios que estão sempre trabalhando em seus afazeres típicos, no campo, nas cidades, nos mercados, índias com seus filhos fazendo as famosas tortilhas, crianças trabalhando ajudando os pais, homens nas guerrilhas ao lado de Zapata, etc. Obras estas consagrantes da mexicanidade inerente em Diego Rivera sempre buscando marcar sua obra com o que há de mais significativo da nação mexicana.

A identidade mexicana é também demonstrada nos discursos de Cárdenas onde sempre coloca os trabalhadores como responsáveis pelo o seu próprio destino, isto é, só a união da classe trabalhadora poderá elevar as condições econômicas de sua classe. (...) *“no basta con el amparo de las leyes y con la buena voluntad de las autoridades, sino que es necesario que la solidaridad de clase de los trabajadores constituya su mejor fuerza en la lucha que les es preciso sostener para su mejoramiento económico.”*⁷⁹

Toda e qualquer obra de arte carrega em seu âmago uma intenção político. Por mais que o tema seja simplório e aparentemente descomprometido, a composição é fruto de um instante

⁷⁹ Lázaro Cardenas Del Rio. Discurso ante la asamblea del Sindicato de la sección 3 de trabajadores Petroleros de la República Mexicana, Estación “El Ebano”. San Luis de Potosí, 26 de febrero de 1936.

histórico com as aspirações políticas do artista e as conspirações da sociedade, independentemente se este pertence ou não a um movimento político. O artista representa aquilo que vê e sente e filtra no seu subconsciente, possibilitando a criação de um objeto artístico. O simples delinear de um pincel numa tela já é prova suficiente para tornar o quadro, aparentemente tão ingênuo, num objeto arte-político. O pincel é um instrumento que nas mãos de alguns artistas, poderá transformar-se numa arma.

... confesso que foi grande a minha emoção ao saber da inclusão do meu nome na chapa do Partido Comunista. Se não se tratasse desse partido, de maneira nenhuma aceitaria. Você compreende, não tenho jeito para deputado, mas eu pertenço ao povo, com todos os seus defeitos e qualidades. por isso lutarei pelo partido do povo... resolvi aceitar a inclusão do meu nome porque considero o Partido Comunista como a única grande muralha contra o fascismo e a reação, que tentam sobrenadar ao dilúvio a que foram arrastados pelos acontecimentos... É preciso haver uma mudança, o homem merece uma existência mais digna. Minha arma é a pintura... .⁸⁰

Quero ser un propagandista del comunismo y quiero serlo en todo lo que puedo pensar, en todo lo que puedo hablar, en todo lo que puedo escribir, y en todo lo que puedo pintar. Quiero utilizar mi arte como un arma.

Para el verdadero desarrollo a gran escala del arte revolucionario en América, es necesario tener una situación en donde todos se unan en un solo partido del proletariado y estén en posición de tomar los edificios públicos, los recursos públicos y la riqueza del país. Solamente entonces podrá desarrollarse en verdadero arte revolucionario. (...) Para ser buen arte, el arte en este país debe de ser arte revolucionario, arte del proletariado, o no será un buen arte.”⁸¹

⁸⁰ Candido Portinari. *Portinari, candidato dos comunistas*. Diretrizes. Rio de Janeiro, 1945.

⁸¹ Diego Rivera. *Modern Quarterly*, vol. 6, núm. 3, páginas 51-57, Baltimore, otoño de 1932.

Ambos os artistas, declaram serem comunistas e acreditaram ser o Partido Comunista o redentor das injustiças da nação. Portinari já aceita o comunismo como uma muralha contra o avanço dos ideais fascistas na Europa. Já Diego Rivera confessa que a arte revolucionária é a única que abarca os ideais populares e deve lutar para conquistar aquilo que é público e lhe pertence por direito. O ponto em que ambos entram em acordo está no fato de que o artista transforma sua arte, sua temática, seu quadro ou seu mural numa “arma”, isto é, um objeto que possa transformar alguns conceitos pré-estabelecidos pela sociedade e instigar a conscientização dos trabalhadores sobre a exploração e dominação capitalista e como uma autoavaliação possam organizarem-se em movimentos revolucionários.

Pintor revolucionário, pintor socialista e pintor do povo é como Rivera queria ser reconhecido e lembrado. Em todos os seus discursos e entrevistas era notório o seu conhecimento dos princípios marxistas, dos movimentos classistas e a “arena” política que envolvia o México com as disputas de poder entre os movimentos populares e a burguesia dominante.

Esta disputa de poder se refletia entre os pintores, os quais Diego Rivera catalogava como pintores revolucionários e pintores burgueses.

“... si el pintor es revolucionario es decir, identificado con la parte de la humanidad que representa el polo positivo de ese gran fenómeno biológico que llamamos Revolución, si es un trabajador en el más amplio sentido de clase y de acción, cualquier cosa que haga como buen artesano, es decir, de modo sincero será forzosamente una expresión revolucionaria, no importa el tema; si un pintor en las anteriores condiciones pinta un retrato, un ramo de flores, ambas pinturas serán revolucionarias; y si un pintor burgués pinta un cuadro o ejecuta una decoración que represente la apoteosis de la revolución social, a pesar de todo ha hecho una pintura burguesa”... ⁸²

⁸² Ida Rodrigues Pamplolini. *Rivera y su concepto de la historia*, página 146.

Ao definir o pintor burguês, Diego Rivera tentava classificar-se e justificar-se como pintor revolucionário, engajado nos princípios do socialismo marxista e participante da Revolução Mexicana. Participar deste projeto socialista era a meta do pintor.

Em meados de 1933, Rivera foi solicitado para executar seus murais na RCA Building em Nova York, edifício este de propriedade de Néelson A. Rockefeller. O esboço fora aprovado por Rockefeller, mas Rivera resolveu mudar “algumas coisas”, como por exemplo, implantar a cabeça de Lenin no centro do mural de contexto explicitamente comunista. Rockefeller pediu para Rivera substituir o rosto de Lenin por uma pessoa anônima.

*...”La figura está bellamente pintada; no obstante, me parece que el retrato de ese personaje, al aparecer en el mural, con facilidad podría ofender en forma seria a muchísimas personas. Si se encontrara en una residencia particular sería otra cosa, mas tratándose de un edificio público, la situación es distinta. Muy a mi pesar, pues, le ruego sustituir la cara de Lenin por la de una persona anónima.”*⁸³

Rivera contestou dizendo que preferiria a destruição física de toda sua composição, preservando, ao menos, sua integridade e acrescentou: *...”Como la mejor respuesta para la dictadura financiera de los Rockefeller, mis compañeros y yo hemos decidido hacer accesible esta pintura revolucionaria a todos trabajadores de Nueva York, a quienes Rockefeller trató de quitárselas. Por lo tanto, vamos a emplear el dinero que los Rockefellers pagaron, para pintarlas gratuitamente en las escuelas de obreros. De esta manera los Rockefeller han sido desenmascarados de su pretendido liberalismo como protectores de arte y, además, están pagando para que se haga arte revolucionario en los centros obreros, muy contra su voluntad. Al mismo tiempo, el incidente ha servido para despertar el interés de un gran número de trabajadores por el desarrollo del arte proletario, y la tormenta ha demostrado el carácter vivo del arte de las clases trabajadoras en oposición al arte de la burguesía que ya no es capaz de provocar controversias.”*⁸⁴

⁸³ Nelson A. Rockefeller. México, 04 de maio de 1933.

⁸⁴ Xavier Moyssén. *Textos de arte*. México, UNAM. 1986. Revista de revistas, año XXIII, número 1 189, México. febrero 26 de 1933.

E foi o que aconteceu com o mural, mesmo com todas as pressões que sofreu para modificar sua obra, preferiu assistir ao mural destruído a modificá-lo, mas não deixou de contestar a represália capitalista ...” *Los propietarios, al prohibir a un pintor cristiano que pintase a Cristo y a un pintor comunista que pintase a Lenin, demuestran que cuando contratan a un pintor creen que le compran en cuerpo y alma (...) con lo cual están equivocados.*”⁸⁵

O administrador da firma do RCA, despediu Rivera, declarando "La Batalla del Centro Rockefeller". A suspensão forçada do trabalho nos murais desencadeou protestos políticos, que receberam a cobertura da imprensa nacional e internacional. Esses murais foram cobertos com lenços e mais tarde, pintados pelo artista Catalão José Ma. Sert. A destruição do mural causou escândalos e protestos internacionais.

O diretor da Biblioteca do Congresso, em Washington, Sr. Archibald MacLeish escreve a Portinari em novembro de 1940.” *...Há muito tempo que desejamos mostrar no vestíbulo da sala Hispânica uma pintura mural de algum grande artista latino-americano para salientar mais os objetivos da Fundação Hispânica e o seu profundo interesse na questão de arte moderna americana. Agora tenho esperanças de conseguir certa verba para o afresco há tempos desejado. Escrevo-lhe agora para lhe participar que estou considerando o senhor para esta importante e difícil tarefa...*”⁸⁶

Precisamente em julho de 1941, Candido Portinari foi contratado para pintar os murais da biblioteca do Congresso em Washington, onde desenvolveu uma temática que englobou o colonialismo americano. Em uma das cartas ao Ministro Gustavo Capanema nos demonstra a sua preocupação em representar o Brasil, como se fosse uma “obrigação” como artista brasileiro.

(...) Como o sr. tem me apoiado em todos os sentidos para a realização de meu trabalho de artista penso que não fará nenhuma objeção para que eu permaneça aqui ainda quatro ou

⁸⁵ Bertram D. Wolfe - La fabulosa vida de Diego Rivera. Declaração à Imprensa por Diego Rivera -

⁸⁶ Trecho da carta de Archibald MacLeish aCandido Portinari. Washington, 04 de novembro de 1940.

*cinco meses. Creio também que os afrescos do Ministério lucrarão com isso. Estou me dedicando a esse trabalho com o mesmo entusiasmo com que me dediquei aos do seu Ministério e espero realizar trabalho proveitoso no sentido de propaganda do Brasil, pois apesar dos assuntos serem comuns a todos os países da América está claro que vou fazer o Brasil. Espero receber uma comunicação sua para poder trabalhar sabendo que o seu apoio moral continua a me empurrar para frente. (...)*⁸⁷

Diferente de Diego Rivera, Portinari não foi envolvido ideologicamente pelos ideais comunistas, a ponto de demonstrá-los em seus murais, fazia uma distinção entre pintor comunista e pintor artista. Sua temática denunciava a miséria, a discriminação e o sofrimento mas, em nenhum desenho colocou algum indivíduo ou símbolo que pertencesse ao partido comunista ou a qualquer outro partido. Ele não ignorava aqueles artistas que, por questões econômicas, pintavam temas ornamentais aos quais apelidou de “banalidades ornamentais”, isto é, temas “ao gosto do mundo” facilmente comerciáveis, colocando o artista distante da sua própria ideologia.

*“O labor artístico, longe de se impor como único e supremo, reduz-se às proporções de um recreio ocasional. E mesmo quando o pintor se dá exclusivamente à pintura, extraindo, dali, o necessário à subsistência mesmo assim não se pode ater à ideologia que se traçou. Cumpre que faça concessões à opinião ingênua do público, isto é, dos compradores; é preciso que se integre dentro de efeitos consagrados; que se submeta a banalidades ornamentais tão a gosto do mundo. As afirmações vitoriosas de personalidades só se fazem espaçadamente e quando o artista, iludindo às conjunturas econômicas mais urgentes, deixa de mentir a si próprio, visita a sua verdadeira alma.”*⁸⁸

⁸⁷ Carta de Candido Portinari ao Ministro da Educação Gustavo Capanema. Washington, 03 de outubro de 1941.

⁸⁸ Candido Portinari. O Globo, 13 de novembro de 1934.

Sob o ponto de vista de Portinari, o artista deveria ser despreocupado de qualquer necessidade econômica que poderia comprometer esteticamente a obra de arte. A autenticidade estaria acima de qualquer necessidade, onde o que é verdadeiro suplanta qualquer faísca de ser um negociador de obras de arte.

Os quadros, “vendedora de pinole” (Figura 05) de Diego Rivera, e “mulher junto ao pilão” (Figura 06) de Candido Portinari, nos mostram duas mulheres que trazem algo pitoresco como o pinole, tipicamente mexicano, e o pilão, tipicamente brasileiro. Ambas estão sentadas em posição semelhante, contudo a mulher mexicana está mais pensativa e com um olhar vago, numa direção indefinida e sua mão está na altura dos lábios, o pinole está à sua frente em primeiro plano em posição de destaque, enquanto a mulher brasileira está com a mão no rosto em posição de pesar e tristeza, ao fundo, quase imperceptível está o pilão, representando mais como uma decoração.

O quadro pintado por Portinari é dramático e expressivo em suas formas e no gesto das mãos da mulher, transmitindo desalento e infelicidade. Seus membros estão ressecados pela influência dos aspectos climáticos da região extremamente seca. Pele semelhante à pedra, rústica e deformada pelo tempo. Esta deformação também é percebida em outros trabalhadores pintados pelo artista dentre os quais está “O lavrador” (Figura 07). Encontramos o elemento negro, que aproveita uma rara pausa do seu trabalho para contemplar o horizonte. Os pés e os braços são extremamente fortes e um pouco desproporcionais, em relação ao tamanho do corpo robusto e da cabeça ligeiramente pequena. Um desenho que demonstra, na visão de Portinari, a figura do trabalhador brasileiro.

Figura 05

Diego Rivera

Vendedora de pinole, 1936.

Óleo sobre tela 81,4 x 60,7 cm.

Museu Nacional de Arte, MUNAL - INBA.

Cidade do México.



Figura 06

Candido Portinari.

Mulher junto ao pilão, 1945.

Óleo s/ madeira 100 x 81 cm.

Coleção Dr. Mem Xavier da Siveira - RJ.

*“- O que mais assusta é a deformação das extremidades. É que muita gente quando vê um quadro não o relaciona com a natureza, com aquilo que existe, e sim com aquilo que já viu noutros quadros. O pé descalço do enxadeiro não pode ser comparado com os pés feitos pelos pintores europeus, porque na Europa os camponeses andam calçados. Lá faz um frio danado! O homem rural no Brasil anda geralmente descalço. O enxadeiro tem o pé que fica na frente dois centímetros mais largo do que o de traz. Quem fala de deformação é porque nunca viu, com olhos de ver, os verdadeiros pés. É tão fácil confundir a arte com tricromia de folhinha!”*⁸⁹

Diego Rivera estava sensibilizado pela Revolução que consagrou vários representantes da população mexicana, possibilitando assim, a reprodução em seus quadros e murais de uma temática comprometida com o movimento revolucionário e seus respectivos representantes.

“Una pintura que sea solamente un pequeño fragmento de la naturaleza visto objetivamente desde un cierto punto de vista, nada más es el reflejo momentáneo de la visión personal del pintor, y por consiguiente, no importa que tan completa sea su realidad, ni cuan impresionante sea la forma utilizada para hacerla, nunca será una verdadera obra de arte.(...)”

Las circunstancias que rodean al artista en un momento dado pueden determinar su forma de expresión, pero no su principio inalterable.(...)”

*Es por eso que en América, tanto el desarrollo social como el artístico dependen de individuos de las razas occidentales, o de los judíos (no de los latinos, que están deteriorados con culturas artificiales), trasplantados y bien enraizados en este continente, o los miembros de razas puras y autóctonas, que hoy producen en México ejemplos de un maravilloso arte popular.”*⁹⁰

Enquanto no México Diego Rivera retrata, em seus quadros, Emiliano Zapata (Figura 08), os líderes revolucionários em ação, em marcha para a transformação de uma nação com

⁸⁹ Candido Portinari. O Jornal, 17 de julho de 1943.

⁹⁰ Xavier Moyssén. *Textos de arte*. México. UNAM. 1986.Arts, vol. 7, num. 1, pp. 21-23, Nueva York, enero de 1925.

todos os segmentos da sociedade, desde os camponeses e comerciantes até os operários, incluindo mulheres e crianças, todos buscando, através de seu trabalho e de sua luta, a identidade mexicana, há muito tempo esquecida, no Brasil Populista, Candido Portinari representa as camadas menos favorecidas em sofrimento, resignadas por uma “força maior” que as explora e as mantém em seu “status quo”. Não há Revolução, não há expectativa de transformação, existe apenas uma busca da “brasilidade pela brasilidade”, sem contexto de transformação social, muito menos, política.

Na entrevista ao Jornal O Globo, Portinari argumenta, em resposta aos críticos que repararam nos pés grandes pintados pelo pintor em seu quadro da série “Os retirantes”.

*“ - Você já observou o físico dos retirantes nordestinos? Quase todos têm canela fina repousando sobre um pedestal que são os pés. Quando pinto a odisséia desses nossos irmãos, costumo fazer abstração da realidade física e os represento exatamente como eles se desenhavam no meu cérebro. Os pés devem ser grandes demais para sustentar corpos pesados de problemas.”*⁹¹

São retirantes, “Os Retirantes” (Figura 09), que fogem da seca nordestina e trazem tudo o que lhes pertencem, ou melhor, apenas os corpos ressecados pela falta de esperança e expectativa de vida. São famílias inteiras que buscam trabalho digno, melhores condições de vida para seus filhos. Trazem o sofrimento estampado em suas faces cravadas pela dor infindável dos longos anos de miséria e injustiças, onde prevalece o latifúndio e a política é regida pelos “coronéis”, detentores das terras e dos meios de produção. Não há esperança onde vivem. Não há expectativa de sobrevivência a única maneira de permanecerem vivos é fugir da seca.

⁹¹ Candido Portinari. O Globo, 29 de maio de 1954.



Figura 07
Candido Portinari.
Lavrador, 1939.
Óleo s/ tela 100 x 81 cm.
Coleção MASP, São Paulo.

Figura 08
Diego Rivera
Emiliano Zapata, 1931
Fresco de 238,1 X 188 cm
Museu de Arte Moderna de Nova York

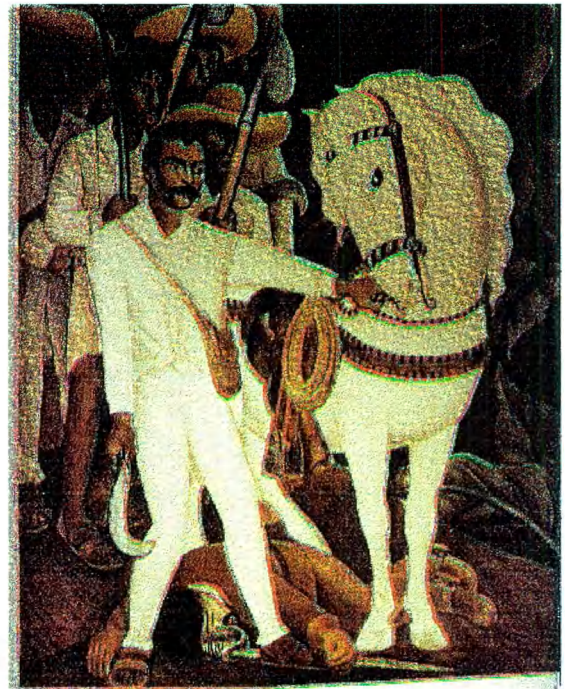


Figura 09
Candido Portinari
Os Retirantes 1944
Painel óleo s/ Tela
190 X 180 cm
Col. Museu de Arte de São Paulo MASP



Os temas desenvolvidos por ambos artistas estão relacionados com as suas realidades e suas necessidades prementes. Nacionalismo, nacionalidade, mexicanidade e brasilidade era a inspiração da maioria dos artistas latino-americanos. Não importa a forma ou a estética da pintura, pois o que prevalecia mesmo, era a temática correlacionada com a realidade testemunhada pelo povo. O tema fundamental do muralismo foi a formação da nacionalidade e a sua grande sustentação consiste na criação de novos símbolos de forças sociais emergentes.

PINTURA

“USO-FRUTO” DO GOVERNO??

Ministro da Educação Mexicana, José Vasconcelos, organizou uma excursão para os artistas mexicanos visitarem algumas ruínas astecas e maias com o objetivo de aflorar a nacionalidade, resgatando o antepassado maravilhoso e toda a glória de um povo, num país pós-revolucionário. Fez com que o imaginário social mexicano brilhasse na auto-afirmação do próprio ego. Vasconcelos vislumbrava utilizar a arte como meio de por em prática o projeto de resgate nacional.

... "Vasconcelos abandonó pronto el Ministerio de Educación. Sus sucesores, aunque no compartieron sus ideas, sí percibieron su utilidad política: el joven Estado revolucionario necesitaba de una suerte de legitimación o consagración cultural ¿y qué mejor consagración que la pintura mural? Así comenzó un equívoco que acabó por desnaturalizar a la pintura mural mexicana: por una parte, fue un arte revolucionario o que se decía revolucionario; por la otra, fue un arte oficial. "... ⁹² O poeta mexicano, Octávio Paz, considera o Muralismo arte oficial, pois percebe o seu uso político pelo Estado revolucionário.

Além do Governo, classes sociais pegaram carona neste projeto nacionalista e procuraram se sobrepôr, buscando uma brecha no tear desta trama "oficial". Jorge Alberto Manrique fala até em uma "prostituição" entre os artistas que são cooptados pelo mecenato burguês "para-oficial" que passam a comprar a obra oficial, tendo em vista apenas usar a arte como disfarce das suas reais intenções diante dos movimentos populares.

... "El mundo oficial perdonaba, pero el artista también cedía algo: era el inicio de una prostitución que llevó pronto al abandono de las posturas radicales desde el punto de vista plástico; todo era perdonable, menos el alejamiento de la ruta nacional. "No hay más ruta que la nuestra", pontificaría Siqueiros. Junto al mecenazgo oficial surgió un mecenazgo que podríamos llamar paraoficial: el mundo privado de los hombres de la política y de la nueva burguesía que lo acompañaba se convirtió en el mejor comprador de obra de arte

⁹² Octavio Paz. *Los privilegios de la vista*. México. Fondo de Cultura Económica. 2ª Edição. 1989. P. 20.

*nacionalista. En esa situación de intereses trenzados era difícil verdaderamente cambiar de rumbo y, en cambio, muy fácil prostituirse. "...*⁹³

Apesar do governo Cárdenas declarar, em vários momentos do seu mandato, a sua aceitação e até estimular os sindicatos dos trabalhadores, o Ministro da Educação, José Vasconcelos, pelo contrário, recrimina o Sindicato dos Pintores e trata com descaso a sua organização. Vasconcelos se opunha ao rumo que estava tomando o Sindicato dos pintores ao conteúdo propagandístico que começava aflorar nos murais de Rivera.

... "Y eso que me divertí con ellos cuando se organizaron en sindicato. Me comunicó la creación del sindicato. Siqueiros. Lo acompañaban tres ayudantes; vestían los tres de overol.(...) En cierta ocasión, por los diarios, definí mi estética: superficie y velocidad es lo que exijo, les dije exagerando, y expliqué:

- Deseo que se pinte bien y de prisa porque el día que yo me vaya no pintarán los artistas o pintarán arte de propaganda. A Diego, a Montengro, a Orozco, nunca se les ocurrió crear sindicatos; siempre me ha parecido que el intelectual que recurre a estos medios es porque se siente débil individualmente. El arte es individual y únicamente los mediocres se amparan en el gregarismo de asociaciones que están muy bien para defender el salario del obrero que puede ser fácilmente remplazado, nunca para la obra insustituible del artista. Así es que cuando se me presentaron sindicalizados, precisamente los que no hacían labor, divertido, sonriendo, les contesté:

- Muy bien; no trato ni con su sindicato, ni con ustedes; en lo personal, prefiero aceptar a todos la renuncia; emplearemos el dinero que se ha estado gastando en sus murales, en maestros de escuela primaria. El arte es lujo, no necesidad proletaria; lujo que sacrifico a los proletarios del profesorado.

⁹³ Jorge Alberto Manrique. *América Latina en sus artes.* (Relator Damián Bayón). México. Siglo Veintiuno Editores - UNESCO - 1ª edición. 1974. P. 32-33.

La cara que pusieron fue divertida. Se retiraron confusos. Sin embargo contaban con mi amistad y no tuvieron de qué arrepentirse. Al salir le rogaron a alguno de los secretarios: Dígales al licenciado que no vaya a cesarnos; seguiremos trabajando como antes.

Y todo fue una tempestad en un vaso de agua. Conviene declarar, en este punto, que cada uno de los artistas ganaba sueldos casi mezquinos, con cargo de escribientes, porque no me había atrevido a inscribir en el presupuesto una partida para pintores, porque seguramente me la echan abajo en la Cámara. No se había habituado aún la opinión a considerar el fomento del arte como obligación del Estado.”⁹⁴

Em geral, os artistas que presenciaram aquelas décadas, tinham consciência do que o governo realmente almejava deles, tanto que Portinari cita, em uma entrevista à Folha da Noite de São Paulo, em 20 de novembro de 1934.

...” Estou com os que acham que não há arte neutra. Mesmo sem nenhuma intenção do pintor, o quadro indica sempre um sentido social”...⁹⁵

Candido Portinari, algum tempo depois,(1953) declara na revista Manchete, em entrevista a Vinícios de Moraes, quando falava sobre pintura:

... “Vinícios: - Como chegou você à posição política?

Portinari: - Não pretendo entender de política. Minhas convicções, que são fundas, cheguei a elas por força da minha infância pobre, de minha vida de trabalho e luta, e porque sou um artista. Tenho pena dos que sofrem, e gostaria de ajudar a remediar a injustiça social existente. Qualquer artista consciente sente o mesmo... .⁹⁶

⁹⁴ Bertram D. Wolf. *La Fabulosa vida de Diego Rivera*. página 142-143.

⁹⁵ Candido Portinari. Folha da noite de São Paulo do dia 20 de novembro de 1934.

⁹⁶ Candido Portinari. Manchete do Rio de Janeiro. 9 de março de 1953 em entrevista a Vinícios de Moraes

Em entrevista feita com o filho de Portinari, Dr. João Candido Portinari, relativo ao resgate da brasilidade e prevalecer a arte “didática”, contesta veementemente o adjetivo de pintor “oficial” para Portinari e justifica que a estética do pintor é social e a estética de Getúlio Vargas é nula.

... "Você acha que o resgate da brasilidade e a realização da arte "legível" pode ter feito com que a arte de Portinari perdesse algum "valor" diante dos críticos?"

João Cândido- Começa em 1940 esta história de Pintor Oficial. Eu tracei um pouco esta história que começa na verdade, com Jorge Amado. Quando foi publicada aquela revista acadêmica dedicada especialmente a Portinari, Jorge Amado escreve um artigo questionando o uso de verbas oficiais para promover um artista só. Tem um artigo maravilhoso de Drummond contestando este "rotulo" de pintor "oficial" onde ele fala do envolvimento da maioria dos intelectuais, dos poetas, dos escritores, dos escultores com o MEC e Capanema e dizendo que isto nada tinha a ver com a política do Getúlio, se é que Getúlio jamais teve uma política estética, na verdade eu acho que não tinha nenhum projeto estético. Mesmo que tivesse Portinari nunca conheceria este projeto estético e os murais do Ministério da Educação são uma demonstração disto. Portinari não fez um trabalhador feliz, ufanista que você imaginaria que o Estado Novo gostaria que fizesse, muito pelo contrário, até pelas botinas do feitor que está vigiando o trabalho ali e o jeito designado do trabalhador forte, você sente a força física telúrica e ao mesmo tempo ele está como se fosse acabrunhado que de certo não seria a imagem que um Estado gostaria de projetar."...⁹⁷

Após receber uma homenagem da "Revista Acadêmica" nº 48, de fevereiro de 1940, onde a revista inteira foi dedicada às obras de Portinari com comentários cheios de elogios para o seu trabalho, a revista é criticada por Jorge Amado quando escreve em seu artigo *... "Afim de contas para que Portinari exista como artista, não é necessário que todos os*

⁹⁷ Entrevista com João Candido Portinari, Rio de Janeiro, 10 de dezembro de 1996. Anexo 1.

outros desapareçam."...⁹⁸ fazendo, assim, uma crítica a homenagem, em detrimento a tantos outros artistas da época.

Sobre o assunto, o poeta Carlos Drummond de Andrade, então chefe de gabinete do Ministro da Educação contesta as acusações de Jorge Amado no mesmo Semanário (Dom Casmurro) indicando em seu artigo vários artistas e intelectuais de prestígio na música, nas ciências, na literatura que também foram solicitados pelo Ministério da Educação.

...O meio artístico e o meio literário brasileiros vivem ainda em condições de estrito municipalismo...temos uma política de arte. não temos uma arte. ...o governo tem procurado servir à arte e à inteligência no Brasil, interessando na feitura e na decoração de seus edifícios o maior número possível de bons artistas, como também chamando a colaborar na solução dos problemas culturais os escritores e cientistas mais eminentes da nossa terra. Não somente Portinari, mas também Lúcio Costa, Celso Antonio, Santa Rosa, Adriana Fanacoupolos, Brecheret, Luis Jardim, Carlos Leão, Paulo Rossi, Oscar Niemeyer, Villa-Lobos, Francisco Mignone, Antonio de Sá Pereira, Lorenzo Fernandez, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Anibal Machado, Graciliano Ramos, Augusta Meyer, Marques Rebelo, João Alphonsus, Sérgio e Aurélio Buarque de Holanda, Onestaldo de Pennafort, Augusto Frederico Schmidt, (...) ⁹⁹ e dezenas e dezenas de outros, no momento, realizam obras ou põem as suas aptidões, em caráter permanente, ou para tarefas episódicas, a serviço do Ministério onde trabalho e que por isto mais diretamente observo. Poder-se-á chamar a isto "arte oficial", "literatura oficial"?...¹⁰⁰ (grifo meu)

⁹⁸ Jorge Amado. Semanário Dom Casmurro. Crítica a Revista Acadêmica nº 48, de fevereiro de 1940 que homenageia Candido Portinari.

⁹⁹ Carlos Drummond de Andrade continua citando mais alguns nomes como: Rodrigo M. F. de Andrade, Américo Facó, Rodolfo Garcia, Afonso de Taunay, Souza da Silveira, Claudio Brandão, Antenor Nascentes, Gilberto Freyre, Rui Coutinho, Heloisa Alberto Torres, Arthur Ramos, Josué de Castro, Evandro e Carlos Chagas Filho, Emanuel Dias, Miguel Osório de Almeida.

¹⁰⁰ Conversa com Carlos Drummond de Andrade sobre o caso Luis Martins. Semanário Dom Casmurro, Rio de Janeiro, 2 junho de 1939

Dentro deste contexto nacionalista o Ministro Gustavo Capanema escreve a Portinari relatando a sua opinião a respeito da decoração do edifício do Ministério da Educação. Constatamos laços de afinidade entre ambos e interferências marcantes de Capanema nas obras de Portinari. Devemos lembrar que era uma obra encomendada, sendo assim, o tema era também encomendado e passível de discussão.

*... "Na sala de espera, o assunto será o que já disse - a energia nacional representada por expressões da nossa vida popular. No grande painel, deverão figurar o gaúcho, o sertanejo e o jangadeiro. Você deve ler o III capítulo da segunda parte de Os Sertões de Euclides da Cunha. (...) Não sei que autor terá descrito o tipo do jangadeiro. Pergunte ao Manuel Bandeira. No gabinete do ministro, a idéia que me ocorreu anteontem aí na sua casa parece a melhor: pintar Salomão no julgamento da disputa entre as duas mulheres. Você leia a história no terceiro livro dos Reis, capítulo III, versículos 16-28. No salão de exposições, na grande parede do fundo, deverão ser pintadas cenas da vida infantil."...*¹⁰¹

Por muitos críticos foi tido como pintor "oficial" do governo, designação esta contestada por Annateresa Fabris, em seu livro, "Portinari, pintor social", onde afirma que *... "trabalhou para o governo mas não foi influenciado pela ideologia do governo Vargas"...*¹⁰² Foi apenas contratado para executar alguns murais, mas não foi cooptado pela ideologia governista.

O sociólogo Sérgio Miceli contesta a posição da Annateresa Fabris ao comentar sobre o retrato do poeta Olegário Mariano ser a fusão entre a legitimidade literária e o oficialismo pictórico.

... "O retrato de Olegário Mariano como que consubstancia a fusão entre a legitimidade literária e o oficialismo pictórico, estando assim um exemplar premiado da fatura convencional, entronizada nas instituições oficiais de ensino artístico, a serviço da celebração

¹⁰¹ Trecho da carta do Ministro Capanema a Portinari, 7 de dezembro de 1942.

¹⁰² Annateresa Fabris. *Portinari, pintor social*. Editora Perspectiva/EDUSP, 1990. P. 140.

visual da láurea então mais cobiçada do campo literário brasileiro. Em outras palavras, o retrato de Olegário condensa as duas modalidades de legitimidade cultural então prevalentes, quais sejam, o retrato da função e da posição social enquanto gênero pictórico dominante e o galardão literário acadêmico como coroamento da excelência social.”...¹⁰³

O Historiador de Arte, Walter Zanini, resolve a problemática de Portinari pintor oficial analisando sua obra separadamente de sua fase retratística, considerada comprometedora, das outras obras asseguradas ,por Zanini, como sendo mais fiel aos valores plásticos e vinculação com a realidade humana.

...Mas, até hoje, a avaliação exata de Portinari, artista de importância ímpar no meio - o que é preciso reconhecer em voz alta - sofre os percalços da polêmica que o envolveu desde os tempos em que círculos governamentais da Revolução de Trinta e do Estado Novo reiteravam-lhe uma preferência declarada. Valeu-lhe isso a fama de “pintor oficial” e, pior ainda, a de artista ligado a uma ditadura das mais repressivas - o que provocou acirrada disputa entre seus defensores e detratores (portinaristas e antiportinaristas). Não se pode negar, entretanto, que era ele um “indisposto a transigências”, como a propósito de seu comportamento definiu-o insuspeito Graciliano Ramos. A análise de sua obra, descontados os prejuízos como os que envolvem parte de sua retratística, assegura-nos a certeza da fidelidade mantida pelo pintor aos valores plásticos, argamassados com independência na vinculação resoluta com os conteúdos sensíveis da realidade do homem em luta pela sobrevivência...¹⁰⁴

Quando se tratava de se comunicar com os órgãos oficiais, fazendo pedido de verbas públicas para financiamento de trabalhos artísticos nos edifícios públicos, Portinari não se restringia apenas a solicitar mas, nas entrelinhas, fazia a sua “política de boa vizinhança” com o governo e seus políticos, pois sabia que esta cordialidade era imprescindível se quisesse

¹⁰³ Sergio Miceli. *Imagens negociadas (retratos da elite brasileira de 1920 a 40)*, São Paulo. Companhia das letras. 1996. P.30.

¹⁰⁴ Walter Zanini,org. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles, 1983. 2v. il.,v.2, p.594

desenvolver uma obra pública. Nesta carta a Getúlio Vargas ele relata seu trabalho na Biblioteca do Congresso em Washington, agradece o material e o apoio do presidente.

“Tenho a satisfação de comunicar a V. Exa. que os estudos para a decoração das duas salas na biblioteca do Congresso foram aprovados pelo Sr. Macleish e pelo arquiteto do Capitólio.

Ainda este mês começarei a pintar diretamente nos muros. Os motivos escolhidos são comuns a todos os países da América: Descoberta, Pioneiros, Catequese e Ouro. (...) Agradeço a V. Exa. mais uma vez o apoio moral e material que me tem dispensado para realizar meu trabalho de pintor. De V. Exa. patrício e admirador. Candido Portinari.”¹⁰⁵

Toda esta cordialidade muitas vezes não condizia com os reais sentimentos do artista a respeito do governo. Tratava-se de uma simples adaptação dos interesses artísticos com os interesses políticos. Agora, o difícil é saber quem fazia “uso-fruto” de quem nesse jogo de poder e arte. A declaração de Rivera abaixo fica notório o discernimento que possuía a respeito do controle que as classes sociais detinham e faziam uso desse poder para controlar a sociedade através da arte, ou seja, fazer uso político das obras de arte e dos seus respectivos autores.

“Unicamente la obra de arte puede elevar el nivel del gusto. El arte siempre ha sido empleado por las diferentes clases sociales que controlan la balanza de poder como uno de los instrumentos de dominación. O sea, como un instrumento político.(...)”¹⁰⁶

Diego Rivera tinha discernimento a respeito de quem “usa” a arte e para qual objetivo. Constatamos que os artistas não eram ingênuos em pensar que a “arte oficial” estava satisfazendo as necessidades do povo. Eles tinham vivência para limitar e discernir os seus limites objetivando os espaços públicos e verbas públicas para executarem as suas obras. Rivera

¹⁰⁵ Carta de Candido Portinari ao Presidente Getúlio Vargas. Washington. 03 de outubro de 1941.

¹⁰⁶ Xavier Moyssén. *Textos de arte*. México. UNAM. 1986. Creative Art, vol. 4, núm. 1, pp. XXVII-XXX, Nueva York, enero de 1929.

entendeu que podia ser alvo de aproveitadores e exploradores dos artistas oficiais. Se ele comenta essa relação exploradores e explorados, fica notório que pode estar sendo cooptado pelo poder tanto do governo como de classes sociais dominantes, sem se surpreender em ser visto nesta situação.

... "Si el pintor logra pintar arte para el proletariado, el proletariado lo comprenderá. Es más, el proletariado defenderá su arte, arte proletario, con la misma energía con la cual defenderá todo aquello que él encuentra necesario para su alimentación y las necesidades de su clase. La función del artista en la revolución no es la de un compañero de viaje, no es la de un simpatizante, no es la del sirviente de la revolución; la función del artista es la de un soldado de la revolución. Se ha dicho que la revolución no necesita al arte, pero que el arte necesita de la revolución. Eso no es cierto. La revolución sí necesita un arte revolucionario. El arte no es para el revolucionario lo que es para el romántico. No es un estimulante, ni un excitante. No es un licor con el cual emborracharse. Es el alimento para fortalecer el sistema nervioso. Da la fuerza para la lucha. Es tanto un alimento como lo es el trigo. "...¹⁰⁷

A determinados artistas, em determinados momentos históricos, se adaptam e se inter relacionam politicamente porque vislumbram alcançar alguns objetivos de cunho popular como os espaços públicos e trabalho garantido. Se esses espaços não fossem ocupados por artistas, que se afirmavam e, muitas vezes, comprovaram serem adeptos das lutas sociais e interessados nos movimentos populares, outros, menos compromissados o fariam.

..." O imaginário social é, pois, uma peça efetiva e eficaz do dispositivo de controle da vida coletiva e, em especial, do exercício da autoridade e do poder. Ao mesmo tempo, ele torna-se o lugar e o objeto dos conflitos sociais. "...¹⁰⁸

¹⁰⁷ Xavier Moyssén *Textos de arte*. México. UNAM. 1986. (Modern Monthly, volumen 7, núm. 3 pp. 75-78. Nueva York, junio de 1933.)

¹⁰⁸ Bronislaw Backsco. *Enciclopédia* vol.5. Lisboa. Imprensa Nacional-Casa da Moeda. 1985.

Ousar dizer que as obras dos artistas considerados “oficiais” serviram como “uso-fruto” da propaganda do governo, sem que eles também tirassem proveito disso, é um grave engano. Tanto Portinari como Rivera não eram tão ingênuos a ponto de trabalharem próximos ao governo e não se aproveitarem da situação política para conquistarem notoriedade da sociedade. Ao exporem, em vários momentos deste trabalho, a exploração que sofria o povo certamente tinham a consciência de sua própria condição de explorado. Esses artistas nacionalistas ocuparam um espaço que lhes pertencia por direito e seus trabalhos refletem o movimento histórico nacional.

CONCLUSÃO

O movimento muralista mexicano teve no manifesto muralista um marco histórico-artístico, representado por seus três principais protagonistas: Diego Rivera, Orozco e Siqueiros, que desenvolveram uma arte realista socialista. Para consecução desse objetivo abandonaram os movimentos modernistas desenvolvidos na Europa. Quando Rubem Navarra afirmou ... "*tanto los pintores brasileños como los mexicanos supieron aprovechar de la influencia francesa su elemento creador por excelencia, es decir, su espíritu de libertad, empleándolo como punto de partida para una lucha contra el convencionalismo de la visión pintoresca, y yendo al encuentro de una imagen más sincera de las realidades nativas.*"...¹⁰⁹ objetivara destacar os pintores tanto brasileiros como os mexicanos como agentes implementadores de arte nativa.

Os artistas retornaram da Europa modernista cheios de contradições acerca de seu imaginário, buscaram restaurar a identidade latino americana. Foi uma época muito rica e criativa dentro de um campo repleto de latinidade híbrida.

... "*Los mexicanos estaban despertando al hecho de que algo estaba sucediendo de mucha importancia para la nación: un arte que iba de la mano de la Revolución, más poderoso que la guerra y más duradero que la religión.*

Pero estas cosas pasan, y el trabajo permanece. Tenemos una idea lúcida, tremenda y como aliada tenemos una fuerza poderosa. Esta fuerza es, creo yo, el deseo profundo, vehemente, del pueblo mexicano de tener una vida más rica y elocuente, la libertad por florecer desde adentro; una vida en la que cada hombre sea tanto artista como trabajador y sobre todo, un ser humano liberado."...¹¹⁰

Os murais nos transmitem um contexto histórico, perceptivamente influenciados pelos ideais socialistas vinculados pelo governo mexicano. Será que podemos dizer da arte muralista

¹⁰⁹ Rubem Navarra, "Iniciação à pintura brasileira contemporânea", em Revista Acadêmica, Rio de Janeiro, abril de 1944.

¹¹⁰ Diego Rivera. Survey Graphics, vol. 5, núm. 2, páginas 174-178, Nueva York, mayo 1º de 1924.

como “Out Doors” do “socialismo” mexicano? Propaganda marxista? Eles, como muitos trabalhadores mexicanos acreditaram, que através da labuta de suas mãos, transformariam uma sociedade capitalista “arcaica” numa sociedade mais igualitária, diminuindo assim as desigualdades sociais.

Ideais estes, pelos quais muitos pegaram em armas e mataram para tornar seu sonho uma realidade nacional. Estes muralistas não pegaram em armas, nem tampouco mataram, o que fizeram foi desenhar fervorosamente o que pensavam que iria servir como inspiração, para as massas se conscientizarem diante da realidade e resgatarem do seu passado de povo guerreiro a força motriz da revolução social.

Annateresa Fabris, em seu estudo “Portinari pintor social”, constata que: ... *“À diferença dos mexicanos, Portinari controla sempre sua emotividade, seu engajamento ideológico através de uma severa disciplina clássica, aprendida pacientemente no domínio da técnica e do instrumento pictórico.”*...¹¹¹

Enquanto no México o muralismo é fruto direto de ideais políticos, no Brasil as tentativas de modernização têm um caráter sobretudo pictórico e se dão, num primeiro momento, no círculo social dominante. Embora também no Brasil existam exemplos de militância radical, os ideais políticos da intelectualidade não chegam a sobrepor-se ao projeto pictórico.

... A superioridade de uma forma de arte será medida inicialmente pela capacidade que possui de exprimir adequadamente, embora de maneira sensível, a verdade da idéia; neste sentido, a arte busca o que Hegel, depois de Kant, chama de "ideal", isto é, a individualidade entendida como a síntese entre o universal contido na idéia e o particular inerente à forma sensível que reveste; " pois a idéia como tal é certamente o verdadeiro em si e para si, mas o verdadeiro segundo sua universalidade ainda não objetivada", ao passo que, como idéia do

¹¹¹ Annateresa Fabris. *Portinari, pintor social*. Editora Perspectiva/EDUSP, 1990. P. 138.

*belo, portanto encarnada de maneira sensível ou individualizada por sua união com uma forma particular, se aparenta ao ideal: desde então, pode-se dizer que a exigência que se exprime na arte é que " a idéia e sua forma, como realidade concreta, se tenham tornado perfeitamente adequadas" ...*¹¹²

A forma com que Portinari e Rivera se expressavam estava enquadrada dentro da historicidade, que representava o imaginário, circulante nos meandros da sociedade latino americana. À “flor da pele” estavam aparentes a nacionalidade e o resgate de um passado pré-colombiano que pudesse trazer à tona a identidade de um povo, perdida no compasso histórico da colonização.

O poeta Octávio Paz critica as obras de Rivera denominando-as representação de um marxismo simplista. No decorrer do texto percebemos que ele acredita numa dupla cumplicidade, tanto do governo como dos artistas reunindo forças para manter uma “fisionomia progressista” dentro de um governo que nunca foi marxista.

*... "Esas obras que se llaman a sí mismas revolucionarias y que, en los casos de Rivera y Siqueiros, exponen un marxismo simplista y maniqueo, fueron encomendadas, patrocinadas y pagadas por un gobierno que nunca fue marxista y que había dejado de ser revolucionario. El gobierno aceptó que los pintores pintasen en los muros oficiales una versión pseudo-marxista de la historia de México, en blanco y negro, porque esa pintura contribuía a darle una fisonomía progresista y revolucionaria. La máscara del Estado mexicano ha sido la del nacionalismo populista y progresista. En cuanto a Rivera y a Siqueiros: es imposible que no se diesen cuenta de que en México podían pintar con una independencia que nunca hubieran podido tener en Rusia. Así pues, hubo una doble complicidad, la de los gobiernos y la de los artistas. "...*¹¹³

¹¹² Luc Ferry - *Homo Aestheticus- a invenção do gosto na era democrática*. São Paulo. Ensaio. 1994. P.187.

¹¹³ Octavio Paz. *Los privilegios de la vista*. México. Fondo de Cultura Económica. 2ª Edição. 1989. P. 37

Concordamos que haja de fato uma cumplicidade entre o governo e os artistas mas não no sentido de comprometer integralmente a obra do artista. Os pintores eram contratados para execução de determinados temas mas não eram obrigados a seguir os preceitos governistas. Portinari destaca o “negro” como representante da população trabalhadora, diferente do que esperava o governo Vargas e sua política das massas do operariado. Rivera destaca o “índio” como possuidor de um passado “fantástico” mas vivendo dentro de um tempo presente degradante. Os “heróis” são os representantes do povo, se vestem como o povo. São homens pobres que lutam por melhores condições de vida. São esses os homens que fazem a história que encontramos nos murais, nos quadros e nas mentes destes pintores.

Desenvolve-se uma consciência político-social sem que, no entanto, a arte seja levada a posições doutrinárias ou panfletárias. Não devemos isolar o fenômeno artístico da sociedade na qual ocorreu, devemos sim, é buscar os entrelaçamentos entre artístico/social/histórico.

O historiador Carlos Guilherme Mota relata que, em nome da cultura nacional, a massificação do potencial crítico da cultura popular desintegrou a ideologia da Cultura Brasileira.

...“Parecerá claro, a partir de então, que as frentes de renovação cultural não se desenvolvem sem os correspondentes estímulos provenientes das frentes de renovação política; e parecerá claro, em ampla perspectiva, que a um momento de mobilização da cultura popular que apontava para um processo de socialização correspondeu a montagem de um aparelho de alto poder repressivo que, adaptando as técnicas de experiência frustrada, criou uma rede ampla de comunicação em que o potencial crítico da cultura popular foi neutralizado e mobilizado para os quadros da massificação - realizada, agora, em escala massiva, à sombra de ideologia da Cultura Brasileira. Na verdade, numa era do capitalismo monopolista, em área periférica, a massificação possui um papel de elemento desintegrador

e nivelador das variadas formas de produção cultural, realizando esta tarefa, paradoxalmente em nome da ...cultura nacional."¹¹⁴

A socialização caminha sempre acompanhada da repressão. No menor indício do avanço da ideologia socialista, haverá um governo comprometido com a elite intelectual que estará pronta para articular, entre os artistas, e reprimir de maneira violenta ou pacífica os movimentos revolucionários.

Os pintores Portinari e Rivera participaram destes movimentos revolucionários e também foram contratados pelo governo a fim de cumprirem um objetivo: exaltar o nacionalismo. Ambos utilizaram-se de seus próprios métodos e técnicas para não serem confundidos com o pintor oficial, porém, o objetivo do governo foi alcançado. A identidade nacional foi resgatada independente das aspirações da intelectualidade ou dos artistas.

O governo revolucionário mexicano e o governo populista brasileiro tinham em seus escalões representantes da intelectualidade, onde muitos deles eram adeptos da doutrina marxista se demonstrando ecléticos em suas ideologias. Estas contradições permearam toda a vida artística de Diego Rivera e Candido Portinari. Finalmente, o muralismo é uma arte para o povo?

O muralismo está perto do povo assim como a elite está perto do poder. Não consideraremos a arte mural como arte de rua, simplesmente, por que não está na rua. O muralismo é uma arte de paredes, muros e edificios públicos ou particulares mas, com uma ressalva: são edificios normalmente freqüentado pelo povo ou, geralmente, de propriedade pública. Dificilmente a elite se apropriaria de um mural pois este não se tira da parede para se vender ou simplesmente não se desloca para exposições. A arte muralista incorpora aspectos populares, retrata o povo no seu trabalho ou no seu sofrimento, no seu dia-a-dia ou na sua

¹¹⁴ Carlos Guilherme Mota. *Ideologia da cultura brasileira 1933-1974*. 9ª Ed., São Paulo, Editora Ática, 1994. P. 285-286.

história. Por todos estes argumentos, a arte mural é popular, está na propriedade pública, portanto, pertence ao povo.

Este trabalho é apenas o princípio de um estudo sem grandes pretensões de se chegar a uma análise definitiva e imutável. Há muito o que rever e muitos caminhos a seguir mas o desfecho estará sempre entreaberto às muitas indagações que ainda faremos sobre o mesmo assunto.

ANEXOS

Entrevista com João Cândido
e Maria Portinari

Rio de Janeiro, 10 de dezembro de 1996.

Foram encontrados aqui no Projeto Portinari alguns bilhetes trocados entre o Muralista Mexicano Siqueiros e Portinari relativos a apresentação de estudantes encaminhados ou do Brasil para o México e vice-versa. Como a tese desenvolvida é sobre a arte muralista de Diego Rivera e Candido Portinari pergunto:

- **Existiu algum contato tanto através de correspondência como um relacionamento mais pessoal entre Diego Rivera e Portinari?**

Maria Portinari- *Não, Quando estive com ele em Paris não tiveram nenhum contato.*

João Cândido- *A viagem de Portinari à Paris é de 1929 e fica lá até 1930 . No projeto Portinari não temos conhecimento de correspondências significativas trocadas entre eles. Eu não vi referência em nenhum lugar mas isto não quer dizer que não exista.*

Uma vez no jornal Correio da noite do dia 27 de novembro de 1935 Portinari mencionou a arte mexicana como algo maravilhoso e disse: ... “o Brasil deveria possuir uma arte tão própria e característica como a que já possui o México”.

- **Podemos dizer que o próprio Portinari também buscava resgatar a brasilidade, pois era uma tendência da época (a nacionalidade) ?**

João Cândido- *Na crono-biografia já organizada pelo projeto Portinari tem um momento em que o Mário de Andrade chama a atenção para a necessidade dos artistas brasileiros se voltarem para sua terra. Mário era uma pessoa que tinha muito contato, muito carinho e era como se fosse um irmão mais velho de Portinari. Eu acho em que há um momento em que o Mário praticamente conclama os artistas brasileiros a fazerem a pintura social. O primeiro quadro de conteúdo social que tenho conhecimento de Portinari é de 1934*

chama-se os despejados. É uma família, muito pobre à beira de uma estrada de ferro. Este é um primeiro momento que eu vejo de pintura social.

Lendo a respeito do muralismo constatamos que uma das inspirações seria um resgate da arte renascentista.

- **Qual a origem da arte muralista de Portinari?**

João Cândido- O primeiro momento em que os críticos apontam a tendência muralista dele é no quadro " O café". A crítica Emily Genauer, do New York World-Telegram, escreve: "O café de Portinari, tela vasta de um forte sentimento de pintura mural, ..." embora seja um quadro de cavalete, por ser um quadro de grande dimensão já prenuncia os murais que iriam surgir logo à seguir. O quadro " O café" é de 1934 e tem até uma história que minha mãe contou que quem salvou este quadro foi o conservador chefe museu do Louvre que estava visitando Portinari e percebendo que Portinari ia pintar outro tema sobre o quadro disse: "- Pelo amor de Deus não faça isso!" salvando assim o quadro da destruição. Foi com este quadro que Portinari ganhou o primeiro prêmio internacional que foi a segunda Menção Honrosa do Instituto Carnegie, de Pittsburgh, nos Estados Unidos.

Uma coisa que eu acho muito importante é que há uma diferença entre Rivera e Portinari, acima de tudo, que é a origem. Portinari é descendente de italianos, carregando um sangue florentino e toda aquela coisa do renascimento italiano e tudo aquilo que ele viu na Europa e que deve ter tocado profundamente o coração italiano que ele tinha. Então, quando você vê o muralismo de Portinari e em particular quando você vê Tiradentes e a 1ª missa você vê um muralismo que é muito diferente do muralismo mexicano. Eu me lembro que muita gente falava da influência dos mexicanos teriam tido no muralismo de Portinari mas há uma influência talvez mais forte do renascimento italiano do que da maneira como os muralistas mexicanos retratavam tanto a parte da composição de quadros como o uso cromático. Eu acho que Portinari está mais próximo do renascimento.

- **Você acha que o resgate da brasilidade e a realização da arte “legível” pode ter feito com que a arte de Portinari perdesse algum “valor” diante dos críticos?**

João Cândido- *Começa em 1940 esta história de Pintor Oficial. Eu tracei um pouco a história disso que começa na verdade, por incrível que pareça, com Jorge Amado. Quando foi publicada aquela revista acadêmica dedicada especialmente à Portinari, Jorge Amado escreve um artigo questionando o uso de verbas oficiais para promover um artista só. Tem um artigo maravilhoso de Drummond contestando esse “rotulo” de pintor oficial onde ele fala do envolvimento da maioria dos intelectuais, dos poetas, dos escritores, dos escultores com o MEC e Capanema e dizendo que isto nada tinha a ver com a política do Getúlio, se é que Getúlio jamais teve uma política estética, na verdade eu acho que não tinha nenhum projeto estético. Mesmo que tivesse Portinari nunca conheceria este projeto estético e os murais do Ministério da Educação são uma demonstração disto. Portinari não fez um trabalhador feliz, ufanista que você imaginaria que o Estado Novo gostaria que fizesse, muito pelo contrário, até pelas botinas do feitor que está vigiando o trabalho ali e o jeito designado do trabalhador forte, você sente a força física telúrica e ao mesmo tempo ele está como se fosse acabrunhado que de certo não seria a imagem que um Estado gostaria de projetar.*

Maria Portinari- *Portinari não teve nenhum contato com Getúlio. Pinturas dadas a Getúlio foram encomendas por um grupo de amigos ou parentes de Getúlio, e quem posou para o retrato foi o filho de Getúlio, Lutero Vargas que era médico posou para o corpo pois ele estudava anatomia física. Portinari trabalhou apenas para o Ministério da Educação na elaboração dos murais, só isso.*

As vezes sentimos Portinari como um “caipira”, como ele mesmo dizia, que nunca saiu de Brodósqui pois apesar de estar morando muitos anos no Rio de Janeiro ele continuava pintando as suas lembranças de menino como trabalhadores no cafezal ou os retirantes nordestinos que lá passavam, motivos folclóricos, etc. Por que Portinari não

se preocupava em pintar a cidade do Rio de Janeiro - das favelas no morro ele não esqueceu.

- **Porque não pintou os operários os quais faziam parte de uma classe emergente na era getulista?**

João Cândido- *Ele era um homem rural. Mesmo no urbano ele é um pouco rural. Na minha experiência, ao meu ver a infância marcou Portinari indelevelmente por todo a vida. Eu acho que as imagens que ele gravou na retina durante a infância o acompanharam durante toda a sua carreira. Na verdade aqueles nordestinos que estão retratados na obra dele não são os nordestinos que ele teria visto visitando o nordeste já na sua fase madura são os nordestino que ele viu quando criança passarem por Brodósqui por que era o caminho deles a procura de trabalho. Muitas vezes as pessoas perguntam se ele esteve no nordeste. Ele nunca esteve no nordeste. Como é que ele pintou os nordestinos daquela maneira?*

Na carta do Palaninho ele diz literalmente isso. Aqui não tenho vontade de fazer nada. Vou pintar o palaninho, vou pintar aquela gente com aquela roupa e com aquela cor. É uma profissão de fé.

Ao estudar estes dois grandes artistas latino-americanos percebi que Diego Rivera é mais ousado ao se engendrar no partido político comunista e buscar sempre comentar ou pintar com “olhar” marxista explícito. Em contrapartida Portinari se inscreveu no PC do B foi perseguido e aos poucos desvencilhou-se destas questões extremistas contudo tentou uma eleição para senador e, ao que percebemos em seus comentários, foi um alívio ele não ter ganho a eleição.

- **Como seu pai se relacionava com os políticos da época tendo em vista os vários trabalhos que executou para o governo?**

João Cândido- *Eu acho que tem duas diferenças. Uma é que Portinari nunca deixou que o partido lhe fizesse nenhuma cobrança estética. O partido queria impor uma determinada*

forma de pintar. Ele nunca aceitou isso o que valeu a ele brigas muito grandes dentro do partido. Ele jamais se curvou a imposições dentro de sua pintura. Ele não fez realismo socialista. A outra diferença é que Portinari não era um comunista no mesmo sentido marxista que o Rivera. Portinari só fez até o terceiro ano primário. Quando ele diz que ele entra no partido ele justifica dizendo que vê no partido a única muralha capaz de segurar a avalanche nazifascista. Ele entra no partido em 1945. Eu acho que ele era mais um humanista do que um comunista. Eu não sei se ele teria um conhecimento intelectual de Marx.

Ele era um humanista tanto que você vê um paradoxo muito grande em arte sacra de Portinari. O Dr. Alceu Amoroso Lima naquele belíssimo prefácio que ele faz para o livro "Arte sacra" ele soluciona este paradoxo indo à Brodóski e vendo aqueles italianos como imigrantes ele compreende porque que podiam conviver em Portinari a "militância comunista" e o fervor religioso muito grande. Portinari costumava dizer que era um homem que tem saudades de Deus. Eu acho que Rivera não diria isso.

Numa época de sua vida Portinari se empolgou em ensinar as técnicas do muralismo para jovens artistas universitários.

• Vocês têm alguma lembrança dessa fase de Portinari professor de pintura mural?

Maria Portinari- *Ele se dedicou totalmente. Adorou.*

João Cândido- *Tem um depoimento muito do Celso ??? a sua lembrava os grandes ateliês europeus, os alunos se agrupavam em torno daquela pequena figura quase imberbe como em torno de um grande mestre.*

Quando já estava doente Portinari disse para uma amiga "agora vou pintar completamente diferente".

- **Será que aquela arte que tanto abominava que era o abstracionismo cativou finalmente seu pai?**

João Cândido- *Eu não tenho conhecimento desse depoimento e nem vejo o que ele poderia estar querendo dizer. A fase cubista é em 40 foi quando ele viu Guernica e houve aquele impacto tremendo e ele teve que digerir aquilo tanto que concede uma entrevista à Mário Dionísio que pergunta-lhe sobre as suas influências aí ele começa a falar dos espanhóis e dos italianos. De repente Mário Dionísio pergunta sobre Picasso. Portinari responde:*

- Picasso fulmina-me...Eu tinha que fazer "O último baluarte". Se não ativesse feito isso seria muito mau. Era preciso fazer -lo e esperar o que acontecesse. Ou me afundaria ou conseguiria dar o salto. E, escolhendo ao acaso uma das reproduções dos "Retirantes", - Foi o que aconteceu, dei o salto...

Isso mostra o quanto que Picasso foi "introjetado" de uma forma quase que antropofágica. Eu imagino o sofrimento que deve ter sido para ele ver aquilo até chegar a um sentimento que já não é mais Picasso. Então o pintar diferente seria ligado a doença por exemplo, não poder usar as tintas a óleo, ter que usar lápis de cor. Ou seria ligado a idéia que ele tinha com a chegada do abstrato a pintura tinha morrido. Ele não deixou de pintar, só por um momento. Fez a série "Don Quixote" em Israel e voltou a pintar muito pesado com óleo. E quanto ao abstrato ele na verdade ele disse que o quadro não precisava ser abstrato ele podia ter pedaços abstrato e não ser todo abstrato. Tem muita coisa abstrata que ele fez e as pessoas não conhecem, no levantamento que nós fizemos aqui (Projeto Portinari) tem um número grande de painéis totalmente abstrato. Trabalhos executados a partir da década de 1950. Numa conferência sobre "O sentido social da arte" estudantes perguntaram à ele se a técnica era importante e ele disse que a técnica era muito importante. Então perguntaram sobre o tema, e ele respondeu que o tema é o homem naturalmente. Ele nem se questionava. O tema tinha que ser a emoção, o drama e a poesia do ser humano.

CORRESPONDÊNCIAS

DE

PORTINARI.

Olegário Mariano

Paris, 12 de setembro de 1929.

... Continuo a visitar os museus. Não tive ainda vontade de começar a trabalhar. Cada vez acredito mais nos antigos. Entretanto, há muitos modernos esplêndidos. Infelizmente, nós aí, copiamos o que eles têm de mau...

Olegário Mariano

Paris, 14 de novembro de 1929.

... Já comecei a trabalhar, mas no meu quarto, porque não consegui ainda ateliê (dentro de minhas posses) ; há muitos: custam apenas 3 a 4 mil francos. Contudo não estou triste, porque não estou perdendo tempo : - pela manhã vou ao Louvre ver aquela gente de perto e à tarde faço estudos. Não pretendo fazer quadros por enquanto. Estou cada vez mais antigo... Aprendendo mais olhando um Tiziano, um Raphael, do que para o Salão do Outono todo...

Rosalita

Paris 12 de julho de 1930.

(...) Apesar de ter sangue de gente de Florença, cidade que Romain Rolland diz: "... febril, orgulhosa ... onde cada um era livre e onde cada um era tirano ... onde era esplêndido viver e onde a vida era um inferno ..." eu me sinto caipira. Daqui fiquei vendo melhor a minha terra - fiquei vendo Brodowski como ela é. Aqui não tenho vontade de fazer nada... (...) vou pintar aquela gente com aquela roupa e com aquela cor. Quando comecei a pintar senti que devia fazer a minha gente e cheguei a fazer o "baile na roça". (...) A paisagem onde a gente brincou a primeira vez e a gente com quem a gente conversou a primeira vez, não sai mais da gente... Quando eu voltar vou ver se consigo fazer a minha terra. (...) Tenho saudades de

Brodowski - pequenininha...duzentas casas brancas de um andar só, no alto de um morro espiando para todos os lados...com a igreja sem estilo - uma torre no meio e uma pequena de cada lado, com o altar que eu fiz a Santa Cecília... (...) Às seis da tarde a banda de música vai tocar no coreto do largo da estação e na chegada do trem a música pára porque o clarinetista é também agente do correio e ele vai à estação buscar a mala...(grifo meu)

Prezado ministro e amigo Dr. Gustavo Capanema,

Rio, 27.05.1939.

Depois de muito meditar sobre as questões que serviram de tema à nossa última entrevista, cheguei à conclusão de que o meu lugar deve continuar a ser entre os meus alunos, ainda mesmo que, para isso, venha a ser prejudicado na minha obra e nos meus interesses pessoais.

O grupo de alunos que venho chefiando há quatro anos já constitui, para mim, uma parte bem apreciável - talvez mesmo a de maior significação - do meu esforço artístico. Por outro lado, os resultados práticos obtidos já são bastante sensíveis, sobretudo se considerados em relação ao nosso meio, tão atrasado em questões de artes plásticas.

Esses quatro anos de esforços que tenho feito - e de que resultarão necessariamente a ampliação da minha obra no espaço e a sua continuidade no tempo - não posso deixar de sentir-me intimamente identificado com o ensino.

Por tudo isso - e também pela convicção em que estou de estar realizando obra patriótica - é que tomei a iniciativa de propor, à sua inteligência, a criação, na Escola Nacional de Belas-Artes, de um atelier onde sejam ministrados conhecimentos de pintura mural.

Esse gênero de pintura - pela possibilidade que oferece de irradiação, de influência coletiva - tem sido utilizado, desde os tempos mais remotos, pelos governos de quase todos os

países, como elemento precioso de educação e propaganda. Em todas as escolas de arte, ocupa essa cadeira lugar de maior importância, a sua utilidade ressaltando, inclusive, da necessidade que têm os governos de decorar os seus melhores palácios.

Desta forma, não há razões para que o Brasil - que vem acompanhando os progressos dos países civilizados nos demais setores da sua atividade, que administrativa, quer literária, quer científica - deixe de ter o seu curso de pintura mural, inexistente até hoje na Escola Nacional de Belas Artes.

Daí a proposta - que tomo a liberdade de reiterar ao ilustre ministro - para o aproveitamento, naquela instituição, do meu curso de pintura mural.

(...)Do amigo e admirador

Presidente Getúlio Vargas

P. Guanabara Rio

Agradeço muito sensibilizado apoio Governo minha viagem Estados Unidos fim acompanhar exposições meus quadros em Nova York e Detroit. Aproveito ensejo comunicar Vossa Excelência deverei partir dia 4 de setembro próximo.

Respeitosos cumprimentos...

Caro Ministro e amigo Capanema

Nova York 29 de outubro de 1940.

Espero que o sr. tenha gostado das críticas que tive aqui. Os desenhos para os frescos do Ministério agradaram em geral.

O museu de arte moderna só não é mais bonito do que o seu Ministério. (...) Há diariamente 3 pessoas fazendo conferências sobre os meus quadros; eles aqui gostam muito

de explicar - acho um bom meio para fazer chegar à compreensão da pintura moderna. O público olha os quadros de verdade - às vezes fazem perguntas ingênuas - mas de qualquer forma existe um interesse que eu jamais pensei existir. (...) Tenho visto tanta coisa que me interessa. Mais uma vez agradeço seu apoio moral e material. Eu ficaria ignorando toda esta beleza se não fosse o sr. Recomendações para dona Maria. Muitas saudades do seu amigo.

Caro Ministro e amigo Capanema

Nova York, 29 de novembro de 1940

Devo sair deste maravilhoso país amanhã 30 pelo Uruguai. Espero que o sr. tenha gostado das críticas que lhe enviei.

Tive notícias ontem que me deixaram muito triste. Porque publicaram artigo na Nação amada explorando o velho tema. Enquanto isto, aqui tenho sido tratado como se eu fosse um grande homem. Pedidos de dezenas de museus para exibir meus quadros. O museu de arte moderna adquiriu para sua coleção o meu grande quadro "Espantelho" e mais 3 desenhos. O museu de Detroit adquiriu o "Gado" grande quadro também. Várias das melhores coleções também já adquiriram. A galeria Harriman, uma das melhores d'aqui já assinou contrato para me representar aqui. O clube de edições limitadas assinou contrato comigo pagando 20 contos para eu ilustrar um livro. E muitas outras coisas boas me tem acontecido. As conversas que tenho tido aqui deste Rockefeller até as pessoas mais humildes. É dizendo que o presidente Getúlio é querido pelo povo, que as nossas leis trabalhistas são as mais avançadas do mundo, que ele criou o Ministério da Educação e saúde, o Ministério do trabalho.

Que o presidente é um grande patriota que tem defendido o Brasil dos exploradores e coisas neste gênero. Acho injusto o que estão fazendo comigo. Falo assim com o sr. porque tem sido o seu apoio que me tem levantado até conseguir o sucesso que obtive aqui.

Caro Carlos

Hotel Washington, setembro de 1941.

Sáimos daí correndo com mil coisas que tivemos que fazer - por isto não fui falar com você. Já estamos aqui conversando com o Macleish. A decoração é maior do que eu pensava. Já escolhemos mais ou menos os temas - 5 ou 6 painéis representando coisas do Brasil e 2 ou 3 das américas. O pessoal aqui me diz que devo fazer esse trabalho de qualquer modo porque será uma reclame enorme para mim e para o Brasil. Só está havendo um pouco de dificuldade na maneira de pagamento, pois eles tem leis protegendo os artistas deles. Vão me dar uma bolsa das grandes - que é pouco pelo tamanho do trabalho mas espero ao mesmo tempo fazer outros que me compensarão. Todos mandaram lembranças para Maria Julieta e Dolores.

Abraços do velho Portinari.

Caro Ministro e amigo Capanema

Washington, 03 de outubro de 1941.

(...) Como o sr. tem me apoiado em todos os sentidos para a realização de meu trabalho de artista penso que não fará nenhuma objeção para que eu permaneça aqui ainda 4 ou 5 meses. Creio também que os afrescos do Ministério lucrarão com isso. Estou me dedicando a esse trabalho com o mesmo entusiasmo com que me dediquei aos do seu Ministério e espero realizar trabalho proveitoso no sentido de propaganda do Brasil, pois apesar dos assuntos serem comuns a todos os países da América está claro que vou fazer o Brasil.

Espero receber uma comunicação sua para poder trabalhar sabendo que o seu apoio moral continua a me empurrar para frente. (...)

Exmo. Sr. Presidente

Dr. Getúlio Vargas

Washington, 03 de outubro de 1941.

Tenho a satisfação de comunicar a V. Exa. que os estudos para a decoração das duas salas na biblioteca do Congresso foram aprovados pelo Sr. MacLeish e pelo arquiteto do Capitólio. Ainda este mês começarei a pintar diretamente nos muros. Os motivos escolhidos são comuns a todos os países da América: Descoberta, Pioneiros, Catequese e Ouro. (...) Agradeço a V. Exa. mais uma vez o apoio moral e material que me tem dispensado para realizar meu trabalho de pintor. De V. Exa. patricio e admirador.

Caro Carlos

Washington, 3 de outubro de 1941.

Logo que chegamos aqui escrevi para você. Depois de trabalhar dia e noite concluí os estudos para a decoração da biblioteca do Congresso. Foram aprovados pelo MacLeish e pelo arquiteto do Capitólio. O MacLeish é inteligente e tem me deixado trabalhar a vontade. Os estudos ficaram bons - se eu conseguir executar os croquis farei obra boa. Fiz o assunto com toda liberdade. Os motivos são de todos os países da América:

Descoberta - neste fiz uns trabalhando puxando umas cordas e fiz 3 caravelas.

Catequese - este fiz um grupo de índios e índias misturados com os jesuítas. Há jesuítas com crianças no colo. Fiz uma vaquinha e no fundo o mar com barcos cheios de índios.

Pioneiros - Fiz uns homens de botas, atrás há um riacho com um homem deitado bebendo água - misturei uns tamanduás, tatus etc.

Ouro - um barco carregado de gente em atitudes diferentes querendo se atirar dentro da água, esse barco terá 4 metros.

É besteira eu estar querendo descrever isso, pois além de eu não ter jeito - amanhã vou tirar fotografias: logo que eu tenha cópias vou mandar. Maria está doente dos rins, mas graças a Deus vai melhor. Tem feito um calor dos diabos. Escrevi ao ministro pedindo para os afrescos esperarem até eu acabar este trabalho. Vê se você manda umas linhas para a gente, pois todo mundo pensa que a gente aqui não tem necessidade de notícias, mas é engano. Todos mandam lembranças para Dolores e Maria Julieta. Do velho candinho.

Caro amigo e Ministro Capanema

Washington, dezembro de 1941.

Agradeço muito sua carta - trabalhei contente durante todo esse tempo por saber da sua simpatia por esse trabalho. Trabalhamos sem descansar e o trabalho já está concluído. Creio que eu não poderia fazer melhor. O sr. MacLeish "Diretor da Biblioteca do Congresso em Washington" apoiou-me durante todo o tempo pois como aí, aqui há também os que ainda não estão esclarecidos na arte do nosso tempo. Desejamos voltar o mais breve possível, pois todos da minha família que estão aqui e eu estamos saudosíssimos do Brasil.

Estou também ansioso para retomar os novos afrescos. Fiz aqui os retratos dos meninos do Rockefeller e agora estou fazendo a sra mãe dele. Há muita gente que deseja retratos, mas nós só pensamos em voltar, sobretudo agora com a dificuldade de regressar esse sentimento está em estado agudo.

Todos mandaram saudades para dona Maria e para as crianças. Saudades do seu amigo Portinari. Os murais serão inaugurados dia 7 de janeiro.

Caro Ministro e amigo Capanema

Brodowski, 25 de março de 1942.

Não escrevi antes por andar muito cansado e meio desanimado, mas agora com a notícia de que o sr. quer novos e imensos murais estou novamente em forma e a espera de documentação para dar início aos estudos. Gostaria que o sr. me enviasse o seu discurso. As vidas de Caxias, Tiradentes e J. Bonifácio foram os motivos que o sr. sugeriu. Gostaria de permanecer aqui ainda algum tempo e creio que seria até bom fazer os primeiros estudos aqui - fora do barulho do Rio. Mesmo que eu não fizesse estudos definitivos pelo menos iria lendo o que o sr. me mandar e me impregno do assunto até transforma-lo em cores. Em todo caso estou a sua disposição. Se o sr. achar melhor eu estar aí é só mandar avisar. Todos aqui de casa e eu mandamos lembranças para D. Maria. Do seu amigo certo Portinari.

Caro Ministro Capanema

Rio, 17 de dezembro de 1943.

Na impossibilidade de poder executar o contrato dos novos afrescos do Ministério, vor muitos motivos mas sobretudo pelo motivo principal: a falta de material, pois o que tenho dará apenas para terminar os que faltam; estou a sua disposição para entrar em entendimento sobre a anulação deste contrato e fazer outro para um afresco que não consta no velho mas ele tem sido feito antes de aumentarem a sala de audiências; e para refazer o afresco que ficou inutilizado com o desastre do racho da parede na mesma sala. Estou certo que o sr. está tão ansioso quanto eu par terminar de uma vez esse longo trabalho. Do amigo Portinari.

ARTIGOS PUBLICADOS POR

DIEGO RIVERA

DIEGO RIVERA. *Textos de Arte*. Reunidos y presentados por Xavier Moysén. Universidad Autónoma de México. México. 1986.

Survey Graphics, vol. 5, núm. 2, páginas 174-178, Nueva York, mayo 1º de 1924.

...“Con la cooperación de José Vasconcelos, Ministro de Educación, fuimos contratados como Sindicato para decorar las paredes de la Escuela Preparatoria y el edificio de la Secretaria de Educación. Somos trabajadores, pero no mercenarios. Trabajamos de diez a dieciséis horas al día, con el privilegio de poder trabajar los domingos !si así lo queremos! por un sueldo que equivale más o menos a cuatro pesos el metro cuadrado. Cuando faltamos, excepto cuando salimos a hacer dibujos, no recibimos nuestra paga. Si yo recibo un poco más que los otros, es porque pinto más que ellos además le pago a un ayudante que mezcla mi yeso y prepara las paredes.

En estos términos y bajo estas condiciones, este Sindicato está pintando en las paredes de esos edificios la historia del pueblo mexicano. (...)

Nuestro Sindicato se convirtió inmediatamente en una leyenda. Se decía que éramos pagados con grandes cantidades por nuestras pinturas: que nos estábamos volviendo ricos con los fondos para las escuelas públicas. Los periódicos, como siempre, sin ningún interés en nada que no sea fabuloso y sensacional, dedicaron largas columnas a nuestro espíritu mercenario, mezclado con burlas hacia nuestra ambición de volver a poner la pintura en su verdadero lugar: en las paredes de los edificios públicos en donde gran cantidad de gente puede ponerse en contacto con su ser viviente, en donde pueda convertirse en parte de su vida diaria, en lugar de confinarla a las paredes de los ricos, o a las galerías cerradas de los museos.(...)

Los mexicanos estaban despertando al hecho de que algo estaba sucediendo de mucha importancia para la nación: un arte que iba de la mano de la Revolución, más poderoso que la guerra y más duradero que la religión.

Pero estas cosas pasan, y el trabajo permanece. Tenemos una idea lúcida, tremenda y como aliada tenemos una fuerza poderosa. Esta fuerza es, creo yo, el deseo profundo, vehemente, del pueblo mexicano de tener una vida más rica y elocuente, la libertad para florecer desde adentro; una vida en la que cada hombre sea tanto artista como trabajador y sobre todo, un ser humano liberado.”

Das Werk Des Malers Diego Rivera. Never Deutscher, Verlag, Berlín, 1928.

“ Mi padre, quien había sido desde siempre mi mejor amigo, tomaba invariablemente el partido de los mineros y los campesinos pobres contra los explotadores. Editaba un pequeño periódico que se llamaba “El Demócrata”.(...)

Pero lo sé de cierto que tanto para él como para mí al concepto de lo militar estaban ligadas las causas de los mineros, los campesinos, los obreros y la causa del pueblo.”(...)

Por este tiempo me atormentaba el deseo de salir de México para ver a las masas organizadas de obreros europeos y para establecer contacto con los camaradas anarquistas que en mi aún infantil imaginación estaban rodeados de un halo de gloria. Pasé varios años de sufrimiento que mi cara sonriente y mi gran barriga ocultaban. Sentía que la pintura tenía que ser para mí un instrumento para la realización de esta organización de la vida que era el problema principal de mi existencia. ¿Pero qué hacer, cómo debería yo abordarlo?(...)

Una vez me encontraba en Orizaba, precisamente para pintar paisajes, cuando estalló la huelga de los obreros textiles que condujo a una batalla de varios días contra las tropas del

dictador Díaz. Recuerdo estos días minuto a minuto con esa claridad increíble de la memoria visual y una especie de ardiente alegría. Me acuerdo hacia el enemigo de las clases oprimidas.

Al mes siguiente me marché a Europa.(...) México ofrecía brillantes oportunidades para las investigaciones que yo tenía que hacer. La dictadura personal del viejo insidioso, asesino y latifundista que era Carranza había sido derrocada por el golpe de estado de Obregón, el cual estaba apoyado por una gran parte de las masas de obreros y campesinos. Con los representantes de los diversos grupos políticos de la revolución burguesa se constituyó una especie de gobierno de coalición. Estaba claro que este gobierno haría todo lo necesario para conservar las simpatías del proletariado que le había ayudado a llegar al poder. Así que era posible que aceptara la proposición de hacer unos experimentos de pintura mural monumental de índole revolucionaria. Desde 1911 había orientado mi trabajo hacia la idea de poder pintar alguna vez grandes frescos. Hay varios críticos que desde entonces percibieron esta tendencia en mi trabajo. En 1918 empecé a hacer toda clase de intentos para conocer el método de la pintura al fresco. Desde 1912 se empeñaba en la técnica de encáustica (el procedimiento antiguo de la pintura mural) siempre con miras a mi trabajo futuro. También había pintado algunos cuadros grandes con esta técnica de cera y con el carácter de la pintura mural monumental. En noviembre de 1920 viajé a Italia para estudiar la obra de los viejos maestros de la pintura al fresco, especialmente la de Giotto y sus antecesores que habían realizado un trabajo colectivo con fines sociales.(...)

No obstante que busqué darle el tipo mexicano a cada figura, la construcción en su totalidad y el modo de la composición siguieron siendo absolutamente italianos. Pero en las dimensiones como en las proporciones y en la manera de tratar la forma, la obra señala ya hacia la antigua clásica mexicana. (...)

Cuando el Ministro Vasconcelos, quien hasta entonces se había mantenido a la expectativa, vio la respuesta que nuestros esfuerzos encontraban en todos los estratos de la

sociedad, hizo suyas nuestras ideas y proclamó desde arriba, para beneficio del trabajo de todos nosotros, la utilidad de la pintura monumental en los muros de los edificios públicos. (...)

... todo esto no obstante que desde hacía unos meses y debido a mi trabajo en la Secretaría de Educación, se había desencadenado una fuerte ofensiva de toda la intelectualidad burguesa y la prensa en contra de la nueva pintura. Sin embargo los trabajadores de la ciudad y del campo simpatizaban mucho con nosotros y nuestro arte y nos apoyaban, de manera que los otros no podían hacer mucho en contra nuestra. (...)

Al principio quería que mis jóvenes camaradas y yo trabajáramos al mismo tiempo, de manera que mientras yo pintaba el patio del trabajo ellos empezaran a trabajar en el patio de las fiestas. Pero esto no se logró. Como no estaban suficientemente entrenados en el trabajo colectivo, no aportaban ni lo que cada uno hubiera podido dar personalmente, ni aquello que se puede lograr con el trabajo colectivo. Después de muchos esfuerzos pudieron pintar apenas cuatro cuadros de los 24, que según los planes, deberían haberse terminado en ese tiempo. Así que después tuve que pintar todo solo, nada más con un ayudante que preparaba la superficies de un solo color y calcaba los dibujos.”

Creative Art, vol. 4, núm. 1, pp. XXVII-XXX, Nueva York, enero de 1929.

“ Después de la Revolución Mexicana, mis compañeros revolucionarios - que entonces vivían en París - pensaban que si ellos daban arte moderno de la más alta calidad a las masas, este arte se volvería inmediatamente. Nunca pude compartir este punto de vista, ya que siempre supe que los sentidos físicos son susceptibles no solamente a la educación y al desarrollo, sino también a la atrofia y al desuso; y además, que el “sentido estético” puede ser alcanzado solamente a través de los mismos sentidos físicos. (...)

El arte popular producido por el pueblo, para el pueblo, ha sido casi totalmente eliminado por este tipo de producción industrial de la peor calidad estética, a través de todo el mundo.(...)

Si el individualismo burgués busca más y más profundamente el "Yo" en su quintaesencia egoísta, el proletariado necesita una expresión de la belleza de las masas. Necesita enormes superficies de paredes, métodos masculinos y sencillos para el fresco y la encáustica, edificios públicos efectivos o lugares en donde los hombres se reúnen para deliberar y al mismo tiempo para gozar del arte.

Escogí mi tema - el mismo tema que hubiera escogido cualquier otro trabajador mexicano luchando por la justicia de clases. Vi con ojos frescos la belleza de México, y desde entonces he trabajado lo más infatigablemente que he podido."

Arts Weekly, vol. 1, núm 1, pp. 6-7. nueva York, marzo de 1932.

"Los verdaderos artistas, especialmente los pintores y los escultores de la Unión Soviética actual, viven en condiciones lamentables, pero la culpa es más de ellos mismos que de los funcionarios ineptos que con la llegada del NEP reinstalaron a los pintores rusos académicos - los peores pintores académicos del mundo-.

Estos malos pintores se escudan detrás de frases que son buenas y que se justifican dentro de la dialéctica del materialismo marxista."

“El arte es una creación social. Manifiesta una división de acuerdo con la división de las clases sociales. Existe un arte burgués, existe, propiamente dicho, un arte proletario. (...) El arte del futuro, por lo tanto, no será proletario sino comunista.(...)”

Un campesino o un trabajador chino pueden comprender una pintura revolucionaria más rápidamente y fácilmente de lo que pueden comprender un libro escrito en inglés. No necesita un traductor. Ésta es precisamente la ventaja del arte revolucionario. Una pintura revolucionaria toma menos tiempo y dice mucho más que una lectura.

Ya que el proletariado necesita arte, es necesario que tome posesión del arte para que le sirva como arma en la lucha de clases. (...) El proletariado no debería de esperar hasta que un pintor de buena voluntad o de buenas intenciones llegue hasta ellos desde la burguesía; es hora de que el proletariado desarrolle artistas en su propio medio.(...)

El arte mural es el arte más significativo para el proletariado. En Rusia las pinturas murales están proyectadas en las paredes de los clubes, de las sedes de los sindicatos y hasta en las paredes de las fábricas. Pero los trabajadores rusos vinieron a mí y declararon que en sus casas les gustaría más tener paisajes y naturalezas muertas, lo cual les aportaría un sentimiento de tranquilidad.(...)

Quero ser un propagandista del comunismo y quiero serlo en todo lo que puedo pensar, en todo lo que puedo hablar, en todo lo que puedo escribir, y en todo lo que puedo pintar. Quiero utilizar mi arte como un arma.

Para el verdadero desarrollo a gran escala del arte revolucionario en América, es necesario tener una situación en donde todos se unan en un solo partido del proletariado y estén en posición de tomar los edificios públicos, los recursos públicos y la riqueza del país.

Solamente entonces podrá desarrollarse en verdadero arte revolucionario. (...) Para ser buen arte, el arte en este país debe de ser arte revolucionario, arte del proletariado, o no será un buen arte.”

Índice, año I, núm. 3, México, marzo de 1952.

“ Todo individuo, grupo, casta o clase que ejerce el poder en la sociedad humana, trata de apoderarse, y si consolida su poder se apodera, del control de la producción de arte, el cual necesita ejercer para que su poder no sea minado, combatido y destruido por el libre ejercicio de la sensibilidad, la imaginación y los deseos y derechos, al cumplimiento libre de las funciones orgánicas, de los sometidos al poder. Para lo cual el arte es uno de los más eficaces agentes subversivos.

En la contrapartida dialéctica, los individuos, grupos, castas o clases en rebelión contra los que ejercen el poder sobre ellos para explotarlos, tratan siempre de usar, y si pueden usan, el arte, aprovechando su inherente poder subversivo en la lucha contra los poderes explotadores.(...)

En consecuencia, el arte en rebeldía tiene que tener, para prevalecer dentro de la sociedad cuyo régimen combate, una dosis de fuerza vital mucho mayor que la del arte sometido, y por esto, todo arte rebelde a la imposición de la superestructura social que corona a la estrata superior explotadora, tiene necesariamente mayor calidad estética. Por eso es siempre superior el arte revolucionario.

GUADALUPE RIVERA MARIN:

POLITICA Y ARTE DE

LA REVOLUCION MEXICANA

Conferencia íntegra presentada por la Dra. Guadalupe Rivera Marín, historiadora, directora del Centro de Estudios de la Revolución Mexicana, investigadora sobre el muralismo mexicano, escritora e hija del muralista Diego Rivera. La Dra. Marín leyó esta conferencia en la Universidad Simon Fraser de Vancouver, BC, a invitación del Consulado Mexicano en esta ciudad y la propia universidad, con motivo de la Semana de México, organizada por el Consulado de México en esta provincia. La conferencia es una traducción de su original en inglés. La traducción fue realizada por Coral Chamú Arias.

Los antecedentes estudios del pasado artístico, implican que los murales de hoy, impregnados por indios, tradiciones coloniales y populares, no estén influenciados únicamente por la hoguera de la Revolución, sino por un estilo natural debido a la herencia plástica de artistas mexicanos.

Esas posibilidades no fueron del todo evidentes cuando inició el movimiento armado.

La revolución política, social y económica contra el gobierno de Porfirio Díaz, comenzó en México en 1910 y tuvo al principio repercusiones trascendentales en el curso de las artes plásticas, apresurando la caída del imperio académico establecido desde las primeras décadas del siglo XIX en la Academia de San Carlos y más tarde, en la nueva Escuela Nacional de Artes Plásticas.

En 1911, el objetivo de los estudiantes fue el Dr. Daniel Vergara Lope, profesor de anatomía artística. Los estudiantes dirigieron una solicitud al director, pidiendo que el profesor de anatomía realmente enseñara en lugar de explotarlos con la venta de traducciones de técnicas de arte francés.

El director Antonio Rivas Mercado imprudentemente les negó contestación a la demanda.

El 28 de julio, los estudiantes declararon huelga en la escuela y, demandaron la inmediata dimisión del director. Un "comité" ejecutivo visitó oficinas de periódicos y fue recibido por el Secretario de Bellas Artes.

La policía prohibió a los huelguistas entrar a la escuela y, los instaron a dibujar en las calles.

Más tarde, el régimen liberal de Madero omitió librar a la escuela de estas rutinas conservadoras. La libertad artística tuvo que esperar hasta que inició la dictadura militar de Victoriano Huerta, cuando el pintor Alfredo Ramos Martínez fue nombrado director en septiembre de 1913.

El nuevo director abrió de par en par las puertas para la reforma que, llegó fuerte como un cálido viento revolucionario que barrió con el pasado, cambiando la Academia de San Carlos que Rivera y Orozco conocieron cuando estudiantes. El sucesor de Ramos, designado por Carranza, fue Gerardo Murillo, pintor agitador y vulcanólogo, un buen amigo de los estudiantes revolucionarios.

El Doctor Atl se impregnó de arte en Francia, España e Italia, donde Rivera aún estaba en su etapa formativa y en donde, Orozco estudió agricultura. De regreso a México, el futuro director acostumbraba reunirse con los jóvenes estudiantes de San Carlos. El Dr. Atl no estuvo contento con alimentar únicamente la imaginación de los estudiantes, así que quiso transformar el academicismo del arte mexicano por uno real y revolucionario.

Cuando el General Alvaro Obregón se convirtió en presidente a fines de 1920, José Vasconcelos fue nombrado Secretario de Educación. El inició un vasto programa de educación popular, incluyendo la pintura de murales en edificios públicos que actualmente hablan de la historia revolucionaria.

El programa de pintura mural de Vasconcelos comenzó invitando a los pintores Roberto Montenegro, Xavier Guerrero, Gabriel Fernández Ledesma y al Dr. Atl, para que decoraran la antigua iglesia Jesuita de San Pedro y San Pablo.

Vasconcelos pensó acerca de la preparación de otros pintores que podrían trabajar en dicho programa, éstos eran Rivera y Siqueiros. Rivera estaba entonces en Europa y Siqueiros estaba en busca de él, bajo el apoyo de Vasconcelos.

Ambos pintores viajaron a través de España e Italia donde, al tiempo que aprendieron las técnicas de los períodos pre-renacentista y renacentista, publicaron una proclama política para los pintores de América. Después de esto, regresaron a México para empezar el importante programa de pintura mural.

En 1922, Rivera inició el mural "La creación" en el anfiteatro Bolívar en la escuela Nacional Preparatoria. Fue ayudado por Carlos Mérida, Jean Charlot, Amado de la Cueva y, Xavier Guerrero. Al mismo tiempo Orozco, Siqueiros y Rufino Tamayo pintaron los corredores y las paredes de la escalera de la misma escuela.

A fines de 1922, Rivera se unió al Partido Comunista. Casi inmediatamente se convirtió en líder de los artistas revolucionarios mexicanos, especialmente de aquellos dedicados al muralismo.

El activista David Alfaro Siqueiros convenció a Rivera de crear una organización política entre los artistas muralistas e invitó a Carlos Mérida, Amado de la Cueva, Ramón Alva Guadarrama, (Xavier) Guerrero, Fernando Leal, José Revueltas y Germán Cueto, a fin de crear la Unión de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores, con el apoyo de José Clemente Orozco. Su manifiesto proclamaba como fundamental principio político lo siguiente: "Repudiamos la llamada pintura de caballete y todo el arte de los círculos ultraintelectuales, porque es aristocrático y glorificamos la expresión de arte monumental porque es de dominio

público". Los panfletos pintados y distribuidos por la Unión, se transformaron en el periódico. El machete, el cual llegó a ser eventualmente la revista del Partido Comunista Mexicano.

Como Secretario de Educación Pública, Vasconcelos contrató a la mayor parte de aquellos pintores para realizar los murales en las paredes de su nuevo edificio, en ellos plasmaron las "fiestas" tradicionales de México y, Rivera pintó la nueva ideología del movimiento revolucionario, especialmente la relacionada con Emiliano Zapata y la lucha por la tierra y los trabajadores con su pelea por mejores condiciones de trabajo.

El siguiente presidente, Plutarco Elías Calles, no estuvo de acuerdo con este arte revolucionario y detuvo el trabajo. Rivera y Siqueiros ya eran miembros activos del Partido Comunista, sin embargo sus relaciones con éste fueron muy difíciles ya que, sus ideas y la indisciplina para realizar el trabajo les causaron problemas con miembros que no estuvieron de acuerdo con la idea de mezclar arte y política. Rivera fue más radical en su defensa del arte y abandonó el Partido por primera vez en 1926.

Algunos meses después, Rivera se reintegró al Partido Comunista y al mismo tiempo continuó con su equipo en la realización de los murales de la Escuela de Agricultura en Chapingo. El mural fue llamado "La lucha por la tierra" y, es una oda a las fuerzas de la naturaleza y a la lucha por la tierra.

Para ese entonces, la Unión de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escritores había desaparecido y, los artistas que querían luchar dentro del Partido Comunista, debían hacerlo individualmente.

Por su parte, José Clemente Orozco aceptó un contrato particular para pintar el mural "Omnisciencia" en la Casa de los Azulejos, en la Ciudad de México. Siqueiros y Amado de la Cueva se trasladaron a Guadalajara a pintar murales. El mural que ambos pintaron en 1925 fue: "El trabajo y los ideales agrarios de la Revolución de 1910".

En aquellos años, Rivera tuvo bastantes actividades políticas. Fue miembro de la Liga Nacional Campesina, presidente del Bloque Obrero-Campesino, en el que participó como autor del programa de acción. En 1927 viajó a Moscú, como miembro de la Delegación Mexicana invitada a asistir al Décimo Aniversario de la Revolución de Octubre. Ahí, fue propuesto por el director de arte ruso para que pintara un mural en el Palacio del Ejército Real, pero sus vínculos con el grupo de artistas trotskistas pusieron fin a ese proyecto.

Al regresar a México, el Partido Comunista lo nombró responsable de la campaña presidencial de Pedro Rodríguez Triana, el comunista opositor del candidato oficial Pascual Ortiz Rubio.

En 1930, Ortiz Rubio fue presidente y Calles tuvo el poder detrás del trono. El Partido Comunista Mexicano fue declarado fuera de la ley y, los pintores del ala izquierda fueron perseguidos. Rivera se declaró así mismo un "zapatista" y, continuó su trabajo en la Revolución Agraria, considerando a Emiliano Zapata como primer líder revolucionario de México. Para conmemorarlo, pintó el retrato considerado uno de los mejores de la escuela muralista en aquel tiempo, en el Palacio de Cortés en Cuernavaca. Este mural fue financiado por el embajador de los Estados Unidos, Dwight W. Morrow, como miembro de la asociación creada en Nueva York por Morgan y Rockefeller para acrecentar las relaciones entre coleccionistas americanos y artistas mexicanos.

En 1930, Rivera continuó trabajando en los murales de Cuernavaca y en el Palacio Nacional, al mismo tiempo que Orozco pintó en el Colegio Pomona en Claremont, California, el mural "Prometeo" y, Roberto Montenegro pintó "Alegoría del viento" en el Palacio de Bellas Artes.

A fines de ese año, el arquitecto Timothy L. Pflueger anunció en San Francisco que, Rivera había sido comisionado para pintar un mural en el "Luncheon Club of the New Stock Exchange".

Mientras tanto, el gobierno mexicano invitó a que continuaran el trabajo de los murales aquellos pintores que no tuvieran una afiliación política fuerte, como Leal, Charlot, Mérida, Montenegro y el Dr. Atl. Ellos siguieron pintando en la Secretaría de Educación Pública y, en la Universidad de México.

En 1932, Rivera inició la preparación de los muros en el museo de Detroit, fue ayudado por Clifford Wight, Andrés Sánchez Flores, Viscount John Hastings, Arthur S. Niendorf y *Lucienne Block*. La pintura describía el crecimiento de las principales ciudades industriales de esa época en los Estados Unidos.

En marzo de 1933, los murales de Detroit fueron terminados y oficialmente dedicados. El grupo de los coleccionistas americanos continuó apoyando a Orozco y Rivera para que pintaran en aquel país. Rivera fue invitado por la familia de Henry Ford a pintar en el Instituto de Arte de Detroit.

Algunos pintores americanos y mexicanos lo ayudaron en su trabajo pero el clero conservador, los articulistas y los políticos, levantaron cargos por contener temas comunistas y sacrílegos y, de ser inadecuado para el entorno del museo. Las protestas cesaron cuando Edsel Ford declaró su apoyo a Rivera y a los murales.

Tiempo después en marzo, Rivera llegó a Nueva York para empezar a trabajar en el edificio del RCA en un mural titulado: "Man at the Crossroads Looking with Hope, and High Vision to the Choosing of a New and Better Future". Sus asistentes fueron Bloch, Dimitroff, Sánchez y Niendorf.

En abril, el encabezado del periódico *World Telegraph*

Nelson Rockefeller pidió a Rivera que reemplazara el rostro de Lenin con la figura de un hombre anónimo. Rivera ofreció a los opositores de Lenin, sustituirlo con las figuras de Abraham Lincoln y otros norteamericanos del siglo XX, pero, declaró que "antes que mutilar

la concepción, preferiría la destrucción física de la composición entera para preservar al menos, su integridad política".

El administrador de la firma del RCA, despidió a Rivera, declarando "La Batalla del Centro Rockefeller". El cese forzado del trabajo, en los murales incitó protestas políticas que recibieron cobertura de la prensa nacional e internacional. Esos murales fueron cubiertos con lienzos y más tarde, pintados por el artista Catalán José Ma. Sert. La destrucción del mural causó escándalos y serias protestas internacionales.

La General Motors canceló la comisión de Rivera para el mural, produciendo un fin aparente del capitalismo americano a los pintores mexicanos, pero no para todas las personas progresistas que asistían a la New Worker's School en Nueva York. Rivera junto con sus asistentes, incluyendo Bloch, Dimitroff y Sánchez Flores, realizaron una serie de murales portátiles en los que denunciaban la tradición revolucionaria de los Estados Unidos y, las condiciones políticas de ese momento.

Después, ellos también terminaron dos paneles de frescos pequeños, para la Liga Comunista de América, un centro trotskista en Nueva York; sus temas fueron la Revolución de Octubre y la IV Internacional.

Cuando Rivera regresó a México a fines de 1933, se unió a un fuerte movimiento político liderado por la Liga de Artistas y Escritores Revolucionarios, la cual fue fundada por los pintores Leopoldo Méndez y Pablo O'Higgins, quienes también fueron sus asistentes y el escritor Juan de la Cabada, en una organización de trabajo colectivo en contra del fascismo y la guerra.

Publicaron una revista llamada Frente a Frente con el slogan: "Ni con Calles ni con Cárdenas". La Liga atrajo a artistas de izquierda tanto mexicanos como norteamericanos.

En aquellos días, otro grupo de artistas revolucionarios trabajó en el Taller de la Gráfica Popular, su idea fue producir tallados y litografías a bajo costo para que fueran adquiridas por

todos. Entre estos artistas estuvieron Gabriel Fernández Ledesma, Isabel Villaseñor, Leopoldo Méndez, Feliciano Peña y Alfredo Zalce, quien se convertiría más tarde en un extraordinario muralista. Rivera fue un importante expositor del Taller.

Cuando Lázaro Cárdenas se convirtió en presidente de México, ofreció un contrato a Rivera, para que reprodujera el mural del Centro Rockefeller en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México y otro contrato a Orozco, para que pintara su famoso mural "Katharsis".

Más tarde, Siqueiros pintó "La lucha por la libertad" y, Tamayo terminó el trabajo de los cuatro grandes muralistas mexicanos con su obra "Revolución" en el Museo de las Culturas, en la Ciudad de México.

Tiempo después, Rivera terminó el gran mural de la escalera del Palacio Nacional, el cual fue dedicado a la historia mexicana desde las civilizaciones pre-hispánicas, hasta el desarrollo de la tecnología industrial usada por trabajadores y campesinos, proclamó nuevamente la necesidad de una revolución socialista que hiciera cambiar a la sociedad mexicana, no obstante, Rivera no era en lo absoluto miembro del Partido Comunista.

En septiembre de 1936, Rivera recibió un cable de la escritora Anita Brenner, informándole que Trotsky había sido expulsado de Noruega y que, no había sido aceptado en ningún otro país, por lo tanto, ella buscaba asilo para Trotsky y, pensaba que México podría dárselo.

Rivera y su colega político del Partido Comunista, Octavio Fernández, intercedieron ante el presidente Cárdenas, quien estuvo de acuerdo en dar a Trotsky asilo necesario. León y Natalia Trotsky llegaron a Tampico. Vivieron en la casa de Coyoacán, propiedad de Diego Rivera, la cual fue reforzada contra ataques y, vigilada por los partidarios de Trotsky. El Partido Comunista y su revista El Machete, persistieron en sus ataques contra Diego Rivera. Siqueiros, un distinguido stalinista dirigió un ataque armado contra la casa.

En 1938, André y Jackeline Bretón llegaron a México para explorar el "lugar surrealista por excelencia". Trotsky, Bretón y Rivera, firmaron el artículo de la revista del Partido: "Manifiesto por la libertad de un arte revolucionario", el cual fue apoyado por un gran número de artistas internacionales.

Durante todos estos años, Rivera abandonó sus pinturas murales, dedicándose, más a la política que a los frescos, actividad que fue la más valiosa de su vida. Además tuvo serios problemas personales que terminaron con su matrimonio con Frida Kahlo.

Debido a algunos conflictos políticos que él tuvo en México (fue particularmente criticado por abandonar el socialismo), en junio de 1939 decidió aceptar otra invitación para viajar a San Francisco California, para pintar un mural sobre el Tema "Marriage of The Artistic Expression of the North and South on this Continent", fue ayudado por Emmy Lou Packard, Mona Hoffman y, Arthur Niendorf. La revista Life, llamó a Rivera "lo máximo" en el programa Arte en Acción, en tanto que miles de espectadores lo veían pintar. El mural presentó escenas de la historia de México y de los Estados Unidos, donde muestra una fusión de las dos culturas en la enorme imagen central.

Entre tanto, Trotsky fue asesinado por un stalinista español llamado Ramón Mercader, Kahlo, quien se había relacionado con Mercader fue interrogada por la policía. En San Francisco, Rivera temía represalias en su contra, por lo cual apostó a un guardia armado en su andamio.

Por aquellos días la exhibición titulada "Twenty Centuries of Mexican Art", fue presentada en el Museo de Arte Moderno en Nueva York y, varias obras de Rivera fueron incluidas en esa muestra, con gran éxito.

En ese mismo año, David Alfaro Siqueiros realizó el mural "Retrato del Fascismo" en el Sindicato de Electricistas de la Ciudad de México.

En diciembre de 1940, el General Manuel Avila Camacho se convirtió en presidente de México. El siguiente año, Rivera terminó la "The Golden Gate Exhibition Mural", así como trabajos privados en Santa Bárbara y regresó a México con su ayudante Emmy Lou Packard. El nunca visitó nuevamente los Estados Unidos.

Al año siguiente, Orozco realizó cuatro grandiosos murales, los cuales decoran el edificio de la Suprema Corte de Justicia de la Nación. Estos murales fueron titulados: "La Constitución", "La legislación", "Defensa de la riqueza nacional" y "Justicia".

Siqueiros fue asilado en la República de Chile, debido a su participación en el ataque a la casa de Trotsky en la ciudad de México. Entonces, él pintó el mural "Muerte a los invasores", cuya principal característica fue el contenido antifascista y Manuel Rodríguez Lozano, pintó "La piedad en el desierto" en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México.

Algunos de los últimos murales pintados por José Clemente Orozco antes de su muerte prematura fueron, "Apocaesús Nazareno y, los murales realizados en su natal estado de Jalisco, en el Palacio de Gobierno y el famoso edificio llamado "Hospicio Cabañas", los cuales están ubicados en Guadalajara, la capital de ese estado.

En 1943, el presidente Avila Camacho instaló el antiguo Colegio Nacional, con 15 miembros, incluyendo a Rivera y Orozco como representantes de las artes plásticas. Este prestigioso grupo fue formado por los más sobresalientes científicos, escritores, artistas, músicos e intelectuales del país.

En este año, Siqueiros viajó a la Habana, Cuba y, realizó el mural "Los nuevos días de la democracia" y "Elipsis", el cual adorna la capilla del Antiguo Hospital de Jel Seville Baltimore Hotel y, regresó a México para pintar "La nueva democracia", acompañado de los paneles titulados "Víctimas de la guerra" y "Víctimas del fascismo" en el Palacio de Bellas Artes.

Miguel Alemán Velasco fue electo presidente de México en 1946 y patrocinó la creación de la Comisión de la Pintura Mural, como parte del Instituto Nacional de las Bellas Artes. Esta comisión fue formada por Orozco, Siqueiros y Rivera.

El mural de Rivera en el Hotel del Prado fue terminado en 1948 e incluyó el slogan "Dios no existe", el cual creó un escándalo. Como resultado, el mural fue retirado de vista pública por nueve años. En 1949, Frida Kahlo fue readmitida en el Partido Comunista Mexicano, pero la petición de Rivera fue rechazada nuevamente.

El gobierno mexicano dio a Rivera el Premio Nacional de Artes Plásticas. En la misma época, participó en la campaña de la Conferencia de Paz en Estocolmo, un encuentro comunista, protestando por la bomba atómica.

Por los años 1950 y 1951, Siqueiros, realizo "Apoteosis y resurrección de Cuauhtémoc", dividido en dos paneles llamados: "Tormento y resurrección de Cuauhtémoc". Estos paneles fueron ubicados en el tercer piso del Palacio de Bellas Artes.

En 1952, Rivera fue comisionado por el Instituto Nacional de Bellas Artes para realizar una pintura de las dimensiones de un mural para la exhibición: "Arte mexicano desde épocas pre- colombinas hasta nuestros días", propuesto para un recorrido europeo. En 35 días pintó "La pesadilla de la guerra y el sueño de la paz", en el cual Stalin junto con Mao Tse Tung, sostienen la petición de paz de Estocolmo con una mano y con la otra ofrece al mundo pluma, mientras Marienne, el Tío Sam y John Bull observan desde atrás, los norcoreanos están siendo colgados, balaceados y azotados por soldados sudcoreanos y, en el primer plano Frida Kahlo y otros recolectan firmas para la petición. El director del INBA, Carlos Chávez se rehusó a exhibir el trabajo, señalando que en el había serias acusaciones en contra de gobiernos con los cuales México mantenía relaciones amistosas.

En una conferencia de prensa, Rivera declaró que el gobierno mexicano temía el contenido de su pintura, los oficiales del INBA removieron la pintura del Palacio de Bellas Artes. Regresó su pago y el INBA le regresó la pintura.

Rivera y Siqueiros fueron acusados de incitar a la violencia en el desfile del Día del Trabajo, fuera del Palacio de Bellas Artes, en ese acto, dos hombres fueron asesinados y 50 *fueron lastimados* en los enfrentamientos entre miembros del Partido Comunista, los fascistas Camisas Doradas y la policía.

Por tercera vez, Rivera se postuló para la readmisión a ese Partido, pero su petición nuevamente fue rechazada. Era 1952 y Rufino Tamayo pintaba en el Palacio de Bellas Artes el mural "El nacimiento de la nacionalidad", mientras, Siqueiros trabajaba en los murales del Hospital de la Raza y en la Universidad Nacional Autónoma de México, en la Ciudad de México.

En 1953, José María Dávila comisionó a Rivera para crear un mural para la fachada del Teatro de Los Insurgentes. Un escándalo surgió en relación a la imagen que Rivera hizo de "Cantinflas", el popular comediante mexicano, ya que lo mostraba no sólo robando al rico para darle al pobre, sino que además, vestía la sagrada imagen de la Virgen de Guadalupe. Después del boicot al teatro, Rivera removió la imagen de la Virgen del mural de insurgentes.

En mayo, Rivera representó a México en el Congreso de Cultura de Santiago de Chile. En aquellos años, Tamayo creó el mural "México de hoy".

En 1954, la última aparición en la cual Frida Kahlo y Diego Rivera participaron fue en una manifestación, protestando por la intromisión de la CIA en el derrocamiento del presidente de Guatemala, Jacobo Arbenz Guzmán, poco después Frida falleció.

El 25 de septiembre, el 12º Congreso Nacional del Partido Comunista readmitió a Rivera como miembro del Partido, su siguiente trabajo fue el óleo propagandístico titulado "Victoria

Gloriosa", una denuncia del derrocamiento de Arbenz Guzmán. Rivera envió la pintura a un recorrido por países del bloque soviético.

Ante la invitación de la Academia de Bellas Artes de Moscú, partió a esa ciudad. Su intención fue estudiar arte contemporáneo en la Unión Soviética y, buscar una cura para su cáncer. En 1956 abandonó el hospital diciendo que su cáncer había sido completamente curado. *Realizó muchas obras* en aquel país y regresó a México anunciando su intención de dividir su tiempo entre México y la Unión Soviético.

En 1954, quitó la leyenda "Dios no existe" del mural del Hotel del Prado y, la substituyó por la de "Lectura en la Academia de Letrán, 1936", refiriéndose a la famosa disertación que hubo en la Reunión Decimonovena de Poetas, Novelistas y Dramaturgos. A la vez, el mural de la Escuela de Bellas Artes de California (ahora Instituto de Arte de San Francisco), el cual había sido cubierto por un falso muro alrededor de 1947, fue descubierto, limpiado y re-dedicado.

En 1957, Jorge González Camarena pintó su mural "Liberación", en el Palacio de Bellas Artes y ese mismo año, Diego Rivera falleció de una falla cardíaca en su estudio de San Angel. Después de los honores oficiales en el Palacio de Bellas Artes, fue enterrado en la "Rotonda de Hombres Ilustres", En el panteón de Dolores de la ciudad de México.

Copyright La Guirnalda Polar - Neoclassic E-Press, 1997

01-septiembre-97

BIBLIOGRAFIA

- ACHA, Juan. *Arte y Sociedad Latinoamericana*. México. Fondo de Cultura Económica.
- ACQUARONE, F. "Candido Portinari". In *Mestres da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro. Ed. Paulo de Azevedo. s.d., pp. 243-53.
- ALIMONDA, Hector. *A Revolução Mexicana* 1.^a edição. São Paulo. Ed. Moderna. 1986.
- ALTMANN, Werner. *A Trajetória Contemporânea do México*. São Paulo. Ed. Pensieri. 1992.
- AMARAL, Aracy A. *Arte Para Quê ? A Preocupação Social na Arte Brasileira 1930-1970*. São Paulo. Nobel. 1984.
- ANGUIANO, Arturo. *El Estado e la Política Obrera del Cardenismo*. México. Ed. Era. 1975.
- AQUINO, F. de. *Candido Portinari*. Buenos Aires. Codex. 1965.
- BACKSCO, Bronislaw . Enciclopédia. volume nº 05. Lisboa. Imprensa Nacional - Casa da Moeda. 1985.
- BAYÓN, Damian. *Aventura Plástica de Hispanoamérica*. México. Fondo de Cultura Económica. 1974.
- _____ (relator). *América Latina en sus Artes*. México. Siglo Veintiuno Editores. UNESCO. 1.^a edição. 1974.
- _____ *Arte Moderno em América Latina*. Madri. Taurus ediciones.S.A. 1985.
- BELLUZO, Ana Maria de Moraes (organizadora). *Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina*. São Paulo, memorial, UNESP.
- CANCLINI, Nestor. *A socialização da arte*. São Paulo. Editora Cultrix. 1984.

- _____. *Culturas Híbridas*. México. Fondo de Cultura Económica. 1990.
- CALLADO, Antônio. *Retrato de Portinari*. Rio de Janeiro. MAM. 1956.
- CARONE, E. *A República Nova (1930-1937)*. São Paulo. DIFEL. 1974.
- _____. *Brasil anos de crise- 1930-1945*. São Paulo. Editora Ática. 1991.
- CÓRDOVA, Arnaldo. *La Formación del Poder Político en México*. México. Ed. Era. 1972.
- DURÁN, Leonel. *Lázaro Cárdenas Ideário político* México. Ediciones Era. 1976.
- DORFLES, G. *Novos ritos, novos mitos*. São Paulo. Martins Fontes. 1985.
- EDCKCROFT, James D. *Precursores Intelectuales de la Revolución Mexicana (1900-1913)*. 3.^a edição. México. Ed. Siglo XXI, 1990.
- EDER, Rita. *Pintura mexicana. 1920 - 1950*. Org. Damián Bayón. *Arte Moderno em América Latina*. Taurus Ediciones. Madrid. 1985.
- FABRIS, Annateresa - *Portinari pintor social*. Editora Perspectiva/EDUSP, 1990.
- FERRY, Luc. *Homo aestheticus- a invenção do gosto na Era Democrática*. São Paulo. Editora Ensaio. 1994.
- FISCHER, Ernest. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro. Zahar. 1966.
- GOMBRICH, E. M. *História da arte*.
- GUAL, Henrique F. *Diego Rivera*. Buenos Aires. Editorial Codex. 1966.
- IANNI, Octavio. *O colapso do populismo no Brasil*. Rio de Janeiro. Editora civilização brasileira. 1994.

KETTENMANN, Andrea, *Diego Rivera 1886-1957 Um espírito revolucionário na arte*, Taschen, 1997

MANRIQUE, Jorge Alberto Manrique. *?Identidad o modernidad? América Latina e sus artes*. Relator Damián Bayón, 1ª ed. Siglo Veintiuno Editores. UNESCO. México. 1974.

MICELI, Sergio. *Imagens negociadas (retratos da elite brasileira de 1920 a 40)*. São Paulo. Companhia das letras. 1996.

MICHELI, Mario de. *Siqueiros*. México. Ed. Cultura SEP. 1985.

MOYSSÉN, Xavier - *Textos de arte. Reunidos y apresentados*. UNAM. México. 1986.

MOREIRA, Marcos. *Candido Portinari*. Editora Três. Rio de Janeiro. 1974.

MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas na América Latina do Transe ao Transitório*. Ed. Civilização Brasileira S.A. Rio de Janeiro. 1979.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira 1933-1974*. 9ª Ed.. São Paulo. Editora Ática. 1994.

NAVARRA, Rubén. *Iniciação à pintura brasileira contemporânea*, en Revista Acadêmica, Rio de Janeiro. Abril de 1944.

OROZCO, José Clemente. *Autobiografía*. México. Ediciones Era. 4ª edição. 1991.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira & identidade nacional*. Editora Brasiliense. São Paulo. 5ª edição. 1994.

PAZ, Octávio. *Los privilegios de la vista*. México. Fondo de Cultura Económica. 2ª edição. 1989.

PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. Editora Perspectiva S.A. 1981.

PRADO, Maria Lígia. *A Formação das Nações Latino-americanas*. São Paulo. Ed. Atual.

PRAMPOLINI, Ida Rodriguez - *Rivera y su concepto de la história*. Retrospectiva. Ministério da cultura. México. 1985.

QUIJANO, Anibal. *Modernidad, Identidad y Utopia em América Latina*. Lima, Sociedad y Política, Ediciones. 1988.

READ, Herbert. *História da Pintura Moderna*, São Paulo. Thames and Hudson Ltda. 1974.

ROMERA, Antonio R. - *América Latina en sus artes*.

ROMERO BREST, Jorge. *Política Artístico Visual en Latino-Americana*. 1974.

SCHWARTZMAN, Simon et ali. *Tempos de Capanema*. São Paulo. Ed. Paz e Terra-EDUSP.1984.

SERRANO, Híjar Alberto. *Diego Rivera: contribución política*, - SEP INBA. 1986.

TEIXEIRA, O. *Getúlio Vargas e a Arte no Brasil*, Rio de Janeiro. DIP. 1940.

TIBOL, Raquel = *História General del Arte Mexicano. Época Moderna y Contemporanea*. Ed. Hermes. México. 1981.

TIBOL, Raquel. *La Independência Latino-Americana desde el Arte, Siempre México*. nº 722 p. 55. Abril. 1967.

TRABA, Marta. *Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas, 1950/1970*. Rio de Janeiro. Paz e Terra. 1977.

VASCONCELOS, José. *Discursos: 1920 - 1950*. Editorial Botas. México. 1950.

WALTER, Zanini org. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles, 1983, 2v. il.,v.2, p.594.

WOLFE, Bertram D. *La fabulosa vida de Diego Rivera*. México. Editorial Diana. 1972.

WOLF, Eric. *Guerras camponesas no século XX*. São Paulo. Ed Global. 1984.

ZEA, Leopoldo. *El Pensamiento Latino-americano*. México. Editorial Pormarca. 1965.
2v.

PERIÓDICOS

O JORNAL. 25 de agosto de 1954. Reportagem de Quirino Campofiorito.

DIÁRIO DE SÃO PAULO. São Paulo, 21 de novembro de 1934.

CORREIO DA NOITE. 27 de novembro de 1935. Entrevista.

FOLHA DA NOITE. São Paulo, 20 de novembro de 1934.

DIRETRIZES. Rio de Janeiro, 1945. Portinari, candidato dos comunistas.

O JORNAL. Rio de Janeiro, 10 de dezembro de 1961.

FOLHA DA MANHÃ. São Paulo, 22 de março de 1953. Hideo Onaga. Da Pampulha até às 14 terras da igreja matriz de batatais.

CARTAS DE DIEGO RIVERA

Ao partido comunista mexicano dia 26 de abril de 1925.

CARTAS DE PORTINARI

Ao ministro Gustavo Capanema. Rio de Janeiro, 27 de setembro de 1939.

Ao ministro Gustavo Capanema. Brodowski, 25 de março de 1942.

Ao ministro Gustavo Capanema. Washington, 03 de outubro de 1941.

Ao presidente Getúlio Vargas. Washington, 03 de outubro de 1941.

DOCUMENTOS

Abaixo assinado para Getúlio Vargas. 05 de novembro de 1945.

REVISTAS

Manchete do Rio de Janeiro. dia 09 de março de 1953. Entrevista a Vinícios de Moraes.

Revista acadêmica - nº 48 de fevereiro de 1940.

CONFERÊNCIA

Apresentada pela Dra. Guadalupe Rivera Marín, historiadora, diretora do Centro de Estudos da Revolução Mexicana, pesquisadora sobre o muralismo mexicano na Universidade Simon Fraser de Vancouver no dia 01 de setembro de 1997.