

A UTILIZAÇÃO DA PINTURA ITALIANA COMO MODELO PARA OS MURAI DE SIQUEIROS

LA UTILIZACIÓN DE LA PINTURA ITALIANA COMO MODELO PARA LOS MURALES DE SIQUEIROS

Michele T. Philomena B.

Bacharel em Artes Plásticas

Mestranda em História, Teoria e Crítica da Arte – PPGAV/UFRGS

pinturas@gmail.com

Francisco Marshall (orientador)

Professor e pesquisador – PPGH/PPGAV/UFRGS

marshall@ufrgs.br

RESUMO

É fato que David Alfaro Siqueiros (1896 – 1974) esteve em 1919 com Diego Rivera (1886 – 1957) na Europa estudando pintura do Renascimento Italiano e as formas que viriam a criar o Muralismo Mexicano. Ana Martínez Quijano em seu livro: *Siqueiros: muralismo, cine y revolución* (2010), relata que o artista se aprofundou em Giotto e Andrea Mantegna para compor a pintura *El entierro del obrero sacrificado*. O próprio Siqueiros, ao referir-se sobre o seu estudo do Renascimento, mencionou que “não se pode pular para o futuro sem apoiar-se no passado”. O artigo levanta a hipótese de que o pintor tenha se utilizado também de obras de outros artistas e períodos como referência modelar, atentando para um pintor italiano pouco documentado, mas que ao mesmo tempo parece ter cativado Siqueiros. O artista em questão é Giambettino Cignaroli (1706 – 1770), que transita entre o Barroco e o Neoclássico. Em algum momento, Siqueiros travou contato com as pinturas de Cignaroli e elas possivelmente serviram de base para criar o mural *Tormento de Cuauhtémoc*, pintado entre 1950 e 1951 no *Palácio de Bellas Artes*, no México. Esse fato apresenta-se inédito e se comprova nesse artigo através da análise das imagens pelo método warburgiano, relacionando o *pathosformel* das obras e comparando detalhes compositivos das pinturas.

Palavras-chave: Pintura Mural. Pintura Italiana. Pathosformel. David Alfaro Siqueiros. Giambettino Cignaroli.

RESUMEN

Es un hecho dado que David Alfaro Siqueiros (1896 – 1974) estuvo en 1919 con Diego Rivera (1886 – 1957) en Europa estudiando la pintura del Renacimiento Italiano y las formas que vendrían a crear el Muralismo Mexicano. Ana Martínez Quijano en su libro: *Siqueiros: muralismo, cine y revolución* (2010), relata que el artista se profundizó en Giotto y Andrea Mantegna para componer la pintura *El entierro del obrero sacrificado*. El propio Siqueiros, al referirse a su estudio del Renacimiento, mencionó que "no se puede saltar hacia el futuro sin apoyarse en el pasado". El artículo plantea la hipótesis de que el pintor XX ha utilizado también de obras de otros artistas y períodos como referencia modelar, llamando la atención para un pintor italiano poco documentado, pero que al mismo tiempo parece haber cautivado a Siqueiros. El artista en cuestión es Giambettino Cignaroli (1706 – 1770), que transita entre el Barroco y el Neoclásico. En algún momento, Siqueiros trabó contacto con las pinturas de Cignaroli y ellas posiblemente sirvieron de base para crear el mural *Tormento de Cuauhtémoc*, pintado entre 1950 y 1951 en el *Palacio de Bellas Artes*, en México. Este hecho se presenta inédito y se comprueba en ese artículo a través del análisis de las imágenes por el método warburgiano, relacionando el *pathosformel* de las obras y comparando detalles compositivos de las pinturas.

Palabras clave: Pintura Mural. Pintura Italiana. Pathosformel. David Alfaro Siqueiros. Giambettino Cignaroli.

A história da arte se baseou no sistema de articulação entre mestres e discípulos. Os pintores com maior conhecimento transmitiam aos seus aprendizes e auxiliares de atelier os saberes técnicos que, por hora, eram considerados secretos. Durante um bom tempo, esse saber foi realizado através da experiência de observação. Naturalmente, os grandes mestres se apoiaram em métodos que deram certo no passado e extraíram deles a melhor forma para compor suas obras, sendo comum encontrar-se pinturas, esculturas e outras imagens que apresentam semelhanças estruturais ainda que separadas por uma grande lacuna temporal. Atento a essas semelhanças, o historiador Aby Warburg (1866 – 1929) elaborou extraordinárias reflexões no campo de análise de imagens, lançando-as sob uma nova ótica e identificando a migração de motivos pictóricos na história da cultura. Através do que chamou *pathosformel*, Warburg desenvolveu estudos culturais partindo do pressuposto de que os elementos iconográficos e as formas emocionais de expressão das representações da Antiguidade teriam sido reutilizadas em imagens posteriores ao período. Dessa forma, investigou a capacidade do ser humano de adotar sistemas antigos como símbolo de sua própria expressão. O *pathosformel* ou “fórmula de *pathos*” é o conceito que

...permite explicar a adoção de formas artísticas a partir da afinidade de necessidade expressiva. Assim, todos os detalhes da figuração de um quadro, que até então o haviam sido vistos sob termos formais, se apresentam em ensaios e acréscimos posteriores como figurações repletas de conteúdo que devem sua sobrevivência ao conjunto do legado cultural nelas preservadas. (BING 2013, xlv).

De fato, sua pesquisa se estendeu até o início do século XX e a maior parte de seus escritos dá ênfase a pintura do Renascimento, mas isso não significa que sua metodologia não possa continuar sendo aplicada de maneira eficaz nos períodos subsequentes. A importância do legado warburgiano reside entre outras coisas, no fato de permitir que se identifique elementos estruturais e referenciais utilizados por artistas ao longo da história e em diferentes partes do mundo.

Contemporaneamente a Warburg, viveu no México uma figura importante para as artes locais e que ajudou a formar os primeiros impulsos do Movimento Muralista Mexicano: Gerardo Murillo (1875 – 1964), o Dr. Atl, que preconizava a efetivação de uma arte nacional independente do colonialismo cultural espanhol e sua visão acadêmica. Em torno dele se reuniram José Clemente Orozco (1883 – 1949), David Alfaro Siqueiros (1896 – 1974) e Diego Rivera (1886 – 1957), além de outros jovens artistas. Atl chamava a atenção para os murais italianos que:

Se baseavam não tanto na noção de que representavam o modelo de uma nova arte social, sim que para ele refletiam sua concepção do “espiritual” na arte. [...] de fato,

foi esta a dimensão que considerou que deveria ser a base para a criação do modernismo mexicano (ROCHFORT, 1993, p.18. Tradução nossa).

O espírito do Renascimento está associado ao humanismo e ao interesse entre os acadêmicos europeus do período pelos textos clássicos, em latim e em grego, das épocas anteriores ao triunfo do cristianismo na cultura europeia, ou seja, no caso do México seria importante resgatar os elementos da cultura que precederam a invasão espanhola: a arte dos Astecas. Influenciados pelo que aprenderam com Dr. Atl, os pintores mexicanos decidiram retomar do Renascimento o manejo adequado para a criação do novo movimento artístico mexicano, o Muralismo, inicialmente utilizando-se das técnicas tradicionais de afresco e mais tarde, se desdobrando para as inovações materiais que o mercado industrial oferecia. Siqueiros esteve em Paris em 1919 para compreender os afrescos, onde segundo Palácios e Rossi (2016, 132. Tradução nossa): “compartilhou sua estada com Rivera, com quem coincidia na sedução pela pintura mural italiana dos séculos XIV e XV”.

As técnicas de pintura – em especial a italiana – serviram aos propósitos dos pintores mexicanos naquele momento, pois eram as melhores e mais relevantes fontes de pesquisa disponíveis no que diz respeito a pintura mural:

Mas qual é a técnica da arte mural? A encaustica e o afresco, que foram os procedimentos da Antiguidade, da Idade Média e do Renascimento, nós respondemos. E colocamos as mãos à obra. Não se pode pular para o futuro sem apoiar-se no passado. (SIQUEIROS 1979, 24. Tradução nossa).

Logicamente ambos os artistas empregaram as metodologias de maneiras diferentes. Rivera aprofundou-se na encáustica e na visualidade *trompe l'oil* utilizando nos afrescos os métodos tradicionais e inserindo elementos próprios como misturas do suco de cactos – que resulta em um líquido viscoso – com o pigmento, antes de aplicá-lo ao gesso molhado. Por outro lado, Siqueiros foi um artista inovador e cunhou conceitos próprios para a efetivação de uma linguagem muralista adequada a realidade moderna, tais como a *monumentalidad* das figuras e a *poliangularidad* das representações. Era admirador do cinema e das possibilidades que a fotografia trazia para as artes, aliando as fórmulas de composição do passado às modernidades técnicas de produção de imagem.

Sabendo-se da atração que a pintura do Renascimento Italiano exerceu sobre Siqueiros, é presumível que ele tenha utilizado imagens de artistas desse período – e possivelmente de outros da arte italiana – como inspiração para seus murais, podendo aplicar-se para fins de comprovação a metodologia warburguiana de análise do *pathosformel* nas suas

obras, comparando-as com pinturas que podem, ou não, já estar documentadas por contribuírem para o repertório do artista.

Philip Stein (1919 – 2009), artista e muralista norte-americano que trabalhou com Siqueiros nos murais entre os anos de 1948 a 1958, identifica algumas das influências recebidas pelos mexicanos em sua estada pela Europa:

Os dois artistas encontram inspiração na Itália e a chave para as questões formuladas nas discussões sobre a direção e os problemas da arte moderna no México. Siqueiros e Rivera viajam para Florença e Roma, não como turistas, mas como artistas procurando uma resposta para o problema que teriam que enfrentar em seu retorno ao México. Eles estavam de pé diante dos murais de Giotto, Masaccio e Michelangelo, suas discussões não cessavam[...] Masaccio desenvolveu o maior feitiço sobre ele, mas ele não ignora os novos desdobramentos da arte italiana no mundo (STEIN 1994, 32. Tradução nossa).

A historiadora Ana M. Quijano também aponta a atuação dos métodos renascentistas na produção de Siqueiros. Na obra *El entierro del obrero sacrificado* (fig. 1) o artista partiu do estudo estrutural de uma pintura do italiano Andrea Mantegna (1431 – 1506), (fig. 2). Essa é uma obra que também contribuiu para um ângulo de enquadramento do cineasta Sergei Eisenstein (1898 – 1948), amigo de Siqueiros, no filme *¡Que viva México!*¹ (fig. 3).



Figura 1 - David Alfaro Siqueiros - *El entierro del obrero sacrificado*², 1923
Pintura mural. Escuela Nacional Preparatoria, Cidade do México, México

¹ Para maiores detalhes sobre o filme, ver: QUIJANO, A. M. (2010). Siqueiros: muralismo, cine y revolucion. Buenos Aires: Larivière.

² Disponível em: <<https://bit.ly/2F1mlWo>>. Acesso em 02 de outubro de 2017.

[...] é, por sua vez, uma evocação do Cristo Morto de Mantegna. O muralista transporta a sua terra uma imagem religiosa do *Quattrocento* italiano, que Eisenstein leva ao limite com o brutal escorço da figura que jaz com os pés desnudos em primeiro plano (QUIJANO 2010, p. 99. Tradução nossa).

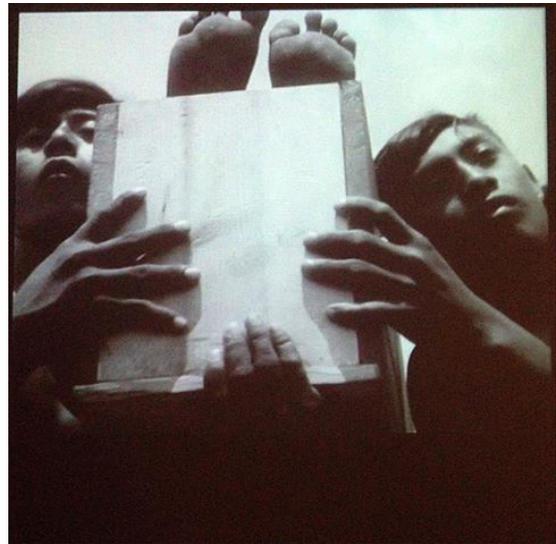


Figura 2 - Andrea Mantegna - *A lamentação sobre o Cristo Morto* ≈ 1475 – 1478³
Têmpera sobre tela, 61x81 cm
Pinacoteca de Brera, Milão, Itália

Figura 3 - Sergei Eisenstein - Cena do filme *Que viva México!* 1932
Filme inconcluso⁴

³ Disponível em: <<https://bit.ly/2J9qB8F>>. Acesso em 02 de outubro de 2017.

⁴ Disponível em: <www.pictaram.com>. Acesso em 26 de novembro de 2017.

A sedução de Siqueiros pela forma da construção da pintura de Mantegna se torna ainda mais evidente ao considerar-se as pinturas murais *Víctimas de la guerra* e *Víctimas del fascismo* (fig.4), como passíveis da mesma estrutura. A técnica do escorço acentua a perspectiva e posiciona o observador aos pés do Cristo e do trabalhador sacrificado.

Warburg entendia que as imagens que utilizam o mesmo *pathosformel* de pinturas anteriores trazem consigo a carga do legado cultural nelas impregnado. Sendo assim, Siqueiros estaria relacionando o sacrifício do trabalhador e dos vitimados pelo fascismo a tradição de associar a imagem de Cristo ao sofrimento e a sua luta perante as injustiças em torno de sua morte, fortalecendo toda a dramaticidade da cena.

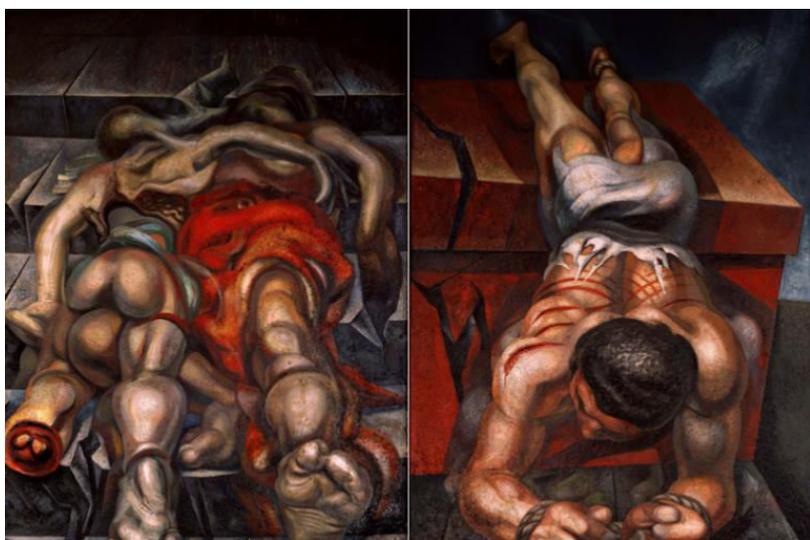


Figura 4 - David Alfaro Siqueiros - *Víctimas de La guerra e Víctimas del fascismo*⁵, 1945
Pintura mural. Escuela Nacional Preparatoria, Cidade do México, México

Siqueiros viu na pintura de Mantegna a possibilidade de inserir o observador no tema trabalhado, colocando-o próximo a figura. Nesse caso, a pintura não precisa necessariamente ser grande, mas sim ter o aspecto dinâmico de uma estrutura interna, como se fosse um “filme quieto”, uma ideia que gira em torno dos múltiplos focos de uma película, dos muitos ângulos de visão. De acordo com Quijano (2010, p.115. Tradução nossa): “o cinema, com o encanto irresistível da movimentação, havia conquistado Siqueiros e, de um modo mais ou menos explícito, estaria sempre arraigado a sua obra”. Essa obsessão incessante pelo recorte fílmico induziu o artista a criar fotografias em diferentes pontos de vista, utilizando distorções. Sua

⁵ Disponível em: <<https://bit.ly/2HA3Zkz>>. acesso em 02 de outubro de 2017.

amizade com Eisenstein também contribui para o emprego do pensamento cinematográfico em suas pinturas.

Em outro caso, num dos murais integrantes de um díptico no *Palacio de Bellas Artes*, no México, constata-se a influência da obra do pintor italiano Paolo Uccello (1397 – 1455) que também utilizava a composição em escorço nas suas pinturas. Essa é uma técnica usada para definir aspectos da *poliangularidad* que é descrita por Siqueiros como:

Uma composição e uma perspectiva que se realiza considerando o espectador não como uma estátua, ou como um autômato que gira em olhar fixo, sim como alguém que se move em uma topografia, em um trânsito correspondente a essa topografia de natureza infinita (SIQUEIROS 1979, 15. Tradução nossa).

Pode-se encontrar esses artifícios na pintura intitulada *Batalha de São Romano* (fig.5):



Figura 5 - Paolo Uccello – *Batalha de São Romano*,⁶1436 – 1440
Têmpera sobre papel. 327x188cm.
Galeria delli Uffizi, Itália

A cena retrata o momento decisivo da Batalha de São Romano, conquista dos florentinos contra os sieneses em 1432. O comandante inimigo, Bernardino della Ciarda, é lançado de seu cavalo por um mercenário florentino. Cavaleiros armados com lanças e arcos avançam da direita e da esquerda com guerreiros e figuras zoomórficas estiradas em primeiro plano. As figuras parecem estar presas em uma composição perspectiva complexa, mas de certa forma equilibrada. Não há um único ponto de fuga, mas vários trechos em coexistência. Uma composição *poliangular*.

⁶ Disponível em: <<https://bit.ly/2Hg4EV9>>. Acesso em 10 de janeiro de 2016.

A pintura em questão possivelmente serviu como base modelar para a morfologia do cavalo no mural *Apoteosis de Cuauhtémoc* (fig.6), embora seja necessário um olhar atento para identificar as relações entre ambas.



Figura 6 - David Alfaro Siqueiros - *Apoteosis de Cuauhtémoc* (1950 – 1951)⁷
Pintura Mural – Piroxilina sobre Celotex 449 x 795 cm
Palacio de Bellas Artes, Cidade do México, México

Cuauhtémoc é o último dos governantes do México-Tenochtitlán, Texcoco e Tlacopan que exerciam poder sobre o vale do México. A cena mostra um episódio imaginário onde o herói asteca vestido de armadura e empunhando uma macana pré-hispânica, leva seu povo a triunfar em relação ao adversário espanhol. O conquistador Hernán Cortés chegou na América trazendo sedução aos povos. O cacique Moctezuma acreditava que o conquistador era o deus Quetzalcóatl que, segundo a profecia, devia retornar ao México nesse mesmo ano para tomar o seu reino, fato que Cortés não desmentiu e se aproveitou. Para deter o desastre começaram a ser realizados sacrifícios humanos como oferenda a Huitzilopochtli, deus que os havia protegido contra todos outros deuses. Morreram assim muitos astecas, além dos que padeceram pelas mãos espanholas e por conflitos internos.

À primeira vista pode parecer que não há relação do mural de Siqueiros com a pintura do italiano, mas a semelhança fica mais evidente ao observar-se a figura do cavalo (fig.7), localizada no centro inferior da pintura de Uccello e realizar-se com a mesma um espelhamento e inversão (fig. 8) que aproxima ambas (fig. 9):

⁷ Disponível em: <<https://bit.ly/2HfPsYa>>. Acesso em 10 de janeiro de 2018.



Figura 7 - Detalhe da pintura *A batalha de São Romano*.



Figura 8 - Detalhe da pintura *A batalha de São Romano* espelhada e invertida.



Figura 9 - Detalhe do mural *Apoteosis de Cuauhtémoc*

A despeito de alguns desvios, tal como a posição das patas que provavelmente foi retirada em parte da contorção existente em outro cavalo da mesma pintura (fig.10), pode-se notar grandes afinidades tanto modelares, quanto em relação ao *pathosformel* da queda do animal, que intensifica a dramaticidade da batalha, mais uma vez colocando o observador diretamente aos pés da figura central.



Figura 10 - Detalhe: morfologia da pata do cavalo da pintura *Batalha de São Romano* comparada a pata do cavalo da obra *Apoteosis de Cuauhtémoc*

O cavalo era um animal desconhecido para os povos das Américas e acentuava a fantasia de que Cortês era um deus enviado do oriente. A queda desse cavalo metaforicamente simboliza a queda da profecia. Conforme Stein (1994, p. 3. Tradução nossa), “a resistência do último imperador asteca tornou-se para o povo mexicano o ato que parecia exibir todos os seus valores antigos. Cuauhtémoc tornou-se a apoteose da luta da humanidade contra seus próprios predadores”. Ascensão de um e queda de outro, um Cuauhtémoc triunfante, frente ao conquistador que cai com sua montaria, bem como a pintura de Uccello expressa a queda de Bernardino della Ciarda.

Onde se esperaria estar representada a cabeça do cavalo, Siqueiros posiciona o cavaleiro, fazendo a figura zoomórfica fundir-se à forma humana, criando um mitológico centauro, cuja lança transpassa o peito (fig. 11).



Figura 11 – Detalhe das obras *Batalha de São Romano* comparada a obra *Apotheosis de Cuauhtémoc*

Na outra metade do díptico, além das influências da arte italiana, compreende-se outro pressuposto para a efetivação e uma boa pintura muralista segundo Siqueiros: a monumentalidade das figuras. O conceito de monumentalidade vem do latim *monumentum*⁸, que acarreta o sentido de memória, recordação. Os monumentos públicos serviam para demarcar pontos específicos da cidade e criar homenagens aos nobres, personagens, fatos históricos considerados heroicos, entre outros. A monumentalidade transforma as figuras em seres imponentes, dando-lhes uma importância estatutária. O escorço também contribui para essa monumentalidade, pois força a perspectiva.

Neste trecho do díptico, o muralista aparenta ter se utilizado de obras de outro artista, demonstrando que o período renascentista não foi o único que serviu de referência modelar e que também há outros pintores além daqueles já relatado por Quijano e Stein que interessaram a Siqueiros. Trata-se do emprego de obras de um pintor pouco documentado, mas que ao mesmo tempo parece tê-lo cativado. O artista em questão é Giambettino Cignaroli (Giovanni Battista Bettini Cignaroli – 1706 – 1770), que transita entre o Barroco e o Neoclássico. Em algum momento, Siqueiros travou contato com as pinturas deste e possivelmente, utilizou-as para criar o mural *Tormento de Cuauhtémoc* (fig. 12), pintado no Palácio de Bellas Artes, no México.

⁸ O sentido original do termo é do latim *monumentum*, ele próprio derivado de *monere* (advertir, recordar), o que interpela a memória. (CHOAY, Françoise. 2000, p. 15).



Figura 12 - David Alfaro Siqueiros - *Tormento de Cuauhtémoc*⁹, 1950 – 1951.
Pintura Mural – Piroxilina sobre Celotex 453x814 cm
Palacio de Bellas Artes, Cidade do México, México

Esse fato apresenta-se inédito e se atesta através da análise das imagens pelo método warburguiano. A obra *Tormento de Cuauhtémoc*, de Siqueiros, retrata o mesmo tema que uma pintura mexicana anterior, pertencente a Leandro Izaguirre (1867 – 1941), (fig.13). Embora o fato de serem provenientes do mesmo país faça presumir que se possa encontrar alguma similaridade entre ambas, se termina por comprovar que, na verdade, estrutura formal se baseia em Cignaroli.

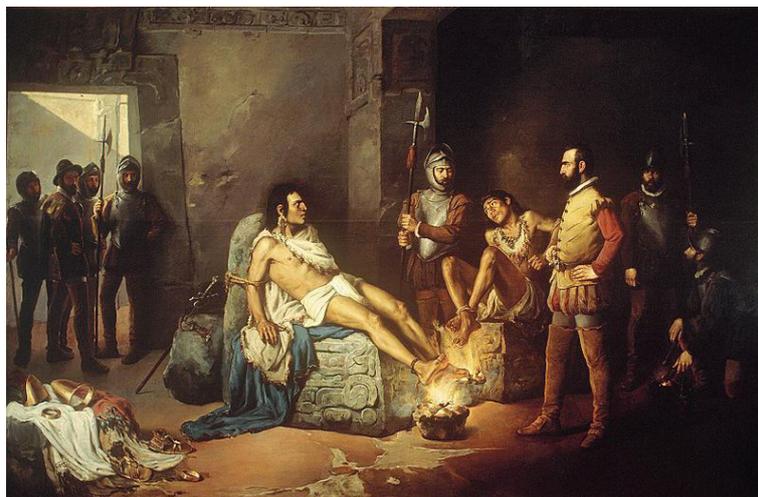


Figura 13 - Leandro Izaguirre - *El suplicio de Cuauhtémoc*¹⁰, 1892.
Óleo sobre tela, 294.5 x 454 cm.
Museo Nacional de Arte. Cidade do México, México

⁹ Disponível em: <<https://bit.ly/2Hge56U>>. Acesso em: 15 de novembro de 2017.

¹⁰ Disponível em: <<https://bit.ly/2qJT1zo>>

Quanto a temática, as duas pinturas mexicanas reproduzem o episódio em que o conquistador Hernán Cortés submete à tortura o senhor de Tacuba Tetlepanquetzaltzin e a Cuauhtémoc, que se mantém firme em relação ao espanhol. A representação conta o momento em que o governante asteca é levado à queima dos pés para revelar o lugar onde os lendários tesouros do grande Tenochtitlán estariam escondidos.

Pela documentação já existente, sabe-se que Siqueiros foi influenciado por Giotto, Uccello, Masaccio, Mantegna, entre outros. Uma pesquisa em sites de imagem, com atenção as obras que poderiam apresentar semelhança compositiva e formal com o mural *Tormento de Cuauhtémoc*, tornou possível o reconhecimento de similaridades entre a pintura de Siqueiros e as duas pinturas de Cignaroli que apresentam respectivamente características dos estilos Barroco e Neoclássico. São elas: *A morte de Sócrates* (fig. 14) e *Alexandre, o grande e falecida esposa de Dario* (fig. 15).



Figura 14 - Giambettino Cignaroli - *A morte de Sócrates*, 1759¹¹
Óleo sobre tela - 202x271 cm
Szépművészeti Múzeum, Budapeste, Hungria



Figura 15 - Giambettino Cignaroli - *Alexandre, o grande e falecida esposa de Dario*, 1760¹²
Óleo sobre tela - 223.5 x 325 cm
National Gallery Slovenia, República da Slovenia

¹¹ Disponível em: <<https://bit.ly/2qKnKwp>>.
Acesso em: 11 de novembro de 2017.

¹² Disponível em: <<https://bit.ly/2HAHE6w>>.
Acesso em: 11 de novembro de 2017.

A Morte de Sócrates, como o próprio nome já diz, retrata a cena da morte do filósofo grego contrário as ideias dos atenienses e acusado de corromper a mente dos mais jovens. Sócrates preferiu a morte do que ir para o exílio e desistir de sua vocação filosófica. No quadro, estão os seus discípulos e provavelmente Platão, representado segurando o seu corpo.

Assim como Sócrates, em um gesto de resistência, Cuauhtémoc prefere a tortura a entregar seus valores. A prova de que a referência foi usada por Siqueiros é analisável, entre outras coisas, comparando-se o desenho do osso zigomático e a estrutura da barba da figura antropomórfica masculina que representa Sócrates, que é transformada no queixo do



Cuauhtémoc (fig. 16 e 17), que aguarda a execução em uma atitude estoica. Ainda é possível confrontar o desenho das sombras em torno dos olhos do Sócrates que servem como modelo para a formar o olhar profundo da pintura de Siqueiros e a paridade entre o desenho do ombro e das veias do pescoço.

Figura 16 - Detalhe: *A morte de Sócrates*.

Figura 17 - Detalhe: *Tormento de Cuauhtémoc*.

Cuauhtémoc era um jovem valente "que se fez tão temeroso que todos os seus súditos tremeram diante dele". No entanto, ele era de uma disposição gentil, como era seu corpo e seus traços, com um rosto grande e agradável e olhos mais profundos do que suaves. (STEIN 1994, 3. Tradução nossa).

A movimentação dos braços da figura antropomórfica feminina representada à esquerda, que seria uma alegoria da pátria mexicana, também reaparece na lamentação do personagem da outra pintura, que tem a sua frente o cálice com a cicuta (fig.18).

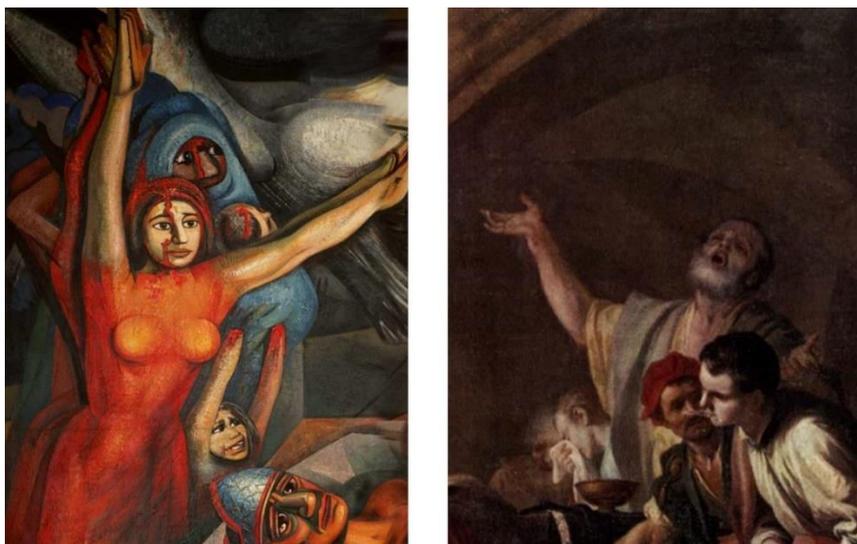


Figura 18 - *Pathosformel* de clemência no mural *Tormento de Cuauhtémoc* e na pintura *A morte de Sócrates*, respectivamente.

Stein relata quem teria servido de modelo para Siqueiros, fato que não descarta a escolha dos *pathosformeln* existentes em Cignaroli:

Isolado no estúdio improvisado em cima da escada, Siqueiros criou um poderoso desenho a lápis de uma figura nua, para qual Angélica pousou. Esta figura vestida de vermelho, foi pintada no mural para simbolizar a humanidade protestando não só à cena de tortura diante dela, mas toda guerra instigada pelo imperialismo. Ela está na vanguarda de um grupo de luto e sofrimento das mulheres, enquanto uma criança, uma figura que naquele momento, emanara da Guerra da Coreia, levanta os dois braços ensanguentados e sem as mãos (STEIN 1994, p. 189-190. Tradução nossa).

É comum a representação de uma figura antropomórfica feminina acompanhada de uma criança no imaginário mexicano para representar alegoricamente a pátria, podendo ser conferida em outras obras, como as do artista Jesus Helgera (1910 – 1971), (fig. 19).



Figura 19 - Jesus Helger - *Madre Pátria*
Óleo sobre tela ≈ 1940

Siqueiros utiliza essa alegoria criando uma combinação bastante pertinente para o momento, remetendo essa pátria a imagem da guerra da Coreia a que se refere Stein, que supostamente deve ser a que circulou na revista Newsweek, onde há um jovem rendido por um soldado, com braços erguidos (fig. 20):

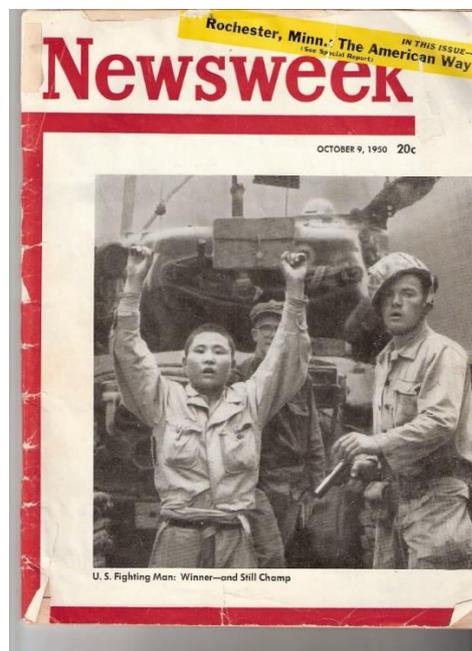


Figura 20 – *Guerra da Coreia*, imagem em circulação na revista Newsweek, em outubro de 1950.¹³

¹³ Disponível em: <<https://imgur.com/gallery/eBzQf>>. Acesso em: 13 de fevereiro de 2018.

No centro do acontecimento, em posição rígida, está o Cuauhtémoc de Siqueiros que possui a mesma orientação da figura antropomórfica feminina desfalecida de Cignaroli (fig. 21) em *Alexandre, o grande e falecida esposa de Dario*, além de se repetir o vermelho e o azul dos mantos das personagens posicionados à esquerda inferior em ambas obras.



Figura 21 - Detalhes das obras *Alexandre, o grande e falecida esposa de Dario* e detalhe do mural *Tormento de Cuauhtémoc*

No esboço inicial de Siqueiros, para compor Hernán Cortês, pode-se ver uma paridade com a posição do Alexandre (fig.22).



Figura 22 - Detalhe do mural *Tormento de Cuauhtémoc*, esboço para o mural *Tormento de Cuauhtémoc*, detalhe da pintura *Alexandre, o grande e falecida esposa de Dario*, respectivamente.

Uma armadura, emprestada do almoxarifado do museu como modelo para o vestuário de Cuauhtémoc, foi posicionado diante do muro de acompanhamento para servir de modelo para o exército de conquistadores armados na cena da tortura. O cenário e o simbolismo do drama foram majestosamente concebidos. (STEIN 1994, p.189. Tradução nossa).

De fato, a armadura não corresponde a vestimenta da figura Alexandre, mas isso não descarta os artifícios estruturais envolvidos no mural como um todo, em especial na forma emocional das movimentações dos personagens adotados pelo mexicano, apresentados com posturas imponentes.

Há ainda uma representação em segundo plano de uma figura antropomórfica feminina, que seria Malinche, a mulher responsável por fazer a tradução entre os povos americanos e os espanhóis, amante de Hernán Cortês e traidora do povo. Stein (1994, p.190. Tradução nossa) relata que: “uma jovem trabalhadora do museu que tinha um forte semblante indiano estava no andaime com Siqueiros, posando para o rosto de Malinche. E eu, estendido no chão e sem camisa servia de modelo para a figura de Cuauhtémoc”. Nota-se que o mesmo ocorre na obra de Cignaroli, em que há uma figura que observa por trás dos soldados (fig.23).



Figura 23 - Giambettino Cignaroli – Detalhe da pintura *Alexandre, o grande e falecida esposa de Dario* e detalhe David Alfaro Siqueiros - Detalhe do mural *Tormento de Cuauhtémoc*, respectivamente.

É compreensível que além do Renascimento, os mexicanos tenham se aproximado também do Neoclássico, pois o estilo ia ao encontro das suas ambições de utilizar a pintura para fortalecer uma ideologia revolucionária, em que os personagens ganhavam um aspecto de mártires. O Neoclássico combateu o decorativismo do estilo anterior através das figuras que pareciam fazer parte de uma encenação teatral, desenhadas numa posição fixa, como que interrompidas no meio de uma solene representação, atribuindo assim uma dramaticidade a cena - artifício de acordo com os intentos muralistas. Na pureza das linhas e na simplificação da composição neoclássica, buscava-se uma beleza deliberadamente estatuária, condição

existente também na criação das figuras do muralismo, consolidando a *monumentalidade* e representando narrativa heroica como um acontecimento solidificado no tempo.

Os materiais empregados na construção dos monumentos públicos se caracterizavam por utilizar principalmente o bronze e o mármore, materiais tidos como nobres. No entanto, os muralistas mexicanos e seus sucessores, pintaram figuras de aspecto sólido que remetiam a materiais corriqueiros, relacionados a matéria utilizada na produção laboral: madeira, pedra e ferro, entre outros. Ricardo Carpani (1930 – 1997), por exemplo, artista do *Movimento Espartaco* - grupo argentino ativo nos anos 60 – seguindo as qualidades empregados por Siqueiros, pintou figuras que lembravam esculturas de pétreas.

Deve-se considerar também, que a monumentalidade está ligada a proporção das obras e sua colocação estratégica nos locais públicos, já que houve a partir do Muralismo Mexicano a possibilidade de contraposição aos princípios ideológicos dominantes, criando uma forma de divulgação de discursos revolucionários e de ressignificação do espaço e dos valores correntes. Os muralistas, em contraposição à pintura de cavalete, exaltavam a criação de obras grandes e “monumentais” a serviço da coletividade. Essa concepção foi posta à prova, mais tarde na Argentina, por Antônio Berni, que considerava complicada a cessão de espaços públicos para a criação das obras.

A importância de se constatar esses desdobramentos e de se notar que existem nas obras de David Alfaro Siqueiros relações com pinturas anteriores reside, além fato de dar sequência as linhas da pesquisa de Warburg, também na inserção das artes latino-americanas do século XX, em especial o Muralismo, numa corrente de pensamento que atesta pela forma representativa o reforço de elementos expressivos, carregando as figuras de significados culturais cunhados há centenas de anos. Mais do que o aspecto modelar, o uso do método warburguiano permite potencializar as leituras de imagens a partir da descoberta desses referenciais, levando a criar hipóteses sobre a intenção artística em relação a forma selecionada, fazendo com que se crie um repertório de ligações entre os assuntos das obras.

Embora a representação das pinturas muralista agregue outros parâmetros estéticos diversos da pintura do Renascimento, ou do Neoclássico, o caráter humanista permanece sendo o centro de ambas as discussões. No século XX o homem passa a tentar entender o seu papel como agente político capaz de moldar a sociedade, utilizando para isso diversos meios, entre os quais está a arte. Siqueiros, atento as mudanças da modernidade, não se absteve de estudar elementos do passado para selecionar aqueles que seriam mais adequados a transmissão das ideias dos muralistas para as massas. A tradição técnica é, portanto, de

extrema importância para fortalecer os estudos iconográficos, não devendo a criação da composição pictórica ser instintiva, mas sim fonte de pesquisa permanente que desenvolva um constante aperfeiçoamento.

Embora ainda não haja relatos de que Siqueiros tinha conhecimento da pesquisa de Warburg, ambos poderiam ter feito uso um do outro se tivessem a oportunidade: Siqueiros poderia ter, com a vastidão iconográfica da pesquisa warburguiana, enriquecido ainda mais sua obra entendendo os *pathosformeln* e Warburg, poderia ter se utilizado de Siqueiros para exemplificar como se dão os intercâmbios de produtos artísticos e os usos da “forma de *pathos*” entre a arte da Itália e do México. Como não foi possível esse encontro, cabe aos artistas e historiadores atuais especular e fazer bom uso dessa contribuição.

Referências Bibliográficas

- BING, Gertrud. “Prefácio à edição de 1932.” Em *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*, por Abby WARBURG, 744. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- PALACIOS, Carlos E., e Cristina ROSSI. *Orozco, rivera, Siqueiros: la exposición pendiente y la conexión sur*. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museu Nacional de Bellas Artes, 2016.
- QUIJANO, Ana Martinez. *Siqueiros: muralismo, cine y revolución*. Buenos Aires: Larivière, 2010.
- SIQUEIROS, David Alfaro. *Como se pinta un mural*. 3ª ed. Cuernavaca: Ediciones Taller Siqueiros, 1979.
- STEIN, Philip. *Siqueiros: his life and works*. Nova York: International Publishers, 1994.
- WARBURG, Abby. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.