



Periódico
Permanente.

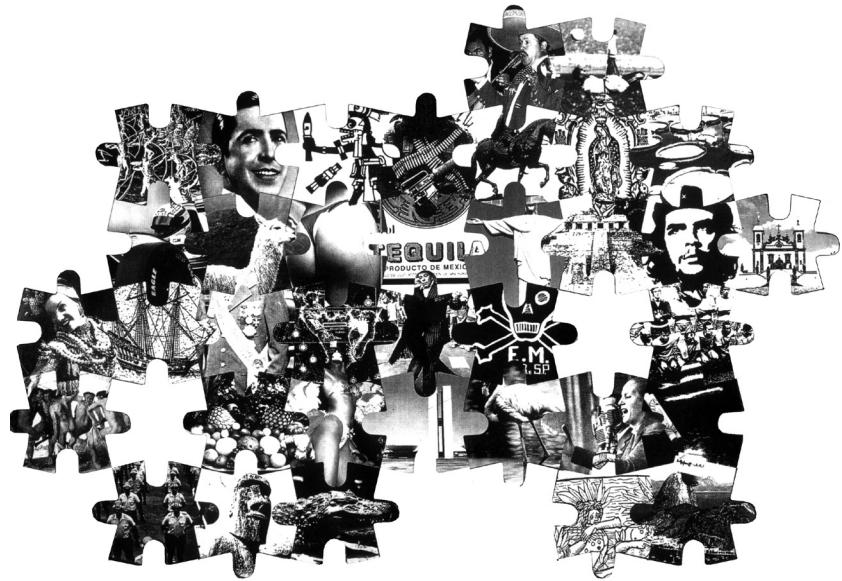
Nº 9
abril 2021

Identidade na plástica | O Muralismo mexicano

Leopoldo Castedo (1988)

Tradução: Alessandro Jaime Sbampato

Fonte: Livro. Leopoldo Castedo, *Historia del arte ibero-americano*, tomo II, siglos XIX y XX. Madrid: Editorial Alianza/Sociedad v Centenario, 1988



To be continued... Latin American puzzle - 1998.

Vinil adesivo sobre recortes de espuma vinílica - 128 peças - 40 x 50 cm cada

Identidade na plástica

Em outubro de 1975, se reuniram mais uma vez críticos e artistas com o reiterado propósito de esclarecer o cerne da pretensa identidade da arte latino-americana. Uma vez mais, também, a iniciativa partia de uma entidade norte-americana, a Universidade do Texas em Austin, já famosa por seus movimentos e por possuir uma das melhores bibliotecas especializadas em temas latino-americanos, principalmente focadas no México.

O Simpósio de Austin tinha antecedentes fortes e não distantes nos de Yale, Nova York, Pittsburg, Amherst e outros de menor alcance dentro dos Estados Unidos. Na América Espanhola se havia realizado vários (Oaxtepec, México, Santiago, Quito, que culminaram três anos depois do de Texas em Caracas, em junho de 1978).

Todas essas reuniões, como acontece, tiveram muito mais rebuscamentos retóricos do que concretudes, e em várias delas os artistas lançaram ideias claras e definidoras. Basta citar os casos de Tamayo, Szyszlo e Felguérez entre os mais notáveis.

Em algumas convocatórias se realizaram acordos gerais, por exemplo a do Centro de Relações interamericanas em Nova York, moderada por Stanton Catlin, na qual prevaleceu o critério de fundar a identidade latino-americana na arte mais no conteúdo (o tema) que no continente (o espírito). Discordei dessa formulação, assim como do tom patriarcal mantido pelos organizadores.

Em Pittsburg, depois de uma série de conferências individuais, tratei de ajustar meus pontos de vista ao questionamento proposto na primeira “*What is Latin American in Latin American Art?*”. Os principais resultados vieram da crítica arquitetônica (Paul Damaz) e da musicologia (Juan Orrego-Salas).

Em Amherst (Massachusetts) me coube a função de moderador na sessão final do Simpósio. Nela propus a postulação de considerar a boa arte latino-americana valiosa não por ser latino-americana, mas por ser boa. Desde então (1969), esta tem sido a postura central de meus trabalhos sobre o tema, certamente incluído o presente.

O Simpósio do Texas foi realizado em colaboração com o jornal *Excelsior* e a revista *Plural*, ambos do México. Nele se destacaram as opiniões do peruano Juan Acha, dos brasileiros Aracy Amaral e Federico Morais, do peruano Carlos Rodríguez Saavedra, dos argentinos Marta Traba e Damián Bayón, dos mexicanos Fernando Gamboa e Jorge Alberto Manrique. Entre os norte-americanos tiveram destaque as opiniões do professor Terence Grieder, da qual boa parte compartilhamos: “A Escola [School] de Nova York foi a síntese de muitas influências, mas essencialmente foi o único herdeiro direto do renascimento artístico mexicano (de Siqueiros)”. Notem-se as omissões de Torres-García, Lam e Matta.

Todavia, as contribuições dos artistas participantes deram ao Simpósio de Austin notável qualidade. Nele estiveram presentes Góngora, Felguérez, Otero, Sakai, Cuevas, Helen Escobedo, María Luisa Pacheco, Szyszlo e Tamayo.

Louvável intenção a dos texanos. Em última instância, o assunto da identidade centrou-se em grande medida no esforço de “Ariel y Calibán” de Rodó, remoto no tempo e sempre de vigente atualidade. A intuição metafórica esteve, mais uma vez, a cargo de Marta Traba, entre os críticos, personalidade de ideias claras e de definições lapidares, como sua denominação de “arte de detritos” à da sociedade pós-industrial. Sua morte em terrível acidente em Madri privou a plástica americana de uma analista e crítica consistente.

Outro acerto foi a formulação dos temas, sem prejuízo da expressa vontade dos participantes de seguirem os diversos ramos.

Juan Acha abriu fogo lamentando que para separar forma e função na imaginada identidade e latino-americana é preciso construir antes os “modelos conceituais que compreendam e nos façam compreender o

que somos e o fato de que queremos ser outros”. O primeiro convite que esta proposição sugere nos faz retroceder ao paradoxo original do ovo e da galinha. Qual gera qual?

O ovo conceitual ou a galinha identidade? À parte o aparente trocadilho, a formulação de Juan Acha teve a virtude de encaminhar as diversas ideias trocadas e confrontadas durante o simpósio.

Semelhante dilema cabe aplicar à formulação de Marta Traba, mais tarde concretizada e ampliada na reunião de Críticos de Arte em Caracas.

Tanto Carlos Rodríguez Saavedra como Fernando de Szyszlo fundamentaram suas argumentações nas incontornáveis raízes históricas na nota implícita – quanto ao conteúdo, não à citação – dos seis ensaios de Pedro Henríquez Ureña “em busca da nossa expressão”. Válidos estes para a literatura e aqueles para a plástica.

No que se pretende de fundamental, esse livro segue, como se terá observado, o mesmo preceito. Também trata de coincidir com as proposições do mestre Rufino Tamayo.

Entre as muitas provocações do pintor, orgulhoso – em boa hora – de sua raiz zapoteca, são especialmente válidas as alusões às influências ou coincidências do dualismo luz-sombra, vida-morte, da “arte” pré-cortesiana com a época da dupla imagem em Picasso; a declaração de que a arte “é planetária”, é universal e, portanto “pode ser entendida em todos os rincões da terra e que nós temos a obrigação de fazer uma contribuição, que é a contribuição local, de onde somos nós. Resulta, então, que quando se fala aqui e se tem a preocupação da identidade é uma coisa que não entendo: buscar nossa identidade? Acredito que a identidade está dentro de nós, não precisamos buscá-la...”

O primeiro encontro ibero-americano de críticos de arte e artistas plásticos, realizado em Caracas de 18 a 27 de junho de 1978 teve caráter e tons muito diferentes. O assunto da identidade não condicionava de modo predominante os temas, mas animou o encontro de forma tácita e muitas vezes explícita. Entre os trabalhos apresentados se referem a ela de forma direta, entre os venezuelanos, o de Marco Meliani e os de Helena Sassone e Roberto Montero Castro; o do colombiano Galaor Carbonell; o do costa-riquenho Ricardo Ulloa Barrenechea; o do peruano Juan Acha; os dos mexicanos Ida Rodríguez Prampolini e Jorge Alberto Manrique; e os dos argentinos Marta Traba e Jorge Ginsberg. A colocação de Helena Sassone estava centrada na necessidade de se aprofundar nas raízes históricas e, ao fim, considera que artistas como Alejandro Otero, Jesús Soto e Marisol Escobar se desligaram da identidade ibero-americana em função da dependência internacional. Confronte-se essa tese com minha aproximação ao venezuelano em Soto e em Cruz-Díez.

Roberto Montero Castro, por sua vez, propõe uma definição da identidade de amplas dimensões. “Entendemos por identidade um critério segundo o qual os membros de um grupo, comunidade ou nação podem se reconhecer como pertencentes a esse coletivo, que promove um sentimento de vinculação e desenvolve laços de solidariedade entre os indivíduos”. Nessas “precisões e definições” inclui Montero

Castro um oportuno esclarecimento sobre o violento processo de mudança que enfrenta a Venezuela, certamente aplicável à maior parte dos países latino-americanos.

Concordou, inclusive, com Marta Traba, iniciadora e defensora do postulado, com a força das múltiplas dependências a que esteve e está submetida não só a arte latino-americana, como tantas outras formas de vida e de criação. Como muitos entre seus compatriotas, dedica parágrafos elogiosos às contribuições venezuelanas à arte internacional, com menções especiais a Jesús Soto, Carlos Cruz-Díez, Marisol Escobar, Alejandro Otero, Osvaldo Vigas e Jacobo Borges.

Galaor Carbonell, então diretor da revista Arte en Colombia, propôs uma série de medidas práticas para encaminhar a análise da identidade nas revistas de arte, não apenas na que dirigia. Para tanto propôs como objetivos principais, entre os positivos, “canalização da investigação sociológica e antropológica, diagnóstico da consolidação das imagens latino-americanas e busca do estrutural latino-americano”. Entre os negativos “evitar o vanguardismo internacional” e “evitar o folclorismo”.

Em seu trabalho, Juan Acha atacou o tema da identidade em sua raiz, não histórica, mas tecnológica, baseando-se na trilogia sobre a qual repousa toda produção, formada pela sociedade, o sistema produtivo e o indivíduo. Por fim, ampliou suas formulações, em Texas, ao propor “a formação de grupos produtores de teorias em cada um dos ramos da investigação artística, em vez de postular a popularização de uma arte de dominação e eximir-nos habilmente da obrigação de produzir inovações”.

Conhecedor profundo dos episódios Dada e Super-realismo, condenou por completo com frases cáusticas o perigo de aproveitar uma linguagem plástica irracional – que teve sua validade no Café Voltaire há 70 anos – confronto derivado dos conflitos sociais. “A parte iconoclasta de Dada, repleta de niilismo, está abrindo a porta da criatividade a jovens que lutam por uma transformação das condições de miséria e injustiça que passam em seus países”.

O esquema de Jorge Alberto Manrique apresentou várias coincidências, nas teses centrais, com as deste livro. Folgo em dizer que me honram, sobretudo a que afirmou os valores de uma arte latino-americana, histórica e atual, e que nessa categoria, acrescentamos, apoia sua real identidade.

O trabalho mais denso, não apenas por suas dimensões, entre os apresentados em Caracas foi, acredito, o de Marta Traba. A escritora argentina começou reafirmando o indicado com um conjunto de fontes na parte inicial a respeito da antiguidade na busca por determinar em que consistia a identidade latino-americana. Discordei, contudo, de sua proposição inicial: “É no século XX quando se estrutura mais claramente a tradição do nacional”. Tenho sustentado que durante o século XIX essa preocupação, e também a literatura derivada dela, é proporcionalmente maior.

Marta Traba reafirma a validade das definições contemporâneas anteriormente propostas por ela sobre a estética da deterioração, tomando implicitamente a arte de detritos e a violência das vanguardas vazias exercidas principalmente pelas sociedades pós-industriais, e no que tange à América Latina, pelos Estados Unidos.

Para a consideração das fontes, a escritora dedicou várias páginas à enumeração das obras, incluindo artigos e ensaios, publicadas durante as duas últimas décadas sobre arte latino-americana após a Independência.

Logo dedicou algumas linhas “à confusão reinante a respeito da definição possível de uma arte latino-americana”, ostensiva no Simpósio de Austin ao qual acabo de me referir.

O trabalho de Marta Traba diferencia o nacional (hábil e louvável eufemismo para evitar o difícil tema da identidade) sob uma interrogação: “um lugar cultural ou um lugar político?”.

Os espaços políticos estão centrados no fenômeno do Muralismo mexicano e a confusão de ambos nas provocações da revista *Machete*, do México, e *Klaxon*, do Brasil, a primeira de 1924 e a segunda coincidente com a semana de 1922 de São Paulo.

Especialmente incisivas e esclarecedoras foram as notas e adendos aos numerosos trabalhos de Aracy Amaral sobre o episódio paulista, do qual retira a rigor a afirmação de uma identidade brasileira.

Klaxon e *Machete* foram seguidas, em curto prazo, por outras revistas (*Avance*, *Martín Fierro*, *Amauta*, *Los Nuevos*, principalmente) que, com maior ou menor sorte, trataram de levar à realidade o também mencionado localismo transcendente, formulado por Marta Traba, em novo conceito do nacional nacionalista. Este toma corpo em boa parte, consciente ou inconscientemente, em múltiplas formas de reação contra a região ocupada culturalmente, segundo a definição proposta por Aracy Amaral em Austin.

Por último, e em sentido mais concreto que na aceitação de “uma cultura da resistência” proposta por Marta Traba, que poderia nos levar a um conceito mais claro a respeito da identidade latino-americana expressa na arte, parecera alinhar-se o critério coincidente de muitos dos críticos e artistas aqui mencionados, inclusos certamente Manrique e Acha, de sustentá-la na formulação de ideias modernas, com linguagem contemporânea, afirmadas nas profundas, e por tantos motivos dignos do mais alto valor na arte universal, raízes históricas americanas.

O Muralismo mexicano

[Nota do Editor: Este segundo apartado é de 1969, fazendo parte do livro: *A History of Latin American Art and Architecture*. Londres, Pall Mall Press, 1969. Volume que pode ser considerado a primeira história panorâmica da arte na América Latina. Sua versão em espanhol é: Leopoldo Castedo, “El Muralismo Mexicano” en *Historia del arte iberoamericano*, Alianza Editorial. v Centenario. Madrid, 1988. Tomo 2, IV Parte: Siglo xx. Pgs. 88-101.]

O fenômeno mexicano, o mais fortemente diferenciado, nasceu, viveu e tomou corpo simultaneamente com a revolução agrária de 1910. Se os heróis da revolta popular ocupam seu lugar na história política, o gênio, a paixão e o fogo de uma personagem concentram o nascimento e a concretude da revolta artística. Gerardo Murillo (1875-1963) começou criando um símbolo de seu repúdio passional ao passado, trocando seu nome hispânico pelo de Atl, que significa água em náhuatl.

Homem verdadeiramente paradoxal, na Europa do 1900 dividiu seus anseios políticos entre os antagônicos princípios do marxismo e do anarquismo. Voltou ao México em 1903 com a retina cheia de imagens monumentais do Renascimento, ansioso por expressá-las com linguagem fauvista e novas técnicas. Foi quando então inventou as “cores-atl”, compostas de cera, resina e petróleo, e pintou com elas vulcões ígneos e bacanais escandalosos. A primeira exposição divergente organizada com a colaboração de Clausell y Orozco reuniu em torno de 50 pintores e 10 escultores. O êxito foi fulminante. Pouco depois, em 20 de novembro de 1910, estourou a revolução.

O movimento iniciado pelo Dr. Atl no “Centro Artístico” de 1910 se desenvolveu depois de alentado por dois episódios que marcam o começo do Muralismo mexicano: primeiro, a solicitação do filósofo Vasconcelos, então Secretário de Educação, a Diego Rivera para levar aos muros do anfiteatro da Escola Nacional Preparatória a imagem de uma vontade nacional por todos os conceitos necessária para construir um mundo novo sobre as ruínas, a enfermidade, a crise e o analfabetismo de um país destruído pela guerra civil. Segundo, a organização de ideias que se seguiu às primeiras tentativas de Rivera, Juan Charlot, Carlos Mérida, Xavier Guerrero e outros pintores, resumidas no Manifesto redigido por Siqueiros como “Declaração Social, Política e Estética” de um agressivo Sindicato de Trabalhadores, Técnicos, Pintores e Escultores.

De acordo com um programa destinado a socializar a arte, o Manifesto repudia a pintura de cavalete e todo o produto dos círculos intelectuais e aristocráticos, defende a produção exclusiva de obras monumentais para o povo mexicano cuja arte “é a maior e de mais saudável afirmação que há no mundo”.

A Revolução como tema só havia sido cultivada de maneira consistente desde então por Francisco Goitia. Participou da luta armada e ao terminar a disputa pintou em sua Zacatecas natal “Baile da Revolução” (1916) e “O Enforcado” (1917). Pouco depois se transformaria em verdadeiro missionário cultural identificado com a alma indígena. Sua obra culminou em “Tata Jesucristo” (1926) onde se encontra com Orozco na terrível expressão de uma dor de séculos. Tão sua fez essa dor, que abandonou toda relação “burguesa” e se incorporou à vida dos índios de Xochimilco, convertendo-se para eles em “Pai” de carne e osso.

Orozco (1883-1949) trabalhou primeiro quase que exclusivamente a caricatura política. Em 1916, mostra em uma exposição memorável sobre o tema do momento, a pobreza da sociedade que pretende extirpar seres deformes, prostitutas, monstros. Deliberadamente, depois

de manter distância desse mundo abominável, move-o a intenção de transformar tais personagens nos heróis arquetípicos da Revolução, até chegar à trindade do camponês, operário e soldado no Mural da Escola Nacional Preparatória (1923), sempre com dor nas entranhas.

Enquanto isso, Siqueiros viajou à Europa em 1919 como agregado militar da Embaixada do México em Madri. Em Paris conheceu Diego Rivera.

O encontro com Siqueiros foi decisivo, energia acumulada até então, sem outro horizonte que a autoafirmação levada ao limite do perfeito, orientou a Rivera na disciplina do marxismo, então grande moda entre os intelectuais da Europa, enquanto sistema, e no amor exaltado pela Revolução Mexicana enquanto motivação fundamental. Enquanto Siqueiros organizava um movimento comunista em Barcelona com seu “chamamento aos [artistas] plásticos da América”, Rivera regressava em 1921 ao México. Com esses antecedentes e a oferta de Vasconcelos, “a pintura mural encontrou em 1922 a mesa posta”.

O Manifesto havia estabelecido as bases: pintura grandiosa, quanto mais descomunal melhor; realismo absoluto, sem concessões de nenhuma classe para o consolo de atitudes líricas; técnicas renovadas que fizeram a história levada aos murais mais vibrante e atraente ao povo; liberdade nas responsabilidades de tratamento individual e, daqui, desenvoltura de uma crítica recíproca, que resultou na maior parte das vezes violenta e que foi por fim a fonte da desagregação e do fim do ciclo histórico-artístico.

A atitude diretriz que o Dr. Atl impusera ao período germinativo correspondeu ao da cristalização de Siqueiros. É esse, sem dúvida, seu maior merecimento histórico. Como Dr. Atl, Siqueiros encarna muitos contrassensos. Sua profissão de fé ortodoxa e inapelável não foi obstáculo para a busca permanente de renovações em técnicas, instrumentos e materiais. Sua angustiante curiosidade o fez deixar boa parte de sua obra inconclusa. Não menos de seis murais gigantescos ficaram a meio caminho, entre outros “Patrícios e Patricidas” na Aduana de Santo Domingo e o conjunto do antigo Museu Histórico de Chapultepec. Contudo, sua desaparecida “América Tropical” no Plaza Art Center de Los Angeles, Califórnia; “Por uma segurança completa e para todos os mexicanos” no Hospital da Zona 1 do Seguro Social, qualificam Siqueiros como o grande inovador da pintura mural contemporânea.

Talvez o contrassenso mais apontado da obra de Siqueiros reside na indiscutível qualidade, do ponto de vista plástico, de seus trabalhos de cavalete, sobretudo os que buscam maior liberdade, desde a sua comovente “Mãe Proletária” até “Nossa imagem atual” e suas “Abstrações”.

Inconformista permanente, encarcerado em seu país e desterrado dele várias vezes, como heroico combatente da guerra civil, Siqueiros nunca deixou de buscar novos métodos, diferentes técnicas. Não poucos de seus experimentos falharam. Seus murais de Los Angeles desapareceram. Em 1935, sustentou uma apaixonada polêmica com

Rivera que constitui um verdadeiro percurso de sucessos e fracassos. A disputa foi tão violenta quanto construtiva, porque Rivera seguiu exatamente o caminho oposto. Dono de uma sabedoria laboriosamente conseguida, que ampliou seus colossais dotes, traçou-se uma única linha de conduta e a seguiu sem titubeios.

Superadas as etapas de assimilação, Rivera muralista é um pintor acadêmico e conservador, realista desde o ínfimo detalhe. Não dava nenhuma ideia de imediato nem deixava à clientela por ele solicitada, analfabeta em sua maioria, liberdade de interpretação. Todas suas cenas seguem um princípio dialético no qual o mal são os espanhóis escravizadores e o bem os índios humilhados. Tampouco se permite o luxo de buscar alegorias muito elementares. Rivera muralista é um narrador, um historiador que conta a seus concidadãos a sua gestação, o desenvolvimento e a esperança do México desde suas remotas origens. Os murais do Palácio Nacional foram iniciados em 1929 e interrompidos várias vezes. Rivera deu os últimos toques a sua obra maior em 1952 e a deixou inconclusa.

O folclorismo de sua pintura de cavalete, as intenções escultóricas como a fonte da arquibancada de pedras e azulejo com a figura do deus Tlaloc, o relevo com pedras multicores no Estádio Olímpico da Cidade Universitária, distinguem-se bastante, em uma estimativa elementar à qual era tão aficionado, de seus murais do Palácio de Governo. Mas o juízo histórico diante de Rivera certamente irá reconhecer sua importância na evolução cultural do México, seu prestígio e o prestígio que deu a seu país, mais que seus valores plásticos intrínsecos.

Completa o trio dos chamados “três grandes” do muralismo mexicano, o de maior significado plástico universal, tendo em conta a mencionada escala de valores. José Clemente Orozco foi o único que tomou ao pé da letra as violentas provocações do “Manifesto”, ao destruir a maior parte de seus murais da Escola Preparatória. Sua drástica atitude não respondeu a uma rebeldia fundada apenas na qualidade deles. A preocupação de Orozco era não imitar, levar a cabo sua obra, sinceramente, de acordo com seus próprios meios e suas próprias ideias.

Orozco foi um iconoclasta que não circunscreveu sua necessidade de destruir imagens a uma finalidade ortodoxa, programática, como Rivera e Siqueiros. Além disso a obra de arte nunca esteve em sua obra dissociada das ideias. Se em Rivera vemos com frequência uma realidade fotográfica, em Orozco está sempre presente a pincelada do gênio; ao descrever um episódio o espectador tem a consciência de que se a importância do episódio prescreve ou enfraquece, a pintura está ali sempre, como pintura. Falando de “grandes” o parentesco intrínseco de Orozco está muito mais próximo de Tamayo do que seus irmãos muralistas.

A temática de Orozco gira em torno de um lamento que quase sempre é um grito. Seu denominador comum é o da potência ilimitada, sempre transcendente, qualquer que seja a narrativa circunstancial ou o tema histórico. Por outro lado, apenas lhe interessa o passado como tal, como reflexo de um fazer contemporâneo que, pela sua própria envergadura, adquire de imediato um lugar marcado na História.

Orozco não foi um cético, mas um atormentado que viveu uma agonia desumana. Seus meios de expressão, não obstante, são diretos e precisos. Não concebeu a calma nem deu descanso a sua tensão. A única calma nele é a da morte.

Na Escola Preparatória pintou o afresco “A Trincheira” (1922). “A destruição da velha ordem”, “A greve”, “A Trindade, camponês, operário e soldado” (1923) e, até 1927 “Os Novos Ideais” e os murais do tema histórico “A origem da América Hispânica”. Entre 1927 e 1934, trabalhou nos Estados Unidos: seu “Prometeu”, tremendo, no Pomona College de Claremont, Califórnia... “A mesa da fraternidade universal” na New School for Social Research de Nova York, mesa que reúne exemplares de todos os povos da terra presididos por um negro: trata de novo o tema histórico passado em uma síntese do desenvolvimento da América no Dartmouth College de Hanover, New Hampshire, que termina com seu dramático “Cristo destruindo sua cruz” antes que um aluvião de canhões acabe com a civilização.

A partir de 1934, ano de seu regresso ao México, a crítica à sociedade contemporânea é mais e mais violenta. “A Catarse”, onde prostitutas cínicas riem diante de uma avalanche de homens e armas, mural do Palácio de Belas Artes (1934), é o clímax que o seguirá até seus últimos intentos, já não tão vigorosos.

Como Rivera e Siqueiros, foi eventualmente um muralista. O tremendo está bem patente em suas aquarelas, têmperas, óleos, litografuras, piroxilinas e desenhos, mas a temática é quase idêntica à de suas grandes criações.

Desse breve empenho por valorizar na obra de Orozco e em seu significado o peso que representou, não só na pintura mexicana, mas na da América Hispânica e também dos Estados Unidos, destaco três aspectos que considero fundamentais: a estridência, o compromisso e a angústia.

A estridência – que não é patrimônio exclusivo dele nem de ninguém – domina a obra plástica de Orozco, e também está justificada em muitos de seus escritos. De ambos emerge o obsessivo autorretrato de um anarquista justiceiro, de um blasfemo piedoso, de mau-humor explicável e ainda razoável enquanto fustigador de fraquezas, sonhador por sociedades menos desastrosas que as de seus contemporâneos, dentro e fora do México. Daí a razão de ser de seus dois “ídolos estéticos”, El Greco e Cervantes. Além de bom mexicano, crê na utopia, tão substancial à história de seu país desde o século XVI (e talvez ainda antes).

Toda sua obra está cheia de estridências. Em “Quatro Mulheres”, de 1942, a aquarela de mesmo título de 1945, e “Três Mulheres”, de 1913, em contraste com o legendário machismo de sua terra, Orozco outorga o tema à mulher (há muitos outros exemplos) uma dimensão de que carecem seus predecessores e seguidores, mas sempre é uma dimensão estridente. Às vezes, como na aquarela de 1945, se detém no sarcasmo de velhos ícones (O Rapto de Europa); em sua têmpera “Cabeça de Mulher”, de 1945, deixa-se seduzir pela tentação, também distorcida, das cabeças picassianas, mas com liberdade absoluta e sem referências dentro do sarcasmo comum; em outras, por fim, coincide, mesmo sem

relação direta alguma, com o movimento brasileiro “Antropofagia” – que parte da Semana de Arte de São Paulo e se projeta no “Cinema Novo”, como advertimos em “Danças Negras”, de 1946.

A estridência também o conecta a seu inspirador, José Guadalupe Posada, sobretudo em “Jogos de Prostitutas”, de 1913; mas em obras da mesma época Orozco evita a caveira e o esqueleto, tão típico do gravador popular. Nos “Jogos...” as caras dissimulam, sob uma pele pálida, o osso quase limpo. Em vários desenhos, como “O Reacionário”, “Baile Aristocrático”, “A Barata”, I e II, e “Guerra”, Orozco, apesar de não haver esqueletos no ar, transcende sua dúvida para o buril do artista gravador das caveiras. No entanto, nesses e em outros muitos exemplos, se nota uma diferença essencial e muito definidora de ambos: em Posada há humor dentro do sarcasmo, em Orozco o humor não existe, só a sátira estridente.

Toda a obra de Orozco está saturada de alusões em associação com outros motivos paralelos, sem que queira de modo algum estabelecer relações de contatos ou influências. Por exemplo, em “O Salão”, de 1913, e em “A hora do Gigolô” (não foi esta obra intitulada originalmente “A Hora do Rufião?”), de 1913, há uma clara identidade de pinturas quase opostas e temáticas muito díspares com os sarcasmos muito posteriores de Figari em Montevideu.

Os retratos de personagens e amigos são clássicos, inclusive maneiristas, condescendentes e pesados. Ao contrário, os autorretratos expressionistas, que se parecem muito nos traços vigorosos com os de Van Gogh, inclusive a presunção de loucura. São enérgicos como flechas e nada modestos os de 1940 e de 1946, ainda que não tão estridentes esses quanto os outros, mais incisivos no triângulo frontal do cenho asperamente franzido. Mais incisiva ainda é sua extraordinária autocaricatura, tão distante e diferente do Rivera menino, que caminha de mão dada com Posada no Mural do Hotel do Prado.

Em que medida a primeira longa estadia de Orozco em Nova York (1927-1934), sobretudo durante o desamparo dos duros tempos que precederam ao crash até encontrar sua alma mater em Alma Reed, deve ter contribuído para a afirmação de sua queixa estridente? As boas relações pessoais, inclusive a de García Lorca, apenas mitigaram a visão sinistra que transcende suas pinturas “Subway”, “Elevado”, “A Ponte de Queensborough”, tão diferente da suavemente impressionista “Brooklyn Bridge” de Torres-García. Em “Queensborough” emerge com irrefreável força a raiz estridente de Orozco: as formas quebradas da base da ponte não falam sobre uma catástrofe ianque, nos falam de uma catástrofe mexicana. Também cabe notar nessa etapa de Nova York um indício de tentação pelo construtivismo de Malevich, Tatlin e Rodchenko, nesse momento já fora de moda na sua forma originária. Essa transitória tendência se intui em “Construção” e, também em “Os Mortos”.

O compromisso de Orozco não foi com a circunstância – em permanente oposição a Rivera e Siqueiros –, mas consigo mesmo. Já mencionei sua atitude de anarquista ímpio e de sua aspiração à utopia. Nesta pretensão, o compromisso se perde e se confunde, entremeadado

a outras constantes: o misticismo e a angústia na busca da verdade, da sua verdade. “Pintura para o Povo. Mas se o Povo mesmo faz sua própria pintura; não precisa que façam para eles...” escreve a seu amigo Jean Charlot. As raízes de seu “compromisso” com o povo temos que buscá-las – o que não é difícil – em suas contemplações cotidianas da janela do estúdio na Pousada Guadalupe onde trabalhava para gravar e enriquecer seu editor Vanegas Arroyo.

Por outro lado, enquanto compromisso com a crítica social, Orozco alinha-se ao desenvolvimento do primeiro expressionismo europeu (Brücke) [A Ponte], inclusive as deliberadas distorções de Pechstein, Munch e Nolde, sem que isso queira dizer, de modo algum, que o mexicano se inspira em “A Ponte do Velho Mundo”. Foi uma – reafirmo – coincidência com a colocação do dia. Por isso o compromisso de Orozco foi tão diverso daquele de Siqueiros e Rivera. Orozco não teve complacência com nada ou ninguém; nunca se preocupou em agradar nem ao indivíduo nem às multidões. As duas litogravuras de 1935, “Manifestação” e “A Massa”, trazem em si um sarcasmo sangrento, muito mais agudo que as tentativas posteriores de Siqueiros no Polyforum e as estampas proselitistas de Rivera.

Pelas mesmas razões, o tema sacrossanto do índio foi tratado por Orozco sem paternalismos nem dicotomias maniqueístas. Até caindo às vezes na tentação – quanto sarcasmo envolve esta atitude – de aceitar o convencional, discriminatório e etnocêntrico “feísmo” do europeu. É o caso de “Quadrilha Índia”, de 1947.

Orozco não perdeu seu entusiasmo pela Revolução: mas não a realizou, talvez porque desde o princípio intuiu as insuperáveis dificuldades que enfrentava. Não em vão, ilustra a Azuela em “Os de Baixo”. Ao fim, sua pintura da Revolução ficou na História muito próxima a “A Morte de Artemio Cruz”, de Carlos Fuentes e das autocríticas de Cosío Villegas. Em definitivo – e é preciso que se repita o que tantas vezes já se disse – o que importa e o que resta de sua pintura, mais do que o episódio, é a pintura mesma, como tal.

Nos “Desfiles zapatistas”, o guache sobre papel de 1930 é mais coerente com a ideologia mantida de Orozco que o óleo de mesmo tema, muito popular e muito reproduzido, responsável em boa parte, com outras obras do mesmo Orozco e muitas mais de Rivera, do indigenismo maneirista que invadiu os países americanos de forte raiz pré-colombiana. Mas a projeção de Orozco, consequência sem dúvida da honestidade de seu compromisso e de sua qualidade como pintor, decorreu não apenas pelo caminho indicado. “Menino Morto” introduz definitivamente o segundo caminho, o da consistência em uma forma de tradição mexicana, com seu mais claro expoente em José Luís Cuevas e, posteriormente, no grupo “Nova Presença” (Corzas, Góngora, Belkin, Muñoz, Ortiz e Sepúlveda). Basta a declaração de Cuevas a respeito para fechar com todas as honras este fragmento: “Gradualmente me fui aproximando da personalidade que, até o dia de hoje, considero verdadeira fonte e razão de ser de minha obra e de minha personalidade. Sempre disse: satisfaz-me plenamente ter compreendido a tempo a mensagem e a grandeza de José Clemente Orozco, possivelmente a figura principal de nossa plástica e um dos artistas fundamentais do século xx”.

“Tem o hábito da dor”, disse Anita Brenner sobre Orozco. Cabe perguntar-se em que medida a estridência de Orozco pode ter sido, desde seus primeiros passos até suas últimas e mais poderosas criações – como a considerada pelos críticos e historiadores a obra máxima do Hospício Cabañas – o desabafo de uma angustiante crônica, de um atributo muito mexicano que Leopoldo Zea situa no sofrimento, ultrapassam os limites da elucubração para se enquadrarem nos de uma ostensiva realidade em sua pintura. A angústia de Orozco tem muito da agonia existencial de Unamuno e, como o filósofo, deságua em um permanente, implícito misticismo que, no caso de Orozco é, além disso, revolucionário. A atitude anarquista à qual me referi algumas vezes só tem nela uma saída positiva: a sublimação do espírito. Daí sua vasta temática místico-religiosa. Daí também o reencontro post-mortem com uma Espanha que Orozco sentiu e valorizou no que ela tem de menos episódico e de mais permanente.

O misticismo de Orozco não é de modo algum flácido, ao contrário, é tão militante e fustigador como sua atitude social anarquista. Bom exemplo são os estudos para o mural do Hospício Cabañas “Franciscano e Índio” e o retrato de Felipe II, que recordam as fustigações fundamentais de Guamán Poma de Ayala, assim como a celebrada frase de Unamuno “Espanña conquistó América a cristazos”.

A temática religiosa-espiritual de Orozco, por outro lado, também é abundante. Sua primeira versão do “Cristo destrói sua Cruz”, da Escola Preparatória (1922), o deixou insatisfeito. Coerente com a declaração iconoclasta do agressivo Sindicato de Trabalhadores, Técnicos, Pintores e Escultores, redigida por Siqueiros, já mencionei que destruiu quase todo o mural, salvo a cabeça. Depois reafirmou o motivo, com novo ímpeto, em 1932 para o Dartmouth College e em 1943 em óleo sobre tela. Nos três casos se trata de um Cristo Justiciero, raivoso e revolucionário.

Também foi nele obsessiva a sublimação da justiça terrena, por meio da sátira mordaz dos murais do Tribunal divino, em múltiplos exemplos: “O Pai Eterno”, “O Missionário”, “Conquista e Evangelização”, “Pé Direito de Cristo”, “Franciscano”, “Crucificação”, “O Gólgota”, “Ressurreição de Huron” e “Procissão” com suas figuras obscuras que apontam uma espécie de observação ou transmutação de El Greco.

Outra constante na obra original de Orozco é a despreocupação, que poderia ter estado envolvida em sua angústia mística, pela ternura. Só quando expressa aquele sentimento, se suaviza a dureza constante de seus sofrimentos. Vários exemplos comprovam esta afirmação, como a litogravura “O Missionário”, impresso de ampla difusão, que coincide com espírito similar e provavelmente influenciou Portinari em seus murais sobre a Evangelização na Biblioteca do Congresso de Washington (1942).

Orozco não é apenas – nem muito menos – o resultado de heranças plurais. Aquilo que conta e vale historicamente é seu lapidar juízo sobre o que a arte latino-americana foi, é e deverá ser na concordante valorização que estas notas pretendem:

“A arte do Novo Mundo não pode enraizar-se nas antigas tradições do Velho Mundo, nem nas tradições aborígenes representadas pelos restos de nossos antigos povos indígenas... ou em seu atual folclore. Se apareceram novas raças sobre a terra do Novo Mundo, estas raças têm o inevitável dever de produzir uma Nova Arte em um meio espiritual e fisicamente novo. Qualquer outro caminho é plena covardia”.

O êxito do Muralismo mexicano levantou em toda a América Hispânica uma onda indigenista que pareceu por momentos invadir Academias, Escolas e Estúdios de artistas independentes. Desde 1933, a Escola de Belas Artes do Peru impôs o tema do índio e de seus ambientes, certamente tratado com técnicas europeias e, no melhor dos casos, mexicanas. A vinculação com os “três grandes”, especialmente com Siqueiros, foi ainda maior na Bolívia. Antes mesmo do Salão de Maio de 1939 do Sindicato de Artistas e Escritores do Equador, se incentivou neste país o indigenismo, inspirado por sua vez sobretudo em Rivera, como movimento de rebeldia contra a Academia. Na Colômbia se alimentou com a permanência por três anos de seu principal impulsor no México, e no Chile a reafirmação do tema indigenista coincidiu com o realismo socialista de seu mais destacado expoente.

A força deste enraizamento no Muralismo mexicano foi em alguns casos de tal magnitude que alguns dos cultuadores do indigenismo mantiveram tal inspiração durante toda sua obra.