

MURALISMOS NA AMÉRICA LATINA. O BARROCO NA CONQUISTA

Dr. Jorge Anthonio e Silva

UNILA – Universidade Federal da Integração Latino Americana

Assim que Colombo pisou nas praias do Mundo Novo, as imagens estiveram presentes. Mas não demorou muito para que os espanhóis se interrogassem sobre a natureza das imagens que os indígenas possuíam. Bem cedo, a imagem forneceu um instrumento referencial, e, depois, de aculturação e dominação, quando a igreja resolveu cristianizar os índios, da Flórida à Terra do Fogo.
Damián Bayon

RESUMO

Cultivado como recurso educativo e de aprimoramento estético do olhar, o Muralismo Mexicano instituiu-se como fenômeno redimensionador da ação pictórica no continente latino americano. Idealizado após a Revolução Mexicana, promoveu a condensação imagética da história com fatos e feitos culturais da ancestralidade mexicana, emergindo como procedimento criativo expressionista *sui generis*, na paleta de Tamayo, Orozco, Rivera e Siqueiros. Cristalizou-se como personalidade artística continental ao expandir-se para o Paraguai, Argentina, Brasil, Bolívia e Chile onde, por processos de transculturação, refundou as estéticas nacionais.

PALAVRAS CHAVE: Estética; Pintura; América Latina; Muralismos

Em sua continentalidade, a América Latina é um território de certezas e imprecisões. Jurisdição monumental unindo o ártico à Antártida, em seu corpo aguerrido e plural, cicatrizado de cordilheiras, sombreado pela exuberância amazônica, fragmentado em pequenas paragens caribenhas, permanece plural, culturalmente um copioso corpo em busca de sua improvável unidade. As razões dessa descomunal pérola partida remontam a conquista operada pela força das armas, escudada por outra dominação semiótica estabelecida, pela reconstrução da cultura de imagens. Descoberta por um genovês, redescoberta por um português, batizada por franciscanos, educada por jesuítas, foi registrada a partir de florentino Américo Vespucci (1454/1512), falsificador convicto de cartas e documentos. Tornou-se América do Norte bretã e rica, Central em sensualidade rítmica e a imprecisa América do Sul, onde o espanhol de Castela ainda procura interlocução com a língua portuguesa e, ambos, com a fala guarani. Do México à Patagônia foi colonizada sob a visão barroca de mundo, trazida do de uma Europa onde, ainda ecoavam os gritos humanistas da Renascença.

A inteligência humana, qualitativa ou quantitativa dos fenômenos do mundo, faz-se em maior instância pelos olhos. Estes são terminais cerebrais postos em contato com mundo para a leitura imagética. Essa relação de imediatidade permite práticas educativas empíricas, na extensão do próprio fenômeno em análise. Imagem é representação e, representação é signo, algo posto no lugar de outra coisa para significá-la. A experiência com a imagem barroca na

reeducação dos sentidos vinha da emergência de uma nova plasticidade católica engendrada para a reformulação da morada de Deus, as igrejas, conforme as novas bulas em preparo no longo Concílio de Trento (1545/1563). Ali ficou estabelecida uma nova arquitetura, a que seria o território onde o circunstante se sentisse abraçado pelos céus, espaço de embriaguez dos sentidos onde a sensação de vertigem fosse a prova de um toque celestial que só o catolicismo de extração romana poderia lhe dar. Nunca a frieza dos templos propostos por Martinho Lutero (1483/1546) com sua avassaladora Reforma Protestante, condenatória ao culto das imagens.

Idealizado com finalidade política, o Barroco é um dos mais complexos sistemas signícos da arte ocidental. Extravagante, prolixo e dramático como convém a uma arte de gênese religiosa, chegou às Américas como segunda natureza na ordem da conquista. Aportou como arma de dominação simbólica no projeto de sujeição do Continente, na sequência do período em que se cristalizava a divisão planetária entre Espanha e Portugal, configurada em Tordesilhas (1494). Esse embate inaugural oficializou-se na medida dos interesses luso hispânicos, constituindo-se em mais um trauma civilizatório inaugural do continente americano. Criou-se o estigma de o Barroco ter sido a primeira manifestação artística civilizada local, embora chegasse onde já avam sofisticadas organizações sociais, dos Andes à Meso América. Com seus estatutos formais na pintura, na música, em monumentos funerários, em esculturas e edificações, o Barroco se impôs como segunda natureza da conquista, até tornar-se uma espécie de personalidade comum no Continente. Aculturou-se aos poucos, e aqui encontrou gênios como o de Antonio Francisco Lisboa, (1738/1814), o Aleijadinho que o reelaborou dando-lhe uma feição humana local.

É um signo icônico porque, mais que representar, apresenta seu objeto de contemplação como mera possibilidade, esgarçando os sentidos e deixando o observador à mercê do objeto de arte. O Barroco o operou em estrito sentido subjetivo, administrando o espaço de culto sob o influxo da beleza para instigar a imaginação, conforme atesta Kant

“Para distinguir se algo é belo ou não, referimos a representação não pelo entendimento ao objeto em vista do conhecimento, mas pela faculdade de imaginação (talvez ligada ao entendimento) ao sujeito e ao seu sentimento de prazer ou desprazer. O juízo do gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte não é lógico e sim estético, pelo qual se entende aquilo cujo fundamento de determinação não pode ser senão, subjetivo”. (KANT: 1995, p. 40).

Instituiu-se como um domínio visual a ser aprendido pelos nativos, em detrimento de suas complexas realizações artísticas coletivas, no trato delicado de narrativas pictóricas e pictográficas. Tanto na arquitetura, na arte escultórica pública, quanto no domínio de bases

materiais expressivas variadas. Tanto na intimidade e domínio estético dos metais, onde encastoaram a gama colorida de gemas, ao apuro na madeira em relevos, até a prática tecelã e o domínio técnico pedra, domada para as construções das sociedades hidráulicas de Sacsayhuamán e Machu Pichu.

Os primeiros ícones vistos pelo pio Cristóvão Colombo (1451/1506) aqueles das ilhas do Mar Caribe foram os terríveis zemies, estátuas de culto em madeira. Rostos humanos aterradores, disformes e excepcionais na expressão de horror, produzidos em quantidades expressivas, na ilha de Hispaniola, em clara demonstração da imagem como elemento integrador de comunidades e culturas originárias. O pensamento cristão, contrário àquilo que condenava como idolatria, trazia uma poderosa arma de convencimento, tanto artístico quando metafísico: o Barroco.

O Muralismo na contra Conquista

Se o Barroco representou a conquista subjetiva da América Latina pelo signo plástico, reeducando o olhar perceptivo das populações originárias, o moderno Muralismo de conteúdo expressionista, constituiu-se na segunda natureza do Continente. É o seu lado patente, vigoroso iconicamente, compreensível e claro ao olhar latino e carregado de mensagem histórica, política e social. Executada sobre paredes, a pintura Mural, dita antropologicamente parietal, remonta o nascimento da própria arte como elemento estruturante das construções simbólicas da razão. Uma forma de expressão humana que se quis permanente em Lascaux, Altamira, Sete Cidades, etc. Está em íntima relação com a arquitetura, de vez que entrou na espacialidade pública ou particular como um de seus elementos constituintes. Desenvolveu-se na cultura pictórica chinesa, sob a Dinastia Ming e, no Século II a. C., revelou a exuberante expressão artística de inspiração budista nas cavernas de Ajanta, na Índia. Quando da conquista, já era praticado com a finalidade educativa, alcançando expressão máxima com a vontade de Sisto IV (1414/1484) na Capela Sistina. Também os muros das cidades pre colombianas eram cobertos por pintura de grandes proporções no exercício desinteressado do embelezamento educativo. Modernamente, essa função instrutiva para o olhar comum foi antevista pelo mexicano Jose Vasconcelos (1882/1959), filósofo e político autor do ensaio *A Raça Cósmica – Missão da Raça Ibero Americana*, secretário da educação do governo Álvaro Obregón (1880/1928), no México. Ao final da Revolução Mexicana (1010/1920), o fervor revolucionário propagava-se naquele país, instigando participações artísticas apaixonadas e politicamente comprometidas com os propósitos da justiça social.

Quando secretário da educação, buscou despertar no homem comum, um ideal de coesão cultural. Vasconcelos criou o programa de arte mural do qual participam números artistas mexicanos. Entendia Vasconcellos que o estado deveria promover uma reforma cultural pela qual formulasse, em imagens e ações, a igualdade de direitos sociais, raciais e culturais de índios, tema de extrema simpatia dos revolucionários. Proclamou a integração cultural valorizando o nativismo e os aspectos plurais da cultura mexicana, por séculos subjugada a religião e a cultura europeia. Visitou os sítios de Uxmal e de Chichén Itzá, acompanhado por artistas mexicanos já consagrados internacionalmente, entre eles Diego Rivera (1886/1957), José Clemente Orozco (1883/1949) e Davi Alfaro Siqueiros (1896/1974), em demonstração pública de que a nação deveria ser revisitada, ressignificada e reconstituída de seus destroços pós revolucionários, à luz de sua autoridade histórica e cultural. Para lá acorreram artistas latino americanos, norte americanos e europeus, em busca de renovos criativos e políticos, adequados aos experimentalismos em curso no Velho Continente, no calor das ações, artisticamente transformadoras das Vanguardas. Nutriam afeição pela força reformadora do povo mexicano com a mesma inclinação que tinham pela Revolução Russa.

Vasconcelos foi um visionário cuja teoria social fundava-se em alguns preceitos de Augusto Comte (1758/1897) como a certeza da evolução da humanidade, em melhoramentos contínuos, de uma época bárbara feita de misticismo, passando pela do esclarecimento, até a conquista do mérito final que é a civilização humana. A dimensão estética seria, então, o último estágio na conquista evolutiva do homem. Defendia a ideia de que a sensibilidade estética deve ser obtida em prol de uma formação ética, com resultados político nacionalistas. Com esse discurso de inegável validade sociológica e filosófica, seus pressupostos encontraram repouso permanente na forma como foi organizada a prática artística no México, onde um atuante Sindicato Mexicano de Trabalhadores Técnicos, Pintores e Escultores defendia a primazia criadora como trabalho instrutivo e produtor de riquezas a ser relevado em princípios marxistas. Arte, educação e política formaram uma tríade, sob a qual caminharam expoentes artísticos tocados por certezas ideológicas pós-revolucionárias. Davi Alfaro Siqueiros (1896/1974), um idealista que viveu sua arte como registro de ideias e ideais atestou, em seu nacionalismo cultural.

“O trabalho nobre de nossa raça, desde suas mais insignificantes expressões físicas e espirituais é nativo (e essencialmente indígena) em sua origem. Com admirável e extraordinário talento para criar o belo, que é peculiar a nossa gente, a arte do povo mexicano é a mais completa expressão espiritual no mundo, e sua tradição, o nosso maior tesouro. Grande, porque pertence exclusivamente ao povo, eia a razão porque nosso principal objetivo estético tem de ser aquele eu socializa a expressão artística e destrói o individualismo burguês”. (SIQUEIROS: 1975, p. 6)

Rivera pensava, para si, uma arte que se posicionasse em favor do povo, intensificando o valor e a essência negada aos mexicanos, por um processo civilizatório alienígena que vinha de séculos de dominação das classes populares, por uma burguesia local, europeizada e recalcitrante. Encontrar a identidade nacional já estava a descoberto na práxis da plástica latino americana pós 1920. O Muralismo, com seus conteúdos ufanistas, tocou a paleta de artistas em diferentes quadraturas do Continente, passando a constituir-se em vigorosa base material para o discurso artístico nacionalista. Redesenhou a face visual da América Latina, dando-lhe contornos identitários próprios. Promoveu uma integração discursiva crítica e sublime, em movimento de contra conquista. Apropriando-se dos excessos na sensibilidade popular, tomou-a como alimento para seus conteúdos assemelhados à prática heterogênea do Expressionismo adotando deformações formais da realidade, apoiadas em cromatismo vincado, provocante e agressivo, para expressar sentimentos. Em nenhum outro lugar o Muralismo ocupou papel de importância igual a pintura da cavelete, como no México. Ainda assim, emergiu como eco dos propósitos mexicanos. No Brasil, Cândido Portinari (1903/1962) foi seu mais expressivo representante, capaz de adequar-se àqueles princípios, quando veiculou o trabalho no campo, a fome e a miséria humana na forma universal, com teor narrativo brasileiro. Em suas obras, vestígios de brasilidade são encontrados, nunca para revelar pontualmente um problema social, mas para exprimir o particular dentro da universalidade de uma questão social. Comove o espírito sua grandiosa obra Guerra e Paz, na ONU.

Em 1944, em Buenos Aires, criou-se a Oficina de Arte Mural, com o concurso dos artistas desse segmento expressivo, Juan Carlos Castagnino (1908/1972), Antonio Berni (1905/1981), Lino Enea Spilimbergo (1896/1964) e Demetrio Urruchúa (1902/1978), a quem tantos outros se agregam no ideal de uma arte pública na Argentina, contudo, de caráter essencialmente formalista, mas com algumas incursões críticas em grandes tamanhos como as Série *Desocupados*, *Manifestación* e *Chacareros*, de Berni. Miguel Alandia Pantoja (1914/1975), boliviano de Potosí, lutou na Guerra do Chaco, foi prisioneiro dos paraguaios, participou da Revolução de 1952 e da Comuna de La Paz, em 1971. Essas experiências marcaram profundamente sua obra mural, cuja matéria social é o indigenismo, a ação trabalhadora dos mineiros, de homens do campo e a crítica às injustiças sociais. No Chile, o Muralismo desenvolveu-se a partir dos anos 30 do Século passado, tendo adquirido ênfase com a visita de Davi Alfaro Siqueiros, que lá produziu a obra *Muerte al Invasor*, para a Escola de Artes de Chile. O guatemalteco Alfredo Gálvez Suarez (1899/1946) expressou com veemência os conflitos de raças, gerados pela chegada dos espanhóis invasores na Meso América. Constatase, no Palácio Nacional de Cultura daquele país, seu preciosismo compositivo na exuberância

de murais de sua autoria, cantando as glórias da cultura maia, a partir da iconografia de suas deidades. A prática mural não se restringiu ao passado. As Brigadas Ramona Parra, do Chile, mantêm uma prática produtiva de arte pública, comum hoje, em todo o mundo, na forma do grafite. Desde os anos 60, quando o País expandiu essa expressão adotando uma contedística de vigorosos temas sócio políticos até o presente, congrega jovens artistas comprometidos com a expressão de um mundo que pretendem justo e idealmente equânime. Não apenas latino americano, mas em outras realidades afetadas pela política da ignomínia.

A arte mural constitui-se em documento estético de coesão ideológica na América Latina. A lição aprendida dos mexicanos medrou, expandiu-se como que formulando falas que se enraizaram em um manancial personalíssimo, de expressões mediadas pelo compromisso da arte com o homem. Pode-se dizer dos “ muralismos latino- americanos”, tal a expansão dessa iniciativa que encontrou eco em distantes geografias, mantendo o caráter original da expressividade em prol da justiça e como libelo a ser lido como unidade integradora, pelo veio da criação. Toda arte que se pretenda boa, educa eticamente porque é construção no espírito livre. Os artistas do mural tornaram-se intérpretes da América Latina ao buscar entender suas raízes, apresentando no grão de suas realidades, características sociais, políticas e históricas do Continente, que se assemelham em sua universalidade. Seu conteúdo revolucionário é o método indicativo de um esforço de integração, realizada no difícil exercício da arte, amorosamente feita para um novo olhar. Contemplemos...

REFERÊNCIAS

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

B AYON, Damian, *América Latina em sus Artes*. Paris, UNESCO. 1987.

COLOMBO, C., *Diários da Descoberta da América*. L & PM. Editores, Porto Alegre, 1998.

GRUDZINSKI, Serge. *Guerra das Imagens, De Cristóvão Colombo a Blade Runner*, São Paulo, Companhia das Letras, 2012.

KANT, Immanuel. *Crítica a Faculdade do Juízo*, RJ, Forense Universitária, 1995.

POLAR, Antônio Cornejo. *O Condor Voa: literatura e cultura latino-americanas*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

SCHILLER, Friedrich von. *A Educação Estética do Homem*, SP, Iluminuras, 1995.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-Americanas*. São Paulo: Edusp-Iluminuras, 1995.

SIQUEIROS, Davi A., *Art and Revolution*, Londres, Thames & Hudson, 1975.

VASCONCELOS, José. *La Raza Cósmica*. Cidade do México, Editorial Porrúa, 2012.