



PÁTRIA MURAL

**A construção da “mexicanidade” à
luz do movimento muralista
mexicano**

Heleno Araujo da Silva

Heleno Araujo da Silva

**Pátria mural: A construção
da “mexicanidade” à luz
do movimento muralista
mexicano**

1ª Edição

Belém-PA
Home Editora
2023

© 2023 Edição brasileira
by Home Editora

© 2023 Texto
by Autor

Todos os direitos reservados

Home Editora

CNPJ: 39.242.488/0002-80

www.homeeditora.com

contato@homeeditora.com

9198473-5110

Av. Augusto Montenegro, 4120 - Parque Verde, Belém - PA, 66635-110

Editor-Chefe

Prof. Dr. Ednilson Ramalho

Diagramação e capa

Autor

Revisão de texto

Autor

Produtor editorial

Laiane Borges

Bibliotecária

Janaina Ramos

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP)
Home Editora



P314

Pátria mural: a construção da “mexicanidade” à luz do movimento muralista mexicano / Heleno Araujo da Silva. – Belém: Home, 2023.

Livro em PDF

ISBN 978-65-85712-67-5

DOI 10.46898/home.694bc278-f51a-45ec-877c-825fe3a7dde4

1. Pátria mural. I. Silva, Heleno Araujo da. II. Título.

CDD 306

Índice para catálogo sistemático

I. Cultura e instituições



Todo o conteúdo apresentado neste livro é de responsabilidade do(s) autor(es).
Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-SemDerivações 4.0 Internacional.

Conselho Editorial

Prof. Dr. Ednilson Sergio Ramalho de Souza - UFOPA
(Editor-Chefe)

Prof. Dr. Laecio Nobre de Macedo-UFMA

Prof. Dr. Aldrin Vianna de Santana-UNIFAP

Prof. Dr. Carlos Erick Brito de Sousa-UFMA

Prof^a. Dra. Renata Cristina Lopes Andrade-FURG

Prof. Dr. Clézio dos Santos-UFRRJ

Prof. Dr. Rodrigo Luiz Fabri-UFJF

Prof. Dr. Manoel dos Santos Costa-IEMA

Prof. Dr. Rodolfo Maduro Almeida-UFOPA

Prof. Dr. José Moraes Souto Filho-FIS

Prof. Dr. Deivid Alex dos Santos-UEL

Prof^a. Dra. Maria de Fatima Vilhena da Silva-UFPA

Profa. Dra. Dayse Marinho Martins-IEMA

Prof. Dr. Daniel Tarciso Martins Pereira-UFAM

Prof^a. Dra. Elane da Silva Barbosa-UERN

“Acreditamos que um mundo melhor se faz com a difusão do conhecimento científico”.

Equipe Home Editora

Sumário

Introdução	2
.	
.	
.	
.	
.	
1. Diego Rivera e sua <i>Epopéya del pueblo mexicano (1935)</i>	7
.	
.	
.	
.	
2. Indigenismo(s) em Siqueiros: a retração do indígena à luz do indigenismo heroico e suas nuances	17
.	
.	
.	
.	
3. O(s) indigenismo(s) nas obras de Orozco: entre ambiguidades e identidades nacionais	21
.	
.	
.	
.	
.	
CONCLUSÃO	26
.	
.	
.	
.	
.	
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	27

Pátria mural: A construção da “mexicanidade” à luz do movimento muralista mexicano

INTRODUÇÃO

A irrupção da Revolução Mexicana como uma reação aos horrores e tormentas provocadas pelo governo porfirista e sua posterior deposição suscitou uma infinidade de produções culturais no seio da sociedade e da intelectualidade mexicanas. As críticas a Porfirio Díaz e seus asseclas encontraram eco primeiramente em manifestações literárias do final do século XIX, como o romance *Tomochic* (1894), de Heriberto Frías, retratando os excessos e as crueldades cometidas pelo governo mexicano contra os habitantes da cidade de Tomochic, bem como do genocídio ocorrido. Outra importante obra foi *En esta tierra* (1906) - posteriormente nomeado de *Perico* -, de Arcadio Zentella Priego, cuja narrativa consiste em retratar a trajetória de um camponês mexicano e seu sofrimento diante dos crimes, torturas e perseguições promovidas pelo governo porfirista.

Para além da literatura supracitada, o movimento muralista mexicano emergia como uma das principais manifestações culturais e artísticas no que diz respeito à demonstração de uma perspectiva diferente e um projeto de nação diferentes dos propostos pelo porfirismo. É necessário tomar o movimento muralista não como uma materialização dos anseios, sentimentos e demandas individuais dos artistas mexicanos, ou meramente como uma representação na qual a arte encontre um fim em si mesma e tenha seu sentido na significação restrita e literal de suas cores, personagens, traços, indumentárias e fatos relatados nas obras (MICHELE, 1991). Dessa maneira, é crucial que o enxerguemos eminentemente como um movimento artístico e vanguardista com necessidades muito particulares, articuladas com projetos de governo que, por sua vez, preconizavam o movimento artístico como uma representação e materialização de seus objetivos político e sociais, bem como de seu imaginário em relação à memória e passado mexicanos e indígenas (DIAZ; MOLINA, 2014). Nas primeiras décadas do século XX, sobretudo após a Revolução Mexicana, o muralismo cumpria a função de ser uma arte de cunho revolucionário e,

consequentemente alinhada às suas demandas, impulsionadas de maneira contundente no governo de Álvaro Obregón Salido.

Dados os fatores supracitados, a vanguarda muralista mexicana recebeu contornos oficiais tendo como um de seus principais responsáveis José Vasconcelos, então titular da Secretaria de Educação Pública. Segundo os autores Ana Luiza Molina e Natalia Diaz, Vasconcelos organizou um “amplo programa iconográfico que tendia a representar paisagens da história mexicana e incluí os costumes e festividades indígenas (...) desde os povos originários até a Revolução de 1910” (DIAZ; MOLINA, 2014). O muralismo, então pode ser analisado como uma arte revolucionária e pública, inspirada nos mesmos modelos educativos e didáticos dos departamentos de cultura e ensino da URSS como Anatoli Lunachersky e Máximo Gorki.

As intenção e motivações do Muralismo como movimento ficaram bem expressas no Manifesto do Sindicato dos Trabalhadores, Técnicos, Pintores e Escultores do México. Tendo sido publicado em junho de 1924, Rivera, Orozco e Siqueiros o assinam e demonstram a valorização de uma pretensa arte nacional e pública, em detrimento do que chamavam de arte aristocrática. Mais do que isso, a valorização da arte nacional mexicana - e para os mexicanos - era acompanhada por uma postura bastante combativa com relação à burguesia do país, apelando para o sofrimento ocasionado aos trabalhadores mexicanos e para a continuidade dos ideais progressistas apregoados pela e após a revolução quatorze anos antes do lançamento do referido manifesto:

Em nome de todo o sangue derramado pelo povo em dez anos de luta [...] fazemos um apelo urgente a todos os camponeses, trabalhadores e soldados revolucionários do México para que [...] formem uma frente única para combater o inimigo comum. (ADES, 1997, p.324-5)

A intenção do muralismo como movimento artístico e todos seus apoiadores e idealizadores era a de romper com os pressupostos de memória e história construídos pelos porfiristas. Era necessário preconizar a memória e a cultura indígenas, ao contrários do antigo governo pré-revolução, cuja produção cultural e material era eminentemente voltada para a elite mexicana, valorizando a figura mestiça em detrimento dos indígenas, a fim de valorizar a constituição da identidade mexicana como constituída tanto pelos indígenas como pelos espanhóis.

Além da valorização do passado indígena asteca, é fundamental compreender que o Muralismo mexicano tendia a valorizar todo o campesinato e proletariado como construtores da nação, tendo sofrido e sido relegados a uma posição de inferioridade, além das chacinas, mortes e torturas sofridas pelos trabalhadores rurais. Dessa maneira, o Muralismo era um movimento artístico chancelado pelo governo, sobretudo como um projeto didático e de construção de uma memória coletiva e identitária que extrapolava os fins estéticos das obras, como ressaltado pela autora Claudia Mandel por ao afirmar que *“no podemos analizar el fenómeno del muralismo desvinculado de una actividad educativa global (...), una arte consagradorio que el Estado usufructuó en su proceso de legitimación y homogeneización nacional”* (DIAZ; MOLINA, 2014).

Para analisar a obra de Diego Rivera e sua inserção no movimento muralista, tomo como principal diretriz teórica a noção de “memória enquadrada” (POLLACK, 1992) elaborada por Michael Pollack. Segundo este, a memória compre a função de manter o elo social de maneira sóbria e coesa e, de aglutinar os indivíduos em torno de um substrato em comum, estabelecendo fronteiras no campo da alteridade. Para entender não apenas a memória, mas sua formação, é necessário a utilização do conceito de “memória enquadrada”, sendo este a maneira como um determinado grupo revisita o passado, sustenta suas posições, cria coesão com o passado e materializa sua forma de pensar, como em monumentos, pinturas ou murais, por exemplo. Essas colocações, apesar disso, possuem alguns limites, na medida em que recorrentemente lidam com a formação de identidades e a maneira estabelecida como alguns grupos enxergam determinado aspecto e, também, como se enxergam. Esse dilema, segundo Pollack, pressupõe que os responsáveis pela produção dos discursos que assentam a unidade destes grupos sejam cuidadosamente escolhidos, de acordo com critérios que gerem o mínimo possível de tensão. Defendo assim que, portanto, Diego Rivera foi escolhido como um dos grandes expoentes das pinturas em murais justamente por comungar com o projeto de nação e de propagação da identidade mexicana ideal preconizado pelo governo pós-revolucionário.

Além das proposições em relação à memória coletiva, é necessário elucidar como enxergo a interpretação das imagens e seus significados latos, para além da superficialidadedos traços, cores e tamanha monumentalidade da obra. Na tentativa de identificar, analisar e discorrer sobre seus simbolismos, proponho me ancorar no

método analítico (PANOFSKY, 2007) elaborado por Erwin Panofsky, cuja estrutura se dá em três etapas:

- 1) a análise pré-iconografia consiste em apreciar as formas, estilos, traços concernentes à escolas artísticas perceptíveis, bem como os objetos e eventos retratados na obra, no campo dos sentidos visuais, observando os seus aspectos mais primários e imediatos possíveis, tais como animais, plantas ou humanos;
- 2) nesta parte secundária, denominada por Panofsky de Iconografia, devemos atentar para a maneira como as formas dos objetos e traços artísticos possam vir a representar significados específicos por meio de noções e conceitos, sendo esta junção a formação do que chamamos alegoria. Propõe-se, assim, estabelecer uma interpretação além do conhecimento das percepções imediatas, sendo necessário identificar suas abstrações e sentidos, como propõe Panofsky ao afirmar que preconiza o “tema em oposição à forma”;
- 3) A interpretação iconológica encontra seu objetivo no terceiro passo. Esta consiste em identificar como as alegorias e significações observadas e seus conteúdos, de uma maneira geral, foram significados e apreendidos em um dado contexto social, seja por uma classe social, uma religião ou, como neste caso, uma nação. Trata-se de sintetizar as condições históricas do conteúdo e as tendências produzidas, podendo compreender suas interpretações e motivações que, em uma análise restrita da simbologia, estariam comprometidas.

Ao utilizar como referencial teórico a iconologia de Panofsky, devo ressaltar que reconheço as problemáticas, riscos e cuidados que lhe são devidos quando utilizada. As obras muralistas, ainda que estejam circunscritas em um movimento de “memória enquadrada” cujas diretrizes estão eminentemente ligadas a um projeto político de estado-nação, possuem algumas peculiaridades que, por sua vez, tornam o uso da iconologia como insuficiente para sua interpretação e total apreensão da intenção do artista.

Tendo em vista que uma das principais características do Muralismo mexicano - ainda que nem todas as obras o façam - é recorrer às narrativas e mitos próprios das cosmologias dos diversos povos pré-colombianos, valorizando a composição étnica do povo mexicano, numa perspectiva indigenista. Além disso, é crucial entender a valorização e materialização das lutas pelas terras e pela independência mexicana. Dados esses fatos supracitados, é necessário saber lidar com as diversas

temporalidades que quase que literalmente se entrelaçam nos murais: Os “passados” mexicanos se encontram numa mesma obra.

Didi-Huberman é um dos autores que estabelece alguns contrapontos à iconologia de Panofsky, ressaltando que, em sua visão, o anacronismo é algo inevitável e inerente à arte. Contrariando a maioria dos historiadores, Huberman decide tomar o anacronismo como um aliado na síntese artística, considerando a impossibilidade de desfazer do mesmo e rechaçando aqueles historiadores que buscam estabelecer uma análise eucrônica de um determinado objeto histórico. O anacronismo, então, está presente nos elementos mais contemporâneos, permeando múltiplas memórias em sua heterogeneidade:

O anacronismo recebe dessa complexificação um estatuto renovado, dialetizado: parte maldita do saber histórico, ele encontra em sua própria negatividade – em seu poder de estranhamento – uma chance heurística que o faz, eventualmente, aceder ao estatuto de parte nativa, essencial à emergência dos objetos desse saber. Falar assim do saber histórico é, então, dizer algo sobre seu objeto: é propor a hipótese de que só há história de anacronismos. Quero dizer, ao menos, que o objeto cronológico não é pensável senão em seu contrarritmo anacrônico. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.43)

1. Diego Rivera e sua *Epopéya del pueblo mexicano* (1935)

Um dos grandes expoentes do muralismo mexicano foi Diego Rivera, ao lado de nomes como Orozco e Siqueiros, sendo estes os três grandes do movimento. A arte de Rivera possuía um caráter ainda mais didático que os dos outros dois, sendo eminentemente engajado na formação de uma cultura política e identitária do povo mexicano. A inserção do autor no movimento e no projeto de nação de Vasconcelos era tão grande que o fez repensar as técnicas e a estética de suas obras, tendo Rivera abandonado o cubismo para realizar uma obra que fosse adaptada e, assim, mais palatável ao gosto e à compreensão popular (AZUELA, 2005).

Uma das principais obras de Diego Rivera é sua *Epopéya del pueblo mexicano*, tendo começado a ser construída em 1929 e concluída apenas em 1935, estando situada até hoje nas paredes do Palacio Nacional, ocupando cerca de 276 m² e três grandes murais interligados, constituindo-se em um modelo tríptico de arte, com alas norte, sul e central. A extensão métrica da obra corresponde a suas extensas temáticas acerca da história mexicana, abarcando os acontecimentos de 1521 a 1930 sob a ótica de Rivera. Neste sentido, a *Epopéya* retrata desde os indígenas astecas e a Conquista europeia até os pressupostos da Revolução Mexicana contemporâneos a Diego Rivera e sua concepção da mesma, passando até mesmo a independência e as guerras civis mexicanas. Diego Rivera propõe, dessa forma, retratar episódios marcantes da história mexicana de uma maneira não apenas didática mas, sobretudo, épica, elucidando de maneira cronológica os acontecimentos cruciais.

A análise da parte norte do mural, chamada “*México prehispanico*”, nos mostra de maneira mais evidente a influência da valorização indígena, do passado pré-hipânico e sua cultura. É possível perceber a presença da representação mitológica dos povos mesoamericanos sob a perspectiva de Rivera, como a simbolização da divindade Quetzalcóatl e seu mito. Nesta parte da obra, a deidade é representada de duas maneiras diferentes, tanto em sua dimensão de Serpente Emplumada - divina - quanto humana, na figura de um homem branco - representando seu ritual (MANDEL, 2007). A deidade aparece para ressaltar sua importância na criação das culturas que compuseram o passado mexicano, na medida em que Quetzalcóatl era responsável pelo ordenamento da terra, sobretudo em sua representação como Serpente Emplumada. Com suas plumas raras, era responsável pelo elo com o mundo espiritual, ressaltando a dualidade constitutiva do mundo, como entre vida/morte, deuses/homens e céu/terra. Sendo assim, diversas dimensões do passado mesoamericano eram retratadas, tanto as mazelas das guerras e as resistências dos povos quanto as atividades cotidianas,

artísticas e culturais destes, como a moagem do trigo, a música, a pinturas e as esculturas.



Mexico prehispanico

A parte central da *Epopéya* é a de maior extensão entre as três e, além disso, a que representava o maior número de acontecimentos marcantes. Intitulada *De la Conquista a 1930*, relata a evangelização e a catequese dos indígenas realizada pelo clero regular, bem como do horror e da barbárie vivida pelos nativos ao serem dizimados pelos espanhóis. Rivera trata de dar destaque a algumas figuras-chave no processo de independência, com Morelos e Hidalgo, sendo retratados como heróis e personalidades louváveis da história mexicana (MANDEL, 2007). Este, por sua vez, retratado segurando em sua mão direita uma corrente quebrada, carregando o forte simbolismo do fim das garras do colonialismo, enquanto que em sua mão esquerda temos a imagem da Virgem de Guadalupe. Morelos, por sua vez, general e figura proeminente na arte da guerra, é retratado apontando para a direita, em direção ao futuro que será alcançado por meio da guerra. O mesmo é feito por um personagem logo abaixo de Morelos, apontando sua espada para a direita, com os pés posicionados sobre uma planta de milho, em clara conotação à importância e à urgência da questão agrária para os muralistas e, sobretudo, para Rivera, para o qual tornava-se um problema contemporâneo.

Ocupando o centro da parte central, a figura que permanece até hoje na bandeira mexicana como seu brasão: a águia devorando uma serpente, cujo simbolismo remete ao mito de fundação da cidade de Tenochtitlán, atual Cidade do México. É interessante postular a presença deste mito e a centralidade que ocupa na

obra, não apenas em termos metafóricas, mas sobretudo por se localizar espacialmente em seu centro, concebendo o mito fundacional como um elemento chave e que, invariavelmente, o presente mexicano e o fio condutor da história da nação inevitavelmente os remete a ele. Não se trata meramente de propor um sentido atual à mitologia mesoamericana, mas sobretudo um trabalho de instrumentalização do subjetivismo e da atemporalidade mitológica, inserindo-a em uma lógica cronológica palpável e passível de sentido para a construção da sociedade mexicana. Sendo assim, esse mito fundacional e sua presença na obra de Rivera propõem uma:

convergencia crucial entre la cosmología y la cronología, entre el mito y la historia es muy significativa ya que establece una relación estrecha entre lo que debe haber sido y lo que fue, entre la subjetividad irreal del mito y la objetividad de los hechos pretéritos. (JOHANSSON, Patrick, 2017, p.42)

As independências latino-americanas suscitaram e ainda suscitam diversos temas e problemáticas referentes aos seus desdobramentos, muitos tendo origem na esteira das historiografias nacionais propostas no século XIX. O consenso, como diria Camilo de Mello Vasconcellos, seria apenas com relação ao livramento das amarras colonialistas espanholas que por mais três séculos oprimira os mexicanos. A imersão da sociedade mexicana no escopo de um estado-nação gerou em seu cerne diversos debates com relação a maneira como o surgimento da nação seria narrada e contada pela História, pela Literatura, ou pelo Arte. Os diversos espectros ideológicos divergiam incessantemente sobre quais símbolos, personagens ou instrumentos deveriam ser adotados, premissa essa que perpassava não apenas os muralistas mexicanos, mas sobretudo até mesmo os monumentos construídos a fim de celebrar a independência mexicana no *Paseo de La Reforma*, situado no coração da Cidade do México.

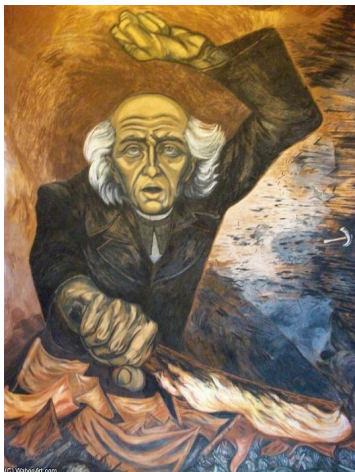
A própria figura de Hidalgo era um espaço de disputa entre liberais, conservadores e porfiristas, sendo suas própria personagem retomada como figura proeminente das obras de Rivera e no projetos dos governos pós-revolucionários - como o de Vasconcelos. Após a derrota dos conservadores em 1867, paulatinamente a figura de Morelos e Hidalgo são alçadas ao patamar de “heróis”, ao passo que personagens como Iturbide, caro àqueles, vão sendo relegados ao ostracismo, afinal, “(...) *la presencia de diferentes memorias y mitos colectivos pertenecientes a facciones diversas, mismos que, conel tiempo, se codificaron en tradiciones revolucionarias rivales, cada una con su repertorio de héroes y villanos.*” (BENJAMIM, 2003, p.41) Essas rupturas e embates no campo das representações e

dos simbolismos se tornou uma constante na história mexicana - sobretudo após tornaram-se independentes - retomando até mesmo ao suporte de mitologia e miscigenação dos povos pré-colombianos.



De la Conquista a 1930

Hidalgo era uma figura extremamente importante para os muralistas, praticamente unânime em sua representação como um herói. O mural de Orozco intitulado Hidalgo: A Primeira batalha da revolução é dedicado inteiramente a ele e nos remete novamente à dicotomia de heróis ou vilões, o que pode ser percebido na insurgência de Hidalgo mesmo em meio a tantos corpos estirados no chão. Este sempre foi uma figura insubordinada, um padre com preceitos e ações bem diferentes das convencionais, tendo em vista o acesso que diversos autores ilustrados (PRADO, 2004), sendo constantemente acusado de heresia pela igreja católica por suas tentativas de impor no México os pressupostos da Revolução Francesa. Preso e fuzilado em 1811 após uma emboscada, Hidalgo tornou-se uma das figuras mais proeminentes não apenas dos liberais do pós-independência, mas principalmente dos muralistas pós-revolução.



Hidalgo: A primeira batalha da Revolução - 1937

Pela historiografia do século XIX, então, não perpassava apenas as questões ufanistas e nacionalistas de independência, mas sobretudo a contruções dos mitos fundadores e da formações dos personagens heróicos, como teria dito Maria Ligia Prado ao analisar a historia da historiografia na latinoamérica (PRADO, 2004); estes os quais, atribuídos de uma prerrogativa quase providencialista, seriam os grandes detentores dos louros da libertação nacional. Essa percepções e construções demonstram a mobilidade das categorias de “heróis” ou “vilões”, demonstrando sua volatilidade de acordo com os interesses sociopolíticos dos construtores da narrativa. A maneira como os personagens eram representados variavam de acordo com os diferentes projetos nacionais podem ser explicadas por meio da noção de representações , tomadas de Chartier. A pretensão e os interesses dos grupos no mundo social são quem dita as representações no campo das alteridades que, alheios à neutralidade, alimentam práticas concernentes com seu repertório simbólico.

Destaco, além disso, a luta contra o porfiriato, representada pela aparição de figuras chave do processo de lutas por terras, como líderes populares como Zapata, Villa, Crillo Puerto e José Guadalupe Rodrigue, com os dizeres protestando pela aquisição de terras : “*Tierra y Libertad*”. Na parte mais lateral, há a representação do povo mexicano na luta armada, como uma resistência à opressão nos campos. Juntamente a estes líderes relacionados com o zapatismo e a luta agrária, é possível perceber a representação de um operário de fábrica apontando a eles para a direita, em direção ao horizonte, apontando para um socialismo pautado ns contradições do capitalismo industrial. Esta representação, segundo Vasconcellos, pode ser sintomática

de algumas tensões que permearam a atuação de Rivera como um prominente comunista mexicano na medida em que:

(...) assume o deslocamento da solução social do agrarismo-zapatista (ao qual Rivera era simpatizante), para uma revolução soviética liderada por operários e camponeses. Esse deslocamento representa a própria posição do governo pós-revolucionário de apoiar a organização operária em detrimento do avanço da reforma agrária. (VASCONCELOS, 2005, p.297)

A parte sul do mural, intitulada *México de hoy y de mañana* (anexo 3), destaco a figura de Karl Marx e seu Manifesto Comunista, mostrando seus dizeres a operários e camponeses, sobretudo com a frase “*A história de todas as sociedades que já existiram é a história de luta de classes*” (MARX; ENGELS, 1998, p.9), com Marx apontando para o horizonte de socialismo que Rivera julgava como o ideal e mais justo, em suas concepções. O “hoje” para Rivera era resultado de toda a luta contra a opressão no âmbito da luta agrária concernente à Revolução, representado por todas as diferentes categorias que formavam o que o autor entendia como “oprimidos”, como as representações de três diferentes grupos: indígenas que trabalham a terra, camponeses e os “soldados da revolução”, observados como os homens mestiços armados e montados a cavalo, juntamente ao homens zapatistas, identificados por seus *sombreros* (CAMARGO, 2018). Nesta parte da obra é perceptível novamente a presença de figuras pertencentes à luta agrária como Villa e Zapata, acompanhados à direita por figuras conservadoras como Díaz e Huerta, próximos a Karl Marx.

Um curioso detalhe e que demonstra ainda mais a contemporaneidade e o “*hoy*” enxergado pelo pintor é a presença, logo acima de progressistas e conservadores, as estruturas que representam o maquinário utilizado para a extração de petróleo, uma questão referente importância da nacionalização e da preservação dos recursos naturais, uma verdadeira afronta ao imperialismo do capital privado estrangeiro e seu caráter predatório no México:

Tout en haut, on voit l'enjeu de cette opposition, les silhouettes des puits d'extraction de pétrole. Rivera passe un message puissant: réforme agraire, nationalisation ou réforme sociale forment un même combat, indépendamment des époques. (TURGEON, 2010, p.122) (Grifo meu)

Esta era uma questão latente desde o início do século XX e permanecia sendo à época da pintura da Epopeya. Os longos embate entre Cárdenas e Calles pelo poder no México, com o primeiro tomando o lugar do segundo, a fim de retomar o processo de industrialização e melhoramento da condição de trabalho dos operários mexicanos.

Apesar das reformas sociais e trabalhistas, a luta socialista continuava, na medida em que o cardenismo” (...) *ne veut pas remettre en cause les structures du système capitaliste, mais cherche plutôt à appliquer des réformes au système*” (IDEM, p.71) A obra de Rivera e, mais especificamente, esta parte da obra, procura procurar uma crítica cristalina ao monopólio das empresas anglo-saxãs sobre a extração petrolífera. Era uma crítica ao governo de Calles, cuja administração cessou a reforma agrária mexicana, reprimiu sumariamente diversas greves e revoltas sindicais e, além de tudo isso, colocou a atuação do Partido Comunista mexicano em total claudicância por dez anos, de 1925 a 1935.



México de Hoje e de Amanhã

O “amanhã” para Rivera respousava naquilo que o mesmo enxergava como o horizonte ideal que a sociedade mexicana deveria seguir, premissa esta percebida no próprio horizonte ao fundo da pintura, com as bandeiras vermelhas ao fundo, simbolizando um futuro justo e igualitário que poderia acabar com todas as frustrações de todos os trabalhadores presentes na imagem. A importância e a projeção da obra de Rivera foi tamanha que, décadas após sua formulação, os livros didáticos mexicanos sobre História tenderam a seguir o modelo analítico das obras do autor, sobretudo dos marcos retratados na *Epopéya* (MARENGO, 1991). A arte política e militante de Rivera propunha representar não apenas o passado e a história mexicana da maneira que o mesmo a enxergava, mas sobretudo as problemáticas urgentes e contemporâneas sofridas pelos cidadãos mexicanos. Trata-se de extrapolar as dimensões mesmas das temporalidades e do(s) passado(s) mexicano(s), mas demonstrar e materializar aspectos ideológicos, como diria Lukács ao afirmar que:

(...) a arte representa a vida tal como ela é realmente; ou seja, exatamente em sua estrutura real e em seu movimento real. Por isto, a justeza da representação não pode ser medida a partir da correspondência entre detalhes da vida e detalhes da arte: a correspondência mais profunda [...] é a correspondência entre a unidade criada pela arte e um conjunto de leis que se afirmam realmente na vida. (LUKÁCS, 1970, p.248)

É central compreender estes fragmentos da obra e perceber a maneira como o elemento popular e o amálgama de todas as etnicidades e camadas da população são retratados como os grandes protagonistas não apenas do empreendimentos revolucionário, mas também do passado e da construção do estado-nação mexicano. Sendo assim, a grande marca da obra de Rivera é também propor a inserção do proletariado urbano nas demandas pela melhoria da qualidade de vida do mexicano, uma concepção totalmente calcada na concepção nacionalista pós-revolucionária, na tentativa de demonstrar e mesclar os aspectos da identidade mexicana com a estética muralista. Percebe-se dessa forma o muralismo como “*uma resposta de uma sociedade que não era plenamente capitalista a este projeto de modernização*” (EDER, 1990, p.120). A grande intenção de Rivera era que todos os oprimidos se aglutinassem numa mesma luta rumo ao socialismo, cumprindo a principal função do movimento muralista mexicano cuja razão de ser repousava em sua popularidade e em “*seu generoso anseio de servir a causa do homem: dos campesinos, dos*

trabalhadores, dos sobreviventes da dramática contenda da guerra civil, com um saldo de milhões de mortos” (ARENAL, 1975, p.8-9).

A valorização da figura indígena nas obras muralistas escamoteia o grande debate que pairava os círculos intelectuais mexicanos, e que já era latente no país desde o século XIX. Era necessário resolver a inserção da figura indígena nas representações acerca do passado mexicano e, não apenas, olhar com maior zelo a estes que ocupavam o estrato social mais baixo da população., incluindo efetivamente, também, os mestiços, os quais também se desvelavam como um grande problema se inserção para aqueles que “construíram” a nação e a identidade mexicana. O amálgama do grande México deveria contemplar, então, todos os esquecidos desde a Conquista. Um dos grandes pensadores contemporâneos de Rivera foi o antropólogo mexicano Manuel Gamio, cujos pensamentos e objetivos convergiam com as intenções do muralismo mexicano e, sobretudo, de Rivera. A obra *Forjando Pátria* foi dedicada não apenas a compreender as demandas desta parcela social - como sua pobreza, condições de higiene e oportunidade de ascensão -, mas sobretudo a engredrar as bases que constituiriam a sociedade mexicana no que diz respeito a sua composição étnica, como demonstra Luciana Barbosa no seguinte trecho:

Para o autor, o México possuía várias pátrias que poderiam ser divididas em dois grupos básicos: aqueles cuja população era exclusivamente indígena e outros cuja população poderia ser considerada como uma “fusão harmoniosa da raça de origem indígena e da raça de origem européia.” (BARBOSA, p.6)

2. Indigenismo(s) em Siqueiros: a retração do indígena à luz do indigenismo heroico e suas nuances

Junto a Diego Rivera, José Orozco e David Siqueiros formavam o que era chamado de “os três grandes” do Muralismo mexicano, tendo sido este último, inclusive, o principal redator do manifesto realizado em 1924 em prol da difusão dos horizontes políticos que pretendiam ser alcançados pelo movimento com sua arte política.

O indigenismo no movimento muralista, já tão comentado neste trabalho com base nas obra de Rivera, também é uma marca muito contundente da obra de Siqueiros, muitas vezes representada pela figura de Cuauhtémoc, o último *tlatoani* asteca. A catalisação de demonstração do indigenismo na figura deste, exaltado como um grande guerreiro cuja soberania foi usurpada pela colonização espanhola, há muito antes do movimento muralista já era recorrente, sobretudo com relação aos monumentos em comemoração à independência mexicana no *Paseo de la reforma*, localizada no coração da Cidade do México. O texto de Luiz Estevam de Oliveira Fernandes é muito elucidado ao trazer essa temática, dissertando sobre as disputadas que permeavam a utilização ou não da figura de Cuauhtémoc, ao afirmar que:

Na mesma época, Riva Palacio lançou o edital para a construção de uma estátua em honra ao último *tlatoani* asteca, Cuauhtémoc. Para Carlos Martínez Assad, estudioso da formação do Paseo de la Reforma, sem dúvida se tratava de uma ideologia que articulava a identidade através da educação e que difundia o liberalismo como expressão do patriotismo criollo (FERNANDES apud ASSAD, 2005, p. 36).



Cauhtémoc contra o mito - 1944

A construção da figura de Cauhtémoc se insere na mesma perspectiva já mencionada neste artigo quando tratamos da alçada de nomes como Hidalgo e Morelos como “heróis da nação” na Epopeya de Riva. Era, então o grande nome indígena desde quando o passado pré-hispânico mexicano começou a ser colocado em evidência pelos homens encarregados de “construir” a memória do jovem estado-nação, por meio da instrumentalização do “criolismo”, aliando esta percepção ao projeto de poder nacionalista. Uma investida que, como já dita, remontava aos tempos das insurreições coloniais, demonstrando uma certa continuidade em algumas percepções da identidade mexicana:

(...) durante la insurgencia, fray Servando Teresa de Mier y Carlos María de Bustamante transformaron efectivamente el patriotismo criollo en un nacionalismo mexicano incipiente en el que Cauhtémoc y Moctezuma figuraban junto a Hidalgo y Morelos como héroes nacionales que habían luchado por liberar a la nación mexicana del enemigo español (BRADING, 2004, p.83).

A presença de Cauhtémoc é atestada em algumas obras de Siqueiros, tendo eu escolhido me ater a duas, especificamente: Cauhtémoc Contra o Mito de 1944 e Cauhtémoc Redidivo de 1951. Na primeira, é possível enxergar Cauhtémoc em uma

postura mais combativa com relação aos espanhóis, contrariando uma perspectiva muito em voga na época acerca da fragilidade indígena e, sobretudo, como dito por Barbosa “*derruba o mito da invulnerabilidade dos invasores espanhóis, matando um deles e suscitando a resistência coletiva*” (BARBOSA, 2008, p.16). Sendo assim, concordamos com Christopher Fulton quando este diz que o sentido amplo deste título pode abarcar uma tentativa de combater uma pretensa noção de predestinação com relação ao domínio dos indígenas mexicanos pelos colonizadores espanhóis:

“(…) In a wider sense, this is the myth of historical predestination and impotence, which brought destruction to the Aztecs, which condemned Mexico to three-hundred years of servitude under Spanish rule, and which left the country vulnerable to foreign interventions and capitalist domination in the modern period the painting’s title alludes to the Emperor’s determination to fight on, even in the face of the myth which foretold the doom of Anáhuac, and which Moctezuma had taken to heart (FULTON, 2008 ,p. 14-15).

Além disso, é perceptível dois detalhes que, se prestássemos atenção apenas a Cuauhtémoc, passariam desapercibidos, sendo eles a presença de dois artefatos culturais: um nativo, intacto e no canto direito - abaixo de Cuauhtémoc -, e um espanhol, destruído no canto inferior esquerdo, abaixo da representação que os nativos faziam dos invasores, sendo representados como centauros. Importante ressaltar que a reação do herói não se dá apenas no campo literal de dominação e submissão das terras indígenas ou de seus corpos, mas de uma ação reativa à própria fé cristã, na medida em que o centauro retratado segura uma cruz cristã, simbolizando a conversão ao universalismo católico.

Opposite the centaur is a muscular Cuauhtémoc, standing undaunted on the pyramid and brandishing an obsidian tipped spear (as does the heroic figure of the Emperor atop the pyramid-shaped base of the nineteenth-century Cuauhtémoc monument on Paseo de la Reforma); he has already wounded his foe in the belly, and now aims a second thrust at the beast’s heart. Beside him is a faceless Moctezuma, who hopes to pacify the menace and opens his arms to implore the gods for salvation (FULTON, 2008, p. 14).

Essa tentativa de Siqueiros de demonstrar a bravura e a coragem indígena frente aos espanhóis é notoriamente diferente, ainda que de maneira sutil, da *Epopéya* de Diego de Rivera. Apesar de ambas possuírem o desejo de valorizar a cultura autóctone, é perceptível que Siqueiros retrata os indígenas - ao menos em Cuauhtémoc Contra o Mito - como

combativos e nada resignados ao jugo espanhol, ao passo que no mural do Palacio Nacional os nativos eram retratados em seu sofrimento mais agudo, nas dizimações e conversões que sofreram:

his mural portrays an empowered Indian subject and implicitly contradicts the stigma of weakness and submissiveness commonly assigned to aboriginal people. Unlike Rivera's work at the National Palace, in which the emperor is integrated within a historical pageant where whites assume leading roles, Siqueiros' hero stands determinedly apart from this procession, and his faceoff with the conquistador emblemizes a rejection of the myth of historical progress which had been defined by the country's intellectual elite and tended to tread roughly over native people and their ageless cultures. Siqueiros' interest in Cuauhtémoc coincided with the development of a more radical and separatist indigenismo, whose apostles —though not Siqueiros himself— began to encourage native people to resist the pressures of Occidental culture and strive for a measure of autonomy and self-determination. (FULTAN, 2008, p. 19)



Cuauhtémoc Redivivo - 1951

Cuauhtémoc Redivivo, ao contrário da obra supracitada, registra não mais a bravura e a coragem do herói mexicano, mas justamente sua redenção e, principalmente, a derrota diante do jugo espanhol. Cuauhtémoc aparece totalmente entregue, estirado e deitado sobre uma espécie de altar, acompanhado de um companheiro nativo que, por sua vez, pede clemência aos espanhóis. Estes, então, encontram-se em prontidão ao redor dos nativos, portando suas armaduras. A presença de todo o aparato de guerra e combate dos

colonizadores neste mural parece indicar a grande diferença de tecnologia que, por sua vez, foi um fator decisivo na imposição dos espanhóis (BARBOSA, 2008).

3. O(s) indigenismo(s) nas obras de Orozco: entre ambiguidades e identidades nacionais

Orozco também um importante contribuinte no que diz respeito à valorização do indigenismo e da miscigenação como horizonte político e social mexicano, tendo como uma grande obra expoente Cortéz e Malinche. Esta, tendo acompanhado o conquistador espanhol em sua inserção na América interpretando os idiomas nativos, teve um filho com ele, sendo sua amante e, posteriormente, tendo sido casada com Juan Jaramillo por pedido do próprio Cortéz.



Cortéz e Malinche - 1926

O mito de Malinche e sua relação com Cortéz foi revisitado diversas vezes e colocado de diferentes formas de acordo com os interesses subjacentes. Conservadores procuravam exaltar o elo de Malinche com o conquistador, como uma forma de valorizar a união da Espanha com o México, tendo este surgido dela, valorizando a origem europeia - como nas crônicas de Bernal Díaz del Castillo - ao passo que os opositores liberais, ao menos uma parte, consideravam a colaboração de malinche como uma traição ao povo autóctone.

O mito, como uma parte integrante no sentido de proferir um discurso cujo objetivo é suscitar uma significação e mobilizar representações ao objeto, faz com que o interlocutor seja capaz de interpretar determinados sentidos, então, como indica Barthes, o mito é, além de tudo, um modo de comunicação (BARTHES, 2009, p. 199).

Girardet ressalta as ressalvas quanto à pertinência do mito e sua condição interpretativa. Tendo em vista a variada gama de possibilidades que essa perspectiva pode gerar, é necessário que sua ambiguidade seja suprimida, fazendo com que suas mobilizações sejam circunscritas a um sentido relacionado aos contextos histórico de produção da obra, relacionando-se com a memória de um passado compartilhado:

O poder de renovação da criatividade mítica é, de fato, muito mais restrito do que as aparências poderiam fazer crer. Se o mito é polimorfo, se constitui uma realidade ambígua e movente, ele reencontra o equivalente de uma coerência nas regras de que parece depender o desenrolar de sua caminhada. (GIRARDET, 1987, p. 17)

Tomando os pressupostos supracitados acerca do mito de Malinche, é necessário ressaltar que as significações referentes à obra se tornaram um local de disputas interpretativas no que diz respeito a como estes sentidos se inseriam na discussão da construção da identidade nacional e da “mexicanidade”. Como indica, por um lado, aqueles que construíam o México na condição de Estado Nacional e sua “história oficial” prontamente rechaçam o mito de Malinche, alçando-a a uma posição de traidora da pátria mexicana pelo suposto envolvimento com um burocrata real. Os conservadores, por outro lado, ressaltam a figura de Malinche e de Cortéz a fim de gerar uma imagem de um suposto amor entre ambos, na intenção de mobilizar um sentido de que a identidade mexicana é construída inerentemente por esse contato entre nativos e espanhóis, sendo o México fruto da justaposição de ambos fatores, como indica Jacob:

Neste pensamento nacionalista oficial, os atributos e qualidades de Malinche, devido a sua colaboração na Conquista, exaltados pelas crônicas de Bernal Díaz del Castillo, serão convertidos em traição à pátria mexicana. Contrários ao mito de traição, mas utilizando-se da mesma fonte, os hispanistas conservadores exaltaram a figura de Malinche e criam o mito de amor entre ela e Cortéz. Eles tentam configurar a identidade nacional rechaçando a herança indígena e fundamentando a origem da pátria na Conquista. (JACOB, 2012, p. 4)

A mestiçagem é igualmente representada na obra de Orozco, demonstrando ambos juntos, em uma certa proximidade e afetividade e, com isso, talvez demonstrando não apenas a resignação de Malinche, mas também reproduzindo o mito de amor entre ambos, um artifício narrativo muito usado pelos conservadores supracitados. As cores contrastantes de ambos são importantes de serem analisadas com muito cuidado pois passa longe de ser um mero detalhe pictórico, sendo a intenção de Orozco neste sentido justamente a ressaltar a mestiçagem e sua composição pelas duas etnias formadoras da identidade mexicana. Segundo Barbosa, a percepção de ambos nus representa um aspecto muito simbólico da obra, ao afirmar que “(...) provavelmente faz alusão a Adão e Eva e, conseqüentemente, ao mito de origem mestiça do México. Nesse sentido, como a Eva que entrega a maçã a Adão, reproduz-se em parte o mito de traição de Malinche” (JACOB, 2014, p. 131).

A percepção de Jacob acerca das cores utilizadas para ilustrar Malinche e Cortéz também são muito valiosas, pois indicam que “A pele azul-acinzentada de Cortés o relaciona à raça europeia, em contraste com a cor vermelho quente de Malinche” (JACOB, 2012, p. 4), indicando, mais uma vez, não apenas o contraste, mas postulando que o encontro de ambos poderia ser interpretado, sobretudo, como a junção entre duas diferentes “raças”.

Segundo o mesmo autor, a própria percepção de que ambos estariam de mãos dadas indicaria uma suposta conciliação entre ambos, indicando uma conexão indissolúvel que indicava a complementaridade entre a Conquista e a identidade mexicana. Além disso, Jacob ressalta uma suposta resignação de Malinche, na medida em que se percebe que está de olhos fechados na obra, supondo que, provavelmente, indicaria uma condição de aceitação de sua posição conciliadora. Como contraponto, traz a análise de que a outra mão de Malinche permanece afastada, com o braço de Cortéz indo na direção desta, simulando um movimento de cautela:

A figura passiva e os olhos quase fechados da índia poderiam reiterar a interpretação de renúncia e aceitação de sua condição. Entretanto, a mão esquerda está suspensa. Ela poderia ir ao encontro da personagem aos pés de Cortéz,

todavia, é impedida por este. Desse modo, o espectador não sabe qual é a verdadeira intenção desta mão, pois o artista prefere cobrir a sua possível transferência para demonstrar a autoridade do conquistador. (JACOB, 2014, p.131.)

As representações de Malinche foram palco de algumas desavenças até mesmo alguns entre muralistas, como quando as interpretações feitas sobre a mesma obra de Orozco suscitaram algumas dúvidas, especialmente em relação ao homem de braços encontrado ao chão abaixo dos pés de Malinche e Cortéz. Tendo sido acusado de alocar uma figura nativa em uma posição de vulnerabilidade, ressaltando sua fraqueza e, conseqüentemente sua menor importância frente a ambos, o autor da obra defendeu-se da acusação veementemente e, não apenas, atacou aqueles que considerava ridicularizarem os indígenas em suas obras, um deles Diego Rivera - o qual já havia representado Malinche brevemente na *Epopéya*:

Con lo que yo no estoy conforme es con el pie o leyenda que aparece bajo el grabado que reproduce el fresco de la bóveda grande, es decir, de la pintura llamada Cortés y Malintzin, y que diste —The indian race under their feet!, puesto indudablemente por su —art editor!, pues no es esta vez la primera que pretende hacerme aparecer como un enemigo de la raza indígena, asunto bastante grave bajo las presentes circunstancias en México y más grave aún por ser la revista Mexican Folkways un periódico oficial o semioficial, patrocinado por la Secretaría de Educación. (OROZCO apud TIBOL, 1996, p. 89-90).

Orozco se viu obrigado a rebater todas as críticas que o colocavam em uma posição de inimigo dos indígenas e do indigenismo, já que, como indica Jacob, naquele momento a Secretaria de Educação mexicana visava estabelecer suas políticas de inclusão baseadas em pressupostos indigenistas, o que tornava perigoso que Orozco fosse enxergado como inimigo da causa.

Para rebater as críticas, então, Orozco justifica ainda em sua carta que não atribui juízo de valor aos personagens na obra, na medida em que busca colocá-los de maneira igualitária, já que apenas retratou um fato histórico (OROZCO apud TIBOL, 1996).

As análises da obra de Orozco também carregam seu substrato ambíguo. Tentando explicar a condição da figura humana que é vista como pisoteada no chão da ilustração, abaixo de Cortéz e Malinche. percebemos que possui a mesma cor de desta segunda, o que suscita algumas perguntas e inquietações, pois não podemos perceber seu rosto, assim não sendo possível averiguar suas feições. Tendo essas percepções em vista, sou partidário das proposições de Jacob, quando este resalta que talvez essa interpretação possa representar uma pretense intenção de demonstrar a dualidade do processo de nacionalização que o Estado

Mexicano sofreu, fazendo com que o processo de estíção proporcionasse aos indígenas um conseqüências que poderiam ser inclusivas ou excludentes. Esta primeira, pois poderiam participar da nacionalização desde que estivessem aculturados, e excludentes pois não permitia a participação daqueles optassem por continuassem a perpetuar seus costumes, hábitos e rituais religiosos:

Includente porque defendia a participação dos indígenas na comunidade nacional, na condição de abandonarem sua cultura e identidade. Excludente, pois todos os grupos que não quisessem tomar parte deste processo de fusão cultural eram obstáculos para a construção da homogeneidade cultural, ou seja, da nação mexicana, sendo assim, —pisoteados. (JACOB, 2014, p. 134)

A ambigüidade de Orozco com relação à sua relação com o indigenismo permanece não só dúbia em suas obra, mas sobretudo em sua carta, na ocasião de sua explicação com relação a um suposto apagamento indígena. Neste, sentido, na carta de Orozco é dito que o autor é partidário das condições indígenas, mas alude a uma suposta necessidade de que os nativos fossem partidários de uma pretensa adequação ao movimento de “modernização” que estava em curso:

Y estoy seguro también de que nadie, como yo, desea más ardientemente que el indígena logre al fin, por sí mismo, su redención final y el puesto que le corresponde en la vida moderna de nuestro país, sin la —ayuda de falsos —redentores! y demás politiquillos de profesión. (OROZCO apud TIBOL, 1996. p. 89-90)

CONCLUSÃO

A “mexicanidade” foi construída e, como tal, cuidadosamente elaborada para que cumprisse critérios bem específicos de controle e demonstração. Categorias como indigenismo e e luta popular foram amplamente tomadas a fim de legitimar e materializar de maneira pictórica um projeto de estado-nação que, por sua vez, borbulhava em ideias e combates acerca das possíveis representações.Muralista. Após a Revolução, os artistas muralistas decidiram expor suas percepções e projetos de país em seus murais, prática que se tornou promordial no coração deste mesmo projeto de nação, concebendo nomes consagrados da arte mexicana como Rivera, Siqueiros e Orozco.

Ainda que com diferentes recursos narrativos, pictóricos e artísticos, propiciando diferentes possibilidades de análises, a instrumentalização das noções supracitadas. O sofrimento e a bravura do povo mexicano tranpassava as mais diversas temporalidades e visava construir uma perspectiva de longa duração da formação da identidade mexicana, construindo heróis e retomando a origem da nação desde os tempos pré-hispânicos até o pós-revolução. Heróis, vilões, dores, vitórias e glórias da bicentenária nação mexicana que se encontram até hoje nas paredes espalhadas pelo país, dando cor, vida e materialidade para os anseios daqueles que sonhavam com o México ideal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADES, Dawn. **Arte na América Latina**. São Paulo: Cosac & Nayfy Edições, 1997.

ARENAL DE SIQUEIROS, Angélica. Prólogo. In: Ruth Solís (org). **Vida y obra de David Alfaro Siqueiros**: juicios críticos. México: Fondo de Cultura económica, 1975. p.7-22.

AZUELA, Alicia. **Arte y poder**. México: El Colegio de Michoacán; FCE, 2005.

BARBOSA, Luciana. Muralismo e identidades: representações pré-hispânicas em David Alfaro Siqueiros. Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/113/o/31_LucianaBarbosa_MuralismoEIidentidades.pdf> Acesso em: 08.jun. 2021.

BENJAMIN, Thomas. **La revolución mexicana: memoria, mito e historia**. Mexico, DF: Taurus, 2003.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

BRADING, D. 2004. **Mito y profecía en la Historia de México**. México, Fondo de Cultura Económica.

CAMARGO, Marcia Helena Domingues. **O reflexo estético como reflexo da realidade: a particularidade em Diego Rivera**. Disponível em: https://www.marilia.unesp.br/Home/Pos-Graduacao/CienciasSociais/Dissertacoes/camargo_mhd_me_mar.pdf. Acesso em: 07/Mai/2021.

DIAZ, N. G; MOLINA, A. H. **Olhares sobre a América hispânica**. Londrina: UEL, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: História da Arte e o anacronismo das imagens. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

EDER, Rita. **Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina**. São Paulo, UNESP, 1990.

FULTAN, Christopher. Cuauhtémoc Regained. **Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México**. Cidade do México: v. 1, n. 36, p. 5-43, jul./dez., 2008.

GIRARDET, Raoul. **Mitos e mitologias políticas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

JACOB, Jarcy Foerst. **Murais de identidades: as representações sobre os indígenas na ótica do muralismo mexicano (1920-1940)**. Disponível em: <http://antigo.anphlac.org/sites/default/files/jarcy_jacob2012.pdf> Acesso em: 05. Jun. 2021.

JACOB, Jarcy Foerst. **Os Filhos de Malinche: As Representações sobre os indígenas na ótica de Diego de Rivera (1920 - 1940)**. 2014. 195f. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em História - UFES, Vitória. 2014.

JOHANSSON, Patrick. **La fundación de México-Tenochtitlan El mito y la historia**. Disponível em: <https://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/historiador/665_04_03_fundacion_mexico.pdf> Acesso em: 05 de jun. 2021.

LUKÁCS, György. **Introdução à uma estética marxista**: sobre a particularidade como categoria da estética. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

MANDEL, C.. Muralismo Mexicano: arte publico/identidad/memoria colectiva. **Revisa Escena**, v.30, n.61. 2007.

MARENGO, Alexander. Diego Rivera: Um Mexicano com Martelo e Pincel. [Filme-vídeo]. Dirigido por Alexander Marengo, Produzido por Anthony Wall e Nigel Finch. BBC Network, 1991. 45 min.

MARTÍNEZ ASSAD, C. 2005. **La Patria en el Paseo de la Reforma**. México, Fondo de

Cultura Económica /UNAM.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **O manifesto comunista**. Tradução Maria Lucia Como. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

MICHELI, Mario de. **As vanguardas artísticas**. São Paulo: Martins Fontes, 1991

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. Trad. M. C. F. Keese e J. Guinsburg 3ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. In: **Estudos Históricos**, 5 (10). Rio de Janeiro, 1992.

PRADO, Maria Lígia Coelho. **América Latina no século XIX: tramas, telas e textos**. São Paulo: Edusp, 2004.

TIBOL, Raquel. **Jose Clemente Orozco: uma vida para el arte**. Breve historia documental. México: Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 89-90.

_____. **Documentation sobre el arte mexicano**. México: Fondo de Cultura Económica, 1974.

TURGEON, Rosa. Le Muralisme et la reconstruction de l'imaginaire national mexicain. 2010. 160f. **Mémoire pour Maîtrise en Sociologie**, Université du Québec à Montréal, Montréal, 2010.

VASCONCELLOS, Camilo de Mello. As Representações das Lutas de Independência no México na Ótica do Muralismo: Diego Rivera e Juan O'Gorman. **Revista de História (FFLCH)** 152 (1º - 2005), 283-304.

Pátria mural: A construção da “mexicanidade” à luz do movimento muralista mexicano

O presente TCC busca investigar como o movimento muralista mexicano da primeira metade do século XX procurou estimular o movimento indigenista e mobilizar a formação de uma suposta “Identidade mexicana”, sobretudo nas obras de seus três principais autores: Diego de Rivera, José Orozco e David Siqueiros.

Heleno Araujo da Silva

Home Editora
CNPJ: 39.242.488/0002-80
www.homeeditora.com
contato@homeeditora.com
9198473-5110
Av. Augusto Montenegro, 4120 - Parque
Verde, Belém - PA, 66635-110

