

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL**

CAMILO DE MELLO VASCONCELLOS

**REPRESENTAÇÕES DA REVOLUÇÃO MEXICANA NO MUSEU
NACIONAL DE HISTÓRIA DA CIDADE DO MÉXICO (1940-1982)**

**ORIENTADORA:
PROF^a Dr^a MARIA LIGIA COELHO PRADO**

2003

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL**

**REPRESENTAÇÕES DA REVOLUÇÃO MEXICANA NO MUSEU NACIONAL DE
HISTÓRIA DA CIDADE DO MÉXICO (1940-1982)**

CAMILO DE MELLO VASCONCELLOS

**Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História
Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo,
para obtenção do título de Doutor em História.**

**ORIENTADORA:
PROF^a. DR^a. MARIA LIGIA COELHO PRADO.**



Ilustração da Capa: *Cerimônia de Inauguração do Museu Nacional de História em 27 de setembro de 1944.*

Original: Fototeca do INAH, Pachuca, Hidalgo.

À minha pequenina e adorada filha, Sayra.

À Samira: amor maior de minha vida.

À memória de minha mãe, Therezinha, que desde cedo me despertou para a importância dos estudos.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, o agradecimento vai para a minha grande amiga e orientadora Prof^a. Dr^a. Maria Ligia Coelho Prado. Sua orientação firme, segura e competente se constitui em exemplo de dedicação e seriedade no universo acadêmico e me fez continuar acreditando na importância da Universidade Pública. Além disso, seu humor refinado tornou sempre nossa convivência um fator de grande prazer e descobertas. Muito obrigado, do fundo de meu coração, pela confiança e apoio irrestritos para a conclusão deste trabalho.

Gostaria de agradecer também aos colegas da pós-graduação, grandes incentivadores deste trabalho e, tanto quanto eu, apaixonados pela América Latina: Mary, Stela, Felipe, Tânia, Gabriela, Silvia, Marc, Amon, Rafael, Cleber e Marisa.

Às Prof^a. Dr^a. Cecilia Helena de Salles Oliveira e Maria Margaret Lopes, pelas sugestões e críticas feitas durante meu exame de qualificação.

Aos pesquisadores do Instituto Nacional de Antropologia e História do México, Prof^o. Salvador Rueda Smithers e Dolores Plá Brugat pela acolhida e apoio durante meu período de pesquisa no México.

Também gostaria de registrar a gentileza e a ajuda dos amigos e pesquisadores da Universidade Nacional Autônoma do México (UNAM), Felipe Tirado Segura, María del Carmen Vázquez Mantecón e Enrique Plasencia, que me facilitaram o acesso a distintas instituições e documentos importantes para a pesquisa.

Também não poderia deixar de reconhecer todo o esforço e profissionalismo de Ixchel Cervantes Ruíz, funcionária da Biblioteca Manuel Orozco y Berra, do *Instituto de Investigaciones Historicas* do Instituto Nacional de Antropologia e História do México, por sua eficiência e paciência em obter todas as obras solicitadas para a minha pesquisa.

À colega Rossina Spinoso, mexicana radicada no Brasil, pelo diálogo e informações tão proveitosos.

Ao diretor do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, Profº. Drº. Murillo de Azevedo Marx, pelo incentivo ao término deste trabalho.

Aos colegas da Divisão de Difusão Cultural e do Serviço Técnico de Musealização do MAE/USP, pelo apoio e compreensão durante toda esta jornada: Cristina Bruno, Christina Rizzi, Eduardo Góes Neves, Marília Xavier Cury, Carla Gibertoni Carneiro, Judith Mader Elazari, Maria Aparecida Alves, Maria Aparecida Gomes de Andrade, Maria Aparecida Santos e Elly Ferrari.

À minha cunhada, Soraia Adel Osman, pela tradução do resumo para a língua espanhola, e à Profª e colega Andréa Kogan, pela tradução para a língua inglesa.

Ao Ali Ghassan Zeitoun, pela confecção das plantas baixas das salas de exposição.

Não poderia deixar de agradecer pela cuidadosa revisão do texto realizada pela Sra. Jandira Lobo, que também acabou se interessando em conhecer os museus mexicanos.

À minha família, especialmente meu pai, Waldomiro, pelo constante apoio, minha irmã Ligia e minhas primas Ruth, Tatiana e Luciana.

À família Osman pela torcida e expectativa pelo término desta tese.

Aos amigos de sempre: Fernando José Amed, Marcos Napolitano - (Xicão) que me despertou para a museologia mexicana após sua viagem a esse magnífico país na década de 80 - Jussara Parada Amed, Plínio Labriolla e Silvia Casanovas.

Finalmente, um agradecimento especial à minha esposa Samira, que me acompanhou durante toda esta jornada não só como companheira do coração, mas também como historiadora e grande incentivadora deste trabalho. Sua confiança e compreensão por minhas ausências e opiniões contribuíram ainda mais para a certeza do nosso amor irrestrito.

*Si abuelo, al tomar el café,
Se hablaba de Juárez y de Porfirio,
Los "zuavos" y los "plateados"
Y el mantel olía a pólvora.*

*Si padre, al tomar la copa,
Se hablaba de Zapata y de Villa
Soto y Gama y los Flores, Sagón
Y el mantel olía a pólvora.*

*Yo me quedo callado:
De quién podría hablar?*

Octavio Paz.

RESUMO

Esta tese analisa os discursos expositivos relativos à temática da Revolução Mexicana existentes no Museu Nacional de História da Cidade do México no período compreendido entre a década de 1940, correspondendo à criação desta instituição no auge da política nacionalista do presidente Cárdenas, e a década de 1980, correspondendo à última grande reorganização das salas expositivas na gestão presidencial de José López Portillo. Os objetivos desta pesquisa concentram-se na verificação das relações existentes entre a memória produzida nesta instituição e suas articulações com o poder político constituído no México, no sentido de verificar qual o papel das imagens e dos objetos museológicos na formação de um imaginário legitimador a respeito da nação e da identidade nacional mexicana. Centrando-se na temática da Revolução Mexicana, é analisada a formação e a organização das coleções do museu, a concepção e a montagem das exposições, assim como a representação e a memória deste fato histórico por meio das mudanças ocorridas nos discursos expositivos, relacionando-os com os contextos políticos vividos no país. Finalmente, são pesquisadas as concepções de museu, de história e de nação que orientaram a formação e a consolidação desta instituição.

Palavras-chave: Museu, Revolução Mexicana, Representação, Imaginário e Memória.

ABSTRACT

This thesis analyzes the expositive speeches related to the Mexican Revolution that are in the National History Museum (Museu Nacional de História da Cidade do México), between the 1940s, period that corresponds to the creation of this institution at the peak of the nationalist politics of President Cárdenas, and the 1980s, that corresponds to the last great reorganization of the expositive rooms in the presidential mandate of José López Portillo. The objectives of this research concentrate on the verification of existing relations between the memory produced in this institution and its articulations with the political power constituted in Mexico in order to verify the role of the images and the objects of the museum in the formation of a legitimate imaginary in relation to the Nation and the Mexican National Identity. Focusing on the Mexican Revolution theme, the formation and the organization of the museum's collections, the conception and the setting of exhibitions are analyzed. The representation and the memory of this historic fact are observed through the changes that occurred in the expositive speeches, relating them with the political contexts of the country. Finally, I research the conceptions of museum, history and nation that guided the formation and consolidation of this institution.

Key-words: Museum, Mexico, Mexican Revolution, Representation, Imaginary and Memory.

RESUMEN

Esta tesis analiza los discursos expositivos relacionados a la temática de la Revolución Mexicana existentes en el Museo Nacional de Historia de la Ciudad de México, en el período comprendido entre la década de 1940, correspondiendo a la creación de esta institución en el auge de la política nacionalista del presidente Cárdenas, y la década de 1980, correspondiendo a la última reorganización de las salas expositivas en la gestión presidencial de José López Portillo. Los retos de este estudio se concentran en la verificación de las relaciones existentes entre la memoria producida en esta institución y sus articulaciones con el poder político de México, en el sentido de averiguar el papel de las imágenes y de los objetos museológicos en la formación de un imaginario legitimador con respecto a la Nación y a la Identidad Nacional Mexicana. Centrándose en la temática de la Revolución, se analiza la formación y la organización de las colecciones del museo, la concepción y el montaje de las exposiciones, como también la representación y la memoria de este hecho histórico por medio de los cambios ocurridos en los discursos expositivos, relacionándolos con los contextos políticos vividos en el país. Por fin, abordo las concepciones de museo, de historia y de nación que han orientado la formación y la consolidación de esta institución.

Palabras clave: Museo, Revolución Mexicana, Representación, Imaginario y Memoria.

SUMÁRIO**ÍNDICE****ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES****RESUMO****ABSTRACT****RESUMEN****INTRODUÇÃO****CAPÍTULO I****CAPÍTULO II****CAPÍTULO III****CAPÍTULO IV****CONSIDERAÇÕES FINAIS****REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS****FONTES****ANEXOS**

ÍNDICE.

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO I. O MUSEU NACIONAL DE HISTÓRIA DA CIDADE DO MÉXICO: A CATEDRAL CÍVICA DA NAÇÃO MEXICANA.....	14
1.1 De Museu Nacional Mexicano a Museu Nacional de História: uma breve síntese.....	15
1.2 O Edifício para o Museu: Castillo de Chapultepec, alegoria da nação mexicana.....	26
1.3 O Museu Nacional de História na gestão Cárdenas como um dos elementos formadores da “nação nova”.....	33
1.4 A Disputa Ideológica e Simbólica pelo Castillo.....	43
1.5 A Inauguração do Museu Nacional de História: a representação do espetáculo da nacionalidade mexicana.....	56
CAPÍTULO II. O MUSEU NACIONAL DE HISTÓRIA ABRE-SE AO PÚBLICO: A VISUALIDADE DA NAÇÃO MEXICANA CONCRETIZA-SE.....	71
2.1 Objeto, Coleção, Exposição.....	71
2.2 A Formação das Coleções do Museu Nacional de História.....	83
2.3 A visualidade da nação mexicana concretiza-se: o Museu Nacional de História abre-se ao público.....	88
CAPÍTULO III. AS REPRESENTAÇÕES DA REVOLUÇÃO MEXICANA.....	119
3.1 A Formação da Sala da Revolução Mexicana.....	119

3.2 O Primeiro Projeto de uma Sala Permanente da Revolução Mexicana em 1975: as massas entram em cena?.....	128
3.3 A Exposição de 1982: nova visão da Revolução?.....	136
3.4 Disputando o Legado da Memória da Revolução Mexicana no Museu Nacional de História.....	167
CAPÍTULO IV: OS MURAIIS DA REVOLUÇÃO.....	173
4.1 O Muralismo Mexicano: algumas considerações.....	173
4.2 Visões da Revolução: os murais do Museu Nacional de História.....	183
4.2.1 “O Feudalismo Porfirista”, “Sufrágio Efetivo, Não-Reeleição.” Murais de Juan O’Gorman.....	184
4.2.1.1 “O Feudalismo Porfirista”.....	188
4.2.2.2 “Sufrágio Efetivo, Não-Reeleição”.....	193
4.2.2 “A Constituição de 1917.” Mural de Jorge González Camarena. A mão de Carranza é conduzida por Deus?.....	201
4.3 Siqueiros: uma alma em constante ebulição.....	206
4.3.1 “Do Porfirismo à Revolução.” Mural de David Alfaro Siqueiros.....	209
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	229
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	232
FONTES.....	251
ANEXO.....	253

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

1. Foto: Vista Aérea do Castillo de Chapultepec em 1940.....	32
2. Foto: O Presidente Manuel Ávila Camacho na Inauguração do Museu Nacional de História.....	57
3. Foto: Aspectos Atuais da Entrada Principal do Museu Nacional de História.....	70
4. Planta das Exposições do Museu Nacional de História em 1961(andar térreo).....	92
5. Planta das Exposições do Museu Nacional de História em 1961(1º andar).....	93
6. Planta das Exposições do Museu Nacional de História em 1982 (andar térreo).....	94
7. Planta das Exposições do Museu Nacional de História em 1982 (1º andar).....	95
8. Foto: O Presidente Luís Echeverría em Visita ao Museu Nacional de História.....	120
9. Planta Baixa da Sala XII- “Revolução Mexicana (1910-1917)”	140
10. Foto: O Governo de Francisco I. Madero.....	143
11. Foto: O Governo de Francisco I. Madero.....	143
12. Foto: O Movimento Zapatista.....	146
13. Foto: Emiliano Zapata.....	146
14. Foto: Exército Constitucionalista.....	153
15. Foto: O Triunfo do Exército Constitucionalista.....	153
16. Foto:O Triunfo do Exército Constitucionalista.....	154
17. Foto:O Triunfo do Exército Constitucionalista.....	154
18. Planta Baixa da Sala XI- “O Feudalismo Porfirista e Sufrágio Efetivo, Não-Reeleição”	185
19. Mural: “O Feudalismo Porfirista.” Juan O’ Gorman.....	187
20. Mural: “Sufrágio Efetivo, Não-Reeleição.” Juan O’ Gorman.....	192
21. Mural: “A Constituição de 1917.” Jorge González Camarena.....	200

22. Planta Baixa da Sala XIII- “Do Porfirismo à Revolução”	210
23. Mural: “Do Porfirismo à Revolução.” <i>Don Porfirio e seus Cortesãos</i> David Alfaro Siqueiros.....	211
24. Mural: “Do Porfirismo à Revolução.” <i>Greve de Cananea e os</i> <i>Precursores</i> . David Alfaro Siqueiros.....	214
25. Mural: “Do Porfirismo à Revolução.” <i>Greve de Cananea e a Disputa</i> <i>pela Bandeira Nacional</i> . David Alfaro Siqueiros.....	215
26. Mural: “Do Porfirismo à Revolução.” <i>Greve de Cananea e o Ensaio</i> <i>Fotográfico</i> (detalhe). David Alfaro Siqueiros.....	217
27. Mural: “Do Porfirismo à Revolução.” <i>Os Precursores Ideológicos</i> . David Alfaro Siqueiros.....	220
28. Mural: “Do Porfirismo à Revolução.” <i>O Povo em Armas</i> . David Alfaro Siqueiros.....	221
29. Mural: “Do Porfirismo à Revolução.” <i>Os Mártires da Revolução</i> . David Alfaro Siqueiros.....	222
30. Reprodução de um jornal com a foto “Os Mártires da Revolução”.....	223
31. Reprodução de um jornal com a foto “Os Mártires da Revolução”.....	224
32. Mural: “Do Porfirismo à Revolução.” <i>O Cavalo</i> . David Alfaro Siqueiros.....	225

INTRODUÇÃO.

A escolha do tema desta pesquisa está diretamente relacionada com meu universo de atuação profissional, uma vez que trabalho há dezesseis anos como educador do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.

No âmbito dessa atuação realizei, como bolsista da VITAE durante o segundo semestre do ano de 1992, estágio de aperfeiçoamento profissional junto à Coordenação Nacional de Museus e Exposições do Instituto Nacional de Antropologia e História (INAH) do México.

Dessa maneira, tive a oportunidade de conhecer a importante experiência museológica mexicana -referência fundamental para os profissionais latino-americanos da área -desenvolvida junto aos distintos museus existentes nesse país: nacionais, regionais, locais, de sítio e comunitários. O impacto dessa experiência trouxe uma série de inquietações e indagações que acabaram fundamentando a presente pesquisa. A primeira diz respeito ao fenômeno de visitação de massas em que se constituem os museus mexicanos, especialmente aqueles denominados "Museus Nacionais".

Historicamente, qual seria a origem desse fenômeno? Em que contexto político/social os museus passaram a ser uma referência para a população mexicana "buscar" as suas origens e, portanto, fazendo deles lugares fundamentais no processo de formação da identidade nacional?

Outra indagação refere-se à qualidade das exposições museológicas em cujas apresentações nota-se um cuidado especial com a concepção didática das mensagens, procurando conduzir os visitantes a se identificarem com as mesmas. Seriam os Museus Nacionais Mexicanos instituições estratégicas na implantação de um projeto educacional no contexto pós-revolucionário do início do século passado?

Finalmente, uma última questão estava voltada para o estudo da relação existente entre museu, história e política a partir das concepções adotadas pelos Museus Nacionais Mexicanos.

A definição pela realização do curso de doutoramento junto ao Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, concretizou-se após a conclusão de que as dúvidas existentes para as quais eu ansiava por respostas, ou ao menos por caminhos para chegar a elas, pertenciam ao campo da história e não à área de comunicações.

Além das razões iniciais apontadas acima, os fatores de maior impacto nessa definição foram decorrentes da constatação de que as pesquisas a respeito da função ideológica do patrimônio -campo de atuação dos museus –são ainda bastante recentes, especialmente na América Latina.

Tem-se ainda uma idéia equivocada de que a temática referente ao patrimônio seja competência exclusiva daqueles especialistas que desenvolvem seus trabalhos diretamente relacionados aos museus, tais como restauradores, arquitetos, museólogos, etc.

O patrimônio cultural, que pode estar representado em diversos locais, encontra nos museus um cenário ideal para ser exibido. Para que esse patrimônio possa representar a legitimidade das forças políticas que o construíram e que dele vêm se apropriando, é necessário que ele tenha visibilidade permanente.

Como afirma García Canclini:

É necessário colocá-lo em cena. O patrimônio existe como força política na medida em que é teatralizado: em comemorações, monumentos e museus. (...) A teatralização do patrimônio é o esforço por simular que há uma substância fundante, em relação com a qual deveríamos atuar hoje. O fundamento filosófico do tradicionalismo se resume na certeza de que há uma coincidência ontológica entre realidade e representação, entre a sociedade e as coleções de símbolos que a

representam. O que se define como patrimônio e identidade pretende ser o reflexo fiel da essência nacional.¹

Particularmente na América Latina, onde os índices de analfabetismo ainda são consideráveis, não é de causar surpresa o peso enorme que a cultura visual alcançou em toda a história deste continente.

Durante muito tempo, e mesmo nos dias atuais, o museu foi visto como local de depósito de objetos, um lugar muito pouco atraente e freqüentado apenas por uma elite econômica à procura de reforçar seu *status* social e perpetuar seus valores. Herdeiros do ato de colecionar, os museus, como fenômenos institucionais, remontam ao século XVIII.

Com a ascensão da burguesia na Europa, após a Revolução Francesa, uma nova concepção foi incorporada ao universo museal: a noção de patrimônio, pela qual os museus dos príncipes e dos reis passaram a ser museus de nações. A partir daí, as instituições museológicas refletiram, até hoje, seus padrões políticos, estéticos e de organização, trazendo para dentro delas os seus valores e as suas concepções de mundo.

Tivemos então a consagração definitiva dos museus como instituições que devem garantir a preservação de bens culturais dos estratos que detêm o poder, e cujo objetivo maior –especialmente durante o século XX- é o de servir de referencial básico para que os seus visitantes se identifiquem com este patrimônio e sintam-se herdeiros dele. Aqui temos a função ideológica do museu consagrada e extremamente articulada com os conceitos de nação e de identidade nacional.

É justamente nesse contexto de surgimento/afirmação das nações recentemente tornadas independentes de suas metrópoles, que foram criados, durante o século XIX, os Museus Nacionais dos principais países latino-americanos, dentre os quais o México, que será o alvo desta tese.

Os museus, numa concepção contemporânea², são instituições sociais dedicadas à recuperação, preservação, pesquisa, restauração e

¹ GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas – estrategias para entrar y salir de la modernidad*.

exibição de objetos que possuem valores artístico, histórico, científico ou tecnológico. São instituições que têm por finalidade resguardar e colocar ao alcance da sociedade que a sustentam, referências patrimoniais que devem estar relacionadas aos seus mais distintos públicos.

Além disso, o museu é um produtor de sentidos para a sociedade. Seu campo específico são os objetos e as imagens, documentos que possuem uma forma bidimensional e tridimensional. Por isso, mantém um modo próprio de comunicar seu conteúdo, por intermédio das exposições, cujo princípio básico é a disposição dos artefatos em um determinado espaço físico, criando-se um discurso museal que pode ser apreendido pelo público que o visita. Esse contato direto com a cultura material, baseado nas exposições, é uma experiência única que não pode ser oferecida por nenhuma outra instituição.

Ocorre, porém, que o objeto não "fala por si", e o seu significado só se torna possível de ser apreendido a partir do contexto museográfico em que ele é apresentado. Estou me referindo à proposta museológica das exposições. Para Tirado Segura,

(...) os objetos adquirem significação de acordo com a forma em que são utilizados. O objeto museográfico se articula no contexto da exposição e adquire sentido correspondente à sua montagem. A mensagem não está dada no objeto em si mesmo, mas se encontra de acordo com a sua disposição na montagem museográfica. A ordem de apresentação institui a estrutura museográfica. Os objetos são lidos de acordo com a disposição que guardam dentro dessa estrutura de montagem.³

México: Editorial Grijalbo, 1990, pp. 151-152.

² O grande desafio enfrentado pelos museus, especialmente na segunda metade do século XX, foi tornar acessíveis à sociedade as suas coleções por meio das exposições e também do trabalho educativo. Anteriormente, em especial na segunda metade do século XIX, essas instituições priorizavam a pesquisa de suas coleções e a salvaguarda museológica, ou seja, as atividades de documentação e restauração.

³ TIRADO SEGURA, Felipe. La imagen como recurso educativo. In: JIMENEZ, Ottalengo y YANKILEVICH NEVEDOVICH, G (eds). *Imágenes, de los primatas a la inteligencia artificial*. México: Instituto de Investigaciones Sociales. UNAM. 1993, p. 114.

Por trabalhar com o social, o museu inevitavelmente traz consigo representações que podem ser percebidas, por exemplo, na constituição de seu acervo e nas exposições que realiza. Nesse sentido, o museu histórico pode ser visto como um objeto de estudo do historiador, pois explicita uma determinada maneira de produzir e veicular representações da e para a sociedade. Meneses esclarece:

Os museus históricos são aqueles que devem estar voltados para os problemas históricos, e essa categoria deve ser entendida como a articulação de fenômenos que permitam conhecer a estruturação, funcionamento e, sobretudo, a mudança de uma sociedade. (...) Uma de suas principais funções e o melhor potencial de um museu histórico referem-se ao entendimento da construção, usos e reciclagens da memória nacional.⁴

É importante ressaltar também a idéia de que os museus de história permitem compreender o passado de seus visitantes como construção do presente e para atender às demandas, às expectativas e às problemáticas que o momento presente traz. O Museu Nacional de História da Cidade do México permite, sem sombra de dúvida, reforçar essa idéia, como veremos no desenvolvimento do presente trabalho.

O México é o país da América Latina que mais tem se ocupado de cuidar e ampliar sua cultura visual, preservar seu patrimônio e integrá-lo em um sistema de museus e centros arqueológicos e históricos. Com a finalidade de criar espaços próprios de exibição e consagração para cada área do conhecimento, surgiu uma complexa rede de museus que se estruturou a partir das décadas de 50/60 do século passado.

As mudanças ocorreram principalmente na própria apresentação do museu, a partir da nova concepção museográfica de suas exposições. Com a

⁴ MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Para que serve um museu histórico? In: *Como explorar um museu histórico*. Museu Paulista da USP, 1992, pp.4-5.

utilização de ambientações, cenários, maquetes, recursos audiovisuais, enfim, toda uma linguagem de apoio riquíssima, facilitou-se o entendimento da proposta museológica dessas exposições, e o resultado disto são os índices maciços de visitação da própria população mexicana, num fenômeno particular na América Latina.

Os ideólogos do nacionalismo mexicano tiveram sua atenção voltada de modo especial aos museus nacionais. Desta forma, a implementação de políticas culturais museológicas sempre visaram à construção e à difusão de uma certa idéia de identidade nacional.

Essa difusão de uma certa visão de identidade nacional no México encontrou nos museus nacionais o seu santuário mais propício, especialmente no Museu Nacional de História. Nesse sentido, os objetivos desta pesquisa se direcionam para a investigação das concepções de museu, de história e de nação que orientaram a formação e a consolidação do Museu Nacional de História do México.

No momento de sua constituição, vários grupos, interesses e projetos disputavam a hegemonia política. A presente tese permitirá reconhecer quais eram esses grupos e identificar o projeto que efetivamente assumiu o papel de erigir um museu voltado para a história nacional mexicana, e que se concretizou em termos de constituição de seu acervo e na política de exposições adotada. Conseqüentemente, **valores** foram postos em cena, sendo representados através da imagem dos objetos exibidos.

Que objetos eram esses? Que símbolos foram escolhidos/selecionados com o sentido de produzir imagens relacionadas à representação da nação e da identidade nacional mexicana? A exposição desses objetos, em seu contexto museográfico, privilegiou a questão estética, o aspecto documental deles ou o reforço de uma política nacionalista? Que valores simbólicos esses objetos representavam e de qual projeto político podemos considerá-los porta-vozes?

É intenção também verificar a contribuição do Museu Nacional de História no processo de institucionalização da disciplina histórica como área

de pesquisa. Por intermédio das atividades desenvolvidas pelo grupo de historiadores existentes, e também pela produção desenvolvida por eles, é possível estabelecer as possíveis relações entre a pesquisa e a difusão do conhecimento histórico representadas nas exposições. Com isso poderemos aprofundar o entendimento das relações internas e eventuais disputas políticas existentes nesse Museu.

Pesquisar como se processou a formação e a organização das coleções do Museu, a concepção e a montagem de suas exposições, principalmente no que diz respeito à temática da Revolução Mexicana, será também outro objetivo fundamental deste trabalho.

Sabe-se que as principais coleções que formaram esse Museu tiveram como proveniência o antigo Museu da Artilharia, fundado ainda no século XIX durante o governo de Porfirio Díaz, e também pela Coleção Alcázar formada a partir da segunda metade do século XIX (esta pertencente a um rico mineiro e senador do Estado de Guanajuato chamado Ramon Alcázar).

Quais teriam sido os símbolos e as imagens selecionadas pelo Museu Nacional de História para representar a "nova nação mexicana" após o seu processo revolucionário recém-ocorrido? Enfim, a pesquisa permitirá indicar como a Revolução Mexicana foi representada por uma instituição oficial do Estado, no sentido da busca de sua legitimação e na produção de uma imagem que deveria ser desfrutada, reconhecida e identificada por todos os visitantes desse Museu.

Este trabalho também se propõe a entender a relação existente entre o Museu e a memória produzida sobre a temática da Revolução no decorrer do período em estudo. Pretendo dar ênfase às mudanças ocorridas nessas representações por intermédio dos discursos expositivos e relacioná-las aos diferentes contextos políticos em que ocorreram.

A referência à memória impõe uma breve reflexão sobre aproximações com a história, algumas vezes equivocadas.

Vale lembrar que Maurice Halbwachs⁵, ainda na primeira metade do século passado, já sublinhava diferenças entre elas ao defender a idéia de que a história começa onde a memória social acaba, e a memória social acaba quando não tem mais como suporte um grupo.

Em uma perspectiva mais recente, Pierre Nora⁶ também trabalha com essas diferenças analisando o que denominou “lugares da memória”. Segundo esse autor, a memória é um processo vivido, conduzido por grupos vivos, portanto, em evolução permanente e “vulnerável a todas as manipulações”⁷. A história, em contrapartida, é registro, distanciamento, problematização, crítica, reflexão. A história como operação intelectual, “dessacraliza a memória”, sugere o autor. Finalmente, por ser vivida a memória é sempre atual, não tem passado porque se reporta eternamente à herança e à tradição. Já a história reconhece o passado e quer conhecê-lo, portanto, é uma representação do passado⁸ e não sua vivência.

O texto de Jacques Le Goff⁹ também se constitui em leitura fundamental para abordar esse problema. Conforme esse autor,

(...) história é a ciência do passado, com a condição de saber que este passado se torna objeto da história, por uma reconstrução incessantemente reposta em causa (...) ¹⁰.

(...)

Tal como o passado não é a história mas o seu objeto, também a memória não é a história, mas um dos seus objetos e simultaneamente um nível elementar de elaboração histórica. ¹¹

Le Goff chama a atenção para a questão de que a história é sempre apreendida no presente e responde, por conseguinte, aos tais interesses.

⁵ HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

⁶ NORA, Pierre. Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux. In: NORA, Pierre (dir). *Les Lieux de Mémoire*. T.1. La République. Paris: Gallimard, 1984.

⁷ Idem, p. XIX.

⁸ Idem.

⁹ LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 3ª edição. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1994.

¹⁰ Idem, p. 25.

¹¹ Idem, p. 49.

No Brasil, a reflexão de Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses¹² é bastante estimulante. E enfatiza:

A memória, como construção social, é formação de imagem necessária para os processos de constituição e reforço da identidade individual, coletiva e nacional. Não se confunde com a História, que é forma intelectual de conhecimento, operação cognitiva. A memória, ao invés, é operação ideológica, processo psicossocial de representação de si próprio, que reorganiza simbolicamente o universo das pessoas, das coisas, imagens e relações, pelas legitimações que produz. (...)Entretanto, é possível continuar fixando balizas claras para evitar, não a conspiração de uma hipotética e indefensável pureza, mas a substituição da História pela memória: a História não deve ser o duplo científico da memória, o historiador não pode abandonar sua função crítica, a memória precisa ser tratada como objeto da História.¹³

Desta maneira, se levarmos em consideração o fato de que meu objeto de estudo está no Museu Histórico, é de fundamental importância entender as distintas operações de construção, usos e transformações que esta memória sofreu no tocante à representação do mais importante acontecimento histórico do século passado para a história mexicana.

Trata-se, então, de procurar entender historicamente a função deste Museu não apenas como “lugar de memória”¹⁴, mas fundamentalmente como um local de disputas e de conflitos em torno de projetos distintos que estão diretamente relacionados à luta política travada no seio da sociedade mexicana.

¹² MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. A História: cativa da memória? In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, nº 34, 1992.

¹³ Idem, pp. 22-23.

¹⁴ NORA, Pierre. Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux. In: NORA, Pierre (dir). *Les Lieux de Mémoire*. T.1. Paris: Quarto- Gallimard, 1997.

Finalmente, meu último objetivo será o de analisar a relação entre museu, história e política como contribuição ao estudo da formação de um imaginário a respeito da nação e da identidade nacional mexicana.

Aqui me apóio nas concepções de Baczko, para quem o

(...)imaginário social compõe-se de um sistema de representações que trazem junto de si ideologias, aspirações, valores, mitos, utopias e projetos que legitimam a ordem estabelecida¹⁵. (...)é através dos seus imaginários sociais que uma coletividade designa a sua identidade; elabora uma certa representação de si; estabelece a distribuição de papéis e das posições sociais; exprime e impõe crenças comuns; constrói uma espécie de código do 'bom comportamento', designadamente por meio da instalação de modelos formadores tais como o do 'chefe', o 'bom súdito', 'o guerreiro corajoso' etc. Assim é produzida, em especial, uma representação global e totalizante da sociedade como uma 'ordem' em que cada elemento encontra o seu 'lugar', a sua identidade e a sua razão de ser.¹⁶

No presente trabalho insisto nas ligações entre imaginário, representação e poder político. E o poder para se impor e sobreviver necessita de legitimidade. O Museu Nacional de História da Cidade do México será compreendido como uma das principais instituições culturais do país que integraram o universo simbólico que legitimou, a partir de sua fundação em 1940, o poder político mexicano.

Entendo o conceito de representação como foi proposto por Roger Chartier, para quem "toda relação de representação tem em vista transformar

¹⁵ BACZKO, Bronislaw. *Imaginação Social*. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985, p.308.

¹⁶ *Idem*, p.309.

a identidade do ser na aparência da representação, ou seja, que a coisa não exista a não ser no signo que a exhibe"¹⁷. E, de acordo com este autor,

as representações do mundo social assim constituídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio¹⁸.

Capelato & Dutra¹⁹ assinalam, ainda nesta linha, que é fundamental conhecer como este conceito vem sendo utilizado nos trabalhos acadêmicos de nosso país.

Enfim, analisar como a "refundação da nação mexicana"²⁰ foi representada no Museu Nacional de História, após o processo revolucionário, é de vital importância para entender esse imaginário até os dias de hoje.

A periodização adotada para esta pesquisa concentrou-se nos anos de 1940-1982. A data inicial justifica-se não só pelo fato da criação da instituição, mas essencialmente por relacionar-se com o período do auge da política nacionalista implementada durante a gestão presidencial de Lázaro Cárdenas. A partir disso, busquei analisar as distintas representações que a temática da Revolução Mexicana sofreu nas décadas seguintes vividas pelo

¹⁷ CHARTIER, Roger. O mundo como representação. In: *Estudos Avançados*, vol. 5, nº 11: USP, 1991, pp.173-191.

¹⁸ CHARTIER, Roger. *A História cultural entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990, p. 17.

¹⁹ CAPELATO, Maria Helena Rolim & DUTRA, Eliana Regina de Freitas. Representação Política: o reconhecimento de um conceito na historiografia brasileira. In CARDOSO, Ciro Flamarion & MALERBA, Jurandir (orgs.). *Representações: contribuição a um debate transdisciplinar*. Campinas: Papyrus Editora, 2000.

²⁰ PAZ, Octavio. Pintura Mural. In: *México en la Obra de Octavio Paz III- Los Privilegios de la Vista*. Arte de México. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

México, especialmente nos anos sessenta, setenta e oitenta. Em 1982 ocorreu a (re)inauguração de todas as salas de exposições permanentes, que trouxe uma nova concepção a respeito dos diversos momentos da história mexicana por meio de seus diferentes discursos expositivos.

No primeiro capítulo “O Museu Nacional de História da Cidade do México: a Catedral Cívica da Nação Mexicana” debruço-me sobre a análise do local que abriga o museu e de seu edifício, mediante seus diferentes usos históricos e simbólicos. Apresento os conflitos e as lutas ideológicas empreendidas por diversos setores da sociedade mexicana no processo de constituir um Museu no *Castillo de Chapultepec*, considerado como um dos maiores ícones patrimoniais mexicanos e definido como a “catedral cívica da nação mexicana”. Além disso, ressalto a importância de sua fundação durante o final da gestão presidencial de Lázaro Cárdenas (1934-1940) e de sua inauguração em setembro de 1944, durante o governo de Manuel Ávila Camacho (1940-1944).

No segundo capítulo “o Museu Nacional de História abre-se ao público: a visibilidade da nação mexicana concretiza-se” defino alguns conceitos fundamentais para o trabalho com instituições museológicas: objetos, coleções, exposições e, nesse aspecto, qual o papel exercido pelas coleções que formaram o acervo do Museu Nacional de História. Essas categorias são essenciais para a definição do caráter desse Museu Histórico, e mesmo para se compreender o conceito de nação proposto por essa instituição.

No terceiro capítulo analiso as distintas exposições museológicas que existiram em relação ao tema específico da Revolução Mexicana, no sentido de identificar qual foi o projeto vitorioso que se consolidou até os dias atuais.

Finalmente, no quarto capítulo procedo a uma análise e interpretação das obras muralistas presentes no Museu, especialmente aquelas relacionadas com a temática da Revolução Mexicana, com o objetivo de

captar o imaginário político de seus respectivos pintores em seus diferentes contextos políticos, e também em relação ao conteúdo e forma adotados.

CAPÍTULO I. O MUSEU NACIONAL DE HISTÓRIA DA CIDADE DO MÉXICO: A CATEDRAL CÍVICA DA NAÇÃO MEXICANA.

Ao se eleger como objeto de estudo um museu, e mais precisamente um museu histórico, deve-se levar em conta que o primeiro documento de análise é o seu próprio edifício, considerando seus usos históricos e sua escolha para ser sede da instituição.

No caso do Museu Nacional de História da Cidade do México, objeto deste estudo, a escolha do local para sediá-lo não foi aleatória. Simbolicamente este local rememorava os principais acontecimentos da história mexicana, possuía um lugar importante no imaginário popular e foi um espaço disputado por diferentes grupos até se consolidar como sede da instituição na década de 1940.

Além dessa análise, torna-se fundamental analisar o contexto da criação do Museu Nacional durante o sexênio do presidente Lázaro Cárdenas (1934-1940), que defendeu uma política nacionalista para o país tornando essa instituição parte desse projeto.

Por fim, a própria cerimônia de inauguração do Museu, já na gestão do presidente Manuel Ávila Camacho (1940-1946), constituiu-se em uma outra interessante análise, uma vez que foi digna de um grande espetáculo, contando com a participação das principais autoridades do país, cobertura maciça da imprensa, grande presença do público e discursos eloqüentes que fizeram do ato uma solenidade de enorme proporção e repercussão.

Neste capítulo desenvolverei estes aspectos- o histórico do edifício, a criação do Museu com as disputas ideológicas e simbólicas em torno da edificação desse espaço museológico, e a solenidade de inauguração do mesmo- para melhor compreender o papel do Museu Nacional de História da Cidade do México como parte integrante do projeto de criação de uma identidade nacional no período pós-revolucionário.

1.1 De Museu Nacional Mexicano a Museu Nacional de História: uma breve síntese.

De maneira geral, a temática da identidade cultural sempre esteve presente como objetivo a ser alcançado e perseguido pelos museus. Em diversos textos oficiais, quer do Conselho Internacional de Museus da UNESCO (ICOM), quer de Encontros de Associações de Trabalhadores de Museus, esta questão sempre foi uma constante referência que se fez presente nos documentos finais desses eventos. Um outro elemento bastante importante de ser ressaltado em relação à identidade diz respeito ao seu papel na construção de imagens. Meneses elucida:

O processo de identificação é um processo de construção de imagens, campo fértil para a mobilização ideológica e as funções de legitimação em que determinadas práticas obtêm aceitação social. (...) Daí a tendência de tais imagens (particularmente no caso das identidades nacionais) escamotearem a diversidade e, sobretudo, as contradições, os conflitos, as hierarquias, tudo mascarado pela homogeneização *a posteriori* e por uma harmonia cosmética.²¹

No México, a preocupação em construir e criar imagens relacionadas à questão da identidade nacional teve início logo após o processo de consolidação de sua independência no século XIX, e o Estado Nacional exerceu um papel bastante importante nesse processo.

Florescano informa:

A construção do Estado bem como a construção da memória histórica nacional se dão em um processo simultâneo de descolonização e de rechaço à dominação anterior, e de

²¹ MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A problemática da identidade cultural nos museus: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento). *Anais do Museu Paulista- História e Cultura Material*. SP, nº 1, 1993, p. 209.

criação de uma nova identidade que não é uma identidade integradora, mas um processo dilacerado que aceita parte do passado da nação mas evita outras. (...) A criação do museu mexicano foi fundamentalmente uma tarefa e um programa realizados pelo Estado, sendo considerado desde sua origem, enquanto uma instituição de serviço público.²²

Antes de me aprofundar em relação ao Museu Nacional de História, considerarei fundamental retomar, numa breve síntese, as transformações pelas quais passou o Museu Nacional Mexicano, ainda no século XIX. Isto se justifica visto que nesta instituição é que podemos encontrar as origens do que atualmente se constitui o Museu Nacional de História da Cidade do México.

Luís Gerardo Morales Moreno²³ frisa que a idéia moderna de museu no México teve sua origem numa tripla causalidade: o patriotismo *criollo*, o naturalismo ilustrado borbônico imperial, e a disputa ocidental por redefinir o papel das civilizações americanas dentro dos marcos histórico e filosófico europeus.

A primeira concepção de museu no México surgiu em princípios do século XVIII com o *Catálogo do Museu Indiano*, ou coleção de documentos reunidos por Lorenzo Boturini, seguidor de Gianbattista Vico, enquanto tentava documentar a aparição milagrosa da Virgem de Guadalupe²⁴.

A documentação e objetos reunidos por diferentes vice-reis e cronistas foram recolhidos pelo vice-rei Antonio Maria de Bucarelli y Urzúa na Real e Pontificia Universidade do México para formar um arquivo ou museu, que logo cresceria com as antigüidades descobertas em 1790: o chamado calendário asteca, Coatlicue e outras deidades do povo mexicana ou asteca.

²² FLORESCANO, Enrique. La creación del Museo Nacional de Antropología y sus Fines Científicos, Educativos e Políticos. In: *El patrimonio cultural de México*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 150-151.

²³ A obra desse autor intitulada *Orígenes de la museología mexicana – Fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional, 1780-1940*. México, Universidad Iberoamericana, 1994, constitui-se em referência fundamental para que se possa entender a formação do Museu Nacional Mexicano, especialmente durante o século XIX.

Quase simultaneamente, na segunda metade do século XVIII, com o apoio de um grupo de intelectuais da Nova Espanha e de alguns estrangeiros notáveis -sustentados pela ideologia da ilustração com pretensões científicas e apoiados por Carlos III- manifestava-se uma inquietação por organizar museus naquelas terras e não somente em exportar raridades para a Espanha.

Na realidade, uma das maiores figuras dessa época, o jesuíta Francisco Javier Clavijero, na sua obra *Historia Antigua de México*²⁵, propõe a criação de um museu “não menos útil que curioso para conservar os restos das antigüidades de nossa pátria”.

Em virtude das Leis das Índias que estabeleciam que os achados arqueológicos pertenciam exclusivamente ao rei de Espanha, o museu concebido por Clavijero não chegou a concretizar-se, mas as autoridades coloniais implementaram um Jardim Botânico em 1787 e inauguraram, em 1790, o Museu de História Natural, além de um gabinete de mineralogia em 1795. Por um lado, ressaltavam-se os conhecimentos científicos e, por outro, aquilo que era considerado específico do novo continente: a sua rica natureza.

Logo após a independência, em 1825, o primeiro presidente mexicano, Guadalupe Victoria, expediu um decreto pelo qual se criava o Museu Nacional Mexicano vinculado à Pontifícia e Real Universidade do México, cujas principais coleções eram de história natural e antigüidades (objetos das áreas de arqueologia e de história). O fato de estar ligado à universidade marcaria simbolicamente uma de suas principais funções: ser instrumento didático e fator de educação pública.

O regulamento de 1826 postulava que sua função era:

reunir e conservar o quanto pudesse dar, o mais exato conhecimento do país, de sua população primitiva, dos

²⁴ Idem, p.29.

²⁵ Nesta obra Clavijero propõe refutar a tese da inferioridade americana e coloca em pé de igualdade os índios antigos e do século XVIII e os espanhóis.

costumes de seus habitantes, da origem e progresso das ciências, artes e religião e do concernente às propriedades do solo, do clima e das produções naturais.²⁶

Esse decreto de fundação de 1825 iniciava o processo museológico de converter objetos de idolatria indígena em peças de museu. Grandes objetos esculpidos em pedra que até então eram escondidos— por representarem o poder demoníaco—, agora encontravam finalmente um lugar para sustentar e dar sentido à idéia de nação. A concepção deste museu ficaria inscrita assim no chamado “indigenismo independentista”, nos moldes de uma concepção *criolla*.²⁷

O Museu Nacional tentaria conciliar e fomentar a integração de duas posturas em conflito desde as lutas de independência: a que promovia a destruição da tradição hispânica e a que se identificava com ela.

Durante o governo do arquiduque Maximiliano de Habsburgo expediu-se, em 1865, um decreto ordenando a formação do Museu Público de História Natural, Arqueologia e História, com as mesmas coleções do Museu Nacional Mexicano, mudando ainda sua sede para a antiga Casa da Moeda, em pleno centro da capital mexicana.

A partir de 1867, com o triunfo político militar liberal de Benito Juárez (1867-1871), o Museu se enriqueceu em suas coleções, consolidou-se como instituição, já instalado na sede da antiga Casa da Moeda, ao lado do Palácio Nacional, e voltou a ser denominado Museu Nacional Mexicano.

Integrando a série de reformas educacionais desse governo, que implantou o positivismo como filosofia educacional, o Museu passou a ter um papel de destaque e sua maior ênfase era a de complementar o ensino básico, no entender da concepção positivista que regeu a Lei Orgânica de Instrução Pública elaborada por Gabino Barreda. Nesse período, as coleções da área de história natural ainda eram consideradas as mais significativas.

²⁶ OLIVÉ NEGRETE, Júlio César & CASTRO-POZO, Augusto Arteaga. *INAH*, una historia. México: INAH, 1988, p. 9.

Já no governo ditatorial do general Porfirio Díaz (1876/1910), o Museu Nacional foi alvo de grandes incentivos como resultado das reformas educacionais promovidas durante os vários ministérios que se sucederam nesse período. A preocupação básica dessas reformas foi a de implementar o nacionalismo que ressaltasse ainda mais aspectos relacionados com o sentimento de identidade e unidade da população mexicana.

Neste sentido, a disciplina de História era considerada fundamental na formação do "caráter nacional" e deveria ser ensinada aos alunos calcada na vida dos grandes personagens. Desta forma, o Museu Nacional foi considerado como uma instituição que deveria servir de apoio ao projeto nacional de educação, concebido pelos secretários da educação Joaquín Baranda e Justo Sierra. Nas salas de exposição exaltou-se a figura dos líderes políticos e deu-se maior atenção à coleta e classificação de objetos da coleção de história.

Quando comparamos a concepção *criolla* do museu do início do século XIX que, como já foi dito, dava maior ênfase às representações da cultura indígena, com a do período porfirista, vê-se que este aposta na refundação da origem do mexicano, musealizando não somente as culturas pré-hispânicas (enfatizando a cultura asteca), mas também a Guerra de Independência e as lutas contra a intervenção norte americana de 1847 e a francesa de 1864-1867.

Essa operação implicou uma revalorização da conquista sob o aspecto da vinda para esses territórios dos valores da cultura ocidental—valores que devem ser entendidos à luz do processo de modernização que o governo de Porfirio Díaz vinha implantando no país no final do século XIX.

O projeto museográfico combinava o discurso expositivo-histórico com o político. O discurso apresentado enfatizava as cenas e fatos históricos exibidos no museu como simbólicos da nova nação e foram apropriados pelo Estado como uma encarnação dele mesmo.

²⁷ SCHMILCHUK, Graciela. Historia, antropología y arte. Notas sobre la formación de los Museos Nacionales en México. *Rima*, XXII, 1995, p. 24.

Em 1909 ocorreu a primeira separação das coleções desse Museu: os objetos da área de História Natural acabaram constituindo o Museu Nacional de História Natural. A partir de então, as pesquisas realizadas nas áreas pertencentes a essa coleção (aves, peixes, répteis, moluscos e rochas) foram sendo suplantadas pela importância crescente das coleções de história e arqueologia, justificando tal separação, e estando em consonância com a questão da especialização do conhecimento científico, fenômeno bastante conhecido também no mundo dos museus.²⁸

Pode-se dizer que este fenômeno também se repete em outros museus do mundo e insere-se no contexto da especialização das áreas do conhecimento, estando relacionado ao processo de compartimentação do próprio saber.

A partir dessa data o Museu Nacional Mexicano passou então a ser denominado: Museu Nacional de Arqueologia, História e Etnografia.²⁹

Como foi possível notar, não foi a Revolução de 1910 que legou a idéia de nação ou o sentimento de nacionalidade. Porém, nas décadas de 10 e 20, a efervescência política e social decorrente do processo revolucionário trouxe novas dimensões ao nacionalismo mexicano.

Enrique Florescano revela:

É um fato reconhecido que uma das maiores façanhas do Estado que surgiu da Revolução de 1910, foi o de haver criado uma noção de identidade nacional e de patrimônio cultural aceita por vastos setores da população. O movimento revolucionário de 1910 reconheceu no passado pré-hispânico e nas tradições dos grupos indígenas e das massas camponesas e populares, valores e símbolos que se identificaram como o genuíno da alma nacional. A partir deste reconhecimento criou-se uma legislação protetora desses bens e fundaram-se

²⁸ Um estudo fundamental a este respeito, voltado para o caso brasileiro, é o trabalho publicado pela Prof^a. Dra. Maria Margaret Lopes intitulado: *O Brasil descobre a pesquisa científica*— os museus e as ciências naturais no século XIX. SP: Hucitec, 1997.

instituições dedicadas a resgatar, conservar, estudar e difundir esse patrimônio tais como o Instituto Nacional de Antropologia e História, o Instituto Nacional Indigenista e o Instituto Nacional de Belas Artes.³⁰

No entanto, é necessário ressaltar que ao promover o patrimônio das culturas indígenas e populares, o Estado converteu realidades locais em abstrações político-culturais, em símbolos de uma identidade nacional em que foram diluídos os conflitos e as particularidades, em nome de uma História de versão oficial.

Na opinião de Morales Moreno,

O Museu Nacional entre 1825 e 1925 não era meramente um conceito irreal ou um símbolo cultural abstrato da nação. Era de fato uma coleção de eventos em movimento – guerras, lutas, revoluções, invasões militares e desordem política – que foram transformados em símbolos e mostrados como imagens. As salas de exposições serviram como espécies de telas historiográficas ou cenário social da imaginação política. As várias origens mostram que os objetos físicos desses eventos, os monolitos, as armas, e os escapulários estiveram sempre em permanente exibição. Era sua interpretação que mudava de acordo com os diferentes valores atribuídos pela sociedade.³¹

No México pós-revolucionário, principalmente a partir da década de 20, desenvolveu-se uma estratégia educativa e cultural destinada a unificar ideologicamente a nação e organizar as diferenças entre as classes e as regiões do país.

²⁹ Com esta última separação definitiva, as coleções de arqueologia e etnologia formariam o Museu Nacional de Antropologia cuja sede monumental foi inaugurada em setembro de 1964.

³⁰ FLORESCANO, Enrique. Op.cit., p. 10.

³¹ MORALES MORENO, Luis Gerardo. History and Patriotism in the National Museum of Mexico. In: KAPLAN, Flora E.S. (edited by) *Museums and the making of ourselves*. The role of objects in National Identity. London: Leicester University Press, 1994, pp. 183-184.

Com a criação da Secretaria de Educação Pública por José Vasconcelos, em 1921, a função dos museus, como apoio ao sistema federal de educação, foi claramente estabelecida como espaço cultural por intermédio do qual a ideologia do nacionalismo revolucionário seria disseminada.

García Canclini & Safa mencionam:

José Vasconcelos acreditou na educação generalizada como instrumento para melhorar a situação econômica e cultural da população, que seria a base necessária da democracia e do progresso. Com a intenção de mestiçar o indígena e o hispânico, o nacional e o universal, as escolas rurais e as missões culturais ensinaram a ler e escrever incorporando o uso do idioma espanhol nas comunidades indígenas que nesta época representavam 37% do país, enquanto que durante boa parte do século XIX este índice chegara a 60%.³²

A política cultural do secretário de Educação Pública se define como nacionalista, mas diferenciando-se do velho nacionalismo político. Apresenta-se como "espiritual" e defende o pressuposto de que educar é estabelecer os vínculos da regeneração baseados em alguns pontos básicos:

- 1) educação como ação evangelizadora;
- 2) alfabetização maciça da população mexicana;
- 3) difusão e promoção das artes (principalmente a muralista);
- 4) aproximação maior com a América Latina e a Espanha;
- 5) incorporação da minoria indígena à sociedade nacional; e
- 6) difusão e incremento à produção artesanal.

³²GARCÍA CANCLINI, Néstor & SAFA, Patricia. Políticas culturales y sociedad civil en México. In: *Hacia un Nuevo Orden Estatal en América Latina?*, México: Proyecto PNUD/ UNESCO/CLACSO, 1989. p.166.

Finalmente, em 1940, ao término do mandato do presidente Lázaro Cárdenas, ocorreu a fundação do Museu Nacional de História, contribuindo também para o processo de especialização do conhecimento nesta área, além de demonstrar a importância que o Estado Mexicano dedicava à criação de um museu histórico.

A idéia de separar as coleções de história das áreas de arqueologia e etnologia já havia sido proposta em 1936. Um documento enviado ao presidente da República por dois líderes da “Organização Nacional de Índios da República”, Eulegio R. Valdivieso e Andrés Molina Enríquez (este, um grande defensor da idéia da mestiçagem no México como fator de integração das sociedades indígenas na moderna sociedade deste país³³), respectivamente presidente e secretário desta organização, recomendava:

Que o Museu Nacional de Arqueologia, História e Etnografía, que é a instituição mais genuinamente nacional da República, se divida em dois, como já estava resolvido alguns anos atrás: um deverá ser dedicado ao estudo dos índios, e que poderá levar o nome de Museu de Antropología, Arqueología e Etnografía Aborígenes; e o outro, que poderá levar o nome de Museu de História Colonial e do México Independente, com seus Departamentos anexos. A razão em que esta solicitação se apóia consiste em que os assuntos de História, e muito especialmente os de História Colonial, estão misturados na atualidade àqueles que se relacionam com os índios, e estes possuem agora um vivo interesse (grifos meus). (...) Que o Museu dos Índios permaneça onde está e seja o novo Museu de História aquele que deve ser trasladado a outro lugar como já se havia pensado fazer, transferindo-se este para o edifício defrente, onde atualmente está o Conservatório de Música³⁴

³³ Sobre este assunto ver importante obra de Agustín Basave Benítez. *México Mestizo: análisis del nacionalismo mexicano en torno a la mestizofilia de Andrés Molina Enríquez*. México: FCE, 1992.

³⁴ Archivo General de La Nación, Documentación de la Administración Pública, Secretaría de Gobernación, Sexénio Lázaro Cárdenas.

Neste documento podemos perceber que já existiam estudos sobre a separação definitiva das coleções de arqueologia e etnologia das coleções de história, no sentido da criação de duas novas instituições que se formariam com as coleções já existentes. E ainda, de acordo com os solicitantes, a convivência destas áreas do conhecimento numa mesma instituição acabava impedindo o avanço e a visibilidade destas, o que se pode notar principalmente na frase grifada.

Percebe-se também uma disputa pela proeminência destas áreas de conhecimento em que a história colonial acabava sufocando ou mesmo impedindo o pleno desenvolvimento dos assuntos relacionados aos indígenas, que estariam tendo ou despertando naquele momento um maior interesse. Justificava-se, então, a separação destas coleções em duas instituições, o que ocorreu posteriormente com o decreto do presidente Lázaro Cárdenas, em 1940.

A conformação de uma outra instituição, com uma nova sede e um ato inaugural digno de um espetáculo teatral, em setembro de 1944, revela a importância dada a essa instituição no âmbito de um projeto político de maior envergadura, quando o grande embate que se travava era a recriação de uma memória que nesse momento se institucionalizava, de uma representação baseada num poderoso suporte de imagens em busca da conquista de adeptos.

Essa memória que instaurava e instituía uma visão oficial/estatal do que deveria ser a história e a identidade nacional mexicanas, sem dúvida alguma é “filha do presente”, e a sua representação deveria atender aos reclamos e aos interesses do momento em que ela foi produzida.

Ademais, essa instituição era considerada como o lugar onde o domínio do imaginário e do simbólico exerceriam importância capital para a difusão de uma certa visão/representação da nação mexicana. Esta visão se coadunava com o momento histórico em que foi concebida e era o resultado de uma luta entre os diversos projetos políticos que disputaram o poder na cena política. O projeto vitorioso utilizou-se do museu para difundir

suas imagens e legitimar e reforçar sua hegemonia pela força da linguagem dos objetos que exibia por meio das exposições museológicas.

1.2 O edifício para o Museu: Castillo de Chapultepec, alegoria da nação mexicana.

É interessante notar que em todas as obras examinadas a respeito da criação e fundação deste Museu, a idéia apresentada pelos autores é a de que a história desta instituição e de sua localização confunde-se com a própria História do México.

Por esta razão, considerei fundamental entender esta idéia nos diversos usos que foram dados tanto ao Bosque de Chapultepec como ao edifício que hoje abriga o Museu: o Castillo de Chapultepec³⁵

O Museu Nacional de História está situado numa importante área de lazer da Cidade do México, conhecida pelo nome de Bosque de Chapultepec. Este local, de fácil acesso e freqüentado por milhões de pessoas durante todo o ano, reúne diversos atrativos em uma área bem extensa e agradável: parques, lagos, monumentos, galerias de arte, centros culturais e sete museus, constituindo-se em um dos principais núcleos museológicos do mundo.

Chapultepec- que em língua *nahuatl* (antiga língua falada pelos astecas ou mexicas), significa “colina de gafanhotos”-, desde a época pré-hispânica foi ocupado pelos astecas que lá construíram alguns adoratórios dedicados às suas divindades, servindo ao mesmo tempo como residência aos seus governantes. Além disso, encontraram-se ali ruínas de antigos aquedutos construídos para transportar água potável para outras regiões da antiga capital do Império Asteca (Tenochtitlán) e destruídos pelos espanhóis em 1521.

Durante o cerco dos espanhóis a Tenochtitlán, Chapultepec acabou se constituindo em um dos últimos redutos que resistiram à destruição desse império sob o comando de Cuauhtémoc, o último imperador asteca.

Já na época colonial, o bosque foi cedido à Cidade do México pelo imperador Carlos V que, por um dispositivo real, definiu que tal área deveria

³⁵ Tal a popularidade deste nome que manterei a sua denominação em língua espanhola.

servir de lugar de lazer a seus habitantes. Pode-se dizer então que data desse momento a origem da tradicional, numerosa e cotidiana visita a esse local.

Em 1624, o vice-rei Rodrigo Pacheco Osório definiu que o local deveria servir de descanso para os novos governantes, antes que estes entrassem na Cidade do México. Porém, em 1739, em razão dos altos custos com hospedagens, a área ficou abandonada.

Por ordem do vice-rei Matías Gálvez, em 1784 foram iniciados os projetos de construção do moderno “Castillo”, até que em 1787, após a sua morte, deu-se continuidade à construção do Palácio Vicereinal, que corresponde a toda a ala frontal do edifício, ocupada hoje pelo Museu Nacional de História.

Após a independência mexicana, o Castillo ficou abandonado. Em 1833 estabeleceu-se nesse local o Colégio Militar, sendo realizadas inúmeras obras de fortificação para adaptá-lo à nova função.

Com a invasão norte-americana em 1847, e as cruéis batalhas de setembro deste ano, o Castillo foi bombardeado, o que ocasionou graves danos à sua estrutura. Esta guerra contra os Estados Unidos, que acarretou para o México a perda de 55% de seu território, é sempre evocada na figura dos “Niños Héroes”, os últimos cadetes (todos menores de idade), que resistiram até a morte contra a invasão das tropas americanas. Este fato possui até hoje uma força simbólica de grandes proporções não só para a História mexicana, como para a própria consolidação do Museu Nacional de História do México e de sua visibilidade para a sociedade, tal a constância com que a sua rememoração é evocada³⁶.

Durante o Império de Maximiliano de Habsburgo (1864-1867), o Castillo foi objeto de múltiplos projetos que não se efetivaram graças à

³⁶ A simbologia existente em torno da figura dos “Niños Héroes” encontra-se concretamente edificada no Bosque de Chapultepec através de um monumento à memória desses cadetes. Além disso, a Bandeira do Batalhão de San Blás, ao qual pertenciam esses cadetes, encontra-se em exposição permanente na Sala das Bandeiras e é, inclusive, o emblema do Museu Nacional de História. Encontram-se também nessa mesma sala as pinturas a óleo “Niños Héroes”, pintadas em 1855 por Santiago Hernández y Ayllon, sobrevivente da guerra contra os Estados Unidos.

instabilidade política do período. Existem, no entanto, muitas dúvidas acerca das obras que se construíram, já que os escassos textos da época raramente correspondem aos planos disponíveis, e vice-versa.

O que se sabe com segurança é que foram feitas adaptações no Castillo para servir de residência ao casal de imperadores, Maximiliano e Carlota de Habsburgo, que chegaram até mesmo a designá-lo oficialmente como Palácio Imperial de Chapultepec. Esta área residencial passou a ser chamada de Alcázar, e atualmente mantém as suas características de residência oficial, aberta ao público.

Datam dessa época algumas reformas empreendidas por ordem do casal imperial: a arcada neoclássica que atualmente ostenta o Castillo, assim como os jardins interiores reformados ao gosto da imperatriz; o quadro “Las Bacantes”, de estilo pompeano, pintado por Santiago Rebull a pedido do imperador; a “Escada da Imperatriz” e a rampa de acesso ao Castillo, que estava unida à então chamada “Calzada do Imperador”. Em 1872, essa escada foi rebatizada como “Paseo de la Reforma”, em homenagem ao presidente Benito Juárez (1857-1864/1867-1872).

A partir de 1872, a área denominada Alcázar transformou-se em residência oficial do presidente da República. Como tal, conservou-se durante a administração de Porfirio Díaz, que levou a cabo uma infinidade de mudanças e adaptações ao longo dos trinta anos em que governou o país. Entre as contribuições de Díaz, cabe mencionar os vitrais franceses que representam figuras femininas da mitologia greco-romana, e os dois elevadores -um hidráulico e outro elétrico-, tidos como sinônimos de modernidade.

Todavia, o presidente conservou muitos elementos da decoração e do mobiliário sobreviventes do Império de Maximiliano, reforçando ainda mais as características afrancesadas do edifício, que perduram até hoje.

Foi durante o período porfirista que, a mando deste, o Colégio Militar voltou a ocupar uma parte do Castillo, sendo reaberto com grande pompa em 1º de janeiro de 1882.

Além disso, o presidente Porfirio Díaz implementou uma série de reformas que proporcionaram o embelezamento do próprio bosque, tais como os jardins trazidos da França e Bélgica, a abertura de avenidas e calçadas interiores adornadas com esculturas e fontes, a construção de lagos artificiais com embarcações, parque zoológico e jardim botânico. Para protegê-lo, foi colocada uma grade na maior parte de seu entorno.

Após o início do período revolucionário, em 1910, a postura dos distintos governos perante o Castillo de Chapultepec não foi muito diferente daquela assumida pelos regimes anteriores. Os novos mandatários seguiram agregando pequenas peças ao edifício.

Pode-se afirmar que a atitude mais contundente do novo regime foi a demolição de uma das áreas que pertenciam ao Colégio Militar. Esta ordem foi dada em 1916 pelo então presidente Venustiano Carranza e executada um ano depois, como uma forma simbólica de apagar da memória desse local a grande construção do porfiriato, e também como meio de capitalizar em termos de vitória política a inauguração de um novo tempo na História Mexicana.

Mais tarde, o presidente Plutarco Elías Calles (1924-1928) esteve empenhado na constituição de um "Museu da Revolução", quer fosse em uma sala do antigo Museu Nacional (cuja sede era na antiga Casa da Moeda, em pleno centro histórico da Cidade do México), quer na Casa do Lago em Chapultepec, por intermédio de doações ou aquisições, tais como um automóvel Packard utilizado por Díaz e Madero, ou coleções de fotografias do famoso fotógrafo Agustín V. Casasola. No entanto, esse museu ficou apenas como um projeto não concretizado.

De maneira resumida, podem-se indicar algumas das principais intervenções feitas no Castillo durante a época revolucionária:

- 1) Francisco I. Madero (1911-1913): ampliou alguns corredores pela área do Alcázar e realizou obras de sustentação da rampa de acesso ao Castelo; reformas da Sala do Conselho, biblioteca, e de estudo privado do presidente;

2) Venustiano Carranza (1915-1917/1917-1920): além da destruição de uma grande área anexa ao antigo Colégio Militar, restaurou a escadaria de honra do edifício e diversas outras modificações na seção residencial;

3) Álvaro Obregón (1920-1924): levantou a ala oeste com a finalidade de que fosse utilizado pela Contadoria Maior da Fazenda, depois Direção de Estatística Nacional. Foram demolidas outras seções do ex-Colégio Militar e também foi construído um novo “Monumento a los Niños Héroes”, instalado em frente da fachada ocidental, e executado pelos arquitetos Luís Mcgregor e Ignacio Asúnsolo.

4) Plutarco Elías Calles (1924-1928), Pascual Ortiz Rúbio (1930-1932) e Abelardo Rodrigues (1932-1934) não realizaram mudanças notáveis na residência presidencial. Este também foi o último presidente a habitar as instalações do edifício antes que o general Lázaro Cárdenas o destinasse para a nova função em 1940: Museu Nacional de História da Cidade do México.³⁷

Considerarei importante mencionar as diversas funções históricas deste local, pois a sua escolha para abrigar um dos maiores “santuários” da política nacionalista mexicana não foi aleatória.

A intenção das autoridades governamentais, obviamente no contexto de uma política nacionalista que está no seu apogeu durante a presidência de Lázaro Cárdenas, foi justamente situar esta sede do patrimônio histórico mexicano num local que tivesse sido palco de grandes acontecimentos da vida nacional (incluindo até mesmo o período pré-hispânico).

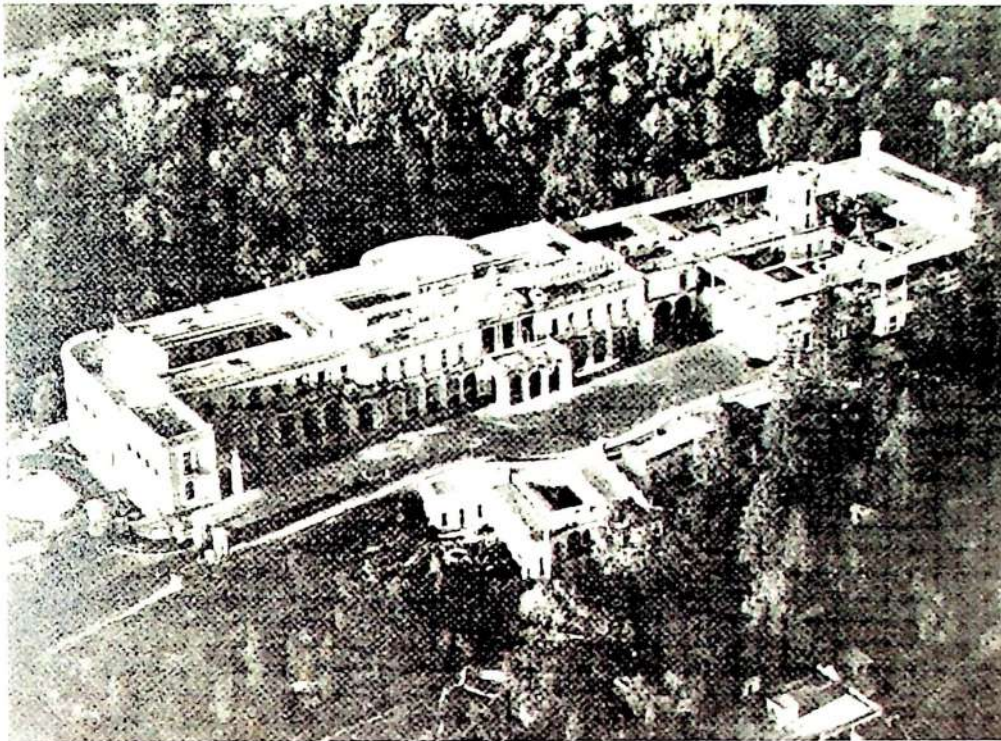
Neste contexto, há um apelo a seus visitantes para que se sintam orgulhosos, herdeiros e “participantes” de toda aquela trama histórica que aconteceu ali mesmo e na qual eles devem se espelhar, reconhecendo-se, identificando-se e, em última instância, lutando pela sua preservação. A intenção é, portanto, a de criar um vínculo simbólico que deve existir entre passado/presente e o visitante, na conformação de uma memória que se

³⁷ A partir da gestão Cárdenas, os presidentes mexicanos passaram a residir oficialmente em “Los Pinos”.

confunde com a própria história do poder constituído que é o Estado Nacional.

O que o Museu Nacional de História realiza é a celebração do patrimônio histórico mexicano a partir de seus acontecimentos fundadores (os astecas em Chapultepec, a construção do Castillo como **metáfora** da construção da própria história mexicana), os heróis que os protagonizaram (Morelos, Benito Juárez, Madero, etc.), e os objetos fetichizados que os evocam (o monumento a “los Niños Héroes”, as bandeiras, mesas, cadeiras, armas, etc.).

Com isso, o Museu Nacional de História torna-se a sede cerimonial do patrimônio, o lugar em que este é guardado, celebrado e reverenciado como se entrássemos em uma catedral, a catedral cívica da pátria mexicana.



Legenda: Vista aérea do Castillo de Chapultepec – 1940.

Original: Museu Nacional de História.

(**Fonte:** GÓMEZ TEPEXICUAPAN, Amparo. *El Castillo de Chapultepec en Imágenes (1864 -1993)*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1994).

1.3 O Museu Nacional de História na gestão Cárdenas como um dos elementos formadores da “nação nova”.

Como presidente do Partido Nacional Revolucionário (PNR)³⁸, ainda em 1931, Lázaro Cárdenas já manifestava sua preocupação com a reafirmação dos ideais da Revolução Mexicana. Desta maneira, seria de fundamental importância o investimento em diferentes veículos, como a escola, o rádio, o cinema, o jornal e o museu, que pudessem estar comprometidos com a disseminação dos valores revolucionários. Tais veículos deveriam ser instrumentos deste partido no sentido de contribuírem para o desenvolvimento de seu programa social.

Cárdenas sustentou:

Assim mesmo, o PNR tratará de levar à prática, com a maior brevidade, o estabelecimento do Museu da Revolução, de tal maneira que esta instituição se constitua em um meio de orientação histórica e de conservação de objetos interessantes sob todo ponto de vista.³⁹

Desde a sua gestão como governador do Estado de Michoacán (1928-1931), passando em seguida pela presidência do PNR e culminando com a sua chegada ao poder presidencial em 1934, Cárdenas esteve à frente da criação de diversas instituições que deveriam servir tanto para a difusão dos ideais da Revolução de 1910, como para fazer avançar as reformas sociais.

Cárdenas considerava que seu programa de reformas se confundia com o programa da Revolução Mexicana, especialmente no que dizia respeito ao avanço das políticas voltadas aos interesses do campesinato e do operariado. Usando uma linguagem de esquerda que não negava o

³⁸ Tanto o PNR (1929), quanto o PRM (1938) e o PRI (1946) foram reorganizados em função das lideranças de Calles, Cárdenas e Alemán respectivamente, sem que ocorressem alterações em suas linhas de atuação que continuaram sendo muito próximas.

³⁹ Cárdenas, Lázaro. “Discurso del Presidente del Partido Nacional Revolucionario sobre El Programa de Trabajo para el año de 1931”. México, D.F.: 31.12.1930, p.100.

conflito de classes, ao contrário, o reconhecia e o assumia, ele não temia a possibilidade das massas se rebelarem, pois afirmava que isto já havia acontecido na história mexicana em 1910. Era preciso, portanto, que ele seguisse avante aprofundando as reformas sociais, porém, no âmbito e nos limites do sistema capitalista, sob o controle e tuteladas pelo Estado numa íntima relação com o Partido da Revolução Mexicana (PRM), reorganizado por Cárdenas em 1938.⁴⁰

Ao aliar a mitologia⁴¹ da Revolução com o ideal de uma “nova nação” surgida a partir deste acontecimento, Cárdenas conquistou amplo apoio popular e implementou uma política que incorporou as demandas sociais e sindicais do campesinato e do operariado ao seu programa de gestão. Com isso buscou também controlar os movimentos e as reivindicações destas categorias num fenômeno típico denominado populismo.

Para definir a especificidade do populismo mexicano, concordo com os pressupostos de Maria Ligia Coelho Prado,⁴² que considera:

O populismo mexicano se manifestou como um desdobramento da Revolução Mexicana e Cárdenas surgiu como o espelho da burguesia mais progressista que acreditava na necessidade das reformas para sua sobrevivência e que por esta razão realizaram concessões às classes populares.

Entre as atuações do governo Cárdenas, deve-se destacar a preocupação com a questão educacional. A **educação** -na qual os museus estão incluídos-, entendida em seu sentido mais amplo, constituiu-se em um dos pilares da política cardenista durante o seu mandato no sexênio 1934-1940. Esta deveria servir como um instrumento na formação de uma nova

⁴⁰ Este partido, idealizado como um partido de massas, foi reorganizado em quatro setores: operário, camponês, militar e popular. Logo no início da gestão Ávila Camacho em 1940, o setor militar foi desativado com a intenção de despolitizar este segmento. Em 1946, já na gestão de Miguel Alemán, uma nova reorganização partidária deu origem ao PRI (Partido Revolucionário Institucional), que se manteve no poder por setenta anos, até 1999.

⁴¹ BACZKO, Bronislaw. *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas coletivas*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1991.

mentalidade e possuía um papel de importância estratégica na política de massas durante a sua gestão presidencial.⁴³

Lázaro Cárdenas reforçou: "Que o Estado trate de realizar na escola a unificação de nossa nacionalidade por tratar-se de um supremo serviço social e porque ao Estado corresponde controlar e canalizar a educação da coletividade mexicana."⁴⁴

O projeto de educação apoiava-se num vago socialismo e, ao ser exposto, provocou intensos debates no interior da sociedade mexicana desse período. Para isso criou-se o Instituto de Orientação Socialista, que tinha por função coordenar e uniformizar o trabalho educativo em toda a República Mexicana. Estabeleceu-se, ainda, uma de suas tarefas em relação ao ensino secundário:

Serão adaptados seus programas e métodos; preparação manual para a produção; não enciclopedismo; orientação socialista na história do proletariado; direito revolucionário, geografia econômica, higiene social, etc. Trabalho em oficinas, laboratórios, gabinetes, museus (grifo meu); cooperativas, organizações sociais.

Tal postulado defendido por Cárdenas assim era formulado no ano de 1935:

A missão da Secretaria da Educação é educar a consciência da infância e da juventude e inculcar em seus cérebros a interpretação racional do universo (...) de levar em conta as necessidades da coletividade, preferentemente aos interesses egoístas das classes privilegiadas (...) difundir a convicção de que as práticas socialistas representam um meio de verdadeira

⁴² Ver a obra *O populismo na América Latina*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981, pp.66-67.

⁴³ Ver Adolfo Gilly. *El cardenismo, una utopía mexicana*. México, D.F.: Cal y Arena, 1994. Tzvi Medin. *Ideología y praxis política de Lázaro Cárdenas*. México: Siglo Veintiuno, 1973 & Ival de Assis Crípa. *O vento das Reformas: Lázaro Cárdenas e a Revolução Mexicana*. Dissertação de Mestrado, FFLCH/USP, 2000.

liberdade individual e, em seu aspecto econômico, implicam um sistema que porá fim à exploração, mediante limitações adequadas da propriedade privada.⁴⁵

Essas idéias não devem ser confundidas como uma defesa de postulados marxistas-leninistas, ou o rompimento das relações entre capital e trabalho. Seu programa de governo, mesmo fazendo referência ao socialismo, relacionava-se a uma política de justiça social e de incorporação das reivindicações das massas camponesas e operárias.

Na verdade, Cárdenas dava continuidade a uma tradição anticatólica no ensino mexicano, e a tentativa de implantar os princípios socialistas na educação seria uma forma de combater a existência de escolas religiosas no país, já que estas inculcavam “modalidades espirituais que produziam resultados negativos, porque impediam a unificação das consciências em direção aos postulados revolucionários”.⁴⁶

Este processo culminaria com a polêmica reforma dos artigos 3º e 73º da Constituição Mexicana, através da seguinte redação apoiada por Cárdenas, enviada e aprovada pelo Congresso Nacional em dezembro de 1934:

Artigo 3º: A educação que ofereça o Estado será socialista e além de excluir toda doutrina religiosa combaterá o fanatismo e os preconceitos, para o qual a escola organizará seus ensinamentos e atividades de tal forma que permitam criar na juventude um conceito racional e exato do universo e da vida social.⁴⁷

Artigo 73. Seção XXV: Que se estabeleça, organize e mantenha em toda a República escolas rurais, elementares, superiores, secundárias e profissionais; de investigação científica, de belas

⁴⁴ “Discurso del General Lázaro Cárdenas al ser candidato del PNR a la presidencia de la República. Querétaro, 6.12.1933”, In *Palabras y documentos Públicos*, pp. 109-110.

⁴⁵ CÁRDENAS, Lázaro. Discurso Proferido em 1.1.1935. In: *Palabras y documentos Públicos*.

⁴⁶ *El Universal*, 15.9.1932.

artes e de ensino técnico; escolas práticas de agricultura, de artes e ofícios, museus (grifo meu), bibliotecas, observatórios e demais instituições; assim como para ditar as leis encaminhadas a distribuir convenientemente entre a Federação, os Estados e os Municípios o exercício da função educativa e as dotações econômicas correspondentes a esse serviço público, buscando-se, com isso, unificar e coordenar a educação em toda a República. Os títulos que se estendem pelos estabelecimentos de que se trata, surtirão seus efeitos em toda a República.⁴⁸

Essa proposta foi alvo de inúmeras polêmicas que ocuparam inclusive um espaço considerável na imprensa da época⁴⁹. É necessário que se diga que a implementação deste artigo 3º foi extremamente prejudicada não só pela deficiente formação dos professores, mas até pela dificuldade em relação à compreensão dos métodos pedagógicos no âmbito de uma educação que se desejava socialista. O artigo 3º demonstra fraqueza também em dois postulados: o primeiro, *combater o fanatismo*, apresentava-se influenciado por um conteúdo jacobino da velha escola liberal e positivista, enquanto o segundo, *criar uma concepção racional e exata do Universo*, demonstra uma preocupação com o que nenhuma lei no mundo se atreveria a pedir: o ensino da verdade absoluta.

Tais artigos tardaram cinco anos para serem votados enquanto aguardavam leis ordinárias que regulamentariam a sua implementação e o seu funcionamento. Em 1939, aproximando-se o fim do sexênio Cárdenas e a provável vitória de uma candidatura moderada representada por Manuel Ávila Camacho⁵⁰, a proposição acabou se esvaziando de vez. Ao final da gestão Ávila Camacho (1940-1946), o postulado socialista desapareceria do

⁴⁷ Citado por Guadalupe Monroy Huitrón. *Política educativa de la Revolución (1910-1940)*, Secretaría de Educación Pública, 1985.

⁴⁸ Idem, p. 55.

⁴⁹ Idem, p. 57.

artigo 3º da Constituição Mexicana, e um de seus principais responsáveis seria Jaime Torres Bodet⁵¹, secretário da Educação de Ávila Camacho, e um dos principais defensores dos museus no México.

Independentemente de sua não-concretização, esse momento vivido pela sociedade mexicana foi extremamente rico como possibilidade de discussão de um projeto que, para Cárdenas, visava à edificação de um novo homem e de uma nova sociedade. Com a firme intenção de popularizar o ensino levando-o até as classes menos favorecidas em todo o país, fixando finalidades precisas e características essenciais, apresentava a firme intenção de despertar nas gerações futuras o espírito de solidariedade humana e uma consciência mais clara sobre a posição do homem na sociedade; mas, principalmente, apregoava para as crianças em idade escolar o conceito de uma “nova e autêntica nação”.

Neste sentido, faltava um elemento fundamental na constituição e na formalização de seu pensamento que completasse o mito em torno da Revolução e da Nação Nova e que levaria a um novo tempo e a uma nova Pátria: a edificação de um Museu Nacional de História em Chapultepec.

A lei orgânica que criou o Instituto Nacional de Antropologia e História (vinculado à Secretaria de Educação Pública) -órgão ao qual pertencem até hoje os museus da área de ciências humanas e que é o responsável por todo o gerenciamento da política patrimonial mexicana- em 3 de fevereiro de 1939, previu como parte de seu patrimônio o Castillo de Chapultepec para que nele fossem instaladas as coleções do Departamento de História do antigo Museu Nacional de Arqueologia, História e Etnografia.

No decreto que legalizou a situação do imóvel e o doou formalmente para a criação do Museu Nacional de História, encontra-se um texto que

⁵⁰ Cárdenas não conseguiu fazer o seu sucessor pois apoiava a candidatura de Francisco Múgica, um dos generais da Revolução cuja atuação política era mais radical ainda no que dizia respeito ao avanço das reformas sociais.

⁵¹ Além de haver inaugurado o Museu Nacional de História em 1944, Torres Bodet foi novamente secretário da Educação durante o sexênio de Adolfo López Mateos (1958-1964), quando inaugurou o Museu Nacional de Antropologia, a Galeria de História, o Museu Nacional do Vice-Reinado, a Pinacoteca do Vice-Reinado e o Museu de Arte Moderna. Torres Bodet foi muito influenciado pelo pensamento vasconcelista e manteve

justifica a preocupação desse governo com a questão do patrimônio histórico mexicano e a importância de sua preservação na forma de uma instituição museológica.

O texto desse decreto é introduzido pela seguinte consideração:

Que meu governo tem procurado constantemente despertar e avivar em nosso povo a consciência histórica, que é fonte de virtudes cívicas, e aproveitado todas as circunstâncias para iniciar, fomentar e patrocinar todas as atividades públicas e privadas que se proponham a tal finalidade.⁵²

É claro nesta idéia apresentada acima que para aperfeiçoar e despertar na população mexicana a consciência histórica –uma vez que nesta se encontra a origem do civismo entendido como uma virtude– o papel do museu é essencial.

Neste sentido, é possível notar que o novo Museu Nacional de História deveria exercer um papel de agente veiculador e transmissor de valores que pudessem contribuir para fomentar ainda mais o sentimento patriótico e nacionalista do povo mexicano, por meio de imagens e objetos tridimensionais.

Está implícito, portanto, que uma de suas principais funções seria a pedagógica no sentido de que tal instituição deveria servir para despertar em seus visitantes um sentimento de identificação com os valores que seriam apresentados, criando assim modelos a serem seguidos.

Baczko, ao referir-se ao imaginário de uma sociedade, constata que o “poder político rodear-se-ia de representações coletivas, sendo o domínio do imaginário e do simbólico um lugar estratégico para tal”⁵³. Desta forma, considero que o Museu Nacional de História deve ser entendido como o

com este fortes vínculos desde que Vasconcelos foi reitor da Universidade Nacional do México em 1920, e também secretário da Educação no período de 1921-1924, durante o governo de Álvaro Obregón.

⁵² CÁRDENAS, Lázaro. Decreto de Creación del Museo Nacional de Historia, 20.11.1940.

⁵³ BACZKO, Bronislaw. Imaginação Social. In: *Enciclopédia Einaudi*, pp. 296-332.

lugar/instituição onde o domínio deste imaginário e deste simbólico exercerão importância capital para a difusão de uma certa visão de nação.

O decreto retrata a importância da instalação do Museu Nacional de História justamente no Bosque de Chapultepec, pois este é o local-protagonista da história mexicana, onde tiveram lugar os principais acontecimentos da história do país:

Que a tradição e memórias de Chapultepec, desde os tempos mais remotos, consagram a este sítio como monumento histórico por excelência e lição objetiva de patriotismo, acessível a todas as classes sociais; descoberto pelos toltecas no ano de 1122, foi mais tarde, em 1245, a primeira residência dos astecas, antes da fundação de Tenochtitlán (...) Moctezuma o transformou em lugar de predileção; nos momentos críticos da conquista, os invasores tiveram em boa conta a importância estratégica de Chapultepec, e uma das primeiras providências foi a de apoderar-se do aqueduto e cortar a água que abastecia a cidade; objeto de disputas por sua posse, as ambições de conquistadores e colonizadores estiveram fixas sobre Chapultepec; no cume da colina o adoratório foi substituído por uma capela para o culto novo (...)

O Vice-Rei Don Bernardo de Gálvez iniciou em princípios de 1785 a construção do Castillo; consumada a independência, definiu-se Chapultepec como sede do Colégio Militar, levantando-se nova edificação na parte posterior do Castillo, lugares que logo haveriam de ser cenário das batalhas contra a invasão norte-americana, cujo clímax é a valentia e sacrifício dos cadetes, aqueles que a história proclama “niños héroes” ; Maximiliano de Habsburgo reconstruiu o Castillo e o converteu em sua morada predileta; ao triunfo da República, as residências presidenciais tiveram ali assento e foram teatro de acontecimentos decisivos para a história do país, principalmente na era dos governantes revolucionários.

Que tão magnífico histórico determinou ao Executivo a meu cargo para determinar, em 1934, que as residências de Chapultepec fossem destinadas, de forma absoluta, ao serviço da cultura histórica popular, e o Castillo, convertido em Museu, fosse aberto ao público, sem restrição.

Que com o propósito de representar a importância capital dos trabalhos históricos e apoiá-los com o maior vigor, criou-se o Instituto Nacional de Antropologia e História, por Lei Orgânica publicada no Diário Oficial, para que ali, como o sítio mais apropriado, se estabeleça definitivamente o Museu Nacional de Historia.⁵⁴

Chapultepec simboliza a própria alegoria da nação mexicana, razão maior de sua designação como a sede da principal catedral cívica da nação mexicana. Chapultepec apresenta-se como símbolo da identidade nacional mexicana que recupera a tradição pré-hispânica, as lutas de independência, as lutas contra as invasões (porém sem perder o heroísmo da derrota), o triunfo da vitória da “República”, e principalmente o ufanismo e a importância dos governos revolucionários.

É interessante observar que neste histórico não há referência ao período porfirista explicitamente, nem mesmo para dizer que a Revolução havia sido feita para acabar com este período de autoritarismo e miséria.

Finalmente, coube a ele, presidente Cárdenas, “destinar as residências de Chapultepec a serviço da cultura histórica popular e o Castillo, convertido em Museu, fosse aberto ao público, sem restrição”.

Define-se aqui qual deveria ser o caráter do Museu Nacional de História: um museu como veículo popular aberto a todas as camadas da população, e cuja criação foi pensada como mais uma instituição de apoio ao projeto educativo defendido por Cárdenas durante o seu sexênio presidencial. Aliás, o decreto de criação deste Museu “coincidia” com o dia

⁵⁴ CÁRDENAS, Lázaro. Decreto de Creación del Museo Nacional de Historia, 20.11.1940.

dedicado às comemorações oficiais da Revolução Mexicana, completando desta forma a alegoria já referida.

A criação do Museu Nacional de História na gestão Cárdenas não foi coincidência. Os conceitos de nação nova, consciência nacional e o papel educacional que tal instituição deveria exercer estavam em consonância com o programa cultural e educacional desenvolvidos durante o seu governo.

Tal instituição funcionaria no sentido de estabelecer modelos e padrões a serem seguidos. O mito em torno da Revolução e da Nação Nova está vinculado à criação de uma Nova Pátria, que se vê materializada no campo patrimonial com a criação do Museu Nacional de História.

1.4 A disputa ideológica e simbólica pelo Castillo

Logo após a criação do Museu Nacional de História pelo presidente Cárdenas por meio de um decreto, surgiram algumas reações contrárias a esse ato do poder executivo. Considerei de extrema relevância refletir sobre esta questão pois, além de demonstrar a importância que era atribuída ao Castillo como residência presidencial ou Colégio Militar, permite também entender melhor as simbologias em torno desse local.

O primeiro documento⁵⁵ é um telegrama datado de dezembro de 1940, enviado por um “veterano da revolução” ao novo presidente da República Manuel Ávila Camacho (1940-1946), apenas vinte e oito dias após sua posse:

Como veterano revolucionário e membro da colônia “poblana” tenho a honra de felicitá-lo pelos atos administrativos que estão destruindo preconceitos no setor político de oposição o que me agrada e aplaudo habilidosa gestão. Permito-me sugerir-lhe que ocupe o Castillo de Chapultepec que representa herança tradicional como fazem os chefes de Estado de todo o mundo, pois transformá-lo em museu parece-me manobra comunista, uma vez que significa profanar residência oficial. Oxalá seus justos anseios de melhorias para nosso povo tornem-se tangíveis realidades na sua administração do ano vindouro, pelo qual lhe envio efusivas felicidades.⁵⁶

No imaginário desse veterano revolucionário, o Castillo possuía uma “herança carregada de tradições” que era necessário perpetuar, daí a sua insistência para que o chefe do Estado voltasse a ocupar o Castillo como residência presidencial.

⁵⁵ Toda documentação concernente às políticas presidenciais com relação ao Museu Nacional de História foram encontradas no “Archivo General de la Nación- Documentación de la Administración Pública Secretaría de Gobernación”, onde consultei a partir da presidência de Lázaro Cárdenas (1934-1940) até o sexênio de Gustavo Díaz Ordáz (1964-1970). Infelizmente o período até 1980 não estava organizado.

⁵⁶ Angel Quiróz Martínez. Documentación de la Administración Pública, Secretaría de Gobernación, Sexenio Manuel Ávila Camacho, Archivo General de la Nación, 28.12.1940.

O mais interessante, porém, é a menção feita em relação às atitudes que o novo governo de Ávila Camacho estava tomando, e com isto “destruindo preconceitos no setor político contrário”.

Esta oposição era representada pelas forças cardenistas que haviam deixado o poder após um intenso período de avanços e recuos no âmbito da política interna mexicana.

Para o autor do documento, Ávila Camacho representava uma mudança ideológica necessária a fim de frear o avanço das reformas cardenistas iniciadas em 1934.

Na verdade, terminada a fase de organização dos trabalhadores em centrais sindicais e concluídas as mudanças no partido, o Estado passou a defender a idéia de que, conquistadas determinadas metas, era preciso defendê-las e conservá-las. “A partir deste refluxo forçado da movimentação das massas, o governo de Cárdenas caminhou cada vez mais para a direita, não avançando sobre as conquistas já alcançadas e fazendo concessões aos grupos mais conservadores.⁵⁷”

O contexto internacional com o estabelecimento das forças de direita na Itália desde 1922, o nazismo na Alemanha em 1933 e a derrota das forças republicanas na Espanha em 1938, além das pressões dos Estados Unidos para que o México se submetesse à hegemonia norte-americana no contexto da II Guerra Mundial, acabou gerando uma retomada das forças de direita no interior da política mexicana, o que inviabilizava de vez o apoio de Cárdenas ao candidato mais identificado com o avanço das reformas sociais e políticas.

De acordo com o historiador Barry Carr (1996), as eleições de 1940 foram as mais importantes da história mexicana deste século. Cárdenas não conseguiu impor a candidatura de Francisco Múgica junto ao Partido da Revolução Mexicana (PRM), o que acabou levando à escolha de uma candidatura moderada representada por Manuel Ávila Camacho, outra liderança forjada no seio do Exército Revolucionário Constitucionalista.

⁵⁷ Maria Ligia Coelho Prado. Op.cit., p.33.

Já para Medina Peña (1994), a questão fundamental desse período não deve ser buscada nas diferenças entre Cárdenas e Ávila Camacho, mas na mudança radical da missão do partido e na interpretação da própria Revolução Mexicana. Durante o período de 1936-1946, a Revolução era concebida como um processo vivo e atuante, que ainda não havia encontrado todos os canais para a realização de suas promessas e ideais. A partir da criação do PRI em 1946, e às vésperas da chegada de um candidato civil ao Palácio Nacional (Miguel Alemán, 1946-1952), a Revolução Mexicana se institucionalizava. A institucionalização da Revolução se enraizava na consciência da população por intermédio de algumas medidas, tais como o *ejido*, os direitos à sindicalização e o direito à contratação coletiva, o direito de greve, o direito social, o direito da própria nação à propriedade e exploração do subsolo, o direito do Estado em dirigir a educação pública, a liberdade de expressão e pensamento, a liberdade de associação, de crenças, e as liberdades política e econômica.

Com isso as diferenças entre o PRM e o PRI não se davam em termos de procedimentos e prática política (pois nisto são idênticos), mas essencialmente em termos da edificação de um partido solidamente organizado e que estabeleceria finalmente a elite burocrática estatal, que centralizaria o poder e definiria a vida política mexicana por quase setenta anos.

Não se deve esquecer, contudo, que a figura de Cárdenas também está inserida neste processo, porém numa perspectiva bem mais à esquerda que a de Ávila Camacho e dos demais sucessores, porquanto as medidas às quais Medina Peña se refere foram tomadas, em sua maioria, durante o sexênio Cárdenas.

Finalmente, o que fica explícito no documento também é a existência de um imaginário sobre a figura de Cárdenas como "comunista"; afinal "profanar residência oficial é manobra de comunista". É lógico que isto vinha no bojo de todas as outras medidas tomadas por Cárdenas no contexto de

sua política nacionalista já vista, e contra a qual o autor do telegrama se posicionava contrariamente.

O segundo documento também foi endereçado ao presidente Manuel Ávila Camacho, e abre algumas outras possibilidades de análise:

(...) que ocupe o presidente e sua família o Castillo de Chapultepec que desde muitos anos foi a residência oficial dos Presidentes da República do México. Está bem que o Sr. General Cárdenas tenha se recusado a ocupar esta mansão ao ser eleito presidente, porque naquele tempo o Gal. Calles havia feito do histórico "Castillo" um cárcere para os Presidentes da República.

O Castillo de Chapultepec não deve ser um museu, como não o é Buckingham, residência dos reis da Inglaterra, como não o é nem o será a Casa Branca dos Estados Unidos.

O Castillo de Chapultepec, deve ser a residência do Presidente do México não importa que este seja um humilde índio da serra de Oaxaca. Quando chegue o Primeiro Mandatário às portas do Castillo um guarda deve fazer-lhe as honras com tambores e trombetas, como convém à sua alta representação. Estas honras se farão, não ao General Don Manuel Ávila Camacho, mas ao Presidente da República Mexicana.

No Castillo de Chapultepec, decorado com elegância e simplicidade, o Presidente do México receberá aos Embaixadores e Ministros das Nações amigas, e desta maneira e deste lugar suas palavras terão mais força e valor, porque a humanidade, por uma lei psicológica, necessita do brilho e da suntuosidade para obedecer e respeitar.⁵⁸

Neste documento parece que o autor definiu em uma frase o que entendia pela representação do poder: quanto maior a suntuosidade e o brilho, mais fácil se torna a missão de mandar e ser obedecido e respeitado.

⁵⁸ CASTORENA, Isidro. Documentación de la Administración....., op.cit., 8.1.1941.

Para isso seria necessário que os presidentes da República Mexicana vivessem num local que demonstrasse esta força inscrita na grandiosidade do próprio edifício: um castelo com toda a sua estrutura edificada na parte mais elevada de um bosque. Aliás, as manifestações do poder não combinam com a simplicidade; a grandeza, a ostentação, o luxo as caracterizam.

Ao mencionar que o presidente Cárdenas havia se recusado a ocupar o Castillo para residência devido ao “cárcere” em que o ex-presidente Calles havia transformado o edifício, fica evidente a referência ao contexto do “maximato”, com o qual Cárdenas rompeu definitivamente em 1935, levando Calles a abandonar o país em 1936.

O mesmo conteúdo verifica-se também em outros documentos analisados, todos enviados ao presidente Ávila Camacho, que não levou em conta as reivindicações e acabou inaugurando o Museu Nacional de História com toda a solenidade e pompa em setembro de 1944.

Sem dúvida, o projeto político e educacional de erigir um memorial para a população mexicana “espelhar-se” era mais importante naquele momento de institucionalização da Revolução, do que o de retomar a antiga função do Castillo como residência presidencial.⁵⁹

Durante a gestão do historiador Silvio Zavala⁶⁰ à frente da Diretoria do Museu Nacional de História (1946-1954)⁶¹, novas pressões ocorreram para

⁵⁹ Ávila Camacho defendia em seus discursos a “doutrina da unidade nacional” e a industrialização, como metas que deveriam assegurar um novo modelo de desenvolvimento capitalista capaz de assegurar o crescimento econômico e social do país. Neste contexto, novamente caberia um papel de grande relevância a ser desempenhado pela questão educacional e, desta forma, o Museu Nacional de História integraria este projeto.

⁶⁰ Durante sua gestão como diretor do Museu, o historiador Silvio Zavala criou o Departamento Educativo juntamente com a professora Luz María Frutos Jimenez em 1953, para atender aos estudantes das escolas primária e secundária interessados em conhecer a História do México e do próprio Museu. Na análise da documentação relativa ao período em que foi diretor, foi possível notar sua grande preocupação com a publicação de obras relativas à História Colonial do México e realizar intercâmbios com arquivos e instituições congêneres na América Latina. Durante sua gestão, Zavala acumulou também as funções de diretor e professor do renomado *Colegio de México* e da Comissão de História do Instituto Panamericano de Geografia e História. A idéia de um homem criador de instituições e formador de historiadores, além da grande preocupação com a sua própria projeção internacional foram as marcas de sua gestão diante do Museu.

⁶¹ Os diretores que o antecederam foram: Luis Castillo Ledón (1940-1944) e José de Jesús Nuñez y Dominguez (1944-1946).

que este Museu deixasse o Castillo. Desta vez, porém, para ser novamente ocupado pelo **Colégio Militar**.⁶²

Numa carta dirigida pelo próprio diretor ao presidente da República de então, Adolfo Ruiz Cortinez (1952-1958), respondendo às notícias da imprensa durante os festejos dos 120 anos de criação do antigo Colégio Militar, eram apresentadas as razões dessa inconveniente mudança, sem desconsiderar a importância do local para o exército mexicano, e como memória da guerra de 1847 contra os Estados Unidos:

Peço ao senhor que me perdoe por dirigir esta carta pessoal, mas as notícias publicadas pela imprensa anunciam que se pensa trasladar o Histórico Colégio Militar ao Castillo de Chapultepec.

Como diretor do Museu Nacional de História sinto a responsabilidade de informar-lhe que nem por um momento pensamos que o Castillo de Chapultepec não seja, como tem sido até agora e o será no futuro, um monumento dedicado aos nossos heróis cadetes e a todos os soldados que morreram no Bosque em 1847. Tanto é assim que no próprio Museu temos uma sala especial dedicada aos cadetes, e que o Museu ostenta com orgulho entre seus privilégios, o de ser o único edifício que nas Festas Nacionais hasteia uma réplica da Bandeira do Heróico Batalhão de São Blas, comandado por Xicotencatl, já que a original é exibida em lugar especial em nossas salas. A colina de Chapultepec foi a sede do Histórico Colégio Militar da Epopéia dos cadetes de 1847.

(...) Acreditamos sinceramente que o projeto de instalar o Colégio Militar no Castillo é uma idéia inspirada em um sentimento de recordação patriótica, mas que traria

⁶² É preciso salientar que as forças armadas mexicanas não possuem uma tradição golpista, ao contrário de diversos outros países latino-americanos. O exército mexicano, especialmente, carrega a tradição de haver lutado contra as intervenções estrangeiras sofridas durante os séculos XIX e XX, além de ter sido formado, neste século, no contexto revolucionário. Não se estruturou, portanto, dentro de uma rígida disciplina política e ideológica.

conseqüências danosas para o próprio Colégio Militar, para o Museu Nacional de História e para o povo do México.⁶³

Como se pôde ver acima, esses fatos são rememorados com fortes tintas sentimentais de bravura e valentia daqueles membros do exército mexicano que, mesmo perdendo a batalha, não se entregaram e, lutando até o fim, acabaram morrendo abraçados à bandeira nacional, dando as suas vidas pela “honra da pátria mãe”. Este exemplo de amor à pátria deveria servir, antes de tudo, de exemplo/modelo a ser seguido pelos visitantes do Museu.

Relacionando a idéia da defesa da nação a partir deste marco, Zavala apresenta uma alegoria de que a história narrada pelo Museu também deveria ser defendida – preservada e mantida – sob o risco de ser esquecida ou vilipendiada novamente. E para preservá-la do esquecimento, nada melhor do que evocá-la e celebrá-la no “altar-mor da pátria”. Desta maneira, portanto, não haveria a necessidade do retorno do Colégio Militar para o Castillo, pois o monumento erguido em Chapultepec realizava a “nobre” missão de manter acesa na mente dos mexicanos todo o significado das honrosas etapas da história nacional, agora configuradas em um espaço museológico.

Nesse mesmo documento encontram-se também algumas outras visões desse seu diretor em relação ao que compreendia ser a função e as características dessa instituição para a história do país:

Quando o General Lázaro Cárdenas decretou o estabelecimento do Museu e o General Manuel Ávila Camacho o inaugurou, consagraram um Monumento Nacional que desde então vem sendo visitado por milhares de mexicanos, que percorrem suas salas com respeito e **unção** (grifo meu)

⁶³ ZAVALA, Silvio. Carta endereçada ao presidente da República Adolfo Ruiz Cortines em 15.7.1953. “Archivo Incorporado D. Silvio Zavala” -Archivo General del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).

patriótica, porque estão ali as relíquias mais apreciadas de nossos heróis.⁶⁴

É possível por este trecho acrescentar mais um elemento à idéia desse Museu como *catedral cívica*. Em que outro espaço -se não as catedrais- as pessoas visitam com respeito, muitas vezes recebendo óleos sagrados -“unção”- em cerimônias religiosas sem outra finalidade que a de retomar um certo elo, um certo vínculo e resgate entre este mundo e o além-mundo? Neste Museu os visitantes deveriam seguir o mesmo comportamento, pois estabeleceriam este vínculo com as origens, com o passado, com a sua identidade ao entrar em contato com os “heróis”, verdadeiros santos a serem apreciados e idolatrados nas inúmeras vitrines deste. O Museu, visto como *catedral cívica*, funcionaria então como um verdadeiro santuário da pátria mexicana, desejando estabelecer com os seus visitantes – devotos – os vínculos de redenção e de encontro com o passado. Na concepção de Zavala,

(...) O Museu está em um parque que é visitado por todos os mexicanos que residem na Capital, e por todos aqueles que vêm das províncias. O turismo estrangeiro o distingue como um dos lugares preferidos. Diariamente mais de 1.000 pessoas visitam o Museu, e aos domingos e feriados esta visita aumenta até chegar em ocasiões à cifra de 10.000. Aí também as crianças das escolas recebem ensino objetivo por meio de um **departamento especial** (grifo meu) que foi instalado para dar explicações a professores e estudantes.

Em que outro lugar da República se poderia realizar esta obra de cultura, educação patriótica e unificação nacional melhor que no Castillo, que está instalado no parque público mais visitado do México?⁶⁵

⁶⁴ Idem.

⁶⁵ Idem.

Uma outra razão que poderia convencer o presidente da República a não permitir a saída do Museu daquele local seria a questão da ampla visitação (por mexicanos e por turistas), bem como a questão educacional, uma vez que havia um departamento específico para atender alunos e professores que buscassem o Museu. Na realidade, esta poderia ser mais uma razão de peso para convencer o presidente de que haveria mais prejuízos do que ganhos com a saída do Museu daquele local consagrado, porque não havia outro lugar que pudesse reunir tantas qualidades: “obra de cultura, educação patriótica e **unificação nacional**”.

Unificação nacional por meio do Museu deve ser entendida como uma visão de história comprometida com o poder e os seus representantes e que, nessa circunstância, não seria o lugar da crítica e da reflexão, mas da versão única que deveria ser conhecida e compartilhada por todos os seus visitantes, mascarando assim as contradições e os conflitos sociais existentes.

De fato, se o Museu Nacional de História já estava intimamente unido na consciência dos mexicanos ao Castillo de Chapultepec, ao mudá-lo de local se destruiria uma parte desse sentimento que existia no povo mexicano.

Como maneira de resolver o impasse, a sugestão de seu diretor foi:

(...) Em virtude destas considerações nos atrevemos a pensar que talvez uma visita do senhor ao Castillo, que tanto nos honrará, serviria para demonstrar ante seus próprios olhos, a inconveniência de um projeto como o que se vem apresentando, segundo a imprensa, para sua consideração. Seria para nós, volto a repetir, uma grande honra e uma magnífica oportunidade poder acompanhá-lo em uma visita ao Castillo e ao Alcázar, para mostrar-lhe a obra realizada e receber seus conselhos e o alento que nos daria certamente a sua aprovação.⁶⁶

⁶⁶ Idem.

Provavelmente nessa “visita” Silvio Zavala “teria cobrado” o seu apoio incondicional à candidatura de Adolfo Ruiz Cortines um ano antes, quando apresentou, inclusive, uma proposta de sugestões para um eventual programa cultural:

A conduta de Ruiz Cortines como candidato promete a união da política com a civilização. Seguindo o impulso que anima este regime novo e que a história contemporânea do México se empenha em construir e defender, introduz as interrogações da política no campo da cultura desinteressada. Isto requer o serviço da inteligência para ilustrar seu programa de governo, e ao mesmo tempo mantém a política em sua função de dirigente da vida social. Por isto, e porque o homem e o programa professam sensibilidade e respeito aos valores da liberdade, paz, civilidade, equilíbrio entre as instituições, decoro público, de elevação econômica e educativa das massas, ação cívica local, ingresso da mulher e da juventude na vida social ativa; de prudência e amizade internacionais, creio que a candidatura de Ruiz Cortines, dentro do progresso cívico perceptível nesta campanha, encontra-se inserido no leito histórico do país e prevê uma etapa benéfica para a política e a civilização do México.

Votar nele é votar por tudo isto, como o farei em qualidade de cidadão apolítico mas interessado no bem da pátria.⁶⁷

É interessante notar que, mesmo como “cidadão apolítico”, o diretor do Museu se posiciona partidariamente e acaba apresentando idéias com as quais se identificava com a figura do candidato Ruiz Cortines.

Para Silvio Zavala, esta candidatura representaria a melhor maneira de expressar o que ele defendia: um candidato ajustado aos valores do liberalismo -longe de qualquer traço do radicalismo da “era Cárdenas”-, e que pudesse se servir da política para civilizar/amestrar as possíveis iras

⁶⁷ Carta de Silvio Zavala apoiando a candidatura de Ruiz Cortines à presidência da República. 7.6.1952.

oposicionistas, tão comuns na história política mexicana dos dois últimos séculos.

Por outro lado, encontrei outros documentos que também apoiavam a volta do Colégio Militar para o edifício do Castillo como, por exemplo, um telegrama da Associação do Histórico Colégio Militar, datado de 26 de agosto de 1953:

Felicito-o Sr. Presidente por sua patriótica idéia de reinstalar o histórico Colégio Militar no lugar que lhe corresponde em Chapultepec pelo que este fato significa na formação moral da oficialidade do exército e do povo. Pátria, Fraternidade e Progresso. (seguem-se assinaturas de 31 membros desta Associação).

A polêmica a respeito do retorno do Colégio Militar ao Castillo de Chapultepec encontrou o seu libelo mais contundente em um artigo escrito por Carlos Barba Torres, ex-veterano revolucionário, em setembro de 1953, na forma de um encarte encontrado no Arquivo Geral da Nação, mas sem qualquer referência a respeito de sua publicação. Nele são apresentadas as seguintes considerações:

(...) Como sempre o glorioso Colégio Militar reafirma o seu direito de possuir Chapultepec como sede, porque a Pátria tem aí o seu centro. E aí devem formar-se em dias de paz, os guerreiros sem mancha, a juventude guerreira, o pavilhão moral do México.

(...) Na segunda quarta parte do presente século, quando a incultura combateu a Pátria em nome dos falsos ideais, o sentimento de rancor do materialismo, do materialismo ateu, do horrendo materialismo comunista, no qual se encontram tantos supostos museógrafos, ocorreu o feito de converter o cume da montanha santa em casa de distração, sob o indevido título de museu. E dizemos indevido título, porque o que se fez a

respeito não só é defeituoso como também altamente perverso, pensadamente a perversidade materialista tratou e trata de fazer perder de vista ao povo mexicano o Altar do Símbolo Pátrio, querendo com esforços inúteis, converter o tempo em antigüidade. E o que é pior, em antigüidade combinada com recordações de um arquiduque louco, cujos atos, pertences e recordações, deveriam ser apagados com fogo ou dinamite da memória mexicana.

(;..;) O importante agora é que os museógrafos saiam de Chapultepec e fiquem em paz com o nosso povo que não esquece nunca as ofensas à Pátria. Chapultepec não serve para museu. Chapultepec encarna uma idéia moral viva, Chapultepec é o cume da Pátria. A Pátria não é peça de museu, nem o será nunca, Graças a Deus. O glorioso Colégio Militar deve regressar a Chapultepec.

O sr. Presidente Ruiz Cortines foi soldado de nossa Revolução, compartilhou o pão e o sal das inquietudes patrióticas com seu povo. Portanto, a este grande presidente austero cabe ditar a ordem para que o Histórico Colégio Militar regresse a Chapultepec.

O atual museu está dedicado à memória do arquiduque Maximiliano que tão más recordações deixou à República Mexicana. Além disso, do ponto de vista da museografia científica é incompleto e deficiente, segundo podem provar nossos melhores museógrafos, porque carece das necessárias áreas docente e de biblioteca especializada que devem complementá-lo porque tende somente a ressaltar uma parte, bem triste, da história do México.

As pessoas que se opõem ao regresso do Colégio Militar ao seu lugar em Chapultepec, tomando só em conta o peso dos centavos conhecidos, não devem esquecer que antes dos valores econômicos, por numerosos que sejam, devem prevalecer os interesses espirituais da Pátria. Estes interesses

são os que escreveu em sua bandeira de governo o Sr. Presidente Ruiz Cortines.

Alguns aspectos deste documento já apareceram nos anteriores, mas é fundamental comentar alguns outros não menos importantes:

1) a Pátria Mexicana está em Chapultepec, este é o verdadeiro altar da pátria onde os mexicanos devem ajoelhar-se numa atitude de reverência. Chapultepec é algo vivo, que pulsa e se confunde com o dinamismo da história da nação. O Museu é algo morto, sem vida e, portanto, inadmissível que a Pátria seja peça de museu;

2) Cárdenas é identificado como materialista ateu e comunista, e junto com ele diversos museógrafos também se identificariam com esta postura;

3) o apelo é dirigido ao presidente Ruiz Cortines que, assim como ele - ex- combatente revolucionário do início do século-, deveria aprovar a volta do Colégio Militar a esse local, não importando quanto já se havia gasto a fim de adaptar o edifício para abrigar as coleções do Museu. Afinal os interesses “espirituais” eram mais importantes que os materiais, e com isto identificava-se o presidente Ruiz Cortines.

Não obstante esta polêmica que chegou até mesmo a ter destaque na imprensa, não encontrei nenhum documento do presidente Ruiz Cortines se posicionando a respeito da saída ou não do Museu Nacional de História do Castillo, para que o Colégio Militar retornasse a este local.

Mesmo com o parecer de 26 de novembro de 1953 do engenheiro Gustavo Pánaco recomendando que somente deveria ser construída uma parte disponível de Chapultepec para as instalações do Colégio Militar Profissional, isto acabou não ocorrendo.⁶⁸

Mais uma vez, a importância do Museu Nacional de História como instituição-memória se fortaleceu e sobreviveu aos seus opositores, prevalecendo, deste modo, o projeto da “Pátria musealizada”.

1.5 A inauguração do Museu Nacional de História: a representação do espetáculo da nacionalidade mexicana.

A inauguração do Museu Nacional de História, em 27 de setembro de 1944, durante a presidência de Manuel Ávila Camacho, foi um acontecimento que obteve grande repercussão na imprensa do país.⁶⁸

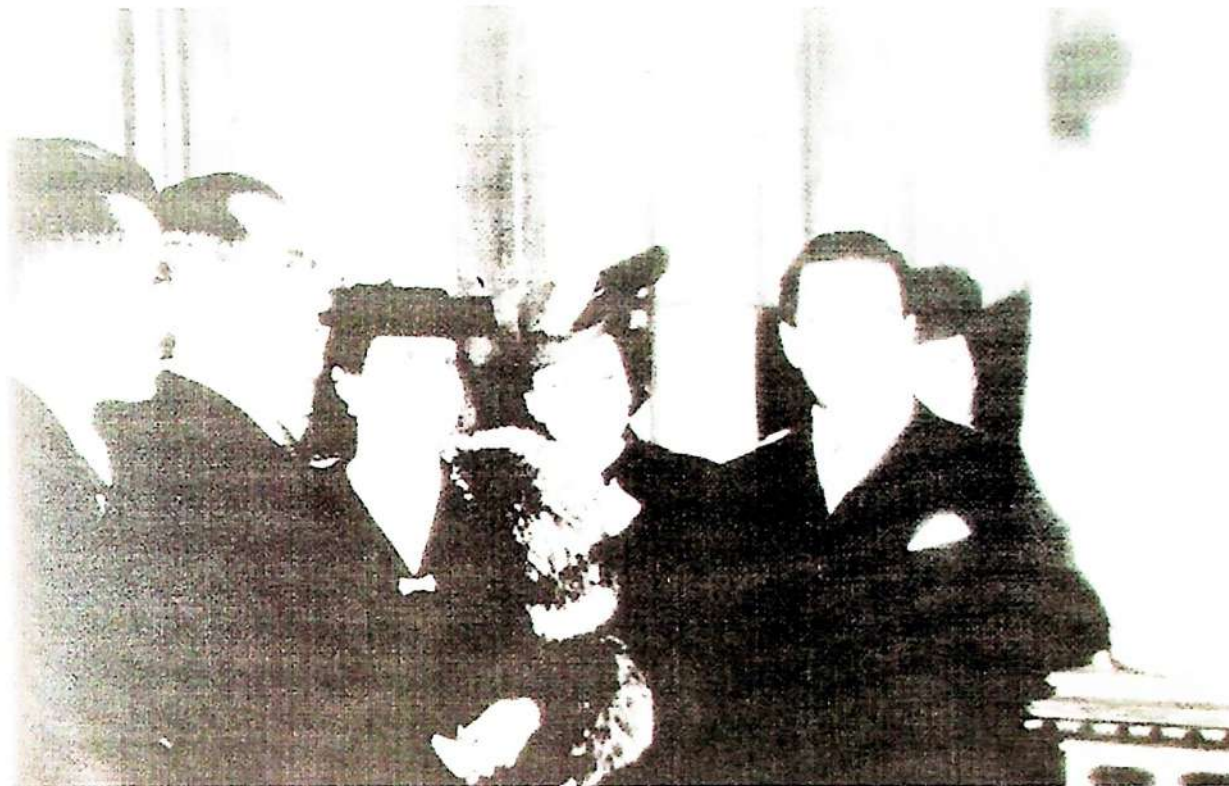
A análise do convite de inauguração e da cobertura realizada pela imprensa possibilitou acompanhar a solenidade e defini-la como um ritual alegórico sobre a própria história da nação mexicana.

A cerimônia contou com as presenças do presidente, de sua esposa, do secretário da Educação Jaime Torres Bodet – ex-secretário particular e amigo bastante próximo de José Vasconcelos –, do diretor do Museu, José de J. Núñez y Dominguez, além de intelectuais, funcionários, escritores, jornalistas, diplomatas, militares e escolares que se aglomeravam junto ao pátio do Museu.

O evento teve início com o desfile das “heróicas bandeiras que simbolizavam a luta pela liberdade que empreendeu o México”. Os presentes ouviram a Marcha Triunfal e o Hino Nacional Mexicano executados pela Orquestra Sinfônica do México, Banda da Marinha e da Secretaria de Educação Pública, acompanhadas por um coro de 8.000 vozes juvenis e infantis do Coral do Conservatório Nacional de Música, e dos alunos das escolas primárias e secundárias do Distrito Federal.

⁶⁸ Atualmente, cadetes do Exército Mexicano são os responsáveis pela guarda e segurança da entrada do Museu Nacional de História. Ao entrar nos limites do Museu, os visitantes são abordados por esses cadetes.

⁶⁹ Foram consultados na Hemeroteca Nacional os dois maiores jornais da imprensa mexicana da época: *Excelsior* - “Museu Nacional de História, Inaugurado Ontem com Pompa e Fervor”, e *El Universal*- “A idéia de Pátria dominou ontem o ato inaugural em Chapultepec”, que nas edições de 28.9.1944 dedicaram chamadas de primeira página, inclusive com fotos, para destacar o evento de inauguração do Museu.



Legenda: O presidente Manuel Ávila Camacho acompanhado de sua esposa e outras personalidades durante a inauguração do Museu Nacional de História em 27 de setembro de 1944.

Original: Museu Nacional de História

(Fonte: GÓMEZ TEPEXICUAPAN, Amparo. *El Castillo de Chapultepec en Imágenes (1864 -1993)*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1994).

Segundo a cobertura feita pela imprensa, a cada pelotão de soldados das Forças Armadas que entrava no pátio central do Museu, desfilando com as diversas insígnias e bandeiras oficiais, o público aplaudia freneticamente enquanto os narradores da cerimônia os descreviam, discorrendo sobre os seus históricos. Assim apresentaram no desfile: o estandarte que usou o padre Hidalgo com a efígie da Virgem de Guadalupe; a bandeira de Morelos, que havia caído nas mãos dos soldados realistas durante as lutas pela independência do país; e a bandeira que o exército mexicano levava à frente durante as lutas contra as tropas de Maximiliano de Habsburgo, e também do batalhão de Porfirio Díaz.

A cerimônia teve o seu ápice quando o general Gilberto R. Limón, diretor do Colégio Militar, entrou pelo pátio principal levando a bandeira do Batalhão de São Blas (o batalhão ao qual pertenciam os “Niños Héroes”), acompanhado por uma escolta de três cadetes. A todo momento os narradores lembravam que esta havia sido a bandeira que servira de mortalha ao bravo soldado de ascendência indígena que morrera lutando contra as tropas invasoras.

Em seguida começaram os discursos oficiais, sendo o primeiro do diretor do Museu Nacional de História – historiador e poeta - José de J. Nuñez y Dominguez, seguido pelo do secretário da Educação Pública, Jaime Torres Bodet.

Nessa teatralização, com os protagonistas principais sendo os símbolos da nação, apresentou-se um espetáculo ritualístico⁷⁰ cuja função primordial era reforçar os mitos nacionais que pudessem ser visualizados, postos em cena. Estes mitos se constituíram em produtos de uma seleção realizada *a priori*, com o objetivo de produzir na platéia uma reação de identificação com os mesmos, no sentido da legitimação da ordem política vigente.

⁷⁰ Segundo García Canclini, “os ritos se constituem em dispositivos que neutralizam a heterogeneidade e reproduzem autoritariamente a ordem e as diferenças sociais. O rito se distingue de outras práticas porque não se discute, não se pode mudar nem cumprir pela metade. Cumpre-se, e então ratifica sua pertinência a uma ordem, ou se transgride e fica-se excluído, fora da comunidade e da comunhão”. Op. cit., p. 179.

O que impressionou nessa cerimônia foi o desfilar incessante de diversas bandeiras: do exército mexicano, dos “heróis” que lutaram pela independência, dos que lutaram contra Maximiliano, contra os Estados Unidos, etc.

Apesar de não serem objetos sagrados, pois estão fora do âmbito específico do sagrado, tais bandeiras possuem uma carga simbólica fundamental que pertence ao domínio da transcendência. As bandeiras, insígnias e condecorações ilustram bem a situação ambivalente dessas peças: são portadoras de um forte sentido e deixam, por certo, de ser simples objetos. Neste contexto, nos diz Poirier: “Não é a bandeira que é apresentada ao regimento: ao contrário do que o público supõe, é o regimento que é apresentado à bandeira”.⁷¹ Na verdade, a bandeira oferece a proteção de quem ela é a insígnia: neste caso a pátria mexicana.

Uma outra parte fundamental desse espetáculo ritualístico foram os discursos⁷² das autoridades presentes, que se constituíram em suportes essenciais para que se compreendesse a função, o caráter, o perfil e, fundamentalmente, o papel do Museu na sociedade mexicana.

O discurso inicial foi o de seu primeiro diretor, o poeta e historiador José de J. Núñez y Domínguez:

Senhor Presidente da República:
Senhor Secretário de Educação Pública
Respeitável Auditório:

(...)Tivemos que nos enfrentar com o problema inicial de adaptação e transformação do edifício do que fora o Colégio Militar e, contando desde logo com a base de um ambiente histórico, se aproveitou este, se respeitou o interesse arqueológico monumental e sem alterar nenhuma das proporções arquitetônicas primitivas, se adaptou a disposição

⁷¹ POIRIER, Jean . *História dos Costumes*: O homem e o objecto. Lisboa: Editorial Estampa, 1999, p.30.

⁷² Preferi reproduzir na íntegra os dois discursos de inauguração do Museu, tal a riqueza de elementos que ambos trazem consigo.

interior às correntes do moderno que exigem sobriedade, claridade, espaço e dignidade.

Pretendemos destruir com nossa instalação o antigo conceito de que os museus são “cemitérios da História”. Aplicando os métodos da museografia contemporânea e marchando ao ritmo da época em que vivemos, tratamos de “conservar o passado, mas participando em todas as formas da atividade moderna”, pelo que se procurou despojar dos salões de exposição de sua frivolidade desolada, de “solidão encerada, que dizia Valéry, de templo, de salão, de cemitério e de escola”, dando-lhe o aspecto atraente, vivo, animado, que contrarie a frase do máximo poeta francês que expunha também que não lhe agradavam os museus porque têm “muito de admiráveis e pouco de deliciosos”.

Desejou-se também, buscando antes de tudo e sobretudo servir à cultura geral, basicamente na ordem histórica mas também no estético, que impera a ordem, a lógica, a simplicidade, a falta de pedantismo que fazia das exposições patrimônio de eruditos ou de vaidosos, de acordo com todo aquele princípio de um dos maiores museógrafos contemporâneos, M. Henry Verne: “Uma apresentação racional e viva para reter e emocionar o público, onde o simples visitante e o historiador encontrem os elementos de comparação indispensáveis à sua curiosidade e pesquisas”. (...) Desgarrado como já dissemos do “Museu Nacional de Arqueologia, História e Etnografia”, o Museu Nacional de História, ao assumir sua estrutura de entidade independente, está, no entanto, unido àquela outra instituição pelos nexos científicos que enlaçam suas atividades de difusores da cultura. Assim, nas suas estupendas coleções, únicas na América, haverá de buscar-se as raízes de nossa personalidade histórica e o início dos fenômenos que antecedem à integração do México como povo moderno; aqui, se assistirá visualmente ao desenvolvimento do nosso ser nacional a partir de 1521 até nossos dias, e dizemos visualmente, porque outra das tarefas

dos museus modernos é ensinar o público a ver. Já o expressava Diderot: “Sem dúvida alguma, é tão necessário ensinar a ver como se ensina a ler.” E todos os museógrafos, de agora em diante, afirmam que a obra educativa dos museus consiste em ensinar o público a ver. A museografia tende a resolver este preceito com as instalações em que entram em jogo todos os fatores que puseram ao nosso alcance a criatividade, a ciência, a arte e a indústria de hoje e que, na linha dos museus históricos, evitou o agrupamento de elementos factuais, que se dirigia mais para o “sentimento que ao conhecimento”, para dar vez não somente a um papel pedagógico estrito mas a uma obra de “persuasão coletiva”. E no caso de nosso Museu, cujo programa se sustenta na educação das massas, a técnica mais avançada entrou no ponto principal de sua organização, colocando-se os objetos no meio humano e natural de onde procedem para que assim fossem “legíveis e inteligíveis” as etapas da transformação de nosso espírito e se conheçam, como pedem os especialistas, “as origens locais que alteram a sensibilidade”.

(...) Deste modo se alcançou –insistimos nisto– fundar uma instituição que tende basicamente a ser um instrumento de cultura popular e não um depósito de coisas inanimadas; um organismo vivo do qual se estão desprendendo constantemente ensinamentos para o homem da rua e também para o estudioso, fazendo assim palpável a história do México através do tempo e do espaço, porque cada objeto não se apresentou tão somente como fator de época mas como fator social e histórico, e tendo sempre em conta que a missão dos museus não é unicamente divertir mas principalmente educar.⁷³

Alguns elementos são fundamentais neste discurso, pois apresentam uma visão que se refere à gênese deste Museu. O aspecto que mais desperta a atenção é a respeito da nova visão que esta instituição queria

⁷³ José de J. Núñez y Domínguez, Discurso de inauguración del Museo Nacional de Historia, 27.9.1944.

implantar, especialmente aquela que se refere à idéia de um **museu moderno** e também àquela referente ao seu **aspecto educativo** (grifos do autor):

1) a nova visão deste Museu deveria respeitar as características do edifício, tal o seu valor arqueológico e histórico, mas deveria adaptar-se às correntes modernizadoras que exigiam “sobriedade, clareza, espaço e dignidade”;

2) o Museu deveria contribuir para alterar a visão deste tipo de instituição como “cemitérios da História” e, para isto, deveria contar com os avanços da museografia, que com os seus métodos contemporâneos contribuiria para adequá-lo ao “**ritmo da época em que vivemos**” (grifo meu).

Esta expressão traduz o processo de alterações que estava ocorrendo na sociedade mexicana desse período, que com o avanço e modernização do sistema capitalista dava a impressão de que o ritmo das coisas estava se modificando mais rapidamente.

O movimento em direção ao que se entende por museu moderno está diretamente relacionado à tradição moderna ocidental na qual se insere o museu contemporâneo do século XX. Suas origens podem ser encontradas na emergência da ciência moderna que reclama para si a possibilidade de verdades objetivas acerca do mundo e do lugar que o homem ocupa nele. Ao mesmo tempo, essa idéia vem permeada pelo conceito de progresso, crença que se desenvolveu como parte integrante do pensamento ilustrado. Desde o século XIX as representações contribuíram para uma forma de racionalização institucionalizada do passado, e encontraram no museu o cenário ideal para tanto.

Morales Moreno declara:

A noção de museu moderno torna emblemático o triunfo das idéias progressistas da Ilustração e de sua vigência. As noções

formais ou institucionais do museu representam, na verdade, a implantação de conceitos normativos com limitações históricas.⁷⁴

Portanto, para o seu primeiro diretor, era preciso adaptar uma instituição que possuía e mesmo ainda hoje apresenta a visão de se constituir em um lugar estático, sem movimento: (...) “conservou-se o passado, mas participando em todas as formas de atividade moderna, despojando dos salões de exibição, sua frieza desolada, a solidão encerrada, dando-lhe um aspecto atraente, vivo, animado”.

A museografia – inspirada nas idéias do museógrafo M. Henry Verne - deveria privilegiar uma “apresentação racional e viva com o objetivo de reter e emocionar o público, propiciando o encontro entre a curiosidade do homem simples e as pesquisas do historiador”.

A técnica museográfica deveria também apoiar-se em instalações que estivessem ao seu alcance: “**o engenho inventivo, a arte e a indústria de hoje**” (grifos meus).

Morales Moreno prossegue:

A habilidade em colocar objetos em contextos organizados significou um controle sobre o passado com ênfase nos aspectos linear, didático e narrativo, com base na seleção do curador e do museógrafo. (...) De certo modo a museografia congela o tempo e quase permite aos visitantes voltar atrás para olhar o passado.⁷⁵

Toda esta preocupação com a museografia está intimamente relacionada com a questão da formação de uma imagem a respeito da nação mexicana. Esta imagem deveria possuir amplo apoio e apelo pedagógico, pois esta instituição tinha como principal missão “ensinar o público a ver”.

⁷⁴ MORALES MORENO, Luis Gerardo. Qué es un museo? In: *Cuicuilco*. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, Nueva Época, vol.3, número 7, Mayo/Agosto 1996, p.77.

⁷⁵ Idem, p.76.

Na verdade, buscava-se instituir um imaginário que, por intermédio de seu apelo visual, possuísse como principal finalidade tornar o Museu uma “obra de persuasão coletiva”.

Na instituição deste imaginário, a obra muralista⁷⁶ se constituiu em um dos elementos fundamentais presentes na organização do Museu Nacional de História.

3) Para que o público encontrasse as *raízes de sua personalidade histórica e o início dos fenômenos que antecederam a integração do México como povo moderno* (grifo meu), o papel educacional do Museu se constituía em aspecto fundamental para a concretização deste processo.

A obra educativa dos museus era ensinar o público a ver. Para isto inspirou-se o primeiro diretor no filósofo iluminista francês Diderot. Não se pode esquecer que o próprio projeto das “luzes” no século XVIII se constituía em um projeto pedagógico.

O Iluminismo dedicou ao aspecto educacional uma importância fundamental no processo de evolução do cidadão na busca do aperfeiçoamento dos valores da sociedade burguesa: o individualismo, a liberdade de pensamento e a igualdade de oportunidades. Nesse contexto, o aspecto educacional teve um apelo imprescindível pois se acreditava que este seria a alavanca que impulsionaria o crescimento e a ascensão dos cidadãos na direção do crescimento individual e, portanto, do progresso social.

Finalmente, o discurso terminou com “chave de ouro” ao fazer a comparação da visita de Napoleão I ao Museu do Louvre -criado em 1793, logo após a Revolução Francesa- com a figura do presidente Ávila Camacho durante a inauguração do Museu Nacional de História, em 1944.

Ocorre, todavia, que enquanto Napoleão I era definido como “conquistador militar de povos”, Ávila Camacho era o “conquistador de

⁷⁶ Os murais, que também integram o acervo do Museu, merecerão uma análise mais cuidadosa e aprofundada no capítulo quarto da tese.

vontades que atribuiu a si próprio a tarefa de estruturar a Pátria Mexicana com base no lema Paz e Progresso”.

A grandeza do Louvre -cujo edifício também foi sede residencial da realeza e transformado em Museu após o processo de destruição do Antigo Regime- foi comparada à grandeza do Museu Nacional de História, como guardião da memória da nação mexicana devido às semelhanças que, no entender de seu primeiro diretor, tais instituições guardavam entre si.

Ambas as instituições foram vistas, segundo José de J. Nuñez y Domínguez, como inauguradoras de uma nova época, de um novo tempo, fundadoras de uma nova memória.

Para terminar, é de extrema relevância explorar outro marco de inauguração desse Museu: o discurso do então secretário de Educação Pública, Jaime Torres Bodet.

Este sempre teve relações muito próximas com José Vasconcelos. Foi secretário de uma das mais importantes dependências da Universidade Nacional com apenas dezenove anos de idade: a Escola Preparatória. Foi também secretário particular de José Vasconcelos, quando este ainda se encontrava à frente da Reitoria da Universidade Nacional do México, em 1920, e a partir disto travou relações muito próximas com seu pensamento e sua obra.

Quando Vasconcelos assumiu a Secretaria de Educação Pública em 1921, Jaime Torres Bodet foi nomeado diretor do Departamento de Bibliotecas que, ao lado dos outros dois Departamentos –Escolar e de Belas Artes– se constituía em instância fundamental no contexto do projeto político e educacional de José Vasconcelos.

Além disso, Torres Bodet foi o criador da *Comissão Revisora e Coordenadora dos Planos Educativos e Textos Escolares*, que mais tarde, durante a sua segunda gestão como secretário da Educação Pública no sexênio Adolfo López Mateos (1958-1964), acabaria se transformando na Comissão Nacional dos Livros de Textos Gratuitos, programa responsável até os dias atuais pela redação, edição e distribuição gratuita em todo o

território mexicano dos livros didáticos a todos os alunos de educação primária.

Segue, abaixo, mais uma peça fundamental desta representação: o discurso de Jaime Torres Bodet durante a solenidade de inauguração do Museu Nacional de História:

Nos congregamos hoje não como funcionários ou jornalistas, como civis ou militares, como artistas ou historiadores, como colegiais ou catedráticos, mas antes de tudo – e sobre toda outra consideração – como mexicanos. Quero dizer: como filhos que se encontram em uma das casas mais veneráveis da família histórica nacional, para rever os valores de um patrimônio que por igual a todos nós pertence, a respirar o ar de nossos heróis e a contemplar, no desfile das bandeiras que levaram à vitória ou que defenderam com honra o sacrifício, a evocação de outro grande desfile: o do povo mesmo, que foi passando de mão em mão e de geração em geração uma bandeira que não está feita com materiais perecíveis, mas que tremula em nosso coração cada vez que ouvimos as notas de nosso hino e que flutua no mastro mais alto de nossa história, içada por todos os mexicanos que sucumbiram para que nossa Pátria pudesse viver com independência, progredir com decoro e persistir com diáfana retidão.

(...) Que melhor marco poderia ser escolhido para o Museu de nossa história que este recinto e esta paisagem, que por si sós são lugares do passado, cenário da cidade presente, centro da cidade futura? E para aqueles que fingem não compreender ainda o alcance de nossa Revolução, que melhor testemunho que tenha sido um governo emanado desta Revolução o que decidiu que este lugar – outrora moradia de Presidentes – fosse entregue ao povo e que seja agora um governo igualmente emanado da Revolução o que se honre oferecendo aqui um tributo ao mais genuíno que o povo possui: o amor de suas

tradições, a custódia de suas relíquias, o orgulho de sua nobreza como Nação?

Certo está que instalemos este Museu neste Castillo que ocupou antes nosso Colégio Militar, posto que se o estudo imparcial da história constitui uma garantia de persistência para a Pátria e a missão de um exército democrático é a de proteger as instituições que são produto legítimo de sua história, quem poderia com mais direito servir de escudo ao acervo histórico nacional que os bronzes em que reencarnam os filhos de 1847? Juan de la Barrera, Juan Escutia, Francisco Márquez, Fernando Montes de Oca, Agustín Melgar, Vicente Suárez, suas estátuas fazem a guarda deste estabelecimento. E podemos confiar na guarda que fazem, porque sabemos que se seus corpos caíram lutando para defendê-lo, seu ânimo não caiu e inspirará todo o tempo aos jovens mexicanos um estímulo generoso e um ensinamento fervoroso de galhardia e ponto de honra.

(...)Em seguida àquelas etapas, novas jornadas de crises, novas sublevações. Trinta anos de reeleição sistematizada. O nobre magistério de Justo Sierra. E, em 1910, outra vez o povo, o clamor do povo exigindo terras, invocando sufrágios, ansiando por escolas. A elevação e o martírio do presidente Madero. E em resposta ao clamor do povo, um passo mais em direção à realidade de nossos direitos, um sentido mais justo na distribuição das responsabilidades; a Revolução e a Pátria estreitamente unidas em uma obra que nenhum mexicano honrado poderá negar; a de organizar nossa liberdade sobre a única base estável que possuem todas as liberdades: o respeito à igualdade humana e o conceito de redenção coletiva pelo trabalho⁷⁷.

O primeiro aspecto que chama a atenção neste discurso é a visão a respeito de Pátria e Patrimônio como vinculados à idéia de família. A pátria é a união de todos, não importando a origem social de cada um dos seus

⁷⁷ Jaime Torres Bodet, Discurso de inauguración del Museo Nacional de Historia, 27.9.1944.

indivíduos, enquanto o patrimônio, como um bem que pertence a todos, é propriedade de todos os mexicanos que, estando ali presentes na cerimônia de inauguração daquela instituição, simbolizavam o “espírito mexicano” herdeiro daquele mesmo patrimônio. A família, sendo algo indivisível, estruturaria, portanto, a identidade nacional a partir da idéia de união e harmonia.

Chapultepec representa o lugar da síntese nacional, ou seja, ali estão presentes os elementos que permitem identificar valores e símbolos que definem a nação, a história e a memória mexicanas. Daí justifica-se, mais uma vez, a sua escolha como local para abrigar o Museu, pois este aglutina não só o passado da nação, mas também o “cenário da cidade presente e o centro da cidade futura”.

Além disso, o discurso aponta para o papel do exército como guardião do patrimônio e da pátria mexicana, pois Chapultepec foi a sede de importantes lutas encarnadas na figura dos “Niños Héroes”. A missão do exército seria, então, a de continuar protegendo as instituições cuja relevância é oferecida pelo “estudo imparcial da História”.

Isto posto, justifica-se que somente os representantes saídos do movimento revolucionário poderiam “entregar ao povo aquele local para que este pudesse amar as suas tradições, guardar as suas relíquias e orgulhar-se de sua pátria”. Isto vem ao encontro da visão do secretário de Educação de que a Revolução iniciada em 1910 possuía um caráter nitidamente popular.

A Revolução confunde-se com a Pátria, pois ambas estão alicerçadas na idéia da igualdade humana, da liberdade, e na redenção coletiva pelo trabalho. No presente, se fosse possível reunir por completo os protagonistas da história mexicana, independentemente de seus posicionamentos políticos, todos eles (inclusive aqueles que “erraram” e que merecem o perdão) não ousariam ferir a **unidade nacional** (grifo meu).

Fica evidente por tudo isto, que a visão do autor vai ao encontro dos princípios do liberalismo ao propor uma política conciliatória que mascare as relações conflituosas entre os interesses do capital e do trabalho, inerentes ao sistema capitalista, e que vinha se desenvolvendo a pleno vapor durante os anos 40 no México.

Finalmente, um aspecto muito interessante deste discurso é aquele que atribui a visita ao Museu como possibilidade de previsão do futuro da nação mexicana, uma vez que esta instituição não se configurava em um “arquivo mudo” para ser apenas contemplado.

Segundo o autor, isto se realizaria pelo “confronto material do museu e da cidade”. Encontra-se, assim, mais uma visão que se aproxima do discurso anterior, vale dizer, a questão de o Museu ser encarado como mais uma “encomenda da modernidade” neste contexto dos anos 40.

O Museu Nacional de História, encarnando os valores do passado, obrigaria seus visitantes a contemplar a pujante capital mexicana com uma visão da cidade -que se poderia observar do topo da colina onde está localizado o Museu- com todas as transformações que a modernidade capitalista denunciava do alto de sua paisagem: o tráfego intenso, o labirinto das ruas, o piscar das luzes. Enfim, a nação só seria grande se assumisse toda aquela herança ali presente por intermédio da materialidade do passado, mas que só teria sentido se pudesse vislumbrar e proporcionar as mudanças que a Cidade do México, em pleno ano de 1944, permitia notar.



Legenda: Aspectos atuais da entrada principal do Museu Nacional de História.

Original: Camilo de Mello Vasconcellos (1999).

CAPÍTULO II. O MUSEU NACIONAL DE HISTÓRIA ABRE-SE AO PÚBLICO: A VISUALIDADE DA NAÇÃO MEXICANA CONCRETIZA-SE.

2.1 Objeto, Coleção, Exposição.

Os objetos, ao adentrarem o universo dos museus⁷⁸, tiveram o seu valor de uso esgotado, tornando-se assim documentos, isto é, índices/suportes de informações e fontes de pesquisa a respeito das mais variadas áreas do conhecimento humano. Além disso, esses objetos também são considerados produtos e vetores de relações sociais,⁷⁹ e ao se transformarem em objetos de museus, passam por um processo de seleção que explicita valores e conceitos específicos.

Desta maneira, os museus constituem-se em organismos que se dedicam à problemática da cultura material, entendida como “segmento do meio físico que é socialmente apreendido pelo homem”⁸⁰. Nesta direção, é preciso que se acrescente que esta apreensão realizada pelo homem segue padrões culturalmente determinados, o que no mundo dos museus acaba sendo um aspecto fundamental de sua existência.

É necessário ressaltar, ainda, que o objeto musealizado é compreendido como suporte da memória e, portanto, está sujeito à dinâmica social. Desta maneira a memória, entendida como processo subordinado a essa dinâmica, é construída no presente para atender às demandas do presente, e não em um passado remoto ou nostálgico. Daí resulta que:

(...) o artefato neutro, asséptico é ilusão, pelas múltiplas malhas de mediações internas e externas que o envolvem, no museu,

⁷⁸ A coleta dos acervos museológicos pode se dar de diversas maneiras: compra, doação, comodato, pesquisas sistemáticas de campo (no caso de museus arqueológicos e/ou etnológicos).

⁷⁹ MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. In: *Anais do Museu Paulista* (História e Cultura Material). São Paulo: Nova série, vol.2, jan/dez.1994.

⁸⁰ Idem. A cultura material no estudo das sociedades antigas. In: *Revista de História*. São Paulo, nº 115, jul./dez. 1983. Há que se ressaltar que nesta definição, a cultura material inclui, além dos artefatos, também a

desde os processos, sistemas e motivos de seleção (na coleta, nas diversificadas utilizações), passando pelas classificações, arranjos, combinações e disposições que tecem a exposição, até o caldo de cultura, as expectativas e valores dos visitantes e os referenciais dos meios de comunicação de massa, a *doxa* e os critérios epistemológicos na moda, sem esquecer aqueles das instituições que atuam na área, etc, etc.”⁸¹

Em relação ao tema específico do estudo sobre coleções museológicas, ainda são poucos os autores que se debruçaram sobre este assunto, mas já se pode dividir o mesmo em três áreas, de acordo com a especialista inglesa Susan Pearce.⁸²

A primeira e mais conhecida refere-se às políticas de coleções que incluem decisões sobre o que um museu deve ou não colecionar, por que e como o material deve ser disposto e a relação entre sistema de documentação e os tipos de pesquisas que podem gerar. A segunda área vincula-se à história das coleções e ao ato de colecionar que vai do mundo antigo até o presente. A terceira área diz respeito à natureza da coleção em si e às razões pelas quais as pessoas colecionam, tanto aquelas de ordem intelectual como também as relacionadas às razões psicológicas ou sociais.

As coleções e sua aquisição, avaliação e organização são uma parte importante da relação entre o sujeito, concebido como cada ser humano em particular, e o objeto, concebido numa perspectiva ampla, resultando disto três modos de coleções: coleção como lembrança, coleção como objetos de fetiche e coleções sistemáticas.

As coleções como lembranças são aquelas nas quais os objetos acabam sendo reunidos apenas por sua associação a uma pessoa e a sua história de vida, ou por um grupo de pessoas (casal, família). Esses objetos são parte do que os curadores chamam de “pessoal” ou “memorial”, e

dimensão espiritual da cultura, as possíveis modificações da paisagem, as manifestações estéticas e até mesmo o próprio corpo (pintura corporal e a tatuagem, por exemplo).

⁸¹ Idem. “Do teatro da memória...”, op.cit., p.20.

⁸² PEARCE, Susan M. *Interpreting objects and collections*. London, Routledge, 1994.

algumas vezes a personalidade à qual pertencem basta para dar importância à peça. No entanto, estes objetos só serão expostos caso haja uma conexão a ser mencionada. Sabemos que as lembranças são importantes como experiências individuais, ou não as conservaríamos. As lembranças que se constituem em partes intrínsecas de uma vivência passada possuem o poder de sobrevivência da materialidade que não é possível por palavras, ações e outros elementos da experiência, daí possuírem a capacidade de carregar o passado para o presente. Lembranças são amostras de eventos que podem ser lembrados, mas não revividos. Seu tom é íntimo e doloroso, com rotas nostálgicas para o passado, visto como melhor e mais completo que o difícil presente. Lembranças falam de eventos que não podem ser repetidos, mas podem ser reportados; servem para autenticar a narrativa sobre a qual o autor fala. Lembranças são a juventude perdida, os amigos perdidos, as felicidades do passado perdidas; são as lágrimas. Lembranças são a parte importante de nossa tentativa de dar sentido às nossas histórias pessoais, impondo essa visão subjetiva em um mundo alienado.

Já as coleções como fetiche são aquelas em que a intenção é adquirir o máximo de um tipo de peças, cujo acúmulo só se interrompe com a morte, bancarrota ou a perda de interesse do colecionador. Esses objetos são retirados de seu contexto e colocados num universo criado pelo colecionador. Assim como as coleções como lembranças, as coleções como fetiche servem a uma satisfação pessoal, e ambas fazem isto afastando os objetos de seu contexto social, negando processos e congelando o tempo. Nos museus, tais objetos são percebidos como dissociados e estáticos, flutuando numa espécie de limbo.

Por sua vez, coleções sistemáticas são aquelas que dependem dos princípios de organização pelos quais são concebidas, da realidade externa que vai além do material específico sob consideração. Não são concebidas pelo acúmulo de objetos, como nas coleções fetichistas, mas pela seleção de exemplos, pretendendo estar no lugar de todos os outros da mesma espécie e completando uma estrutura. A ênfase é na classificação, quando os

espécimes são retirados de seu contexto e colocados em relações criadas pela importância da série. O arranjo físico dos objetos expõe em detalhes a criação de relações seriais, e a manipulação implícita pretende convencer ou impor, criar um segundo e revelador contexto. Este tipo de coleção leva a uma relação de duas vias entre a coleção, que tem algo público a dizer, e o público, que terá algo que aprender ou algo para discordar. Eles são formados pela imposição de idéias de classificação e seriação do mundo externo, que produziu essas idéias.

Em um texto clássico a respeito do tema das coleções, Pomian⁸³ define coleção como:

(...)qualquer conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial num local fechado e preparado para este fim, e expostos ao olhar do público.⁸⁴

Mesmo sendo uma definição descritiva -assim considerada pelo próprio autor- é preciso salientar que dela estão excluídas todas as exposições que se constituem em momentos do processo de circulação ou da produção de bens materiais, assim como os objetos formados por acaso, e também aqueles que não estão expostos ao olhar (como os tesouros, por exemplo).

Além disso, tal definição encerra um paradoxo: mesmo sendo mantidas temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, as peças de coleção são submetidas a uma proteção especial, daí serem consideradas objetos preciosos. Ou melhor, possuem valor de troca sem terem valor de uso, visto que são adquiridas não para serem usadas, mas para serem expostas ao olhar.

⁸³ POMIAN, Krzysztof. Coleção. *Enciclopédia Einaudi*, vol. 1 – Memória e História. Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1984. pp.51-86.

⁸⁴ Idem, p. 53.

Os objetos considerados preciosos seriam aqueles que revelam instinto de propriedade afeito a todos os homens ou, ainda, a certos indivíduos; certas peças de coleção que são fontes de prazer estético; que permitem adquirir conhecimentos históricos ou científicos e, finalmente, aquelas que conferem prestígio para quem as adquiriu.

Uma outra discussão fundamental deste autor diz respeito à oposição entre os objetos úteis e os chamados *semióforos*. Pomian considera que, de um lado, existem os objetos úteis que são aqueles que podem ser consumidos ou que servem para obter bens de subsistência, sendo manipulados e sofrendo modificações físicas visíveis. De outro lado estão os semióforos que são “aqueles que não possuem utilidade, mas que representam o invisível, ou seja, dotados de um significado, não sendo manipulados, mas expostos ao olhar e que não sofrem usura”.⁸⁵ Além disso, são invisíveis pois situam-se num tempo *sui generis* ou fora de qualquer fluxo temporal: na eternidade do passado ou do futuro.

Essas duas categorias são excludentes, em outras palavras, nenhum objeto é ao mesmo tempo e para o mesmo observador um objeto útil e um semióforo. A categoria de objeto útil –também chamado pelo autor de “coisa”– se configura quando ainda está sendo utilizado/consumido, enquanto a de semióforo desvela o seu significado quando se expõe ao olhar, quer dizer, quando adquire visibilidade. Com base nisto, o autor chega a duas conclusões:

(...)a primeira é que um semióforo acede à plenitude de ser semióforo quando se torna uma peça de celebração; a segunda, mais importante, é que a utilidade e o significado são reciprocamente exclusivos: quanto mais carga de significado tem um objeto menos utilidade possui, e vice-versa.⁸⁶

⁸⁵ Idem, p. 71.

⁸⁶ Idem, p.72.

Pomian considera, inclusive, que esta divisão entre objetos úteis e significantes, em coisas e semióforos também pode ser aplicada ao universo das atividades humanas, que segundo a posição que ocupam podem ser repartidas em uma ou mais hierarquias, tendo no topo destas os homens-semióforos que seriam os representantes do invisível: deuses, reis, imperadores, presidentes da República, papa, enquanto na base encontravam-se os homens-coisas que possuem apenas uma relação indireta ou nenhuma com o invisível.

Pomian registra:

Em geral, quanto mais alto se está situado na hierarquia dos representantes do invisível, maior é o número de semióforos de que se está rodeado e maior também o seu valor. É a hierarquia social que conduz necessariamente ao aparecimento das coleções. De fato estes conjuntos de objetos não são mais do que manifestações dos locais sociais em que se opera, em graus variáveis e hierarquizados, a transformação do invisível no visível.⁸⁷

É preciso salientar ainda que os museus se estabelecem em um dos locais por excelência onde residem aqueles objetos que, por representarem o invisível, devem acumular semióforos e expô-los à visita pública.

Nesta linha de pensamento, Pomian considera que os museus substituíram as igrejas como locais onde os membros de uma sociedade podem se comunicar na celebração de um mesmo culto. Em consequência, o número de instituições museológicas aumentou bastante nos séculos XIX e XX, à medida que cresceu o desinteresse das populações, sobretudo urbanas, pela religião tradicional.

⁸⁷ Idem, p. 74.

Este novo culto que se sobrepôs ao culto religioso é aquele voltado para a celebração da nação e que, a partir do século XIX, elegeu os museus nacionais como o santuário mais propício para a realização desta homília.

A filósofa Marilena Chauí,⁸⁸ também se inspirando na obra de Pomian, considera que os semióforos são fecundos porque deles não cessam de brotar efeitos de significação simbólica. Para a autora, numa sociedade capitalista poderia parecer impossível a existência de objetos sem valor de mercado, contando apenas com significados simbólicos. Ocorre, porém, que os semióforos⁸⁹, só são passíveis de existirem porque representam em signos de poder e prestígio. Esta categoria de objetos, além de simbolizarem o invisível espacial ou temporalmente e de celebrar a unidade indivisa daqueles que compartilham uma crença comum ou um passado comum, é também posse e propriedade daqueles que detêm o poder para produzir e conservar um sistema de crenças ou um sistema de instituições que lhes permite dominar um meio social.

Desta maneira, as hierarquias da religião, da política e da riqueza passam a disputar não só a posse dos semióforos, mas também a capacidade para produzi-los. Para Chauí:

(...)a religião estimula os milagres (que geram novas pessoas e lugares santos), o poder político estimula a propaganda (que produz novas pessoas e objetos para o culto cívico) e o poder econômico estimula tanto a aquisição de objetos raros (dando origem às coleções privadas) como a descoberta de novos semióforos pelo conhecimento científico (financiando pesquisas arqueológicas, etnográficas e de história da arte).⁹⁰

Da disputa de poder e de prestígio é que nasceram, sob a tutela do poder político, o patrimônio artístico e o patrimônio histórico-geográfico da

⁸⁸ CHAUI, Marilena. **Brasil mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

⁸⁹ Pela definição da autora incluem-se nesta categoria os “objetos de celebração por meio de cultos religiosos, peregrinações a lugares santos, representações teatrais de feitos heróicos, comícios e passeatas em datas públicas festivas e monumentos; e seu lugar deve ser público: lugares santos, templos, museus, bibliotecas, teatros, cinemas, campos esportivos, praças e jardins, enfim, locais onde toda a sociedade possa comunicar-se celebrando algo comum a todos e que conserva e assegura o sentimento de comunhão e de unidade”. Op.cit., p. 12.

nação. Nesta disputa, os semióforos religiosos são particulares a cada crença, os semióforos da riqueza se constituem em propriedade privada, mas o patrimônio histórico-geográfico e artístico é nacional.

Ao concluir sua linha de pensamento, a autora considera que o poder político precisou construir um semióforo fundamental que acabou se tornando o

(...)lugar e o guardião dos semióforos públicos. Esse semióforo-matriz é a nação. Por meio da *intelligentsia* (ou de seus interlocutores orgânicos), da escola, da biblioteca, do museu (grifo meu), do arquivo de documentos raros, do patrimônio histórico e geográfico e dos monumentos celebratórios, o poder político faz da nação o sujeito produtor dos semióforos nacionais e, ao mesmo tempo, o objeto do culto integrador da sociedade una e indivisa.⁹¹

É neste sentido que se compreende a importância do papel de um Museu Nacional de História, permitindo concretizar materialmente a visualidade da nação a partir de suas coleções expostas à visitação pública. Desta forma, o Museu contribui para que a nação, como semióforo-matriz, seja percebida e imaginada como uma entidade única, para a qual devem ser voltados os cultos celebrativos e evocativos de uma memória oficial.

Assim, podemos considerar que, se não existem objetos e coleções neutras, também não podem existir exposições museológicas neutras, uma vez que os primeiros se constituem em elementos essenciais para a configuração e estruturação de uma linguagem ou mesmo de uma narrativa museológica.

As exposições museológicas⁹² não se constituem em uma articulação de objetos simplesmente reunidos de forma aleatória. A própria maneira de

⁹⁰ Idem, p.14.

⁹¹ Idem, p. 14.

⁹² É preciso que se ressalte o fato de que o processo museológico como um todo compreende três grandes momentos interligados: a pesquisa básica (história/arqueologia/etnologia/artes plásticas, etc.), a salvaguarda

estruturação dos objetos em um cenário e da utilização de linguagens de apoio (mapas, maquetes, fotos, legendas, cenários, etc), compõem a estrutura museográfica de uma exposição com uma intenção deliberada, apresentando uma mensagem ou várias mensagens e, desta forma, articulando e instituindo um discurso que inclui posicionamentos ideológicos muito definidos.

As exposições museológicas vêm sendo entendidas como um canal de comunicação entre a pesquisa que o museu realiza na sua área específica de atuação e o público. Esta visão atualmente é defendida quase por unanimidade, não só por museólogos mas também por profissionais envolvidos com questões relativas ao mundo dos museus e que se debruçam sobre o tema das exposições. Ocorre, porém, que nem todos os autores entendem esse caráter comunicacional das exposições na mesma direção.

Por exemplo, Scharer reconhece que

(...)a exposição representa o meio de comunicação mais importante do museu e pode ser considerada como um sistema cultural produtor de sentido, um fascinante meio de comunicação onde os objetos são os elementos fundamentais.⁹³

Ainda para este autor, em sua função de comunicação, o museu visualiza através da exposição eventos ausentes no espaço e tempo, usando objetos que foram musealizados e que lhe servem como signos. Desta maneira, uma situação de exposição representa por definição uma realidade fictícia e não pode fazer outra coisa além de visualizar, representar, apresentar e explicar em um novo contexto.

Já para Meneses,

(que compreende as atividades de documentação e conservação/restauro das coleções) e a extroversão (incluindo as atividades expositiva e educativa).

(...)a linguagem do museu não pode, pois, ser tomada como linguagem natural e é vã a procura de recursos que permitam uma comunicação imediata, pois comunicar é criar sentido e não apenas difundir sentidos já produzidos.⁹⁴

Por meio desta manifestação, Meneses critica uma visão muito comum a respeito do papel dos museus entendidos apenas como difusores do conhecimento produzido. Assim, para ele, a função das exposições não seria a de meramente contribuir para a tão propalada socialização do conhecimento, mas fundamentalmente se constituir como uma convenção visual, ou seja, uma organização de objetos para produção de sentidos predeterminados. É impossível tratar a exposição, por isso, como um processo natural, óbvio, espontaneamente operável.

Meneses acaba interpretando as exposições museológicas como

(...)a formulação de idéias, conceitos, problemas, sentidos, expressos por intermédio de vetores materiais. Não há dúvida que tal entendimento não é pacífico, nem deve ser proposto como uma camisa de força. Por outro lado, sua concretização é sempre espinhosa.(...)Também quanto a museus históricos e antropológicos, já se notou que não há exibição ingênua ou neutra de artefatos. A exposição museológica pressupõe, forçosamente, uma concepção de sociedade, de cultura, de dinâmica cultural, etc.⁹⁵

Outra interpretação a respeito das exposições museológicas é aquela que as define como espaços de visualidade, e o seu papel na questão educacional. Heloísa Barbuy caracteriza:

⁹³ SCHARER, Martin R. El Museo y la exposición: múltiples lenguajes, múltiples signos. In: *Comité de Acción Educativa y Cultural de Museos de Bogotá*. Documentos. S/D.

⁹⁴ MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. O discurso museológico: um desafio para os museus. In: *Ciências em Museus* (1992), nº 4: 103-127.

⁹⁵ Idem, p. 109.

Por ser um fenômeno de visualidade e com grande poder de difusão de imagens, as exposições passam a ganhar força na formação da educação social. O sentido visual que as exposições proporcionam tem grande valor na sociedade burguesa para a transmissão de conceitos e valores. É exatamente nesse momento, mais precisamente em Paris, na Exposição de 1867, que vemos pela primeira vez, em termos de Exposições Universais, um projeto museográfico, a conjugação de uma organização visual com a concepção intelectual e museológica da Exposição.⁹⁶

Barbuy expõe que ao tentar atrair um público mais amplo, as exposições passaram a buscar recursos cada vez mais didáticos no sentido de cumprirem a sua função pedagógica. Aliada a isso, a maior especialização do conhecimento científico, a partir da segunda metade do século XIX, criou um novo posicionamento diante das pesquisas e das áreas de conhecimento que acabou trazendo conseqüências para as instituições museológicas, não apenas em nível de sua organização interna, mas também nas exposições. A comprovação destes dados pode ser verificada pela análise do primeiro período das Exposições Universais, ocorrido entre 1851 e 1915. Mesmo tratando-se de grandes feiras industriais, onde se privilegiam a exibição e o comércio de produtos, as Exposições Universais podem fornecer importantes dados acerca do desenvolvimento da maneira de conceber e produzir exposições, uma vez que, como diz Barbuy, “as Exposições Universais nasceram assim (feiras industriais), mas logo excederam esse objetivo para se configurar como representações de mundo”⁹⁷.

Ao associar novas técnicas de comunicação criou-se, então, uma narrativa que resultou em compreender a exposição como representação

⁹⁶ BARBUY, Heloisa . *A Exposição Universal de 1889 em Paris – visão e representação na sociedade industrial*. São Paulo: Série Teses, Ed. Loyola, 1999, p.42.

⁹⁷ Idem, p. 40.

visual de idéias e conceitos, com a finalidade de transmitir mensagens para determinados públicos.

Por esse motivo, considero que a exposição deva ser entendida como um canal de comunicação que estabelece uma relação entre a sua proposta museográfica e o público, caracterizando-se como uma representação visual e parcial do universo do conhecimento humano.

2.2 A formação das coleções do Museu Nacional de História.

Logo após o decreto de criação do Museu Nacional de História em 1940 por Cárdenas, iniciaram-se os trabalhos de adaptação do edifício e transferência das coleções para a nova sede do Museu. Este processo durou dois anos e exigiu longo e árduo trabalho de empacotamento, transporte e inventário das principais coleções do Departamento de História que anteriormente integravam o acervo do Museu Nacional de Arqueologia, História e Etnografia, num total de aproximadamente 15.000 objetos.

Foram inúmeros os objetos e as coleções que constituíram a base do novo Museu Nacional de História. Ressaltam-se as coleções mais famosas originárias do antigo Museu de Artilharia e da Coleção Alcázar.

O Museu de Artilharia foi fundado em 1878, durante o governo de Porfirio Díaz. Esta instituição pertencia ao *Professorado Nacional da Secretaria da Guerra e Marinha* e foi criado como uma instituição de apoio ideológico ao regime porfirista.

Seguindo a tendência nacionalista da época, nesse Museu⁹⁸ fomentou-se uma espécie de culto aos “heróis” que haviam participado das lutas de libertação contra a intervenção francesa (1864-1867), além de salientar algumas figuras liberais de destaque durante a segunda metade do século XIX, especialmente a de Benito Juárez. Como não poderia deixar de ser, a figura de Porfirio Díaz ocupava posição central nessa galeria de “heróis nacionais” a partir de diversos quadros que representavam a sua atuação em distintos momentos não só como oficial do exército mexicano, mas essencialmente como presidente da República e representante do processo de modernização da sociedade do país.

⁹⁸ A criação desta instituição obedecia também às orientações dadas ao ensino de História estabelecido pela Secretaria de Instrução Pública e Belas Artes (posteriormente no governo Álvaro Obregón 1920-1924 – Secretaria de Educação Pública criada e dirigida por José Vasconcelos), na qual os museus constituíam um complemento didático da História Pátria. Com isto deveriam ser mostrados a todos os escolares os objetos históricos das batalhas e os objetos pessoais dos chefes militares, elevados nesses momentos à categoria de heróis nacionais.

O Museu de Artilharia promovia constantes concursos com prêmios outorgados aos historiadores que, com base em suas pesquisas, elaborassem as melhores biografias desses “heróis”. Além disso, integravam o seu acervo diversos objetos pertencentes a personagens destacados, tais como armas, emblemas, uniformes e demais elementos que pudessem estar relacionados com as façanhas históricas selecionadas como as mais significativas para a História nacional mexicana.

A coleta destes objetos se realizava de forma sistemática por meio de comissões de grupos militares que viajavam por toda a República com a finalidade de obter dos familiares dos personagens considerados ilustres, objetos que estivessem em seu poder; além disso, coletavam dados a respeito dos acontecimentos dos quais haviam participado. Também se exigia-as por meio de ordens presidenciais, a entrega ou o confisco de objetos que interessassem aos diretores do Museu e que visassem a compor o discurso expositivo dessa instituição. Para julgar a autenticidade desses objetos recolhidos, integrou-se em 1895, ao Museu, a “Comissão de Autênticos Troféus de Guerra” sob a responsabilidade do general Felipe Berriozábal.

Em 1916, durante a presidência de Venustiano Carranza, o Museu de Artilharia foi fechado e suas coleções passaram a formar parte do então Museu Nacional de Arqueologia, História e Etnografia.

Além do Museu de Artilharia, outra coleção muito importante que se integrou ao novo Museu Nacional de História foi a Coleção Alcázar⁹⁹. Esta coleção formou-se durante a segunda metade do século XIX por Ramón Alcázar, rico mineiro e senador pelo Estado de Guanajuato.

Desde 1909, a diretoria do antigo Museu Nacional de Arqueologia, História e Etnografia tentava uma doação dessa coleção, e para tanto enviara uma comissão para tratar de obtê-la, que compreendia nessa época

⁹⁹ Considera-se que esta coleção tenha uma grande importância para a história das coleções no México, tal a sua diversidade e representatividade. Além disso, desta coleção originaram-se também outras instituições museológicas, tais como o Museu do Vice-Reinado, o Museu Nacional das Culturas e alguns Museus Regionais situados nas capitais de alguns Estados da República Mexicana.

mais de 30.000 objetos; contudo Alcázar propôs por sua venda um custo muito alto e, por falta de recursos, tal compra acabou não se efetivando.

Posteriormente, com o falecimento de Alcázar e por razões econômicas, o Banco de Guanajuato confiscou a coleção, e já que estava por se liquidar, o Executivo Federal realizou o trabalho de resgate de 7.233 peças, compradas e oferecidas ao Museu Nacional, o qual nomeou uma comissão para fazer a avaliação e inventário dos objetos. O restante das peças que integravam essa coleção acabaria nas mãos de colecionadores particulares e de outros museus mexicanos.

Na valoração das peças prevaleceu o critério do especialista do Museu, Antonio Cortés, que expressava que “toda coleção deve ser estimada em proporção ao maior número de exemplares distintos e importantes que possui e não ao número de peças que a formam”¹⁰⁰.

Após diversas negociações, cada objeto foi avaliado de acordo com o seu interesse artístico e de mercado, estado de conservação e raridade, assim como pelo aproveitamento ou benefício que representava para o Museu.

Esta coleção incluía as mais variadas categorias de objetos do século XIX, a maioria deles de origem européia, adquiridos pela burguesia mexicana - representada por Ramón Alcázar-, tais como mobiliário, porcelanas, objetos de prata, armas, metais forjados, selos, marfins, pinturas, caixinhas de todos os tipos, medalhas, esculturas, pesos de papel, jogos de xadrez, acessórios de indumentária, relógios de bolso, lunetas, objetos de conchas, jóias, etc.

Estes objetos expressavam a dependência ideológica da classe dominante mexicana do século XIX em relação à cultura ocidental, situação que reflete por sua vez um aspecto a mais do contexto histórico do país neste momento, pois diversos

¹⁰⁰ HERNÁNDEZ RAMÍREZ, Maria. La Colección Alcázar. In: Boletín del Museo Nacional de Historia, ano 1, nº 2, out-dec/1993.

objetos são provenientes da Europa e/ou refletem os valores da burguesia mexicana do século XIX.¹⁰¹

O texto acima refere-se ao processo de modernização da economia mexicana a partir dos amplos e maciços capitais estrangeiros que foram investidos no país, atraídos principalmente pelos recursos naturais que o México oferecia. Essa inversão de capitais (de 100 milhões de pesos em 1884 a 3.400 bilhões em 1911), dirigiu-se para a construção de estradas de ferro, mineração, metalurgia, criação de bancos, e foi patrocinada pelos Estados Unidos, Grã-Bretanha, França e Alemanha.

O critério seguido para a integração das coleções do Museu foi aquele em que os objetos estivessem relacionados com os 'heróis' da pátria. Também predominou a idéia de resgatar as coisas belas, artísticas, referentes a classe hegemônica de cada período histórico. Com isto, objetos de uso cotidiano dos setores populares e classes médias encontram-se em um número muito limitado, praticamente ausentes, até os dias atuais.

Em síntese, pode-se dizer, com Morales Moreno, que entre os critérios sob os quais se formaram as coleções do Museu Nacional de História estão "o patriotismo e o progresso; a estética e a racionalidade científica que integram uma mesma trama museológica outorgando sentido ao museu como transmissor de imagens-objeto."¹⁰²

Finalmente, é necessário ressaltar o papel representado pelos colecionadores de objetos estrangeiros, especialmente no sistema capitalista. O ato de comprar um objeto não significa apenas uma operação econômica, mas a apropriação deste por meio de uma relação dialética, na qual, a peça está caracterizada pela sua qualidade de expressão humana

¹⁰¹ "La Colección Alcázar." Texto referente à Exposição Temporária **O Processo Histórico do Museu Nacional**, realizada em 1978 no Museu Nacional de História. Chama a atenção o fato de que este Museu tenha concebido uma exposição com duração de um mês tendo por tema a sua própria origem. Acredito que tal preocupação insere-se no contexto mais amplo do próprio momento em que o Museu Nacional de História vinha passando que redundou na reformulação total de suas exposições de longa duração, inaugurando desta maneira um novo ciclo de exposições com novas propostas e maior dinamismo junto ao público visitante.

¹⁰²MORALEZ MORENO, Luis Gerardo. Museo público e historia legítima en México. In: *Historia y Grafía*, número 1, México: Universidad Iberoamericana, 1993, p.163.

pelo comprador e este por sua vez, ao efetuar tal operação, converte-se em um proprietário. Quanto à classe no poder, é importante esta apropriação já que lhe serve para estender seu controle a todas as esferas da sociedade. Para alcançar seu objetivo é necessário, além do poder econômico, o *status* cultural que se adquire em parte, ao se apropriar desses objetos. Isto significa não somente o privilégio de possuir a obra ou o objeto, mas de impor cânones que serão utilizados, por sua vez, como propaganda de classe.

O colecionador representante desse grupo se apropria de objetos não acessíveis por seu elevado valor às classes de escassos recursos, a fim de servir-se deles como elementos de base para sua afirmação pessoal e social, exemplificando um processo típico da sociedade de consumo.

2.3 A visualidade da nação mexicana concretiza-se: o Museu Nacional de História abre-se ao público.

O Museu Nacional de História, desde a abertura de suas exposições ao público em 1944, fornece amplas possibilidades de análise por meio das suas distintas representações museográficas¹⁰³

A operação de instalação das áreas de exibição na nova sede do Museu foi realizada levando-se em consideração a conservação do caráter arquitetônico e histórico do edifício. O artigo presidencial que criou o Museu, em 20 de novembro de 1940, previa que parte do edifício conhecido como *Alcázar* fosse exibido ao público conservando suas características de residência imperial e presidencial. Desta maneira, as salas abertas ao público foram divididas em duas grandes áreas: a primeira, que correspondeu ao espaço ocupado pelo antigo Colégio Militar, apresentava uma síntese da história mexicana a partir da Conquista Espanhola até a Revolução Mexicana (exposições permanentes), e a segunda evidenciava aspectos das acomodações oficiais dos governos de Maximiliano de Habsburgo e Porfirio Díaz (Alcázar). Mesmo com as reformulações ocorridas em seus espaços públicos em diferentes momentos, essa estrutura se mantém até os dias atuais.

Fontes muito úteis para captar esta leitura encontram-se em diversos **guias oficiais** (grifo meu) relativos às salas de exposições (alguns deles acompanhados de fotos). A partir disto, podem-se conhecer os vários símbolos e imagens que definiram o papel fundamental dessa instituição no sentido de “ensinar o público a ver por meio da moderna museografia da época”.¹⁰⁴

¹⁰³ “Representação museográfica significa que o visitante aprecia não a História nas salas de exposição mas uma evocação dela. Neste sentido, a museografia funciona como uma metalinguagem dos objetos pois despoja estes de seus referentes originais para reinseri-los em um contexto distinto, transfigurado, conforme os valores culturais dominantes, a ótica dos curadores ou museógrafos da sala ou mesmo da política cultural vigente”. In: MORALES MORENO, Luis Gerardo. Que es un museo? *Revista Cuicuilco*, vol.3, número 7, mayo-agosto, México: 1996, p. 103.

¹⁰⁴ José de Jesús Nuñez y Domínguez. Discurso de Inauguração do Museu Nacional de História, México. 27 de setembro de 1944.

A documentação existente a respeito da concepção museológica e museográfica das salas de exposição logo após a inauguração do Museu, são os *Guias Oficiais* da própria instituição, editados pela Secretaria de Educação Pública e pelo Instituto Nacional de Antropologia e História¹⁰⁵. Por meio desse material é possível notar não só a concepção das exposições, bem como o próprio sentido que o Museu apresentava nas primeiras representações a respeito da História Mexicana.

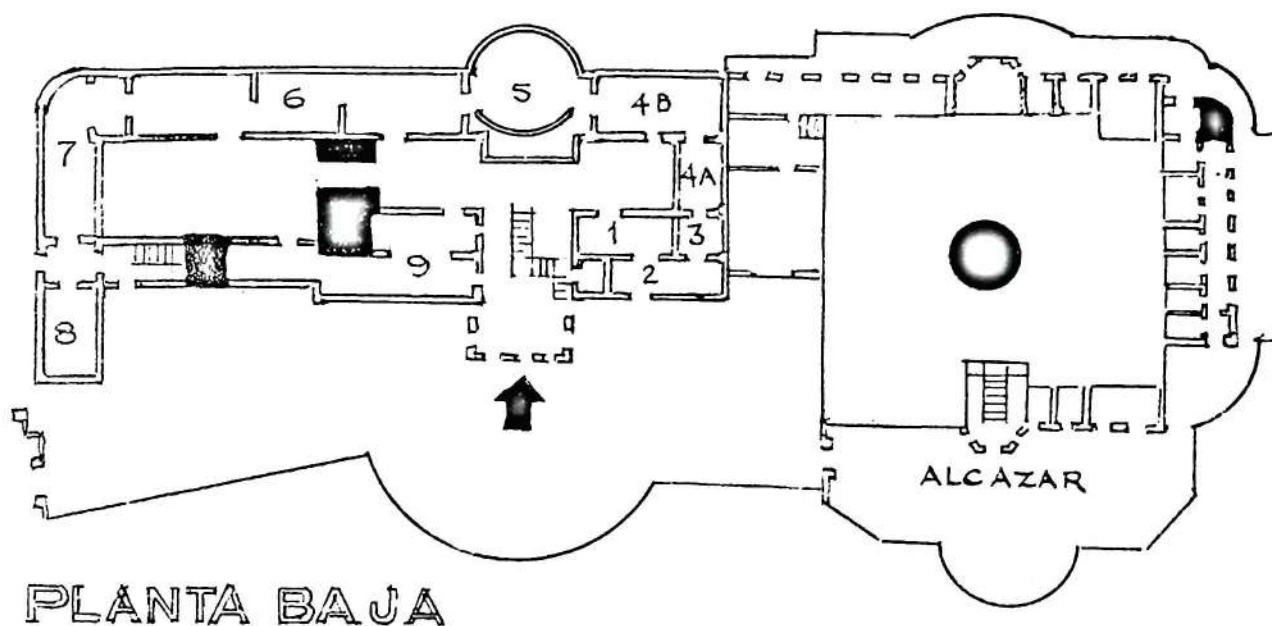
Por essa documentação analisada, pude constatar que, desde a sua inauguração, o Museu Nacional de História passou por três grandes estruturações: 1944, ano da inauguração da instituição, 1960, com pouca alteração em relação à anterior; e 1982, que permanece até o momento. A partir disso, pretendo-se analisar a estruturação do Museu em termos de organização das salas, coleções e objetos expostos, as principais modificações no espaço expositivo e a concepção de História retratada.

Para melhor compreensão desses três momentos de formação das exposições do Museu Nacional de História, 1944, 1960 e 1982, apresentarei a organização das salas no quadro a seguir:

¹⁰⁵ Foi possível obter, junto à Biblioteca do Museu Nacional de História, o Guia Oficial de 1944 (o primeiro da instituição), e os de 1960, versão em inglês, e de 1961, versão em espanhol. Estes dois últimos são muito semelhantes em relação aos discursos expositivos descritos, distinguindo-se um do outro apenas quando alguma nova sala tivesse sido inaugurada. A última grande reformulação das salas de exposição ocorreu em 1980 e mantém-se até os dias atuais. A respeito desta nova estrutura irei dedicar uma análise específica a partir da pesquisa realizada e da documentação recolhida na própria instituição.

Ano Década	Nº de salas	Térreo (salas)	Escadaria Monumental	1º andar (salas)	Alcázar	Coleções
1944	33	Conquista, Missionários Armas Vice-Reinado Independência República Reforma Intervenção e Império Porfirismo Revolução Heráldica Guarda Bandeiras Carruagens históricas	Sem de talhes	Arte religiosa Malaquitas Colonial Pintura e Cerâmica Artes menores Indústrias Artísticas Numismática Jóias Exposições Temporárias Arte Oriental Escritores e letrados da época colonial Pintura do séc. XIX	Residência imperial e presidencial	Iconografia Armas Bandeiras Imagens religiosa Mobiliário
1961	33	Antecedentes da conquista espanhola (prep.) Conquista Cidade do México Vice-Reinado Independência México Independente (1821- 1867) Império Bandeiras Heróicas Pavilhão de Guarda Revolução Mexicana (prep.)	Sem detalhes	Arte religiosa Malaquitas Iconografia XIX Pintura e cerâmica Artes menores Indumentária Numismática Jóias Séc.XVIII e XIX Carruagens históricas	Residência Imperial e presidencial Terraços Jardins da época de Maximiliano	Iconografia Armas Bandeiras Imagens religiosa Mobiliário Murais

Ano Década	Nº de salas	Térreo (salas)	Escadaria Monumental	1º andar (salas)	Alcázar	Coleções
1982	34	<p>Nova Espanha (I e II)</p> <p>Fim da Nova Espanha e Independência (1759-1821) (III e IV)</p> <p>Retábulo da Independência (V)</p> <p>México Independente (1821-1857) (VI)</p> <p>A Reforma e a Queda do Império (VII)</p> <p>Vitória da República (1857-1876) (VIII e IX)</p> <p>Ditadura (X)</p> <p>O feudalismo porfirista e Sufrágio Efetivo, Não-reeleição (XI)</p> <p>Revolução Mexicana (XII)</p> <p>Do Porfiriato à Revolução (XIII)</p>	Sem detalhes	<p>Manifestações Culturais (1759-1917) (XIV, XV e XVI)</p> <p>Organização Econômica e Estrutura Social (1759-1917) (XVII, XVIII e XIX)</p>	<p>Carruagens históricas</p> <p>Bandeiras</p> <p>Acordos</p> <p>Ante-sala dos secretários</p> <p>Salão chinês</p> <p>Banheiro da Imperatriz Carlota</p> <p>Quarto da Imperatriz</p> <p>Sala de descanso</p> <p>Sala de Música</p> <p>Ante-sala e sala de jantar</p> <p>Salão de Descanso,</p> <p>Salão de Jogos</p> <p>Quarto do general Porfirio Díaz</p> <p>Quarto de Carmen Romero Rubio de Díaz</p> <p>Sala de recepção</p> <p>Quarto de hóspedes</p> <p>Galeria de vitrais franceses do século XIX</p> <p>Salão de Embaixadores</p>	<p>Iconografia</p> <p>Armas</p> <p>Bandeiras</p> <p>Imagens religiosas</p> <p>Mobiliário</p> <p>Murais</p>



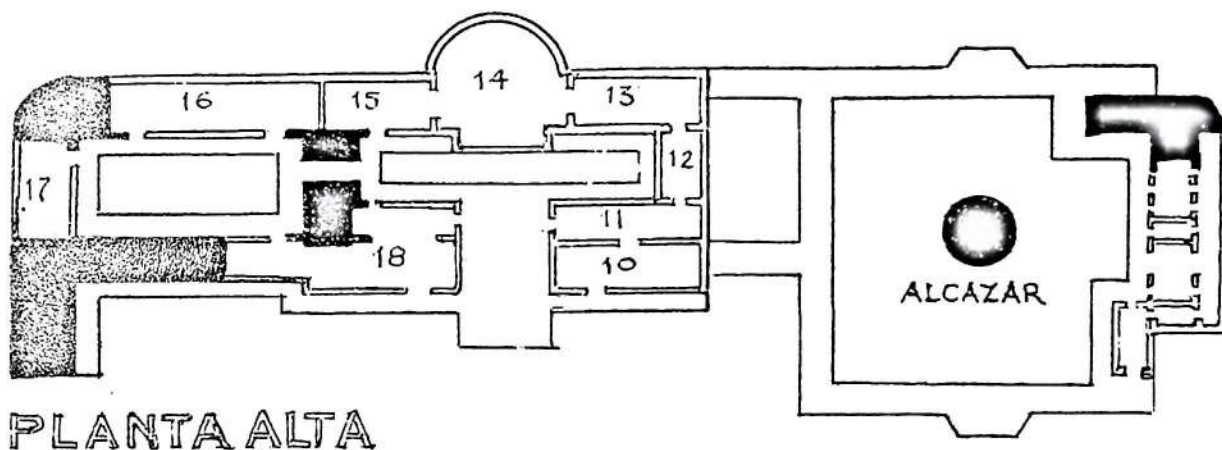
PLANTA BAJA

SALAS

- 1.—Antecedentes de la Conquista. 2.—Conquista. 3.—Ciudad de México. 4.—A y B Virreinato. 5.—Antecedentes, guerra y consumación de la Independencia. 6.—México Independiente. 7.—Porfirismo. 8.—Pabellón de Guardias y Banderas heroicas. 9.—Revolución.

Legenda: Planta das Exposições do Museu Nacional de História em 1961. (andar térreo).

(Fonte: Museu Nacional de História: Castillo de Chapultepec. Guia Oficial. INAH, 1961).



PLANTA ALTA

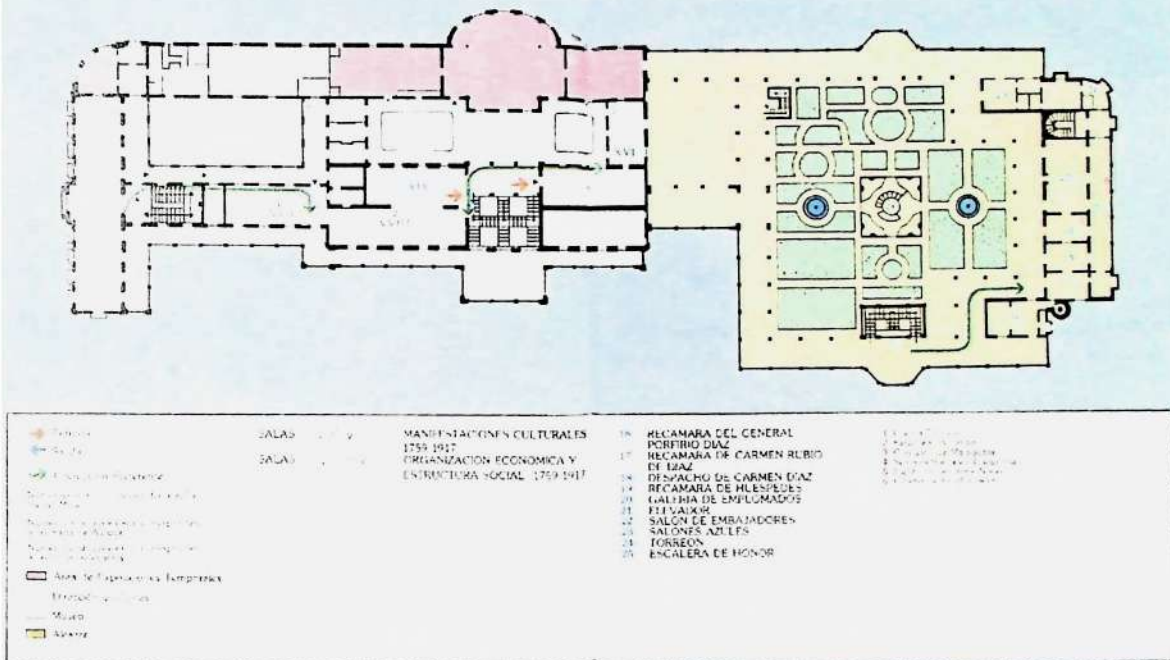
SALAS

10.—Arte Religioso. 11.—Malaquitas. 12.—Iconografía del Siglo XVIII. 13.—Pintura y cerámica mexicanas. 14.—Artes Menores. 15.—Indumentaria. 16.—Numismática. 17.—Joyas. 18.—Salas del Siglo XIX.

Legenda: Planta das Exposições do Museu Nacional de História em 1961. (primeiro andar)

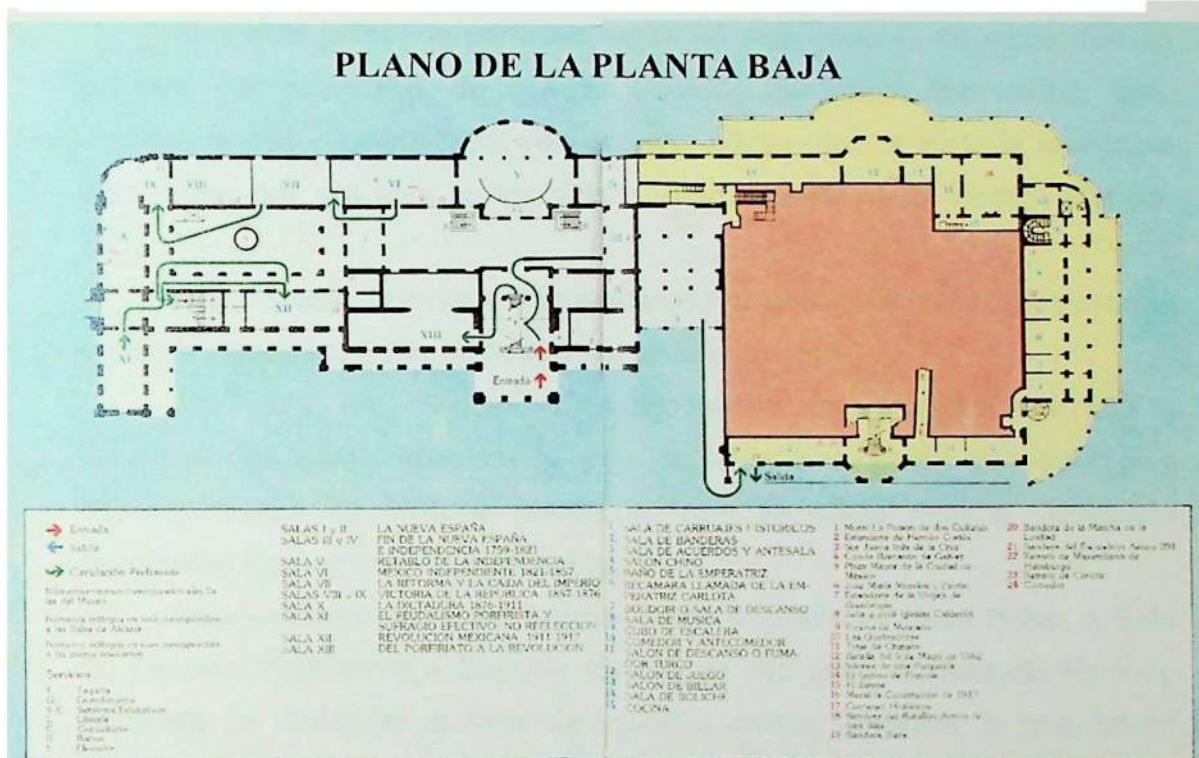
(Fonte: Museu Nacional de História: Castillo de Chapultepec. Guia Oficial. INAH, 1961).

PLANO DE LA PLANTA ALTA



Legenda: Planta das Exposições do Museu Nacional de História em 1982. (andar térreo).

(Fonte: Museu Nacional de História: Castillo de Chapultepec. Guia Oficial. INAH, 1996).



Legenda: Planta das Exposições do Museu Nacional de História em 1982. (primeiro andar)

(Fonte: Museu Nacional de História: Castillo de Chapultepec. Guia Oficial. INAH, 1996)

Num primeiro momento, o que chama a atenção na observação deste quadro é o número elevado de salas existentes nos três períodos.

Durante os dois últimos, ocorreu a unificação de algumas salas, notadamente no andar térreo, que foram reagrupadas em função de uma nova categorização temática da História Mexicana.

Nos dois primeiros períodos ainda há uma mescla de salas que se dividem por categorias de objetos (Armas, Heráldica, Bandeiras), com aquelas que já definem uma periodização oficial para a História Mexicana com base em grandes temas (Conquista, Vice-Reinado, Independência, etc.).

Além dessas questões observadas de caráter mais geral, é importante verificar alguns aspectos pertinentes a cada momento.

Em 1944, em relação ao espaço térreo, pode-se perceber que a temática das salas obedece a uma cronologia a partir dos principais acontecimentos da História Mexicana, que se inicia com a Conquista Espanhola e se conclui com a Revolução.

Vale ressaltar entre as diversas salas expositivas, duas delas: a Sala do Período Porfirista e a Sala da Revolução. No caso da Sala do Período Porfirista, a descrição é feita de maneira muito genérica, o que talvez refletisse o fato de que ainda estava em fase de organização:

(...)retratos e móveis e vários objetos tais como o violino de Juventino Rosas, a galeria dos mais destacados artistas e literatos, além da galeria dos governantes da Cidade do México e aspectos da capital que revelam o processo de seu desenvolvimento.¹⁰⁶

¹⁰⁶ Idem, p. 12.

Da mesma forma, a Sala da Revolução

(...)se encontra apenas em **formação** (grifo meu), no entanto contém já um regular número de peças que o estudioso pode admirar. Retratos de personagens que tomaram parte na luta: bandeiras, móveis, pinturas de cenas culminantes e uma coleção quase completa de moedas tanto em papel como metálicas, emitidas pelos diversos núcleos revolucionários.¹⁰⁷

Em ambas as salas, a descrição revela que ainda não haviam sido abertas ao público, e apenas algumas peças já teriam sido reunidas, visando à sua posterior organização e efetiva abertura.

Quanto ao primeiro andar, as salas estavam organizadas nos mais diferentes temas, sobretudo numa abordagem que utilizava muito a pintura histórica¹⁰⁸, enquanto a Área do Alcázar manteve-se basicamente organizada como residência imperial e presidencial, tendo-se a preocupação de manter essa característica.

Em 1960, as salas do Museu Nacional de História passaram por uma estruturação que, do ponto de vista temático e das propostas apresentadas, já delineavam importantes alterações. A visão de história ainda se mantém de forma cronológica e factual, dando-se ênfase aos períodos históricos e aos personagens de destaque desses períodos.

É interessante notar que se preparava uma sala dedicada aos Antecedentes da Conquista Espanhola, e na Sala da Conquista propriamente, se reforçava a presença indígena na História do México sob dois aspectos: os imperadores astecas conquistados e a população indígena em processo de catequese.

Uma alteração de maior fôlego refere-se à Sala da Reforma, Intervenção e Império de 1864, que se transformou em Sala do México Independente (1821-1867), com um destaque maior para esse período. E se

¹⁰⁷ Idem.

¹⁰⁸ Segundo BREFE, Ana Claudia Fonseca (1999). In: *Um lugar de memória para a Nação*. O Museu Paulista reinventado por Affonso d'Escragnoille Taunay. (Tese doutorado, UNICAMP: 1999, mimeog.). "A pintura histórica, em espaços museográficos monumentais, parece ter sido o mais fiel aliado dos museus na difícil e nobre tarefa de delinear e transmitir um ponto de vista convincente, já que calcado na tradição do passado nacional." P. 222.

na estrutura anterior havia uma referência à Sala do Porfiriato, na reformulação não há mais essa referência.

Sob a perspectiva dos objetos expostos, também são mantidas as mesmas características, mas é nesse período que se dá maior ênfase aos trabalhos dos muralistas, destacando-se: *Retábulo da Independência*, de Juan O’Gorman, na Sala da Independência; *Juarez e a Reforma* de Clemente Orozco; *Mural dos Antecedentes da Revolução* (inaugurado como *Do Porfiriato à Revolução*), de David Alfaro Siqueiros, este considerado a grande contribuição para a Sala da Revolução ainda sendo formulada; *A Constituição de 1917*, de Jorge González Camarena; e *Sufrágio Efetivo, Não- Reeleição*, de Juan O’Gorman.

As pinturas murais também aparecem na Escadaria Monumental, que liga o térreo ao primeiro andar. Uma representa a entrada das forças republicanas a mando do general Porfirio Díaz na cidade de Puebla, em 2 de abril de 1867, e o outro é uma alegoria da Revolução Mexicana, de autoria de Eduardo Solares, datada de 1933, onde se encontram os principais representantes do movimento revolucionário do México, que se iniciou em 1910. Podem distinguir-se as figuras de Francisco I. Madero, Venustiano Carranza, Álvaro Obregón, Plutarco Elías Calles (estes em posições que se sobressaem em relação aos demais personagens ali retratados), Emiliano Zapata e Felipe Carrillo Puerto.

Finalmente, em 1982, o Museu Nacional de História passou por sua terceira e última reorganização em termos de espaços expositivos, sendo esta a que atualmente encontra-se aberta ao público.

Felipe Lacouture (1977-1982), à frente da direção do Museu Nacional de História, implementou uma grande reformulação das salas de exposição por meio de uma nova proposta expositiva, uma vez que havia muitos “erros e omissões, com a história acabando em Juárez. Esta reformulação deveria

incluir as salas do porfiriato e uma total reformulação da sala da Revolução que era péssima”.¹⁰⁹

O programa deste novo diretor incluía um grande incentivo às áreas de documentação, de conservação e especialmente de exposições:

Era fundamental seguir a orientação do diretor do INAH, senhor Gastón García Cantú, que possuía a idéia de readaptar e tornar a instalar certas áreas, ou ainda, criar outras áreas que não existiam da história moderna dos últimos cem anos do México.¹¹⁰

O esforço desta gestão era, portanto, criar as salas do Porfiriato e da Revolução, o que efetivamente acabou ocorrendo em 1982 com a inauguração destas novas salas.

Os roteiros para as novas salas de exposição foram concebidos pela equipe de historiadores do Instituto Nacional de História -INAH- dirigidos por Gastón García Cantú. A equipe de historiadores do próprio Museu não teve uma participação efetiva e tudo passava pelo crivo e decisão final de García Cantú. Ou seja, a definição de alterar, reformular e criar as novas salas foi uma demanda de fora para dentro da instituição, demonstrando a total ausência de autonomia do corpo de pesquisadores do Museu Nacional de História no que diz respeito à concepção científica de seus projetos e a submissão desses aos interesses ditados pelo INAH, reforçando, dessa maneira, o caráter oficial da instituição museológica.

À equipe de historiadores do Museu Nacional de História coube apenas a adaptação do roteiro elaborado pela equipe do INAH para um roteiro museográfico, quando se definiu qual o acervo a ser utilizado. Os planos de exposição foram feitos pelo próprio Felipe Lacouture que, afinal, era arquiteto e possuía competência suficiente para tanto. A montagem foi

¹⁰⁹ Felipe Lacouture y Fornelli. In: VASQUEZ OLVERA, Carlos. *El Museo Nacional de Historia en voz de sus directores*. México: INAH, Plaza y Valdés, 1997, p.56.

¹¹⁰ Idem, p.56.

realizada por Antonieta Cantu,¹¹¹ que era a pessoa encarregada da apresentação das coleções.

Para a definição do roteiro museográfico, partiu-se de um critério didático, e cada um dos períodos definidos tinha uma temática que se repetia em todas as salas (aspectos políticos, econômicos, sociais e culturais).

Durante o processo de reformulação das salas de exposição, Gastón García Cantú comparecia todas as semanas para acompanhar os trabalhos e opinar a respeito das mudanças que ocorriam em ritmo acelerado. Havia, por parte dele, um interesse muito forte pelos textos escritos que deviam coincidir com os objetos apresentados.

Da mesma forma que o Guia de 1960/1961, este Guia de 1982 também apresentava algumas informações gerais sobre o funcionamento do Museu, recomendações aos visitantes, a história de Chapultepec, e inova quando destaca a história do Museu a partir do século XIX até a sua inauguração em 1944.

Esta versão é fartamente ilustrada e utiliza uma linguagem bastante didática, facilitando não só a localização dos visitantes no decorrer da visita, como a própria definição das temáticas propostas em cada uma das salas de exposição.

Como esta é a estrutura atual do Museu, farei aqui uma análise mais detalhada das salas, que estão distribuídas no térreo, no primeiro andar e no Alcázar, procurando compreender o seu papel e o seu objetivo conforme as propostas apresentadas:

SALAS I e II – A NOVA ESPANHA: sob esta denominação as salas reúnem cinco temas: A Conquista, O Vice-Reinado, A Igreja, A Organização Econômica e a Cultura. Na verdade, esses espaços reúnem as mesmas concepções anteriores (1944 e 1960).

¹¹¹ Até 1999, pelo menos esta museógrafa continuava desempenhando esta função. Foi possível, inclusive, entrevistar a Sra. Antonieta Cantu durante o tempo em que estive pesquisando junto ao Setor de Documentação do Museu Nacional de História.

Isto pode ser notado por meio de alguns dos objetos selecionados para cada um destes subtemas, tais como *El Biombo de la Conquista*, pintado no século XVII e representando 12 cenas da Conquista do México, as armas utilizadas tanto pelos espanhóis como pelos indígenas durante a fase da conquista militar; o Estandarte da Virgem dos Remédios que Hernán Cortés utilizou durante a conquista; a coleção dos retratos a óleo dos vice-reis; um quadro a óleo que ilustra o desenvolvimento urbano da Cidade do México durante a dominação espanhola.

Há também dois outros aspectos da dominação espanhola: o primeiro faz menção ao início do processo de expansão territorial, que tinha como finalidade descobrir e fundar cidades para a Coroa espanhola. Para ilustrar este tema há uma representação pictórica: *La muy noble y leal Ciudad de México*, de Diego Correa. O segundo aspecto é o do papel da Igreja, e este é mostrado por meio de outro quadro, *El Bautizo de Mexicatzin y otros Señores Tlaxcaltecas*, mostrando a importância das ordens religiosas no processo de colonização do país.

Além disso, no subtema dedicado à Organização Econômica são destacadas as atividades da agricultura e mineração como fontes principais das riquezas da colônia, e alguns outros produtos importados e presentes na Sala de Exposição, tais como marfins, porcelanas e móveis. Finalmente, no subtema Cultura ressalta-se a educação religiosa que estabeleceu as escolas para indígenas, *criollos* e meninas, e também criou a Pontifícia e Real Universidade do México. Destaca-se nesta seqüência um quadro a óleo representando *Sóror Juana Inés de la Cruz*, de Miguel Cabrera, ressaltada como uma das figuras mais notáveis no campo da literatura da Nova Espanha. Junto a este quadro, destacam-se também alguns objetos do mobiliário do século XVIII exemplificando o barroco novo-hispânico, estilo artístico que mesmo quando seguia os modelos europeus chegou a conformar uma expressão original da sociedade vice-reinal.

Finalmente, há que se ressaltar a presença do mural *A Fusão das duas Culturas* (que, aliás, é o primeiro objeto exposto nessa sala), que Jorge

González Camarena pintou em 1963 representa “o nascimento da nação mexicana”, simbolizado pelo choque entre um cavaleiro-águia (representando os astecas) e um conquistador espanhol (representado por uma armadura).¹¹²

SALAS III E IV – FIM DA NOVA ESPANHA E INDEPENDÊNCIA (1759-1821): a cronologia destas salas inicia-se com as reformas borbônicas da segunda metade do século XVIII, e vai até a declaração oficial de independência mexicana em 24 de fevereiro de 1821, quando Vicente Guerrero, último chefe insurgente, uniu-se a Iturbide mediante o Plano de Iguala que proclamava a independência política da Nova Espanha.

A sala está dividida em quatro partes: Organização Política, Organização Econômica, Estrutura Social e Manifestações Culturais.

Na *Organização Econômica*, a ênfase é dada às reformas borbônicas que “permitiram a liberdade de comércio e propiciaram o auge em alguns campos da produção, tais como a agricultura, o gado e principalmente a mineração”¹¹³. Daí a importância na representação de pinturas a óleo de cenas de atividades econômicas: *Pátio de La Hacienda de Benefício de la Mina de Proaño em Zacatecas*, de Pedro Gualdi, e *Puesto de Mercado*, de autor anônimo do século XVIII, onde se podem ver diversas atividades agrícolas que eram produzidas no território novo-hispânico.

Em *Manifestações Culturais*, ressalta-se o movimento da Ilustração que nas artes se manifestou como um rechaço ao barroco, exemplificado na pintura caligrafada do *Conde Bernardo de Gálvez* assim como *Sor Maria Ignacia de la Sangre de Cristo*, óleo de José de Alcívar. Há uma referência também à introdução, por meio da Real Academia de San Carlos, do estilo neoclássico representado no relevo *Carlos IV* de José Luis Rodríguez Alconedo. Por fim destaca-se o papel da imprensa como um meio para

¹¹² Museo Nacional de Historia Castillo de Chapultepec. *Guía Oficial*. México: INAH, 1996, p. 21.

¹¹³ Idem, p. 28.

difundir idéias políticas pelos jornais *El Despertador Americano* e *Anti-Hidalgo*.

Em *Estrutura Social*, a tônica é a respeito da sociedade estratificada legalmente no Novo México referente à origem étnica e à condição econômica. Nas pinturas a óleo destacam-se as **Castas**, do século XVIII.

Por último, na *Organização Política*, o tema foi dividido em dois momentos: o Governo Vice-Reinal e a Revolução de Independência. O Governo Vice-Reinal é representado pelo quadro a óleo *Visitador don José de Gálvez* protagonizando o processo das Reformas Borbônicas.

Na parte sobre a Revolução de Independência ressaltam-se quadros a óleo com as figuras de José Maria Morelos y Pavón que, segundo a tradição, teria sido pintado por um índio mixteco; de Miguel Hidalgo y Costilla, pintado por José Inês Tobilla em 1912; e de Francisco Javier Clavijero, um dos maiores defensores das idéias da Ilustração que influenciaram a vida no Vice-Reinado durante toda a segunda metade do século XVIII. Há que se chamar a atenção também para o estandarte da Virgem de Guadalupe que teria sido usado pelas forças insurgentes reforçando a questão da importância da religiosidade do povo mexicano e um canhão expressando a sua bravura.

SALA V– RETÁBULO DA INDEPENDÊNCIA: esta sala está totalmente ocupada pela obra mural de Juan O’Gorman, pintada entre 1960 e 1961. Este mural está dividido em quatro seções que abarcam diferentes etapas da luta pela independência: a primeira representa o período que antecedeu o movimento insurgente, sendo representados o poder espanhol, por meio do general Félix Maria Calleja e do bispo Manuel Abad y Queipo, e logo abaixo um indígena, vítima da exploração da injustiça e da repressão espanhola.

A segunda representa uma visão geral sobre lugares, pessoas e idéias que antecederam e sustentaram a guerra da independência. Vemos então representados elementos da cultura, do avanço científico e filosófico, e

alguns precursores ideológicos desse movimento: Francisco Primo de Verdad, prefeito de Guanajuato, e Miguel Ramos Arizpe, impressor de propaganda revolucionária. A terceira seção mostra a luta armada tendo à frente o padre Miguel Hidalgo como figura principal, que aparece inclusive duas vezes (primeiro, mais jovem em traje de campanha, empunhando o estandarte da Virgem de Guadalupe, e em seguida, mais velho conduzindo uma tocha, símbolo da liberdade com o decreto de Guadalajara). A seu lado estão representados vários estratos sociais que participaram da luta de independência (homens simples e indígenas).

Na última seção do mural há uma alusão ao Congresso de Chilpancingo, que após transferir-se para Apatzingán promulgou a primeira Constituição do país. Aparece então uma paisagem simbolizando a extensão da luta por toda a República e os personagens de José Maria Morelos e Vicente Guerrero, este como o consumidor da Independência. Finalmente a representação da Lua no lado esquerdo do mural, e do Sol do lado direito, dando a idéia de que toda a obra abarca um dia simbólico no qual o México passou do obscurantismo da dominação espanhola à luz de sua autonomia.

SALA VI- MÉXICO INDEPENDENTE 1821-1857: esta sala encontra-se dividida em quatro temas: Organização Política, Econômica, Social e Manifestações Culturais.

O tema *Organização Política* está ilustrado com o quadro a óleo *Alegoría de la Coronación de Agustín de Iturbide*, uma coleção de decretos e ordens expedidos pelo imperador Iturbide, o retrato de Guadalupe Victoria (primeiro presidente da República mexicana), um exemplar da Constituição Federal dos Estados Unidos Mexicanos de 1824, pinturas que representam Vicente Guerrero, várias litografias a respeito da intervenção norte-americana no país, e diversos quadros a óleo com as figuras de Vicente Riva Palácio, Miguel Lerdo de Tejada e Benito Juarez, todos liberais que tiveram um papel político destacado durante o período abrangido pela cronologia desta sala.

No tema *Manifestações Culturais* é ressaltado o papel da Academia de Belas Artes de San Carlos, como a instituição que ditava as normas estéticas de inspiração clássica no país. Há também algum destaque para a política educacional do período, e para o papel da imprensa na campanha contrária à monarquia de Iturbide.

Na *Estrutura Social* a ênfase recai sobre a descrição de alguns tipos predominantes na sociedade mexicana desse período, por meio da representação pictórica: *Escena de um Mercado*, de Agustín Arrieta; *Señora Escandón*, de Edmond Riviére; e *Interior de un Jacal*, de Eduardo Pingret. Na *Organização Econômica* o destaque é dado para a figuração de algumas atividades econômicas do período, tais como a indústria têxtil, a mineração e o comércio.

SALA VII- A REFORMA E A QUEDA DO IMPÉRIO: nesta sala encontra-se uma obra mural de José Clemente Orozco pintada em 1948, cujo título dá nome à sala. Este mural mostra o triunfo da República encabeçado por Benito Juárez sobre os conservadores que impuseram o Império de Maximiliano de Habsburgo durante o período de 1864-1867. Na parte central pode-se ver o rosto de Benito Juárez; à esquerda vê-se a bandeira do Batalhão dos Supremos Poderes, símbolo da República, e soldados armados que atacam o clero reacionário; à direita, um soldado republicano que ataca um monstro com indumentária eclesiástica, e na parte inferior, o cadáver de Maximiliano sustentado por aqueles que o apoiaram (inclusive Napoleão III).

Os poucos objetos presentes na sala são alusivos ao fuzilamento de Maximiliano, e outros que pertenceram a Benito Juárez. Este, inclusive, é o mural mais antigo existente nas salas de exposição e o que ocupa uma posição estratégica, estando na parte central do Castillo. A maior liderança da política liberal no México não poderia ocupar posição secundária no panteão cívico mexicano.

SALAS VIII E IX- VITÓRIA DA REPÚBLICA – 1857-1876: estas salas mostram a luta entre liberais e conservadores pela hegemonia do país, a Intervenção Francesa, o Império de Maximiliano de Habsburgo e o triunfo dos republicanos.

Estes momentos históricos são representados novamente por meio de quatro temas: a Organização Política, a Estrutura Social, a Estrutura Econômica e as Manifestações Culturais. A *Organização Política* está presente em dois quadros a óleo: *Batalla de Calpulalpan* (relacionada com a Guerra de Reforma), e *Batalla del 5 de mayo de 1862* (intervenção francesa), além de um busto de Maximiliano de Habsburgo em mármore.

“A luta foi ganha pelos liberais que finalmente puderam então restabelecer o regime republicano e reorganizar o país”.¹¹⁴

A tônica do tema *Estrutura Social* recai na importância da união de todo país em torno da luta contra o inimigo comum: o invasor estrangeiro. No tema *Manifestações Culturais*, a educação aparece como sendo beneficiada pela política do liberalismo, em particular pela instituição do ensino primário laico, gratuito e obrigatório. A filosofia positivista, introduzida no país por Gabino Barreda, está representada por um busto em mármore de sua figura, e a sua importância está em ser o “responsável por haver assentado as bases para um ensino mais objetivo e racional”¹¹⁵.

Finalmente, a *Oganização Econômica* reforça a questão de que a partir das reformas de caráter liberal de Juárez a economia passou a ter um certo grau de desenvolvimento graças à liberdade de comércio, ilustrada por desenhos de aquarela, objetos de cerâmica e porcelana, e as linhas férreas que teriam trazido grande avanço à economia do país. Há também uma enorme pintura a óleo de Porfirio Díaz, retratado como herói por seu papel na luta contra as forças de Maximiliano de Habsburgo. Neste retrato, Porfirio Díaz está representado numa fase bem jovem de sua carreira militar, na obra

¹¹⁴ Idem, p.49.

¹¹⁵ Idem, p.53.

El General Porfirio Díaz, Héroe del 2 de abril de 1867, realizada por José Obregón.

SALA X- A DITADURA: nesta sala é mostrado o longo período de governo de Porfirio Díaz, no qual a nação mexicana experimentou mudanças importantes nos aspectos políticos, econômicos, sociais e culturais.

Na *Organização Política* o realce é para as reformas que Díaz promoveu na Constituição e que permitiram que ele permanecesse no poder durante tanto tempo, além do fortalecimento do exército, que também o apoiou durante os trinta e cinco anos em que esteve à frente do Poder Executivo da nação mexicana.

Em seguida a tônica recai sobre os abusos realizados por Díaz durante seu governo, o que levou à organização de forças de oposição tais como alguns partidos políticos (Partido Liberal Mexicano, dos irmãos Flores Magón, e o Partido Antireeleccionista, de Madero), até o início do movimento armado em 1910 que culminou com a assinatura dos Tratados de 1911, pondo fim ao período ditatorial. Para isso, na sala é mostrado um quadro a óleo representando Porfirio Díaz, armas usadas pelo exército nesse período, uma gravura de Ricardo Flores Magón, e o Plano de San Luís de Madero.

Nas *Manifestações Culturais* desta sala ressalta-se a preocupação em mostrar aspectos da política educacional de Justo Sierra (este sendo representado por um retrato a óleo, de Ramón Casas), a importância da imprensa de oposição a Díaz por meio da exibição de alguns exemplares desses jornais, e algumas tendências artísticas da época representadas por José María Velasco, pintor acadêmico da segunda metade do século XIX, que tratou de encontrar na paisagem do interior mexicano uma expressão artística própria (*El Sabino de Popotla*, 1885).

Na *Estrutura Social* o destaque é a denúncia dos abusos cometidos por Díaz, que com sua política privilegiava uma minoria da população, enquanto a maioria era explorada ou se via despojada de seus bens, reforçando as diferenças sociais existentes.

Entre os objetos que se exibem nessa sala encontra-se um *vestido de seda* pertencente à elite econômica da época, e tal objeto representaria como um exemplo as diferenças sociais. Além da presença desse vestido, encontra-se também uma caricatura impressa no jornal *El Hijo del Ahuizote*, ilustrando a estratificação social desse período.

Finalmente, com relação à *Organização Econômica* as atividades econômicas alcançaram mudanças importantes devido à política fiscal adotada, à inversão de capitais estrangeiros, à melhoria da tecnologia e aos meios de comunicação e transportes. Ilustram o tema uma *Escena de Charrería*, uma litografia del *Puente de Atoyac* e vários objetos de porcelana.

A Sala XI, *O Feudalismo Porfirista e Sufrágio Efetivo Não-Reeleição*, a Sala XII, *A Revolução Mexicana*, e a Sala XIII, *Do Porfiriato à Revolução*, estão dedicadas especificamente ao tema da Revolução Mexicana e merecerão uma análise mais detalhada no próximo capítulo.

No primeiro andar do Museu encontram-se mais sete salas dedicadas às seguintes temáticas:

SALAS XIV, XV e XVI- MANIFESTAÇÕES CULTURAIS (1759-1917):

estas salas mostram as diferentes correntes que se desenvolveram ao longo do período nas Artes Plásticas e na Música. Por isto este recorte está composto dos seguintes subtemas: A Arte oficial, A Arte de Tradição Nacional e a Música.

A *Arte Oficial* é considerada aquela que esteve estreitamente vinculada à classe dominante que imprimiu sua visão de mundo, e que está representada pelos estilos europeus adotados no México pelos artistas da Academia de São Carlos, instituição oficial que regeu a produção artística.¹¹⁶

Simultaneamente e contrastando com a “arte oficial”, houve outras expressões artísticas como o barroco e que se manifestaram, sobretudo, por meio das obras de caráter religioso. Os demais subtemas representados referem-se às obras de caráter histórico, temas *costumbristas*¹¹⁷, retrato,

¹¹⁶ Op.cit., p. 86.

¹¹⁷ As obras pertencentes a esta temática descrevem hábitos e tradições dos habitantes das cidades e do campo no México.

litografia e caricatura. A música está representada por alguns instrumentos religiosos e retratos de alguns musicistas mexicanos do século XIX.

Próximo a esta sala na escadaria da entrada principal existem três pinturas murais: *Alegoria da Revolução* de Eduardo Solares, pintada em 1933, *Batalha de 2 de abril de 1867* de I.Cusachs e *A Intervenção Norte-Americana* de Angel Flores de 1970.

SALAS XVII, XVIII e XIX- ORGANIZAÇÃO ECONÔMICA E ESTRUTURA SOCIAL (1759-1917):

Estas salas mostram as diferentes atividades econômicas desenvolvidas no México durante este período. Mostram também a situação material e social dos trabalhadores, assim como suas formas de organização e de luta para fazer frente à exploração de que eram objetos. Ressaltam-se as diferenças entre as condições de vida dos trabalhadores obrigados a vender sua força de trabalho e a dos grupos dominantes donos dos meios de produção.¹¹⁸

As salas estão divididas em dez temas: O Trabalho na Agricultura e na Pecuária, O Trabalho na Mineração, O Trabalho na Produção Artesanal, O Trabalho em Outras Atividades, O trabalho nas Comunicações, O Trabalho na Indústria, Levantes Camponeses, Movimentos Operários, Os Grupos Dominantes e os Bancos.

A Área do Alcázar divide-se em parte térrea e primeiro andar. O térreo encontra-se organizado da seguinte forma:

SALA DE CARRUAGENS HISTÓRICAS: a mesma concepção das exposições anteriores, chamando a atenção para as carruagens de Benito Juárez, Carlota e Maximiliano de Habsburgo, e dois quadros a óleo cujas temáticas referem-se diretamente à figura de Benito Juárez lutando contra a intervenção francesa e como símbolo da República mexicana.

SALA DAS BANDEIRAS: mais uma vez ressaltam-se as bandeiras do Batalhão de San Blás colocadas em posição de destaque juntamente com os retratos dos *Niños Héroes*, além das bandeiras relacionadas com o período das lutas pela independência do país até a II Guerra Mundial. A

¹¹⁸ Idem, p.78.

única bandeira do período revolucionário é a da “Marcha da Lealdade”, que foi aquela que Madero empunhou do Castillo de Chapultepec até o Palácio Nacional (sede do Poder Executivo), tentando evitar o golpe de Victoriano Huerta em fevereiro de 1913. Após esta sala passa-se pelo terraço, onde se encontram as estátuas de bronze dos *Niños Héroes*, e no centro uma fonte cuja escultura representa um gafanhoto.¹¹⁹

Acham-se nesta parte ainda: Sala de Acordos e Ante-Sala dos Secretários de Estado, Salão Chinês, Banheiro da Imperatriz Carlota, Quarto da Imperatriz Carlota, Boudoir ou Sala de Descanso, Sala de Música, Ante-Sala e Sala de Jantar, Salão de Descanso, Salão de Jogos, Salão de Bilhar, Salão de Boliche, Cozinha.

No primeiro andar encontram-se o Quarto do General Porfirio Díaz, Quarto de Carmen Romero Rubio de Díaz, Sala de Recepção de Carmen Díaz, Quarto de Hóspedes, Galeria de Vitrais Franceses do Século XIX, Salão dos Embaixadores.

Neste andar destacam-se os Salões Azuis, que anteriormente serviram de habitações para hóspedes durante a época de Porfirio Díaz.

Ao terminar esta descrição resumida, é necessário ressaltar algumas características importantes deste Guia de 1982, cuja proposta foi assim definida:

No Museu Nacional de História de Chapultepec está exposto, em um resumo compreensível, o que foi o nosso país durante o século XIX, compreendendo as reformas borbônicas, os precursores da Independência, a ditadura de Porfirio Díaz e os precursores da Revolução de 1910. O México que lutou por sua autodeterminação, a organização do Estado e os direitos do homem até formar uma nação, são aspectos que são recordados em textos breves e mediante objetos que favorecem o conhecimento desta época. O Museu de Chapultepec é um dos sítios mais importantes da história mexicana: o último

¹¹⁹ Em língua náhuatl, Chapultepec significa colina de gafanhotos.

reduto que resistiu à invasão norte-americana em 1847, e sede dos poderes republicanos até o dia em que Lázaro Cárdenas o entregou à nação.¹²⁰

Algumas características importantes deste Guia de 1982 devem ser ressaltadas. Dentre elas, a presença de novas salas cujas temáticas têm no conjunto expositivo uma grande importância. A Sala X, *A Ditadura (1876-1910)*, cuja menção é feita nos guias de 1944 e 1960 e nas plantas baixas, só passou a existir em 1982, última reformulação dos espaços expositivos de longa duração. Lacouture opina:

Era indispensável fazer a Sala do Porfiriato para entender toda a etapa do capitalismo nascente no México; do desenvolvimento da tecnologia básica, da indústria, do grande comércio e muitas outras coisas"; (...) A Sala do Porfiriato ficou muito interessante porque foi o ponto de conexão entre o triunfo da República de Juárez e o nascimento do México atual. Os diretores do Museu Nacional de História haviam resistido a fazer uma sala dedicada a Porfirio Díaz por temor político, por preconceito, mas na realidade tudo depende de como seja tratada e o que seja dito.¹²¹

É preciso chamar a atenção também para o fato de que a Sala do Porfiriato acabou sendo inaugurada ao mesmo tempo em que a Sala da Revolução, pois segundo o discurso expositivo existente, a Revolução Mexicana só poderia ser explicada por intermédio do período que a antecedeu. Portanto, a Revolução Mexicana só teria sentido se fosse apresentada e explicada ao lado da sala da ditadura porfirista.

¹²⁰ Direção Geral do INAH.

¹²¹ Felipe Lacouture y Fornelli (ex diretor do Museu Nacional de História- 1977-1982). In: VÁZQUEZ OLVERA, Carlos. *El Museo Nacional de Historia em voz de sus directores*, México: INAH y Plaza Y Valdes Editores, 1997, p. 57.

As três salas dedicadas à Revolução também são destaques nessa inovação, em especial pelo fato de que em cada uma delas foi pintado um mural de acordo com cada um dos títulos que elas representam.

Outras salas inovadoras são as XIV, XV e XVI, que tratam das Manifestações Culturais do período compreendido entre 1759 e 1917, e as salas XVII, XVIII e XIX, dedicadas à Organização Econômica e Estrutura Social (1759-1917). A respeito destas últimas salas é necessário ressaltar a existência de um discurso engajado, posicionado política e ideologicamente, que chega mesmo a se diferenciar do restante das outras salas pela preocupação em denunciar a péssima situação da classe trabalhadora no país durante o período mencionado. Há também referências às greves operárias de Cananea, de 1906, e a de Rio Blanco, em 1907, além dos levantamentos camponeses ocorridos principalmente no final do século XIX e no início do XX. Pode-se notar, inclusive, alguns conceitos marxistas no discurso desta sala tais como meios de produção, luta de classes, condições de exploração a que eram submetidos os trabalhadores mexicanos, formas de resistência, e outros.

Em relação à organização das salas, de um modo geral elas apontam para a organização de seu conteúdo em categorias, tais como Organização Política, Organização Econômica, Estrutura Social e Manifestações Culturais, numa clara predominância de um discurso de cunho didático que facilite o entendimento de suas propostas para o público visitante. Reside aí, portanto, a grande diferença entre o guia atual e aqueles dos anos 1944 e 1960.

Ao analisar esses três momentos do discurso expositivo do Museu Nacional de História, é fundamental atentar para as concepções de História, Museu e Nação que estas exposições traziam subjacentes.

Quanto à visão de História presente, é necessário ressaltar que as exposições indicam uma visão de História marcada pela linearidade, e que privilegia o aspecto cronológico no encadeamento dos principais acontecimentos da História mexicana.

A História aparece como uma sucessão dos grandes acontecimentos do passado, em que os objetos surgem apenas como categoria ilustrativa de uma periodização já definida. Neste sentido, a exposição apresenta-se como uma organização de objetos para a produção de sentidos predeterminados. O discurso expositivo não parte de problemáticas para que o público possa ser inquirido a refletir a respeito do que está vendo. Na verdade, os discursos expositivos apresentados apostam mais em uma atitude passiva, contemplativa e de adesão às principais mensagens patrióticas ali presentes, reforçando a política nacionalista implementada no México a partir dos anos quarenta.

Conclui-se que os discursos assumem, desse modo, uma visão oficial de História, porque a memória produzida não sinaliza as possíveis mudanças que a sociedade mexicana teria que enfrentar, mas a sacralização de um passado nostálgico com o qual pretende-se que os visitantes se identifiquem prontamente.

Ao refletir a respeito do conceito de Museu Nacional e, por decorrência, de nação originária dos discursos expositivos destas salas, é necessário dizer que embora o volume da literatura a respeito do nacionalismo seja imenso – nas mais variadas áreas das ciências humanas – no contexto dos museus isto continua sendo um largo campo de estudo não explorado, oferecendo, portanto, uma vantagem especial para entender a lógica do processo da construção da nação numa abordagem inovadora.

Segundo a literatura, enquanto o Museu Universal (tal como o Louvre, o British Museum), deriva suas idéias da Ilustração francesa, o Museu Nacional, por sua vez, se insere na corrente do Romantismo alemão.¹²²

O Museu Nacional de História do México se propõe no momento de sua fundação a ser uma instituição na qual a sucessão de povos, culturas e narrativas heróicas selecionadas se constitui e se confunde com a memória nacional mexicana.

¹²² GUTIÉRREZ ESTEVES, Manuel. *Diálogo intercultural en el Museo: silencios, malentendidos y encasillados*. Madrid: Universidad Complutense, s/d.

Em algumas vezes demonstra um relato fluente no qual se suavizam até ocultar-se as discontinuidades ou cortes históricos que possam ameaçar a pretendida obviedade de identificar predecessores e progenitores. Em outros, pelo contrário, podem ressaltar-se esses cortes para mostrar, teatralmente, como numa e noutras vezes ressurge na História, o elo inquebrantável da nação.

O Museu Nacional de História se legitima direta ou indiretamente pela ideologia nacionalista, abarcando todos os habitantes do território mexicano - quer do passado mais distante, quer do presente-, como se toda a população fosse membro de uma mesma comunidade de interesses sem nenhuma distinção de classe social.

Na narração da história a idéia de nação liga-se à idéia de seu destino, à memória de lutas heróicas, de esforços incansáveis pelo saber e pela arte, de vitórias e derrotas. Toda a ligação que alguém de hoje pode sentir com o povo lutador do passado transforma-se então numa espécie de “amor”, de identificação pelo portador desse destino multifacetado, a nação¹²³.

O Museu Nacional de História configura-se como um templo no qual se rende um culto à pátria. Por seus objetivos, o Museu Nacional, mais que pedagógico é educativo: consiste num instrumento importante na formação da consciência nacional dos mexicanos.

Por isto, enfatiza as vitórias que as sucessivas culturas do território pátrio alcançaram na técnica, na organização social, no conhecimento ou na moral.

O Museu Nacional de História dirige-se aos compatriotas -tornando-os afins entre si e com os outros- para representar ante eles os diferentes atos do drama histórico da cultura nacional. De modo simplificado pode-se dizer que o Museu Nacional de História realiza com competência a sua tarefa

¹²³ Uma nação que deve ser entendida como uma “comunidade política imaginada”. In: ANDERSON, Benedict. In: Nação e Consciência Nacional. São Paulo, Ática, 1989. Nesta mesma obra, o autor define três instituições fundamentais para o exercício da gramática da dominação política: o censo, o mapa e o museu (grifo meu).

educativa. As visitas de estudantes das escolas primárias e secundárias que afluem maciçamente aos seus espaços até os dias atuais, confirmam essa vocação educativa aludida acima.

Mesmo com as modificações ocorridas na estrutura museográfica, na nova concepção temática das salas expositivas, da inclusão das salas referentes à ditadura porfirista e à Revolução, e também com a presença da obra muralista, é possível observar que durante os quarenta anos de trajetória nacionalista deste Museu, o Estado Mexicano continuou com o projeto do antigo Museu Nacional de Arqueologia, História e Etnografia¹²⁴, concentrando e centralizando nesta instituição as coleções que considera reunir os valores nacionais do “ser” mexicano.

A trajetória do Museu durante este período significou reunir nas suas salas de exposição coleções que representassem a história nacional integrada por objetos de todo o território mexicano extraídos de seu contexto, para serem concentrados na capital, sede do poder, como parte de um projeto centralista, ou seja, o museu como sede da história oficial e nacional, cujo objetivo foi influir na criação de uma consciência social e nacional.

Desde o projeto original, o primeiro diretor definia o Museu como uma instituição dedicada à pesquisa e difusão maciça de seus resultados. Este conceito se manteve através do tempo, e até agora o museu é considerado como um recurso vital para o ensino e a educação popular.

O conteúdo do Museu se inicia no período colonial desvinculado do passado indígena da História do México. Este fato poderia ser compreendido como se a história fosse concebida a partir do contato colonial e somente adquirisse legitimidade com a história da chegada dos brancos colonizadores.

¹²⁴Para o historiador mexicano Luis Gerardo Moralez Moreno, durante o período 1867-1940 o México sofreu profundas transformações que se apoiaram no binômio Pátria e Progresso. O antigo Museu Nacional teria funcionado como uma espécie de laboratório destas idéias tanto no que diz respeito à política científica do Porfiriato como do nacionalismo revolucionário. Daí o termo Museopátria, que segundo este autor define o perfil do Museu Nacional Mexicano neste período, ou seja, o Estado utiliza-se do Museu para render culto à Pátria, a seus representantes heroificados, enfim, a uma idéia mítica do passado. Para este autor, só se pode compreender a índole do museu público se compreendermos o significado desta expressão, que na verdade apresenta elementos para “tecer a trama de sua condição moderna” (op.cit., p.54).

Por sua vez, as coleções representam períodos históricos que vão desde 1521 até a Revolução. O critério que se seguiu na compra das coleções acabou sendo o mesmo do século XIX, ou melhor, todo aquele objeto que tenha pertencido a algum personagem histórico considerado de grande importância, ou que estivesse relacionado com as belas artes.¹²⁵

Em conseqüência disso encontramos diversos objetos que foram expostos em quase todas as exposições, a partir do século XIX até os dias atuais, configurando-se como ícones, por exemplo: o estandarte utilizado por Hernán Cortés durante a conquista; um jogo de cristal e vidro que pertenceu ao imperador Iturbide; os retratos de todos os sessenta e dois vice-reis da Nova Espanha; o estandarte da Virgem de Guadalupe utilizado pelas forças insurgentes entre 1810 e 1813, etc.

Por sua parte, as manifestações culturais “populares” ou coleções que representam movimentos sociais somente puderam ser musealizadas mediante sua legitimação sob o aspecto de manifestações “cultas,” isto é, através da produção de objetos artísticos tais como as pinturas de Agustín Arrieta, que representam cozinhas populares do interior do país; as cenas de campo de José Maria Velasco; “o assaltante de diligências”, de Juan Moritz Rugendas e outros.

Na proposta museográfica do Museu Nacional de História, na condução do discurso por meio da memória voltada a objetos e na concepção da história, se oferece ao visitante uma versão na qual os protagonistas são indivíduos da classe dominante, por intermédio de uma visão de um México homogêneo (cultural e socialmente) e nacionalista, que exclui ou anula os movimentos sociais e as manifestações de outras culturas.

Finalmente, concordando com Vazquez Olvera:

a colocação em cena do patrimônio cultural mexicano (memória objetual) é uma interpretação da sociedade em termos de uniformidade e uma aceitação, por parte do museu,

¹²⁵ Um exemplo disso é a utilização freqüente e bastante numerosa de pinturas históricas e esculturas em

da legitimação na conservação e difusão hegemônica e centralista do patrimônio cultural.¹²⁶

diversas salas do Museu.

¹²⁶VÁZQUEZ OLVERA, Carlos. La puesta en escena del patrimonio cultural mexicano en el Museo Nacional de Historia. In: *Cuicuilco* (Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, volumen 3, número 8, septiembre-diciembre: México, 1996, p. 33.

CAPÍTULO III. AS REPRESENTAÇÕES DA REVOLUÇÃO MEXICANA

3.1 A formação da Sala da Revolução Mexicana.

A Revolução Mexicana inaugurou o mais importante movimento popular ocorrido no século passado, tornando-se um marco referencial não só na América Latina, mas também para a História contemporânea mundial.

O Estado Nacional pós-revolucionário iniciou, a partir da década de quarenta, o processo de institucionalização da Revolução destinando uma considerável importância ao mundo das imagens, como um dos caminhos para a edificação de uma obra de cunho político: a construção da memória nacional, que deveria ser reconhecida por amplas camadas da população.

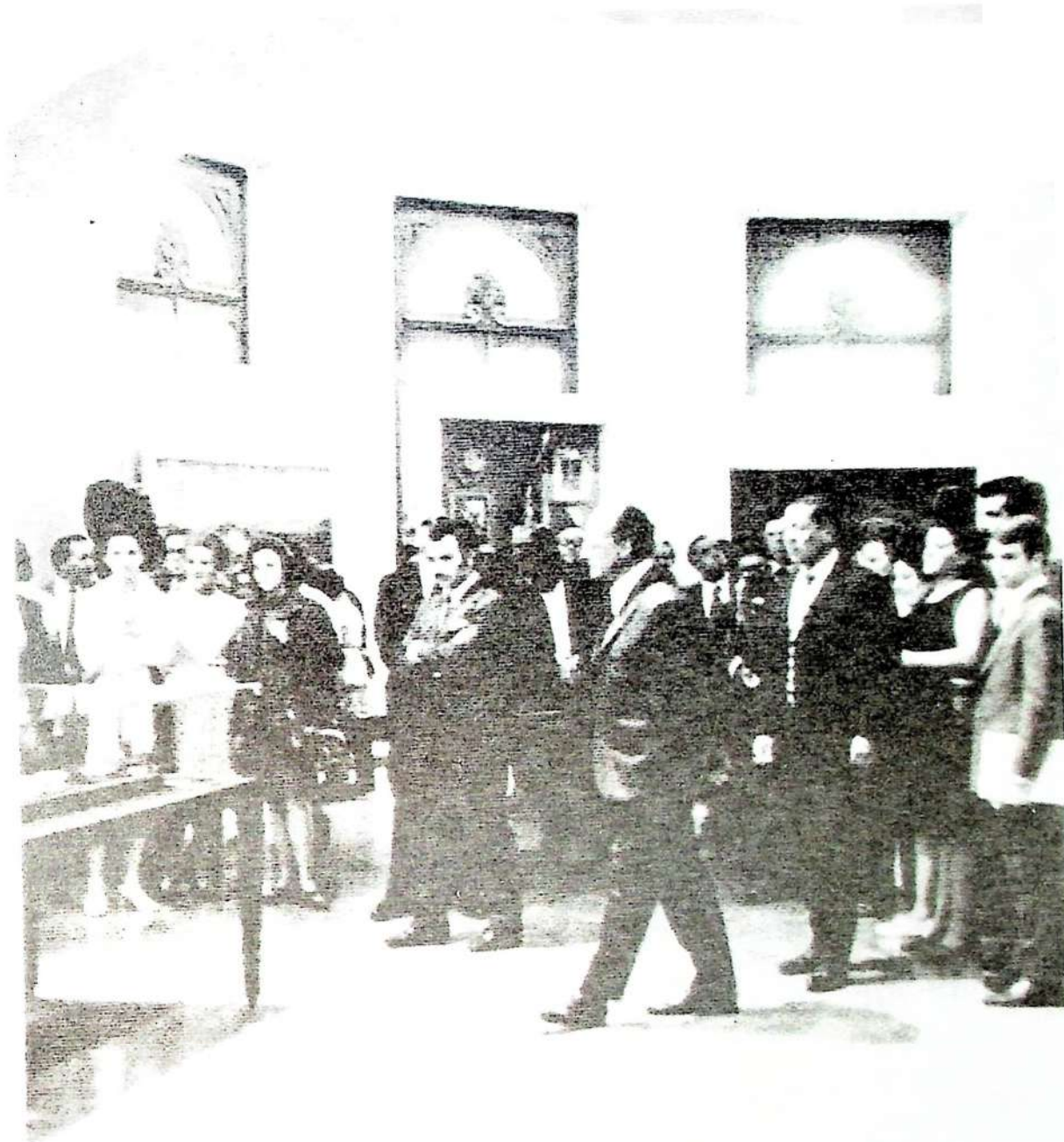
Neste contexto, a política patrimonial, e em especial a dos museus, constituiu-se de importância estratégica na concretização desse projeto. As salas de exposição, sobretudo as do Museu Nacional de História, transformaram-se em verdadeiras telas historiográficas e em locais de ampla visitação com forte apelo pedagógico, tornando-se um dos meios mais eficazes de formação do imaginário popular em um momento de intensa mudança política.

Como vimos no capítulo anterior, todos os guias oficiais analisados fizeram menção à existência de uma Sala da Revolução nos seus espaços de exposição permanente. Isto, porém, só seria concretizado nas décadas de 1970 e 1980, após (...)um chamado violento de Echeverría ao diretor de Museus¹²⁷, Iker Larrauri, e à diretora do Castillo, Prof^a Lina Odena Guemes¹²⁸, porque não havia uma Sala da Revolução e a história nacional estava incompleta, pois ficava restrita ao triunfo da República, com Benito Juarez.”¹²⁹

¹²⁷Direção de Museus do Instituto Nacional de Antropologia e História, atualmente Coordenação Nacional de Museus e Exposições.

¹²⁸ Lina Odena Guemes foi diretora do Museu Nacional de História no período de 1973-1977.

¹²⁹ Felipe Lacouture y Fornelli (diretor do Museu Nacional de História- 1977-1982) In: VÁZQUES OLVERA, Carlos. *El Museo Nacional de Historia en voz de sus directores*. México: INAH y Plaza Y Valdes Editores, 1997, p. 59.



Legenda: Presidente Luís Echeverría durante uma visita ao Museu Nacional de História- 1974.

Original: Museu Nacional de História.

(Fonte: GÓMEZ TEPEXICUAPAN, Amparo. *El Castillo de Chapultepec en Imágenes (1864 -1993)*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1994).

Apesar desta sala só ter existido a partir de 1975¹³⁰ e ter sido reformulada em 1982, é antiga a intenção de dedicar um espaço relacionado a essa temática, ainda que por meio de uma exposição temporária.

Na documentação levantada, a primeira referência à organização de uma exposição relacionada à temática da Revolução Mexicana é encontrada em um ofício de 1945, quando se aproximavam as comemorações do XXXV aniversário da Revolução, enviado pelo então diretor do Museu, José de Jesus Nuñez Dominguez, ao Diretor do INAH:

Com o objetivo de contribuir à comemoração do XXXV aniversário da Revolução, esta direção dispõe que em duas das salas onde ainda não se fizeram as instalações de objetos de porcelana e marfim, se faça uma exibição daqueles que se conservam neste estabelecimento e se relacionam com a citada Revolução a partir de 1910. Esta exibição terá caráter provisório e durará de **20 a 30 do mês em curso** (grifo meu).¹³¹

Mesmo sendo uma exposição temporária e que serviu de comemoração aos trinta e cinco anos do aniversário da Revolução de 1910, pode-se perceber que já existiam coleções de objetos sob a guarda do Museu e que se relacionavam com a temática da Revolução.

Fundamentalmente, o Museu assumia e incorporava, para efeitos de celebração e evocação da memória da Revolução Mexicana, a data de **20 de novembro**. Esta exposição¹³², inaugurada justamente no dia 20 de novembro de 1945, “coincidia”, trinta e cinco anos depois, com as propostas lançadas por Francisco I. Madero no Plano de San Luis Potosí, em que este líder conclamara o povo a rebelar-se contra a ditadura porfirista, marcando

¹³⁰ Antes desta data existia neste mesmo espaço apenas o mural de Jorge González Camarena, “A Constituição de 1917,” que foi inaugurado em 1967 e que será analisado no capítulo 4 deste trabalho.

¹³¹ José de Jesús Nuñez y Domínguez, 14.11.1945. Setor de Documentação do Museu Nacional de História.

¹³² Infelizmente a documentação recolhida não permitiu definir a proposta museológica dessa exposição.

dia e hora para o início da Revolução: **20 de novembro de 1910, às 18 horas.**¹³³

No ano de 1952, quando era diretor do Museu o historiador Silvio Zavala, surgiu o projeto de criação da Sala da Revolução e também do Porfiriato. Para isso seriam necessárias obras de adaptação arquitetônica no espaço do edifício, além de “ampliar a coleção de objetos históricos da Revolução, mediante novas aquisições. Por outro lado, a arte¹³⁴ da Revolução entraria mediante contratos com artistas.”¹³⁵

Em 1954, novamente surgiram indícios da preocupação da diretoria do Museu na organização dessa sala, que também podem ser verificados em uma correspondência oficial de seu diretor Wigberto Jiménez Moreno,¹³⁶ endereçada a Salvador Azuela, que na época ocupava o cargo de pesquisador junto ao Instituto Nacional de Estudos Históricos da Revolução:

(...) As salas de exposição, consagradas à história do México, chegam na atualidade até a Queda do Segundo Império em 1867. É evidente a urgência de completar esta exposição objetiva de nossa história com mais duas salas: uma, dedicada ao período de 1867 a 1910 e outra, destinada à Revolução Mexicana. A transcendência que este último acontecimento teve ao provocar a reorientação de nossa cultura e também nossa organização política e social, deve fazer-se patente aos numerosos visitantes que em número não menor que 450.000 por ano buscam este Museu para receberem uma lição de civismo. (...) Infelizmente por problemas de espaço e orçamento ainda não pudemos instalar estas duas salas acima referidas e solicito sua ajuda em termos de reforço econômico e, ao mesmo tempo, a colaboração dos senhores para obter

¹³³ Com esta opção, o Museu passou a incorporar uma identificação muito estreita entre a história oficial e a memória da Revolução Mexicana por meio de um de seus maiores protagonistas identificado com o projeto liberal burguês: Francisco I. Madero.

¹³⁴ Leia-se “muais”.

¹³⁵ Silvio Zavala, 24.1.1952. Archivo Silvio Zavala, Caja 32; Exp. 225.

¹³⁶ Este dirigiu o Museu Nacional de História no período de 1954-1956, logo após a gestão do historiador Silvio Zavala (1946-1954).

uma série de objetos e documentos que seguramente poderiam conseguir com alguns dos veteranos que participaram na luta, e que seriam reunidos aos materiais já existentes neste Museu. Desta maneira, poderíamos realizar uma exposição decorosa desta importantíssima etapa de nossa história, dando à Revolução Mexicana o lugar que lhe corresponde dentro da representação objetiva de nossa história.¹³⁷

Além da necessidade da estruturação de uma sala destinada à Revolução Mexicana para completar a “objetividade da história mexicana”, esta se constituía de grande importância pois permitiria uma “lição de civismo” para a população compacta que visitava seus espaços públicos, reforçando mais uma vez os vínculos pedagógicos desse Museu. E, mais ainda, a Revolução Mexicana se posicionava como acontecimento de grande envergadura, uma vez que “reorientou a cultura e a organização política e social do país”.

Além disso, outro aspecto a ser levado em conta nesse documento é a solicitação realizada junto ao *Instituto Nacional de Estudos Históricos da Revolução Mexicana* para a obtenção de coleções¹³⁸ de objetos e documentos junto aos veteranos que participaram da luta armada na Revolução.

Em 1959, o projeto do diretor do Museu, Antonio Arriaga Ochoa,¹³⁹ para representar a Sala da Revolução, foi assim definido:

¹³⁷ Wigberto Jiménez Moreno, 28.4.1954, Archivo Silvio Zavala, Caja 34- Exp. 589.

¹³⁸ A documentação obtida permite apontar algumas doações dispersas de objetos relacionados com a temática da Revolução Mexicana, especialmente aqueles que poderiam causar maior impacto, tais como a caneta com a qual o presidente Cárdenas assinou o decreto de expropriação e nacionalização das empresas estrangeiras de petróleo (18.4.1938), a máscara mortuária de bronze do presidente Plutarco Elías Calles (15.12.1945), dentre outros. Foram levantados todos os relatórios anuais do Museu, e verificou-se que a partir da década de 50 a grande preocupação da diretoria do Museu foi com a produção da obra muralista para representar a temática da Revolução Mexicana.

¹³⁹ Este foi o diretor que mais tempo permaneceu à frente do Museu. Sua gestão durou 17 anos (1956-1973) e neste período foram inauguradas não só algumas exposições temporárias, como todos os murais relativos à temática da Revolução Mexicana.

O Museu Nacional de História, instalado no Castillo de Chapultepec, vem se reorganizando no transcurso dos três últimos anos. Pensamos que um Museu Histórico deva ser um livro aberto ao nosso povo, uma lição gráfica da História. De fato, diversos pintores estão realizando grandes murais: Siqueiros, a Revolução, Juan O'Gorman, a Independência, González Camarena, México Independente, Reyes Meza, México na época pré-cortesiana. Lembrará o senhor que o que mais impressionou aos visitantes do Vaticano sem dúvida alguma são os grandes murais e o México tem a oportunidade de que seus pintores realizem esta obra, como já o vêm fazendo.

Na Sala da Revolução encontra-se um grande mural que está terminando o pintor Alfaro Siqueiros. Serão expostas as seguintes etapas: um grande retrato do Presidente Francisco I. Madero, que poderá ser realizado por Orozco Romero ou outro dos pintores mexicanos, David Alfaro Siqueiros, González Camarena ou Alfredo Salce.

Nas vitrines serão apresentados os objetos do Sr. Madero, seus proclamas, a sucessão presidencial, etc., na segunda parte um grande retrato de Don Venustiano Carranza que representa o constitucionalismo, documentos, objetos, etc. Em terceiro lugar a expropriação petroleira, com um retrato que está sendo realizado pelo pintor Goitia, o decreto de expropriação, uma visão deste aspecto de nossa vida. A representação da parte educativa da Revolução, as leis operárias; as realizações atuais, ou seja, o progresso de nossa pátria. Como não existe no Museu um bom retrato de Don Francisco I. Madero é por esta circunstância que recorreremos ao senhor. A sala da Revolução está vazia e tratando de integrá-la recorreremos ao senhor porque temos a certeza de que com seu patriotismo poderá patrocinar a obra de um dos bons pintores para que

realize o retrato do senhor Francisco I. Madero, seu ilustre e heróico irmão.¹⁴⁰

Na visão de seu diretor, o Museu Nacional de História deveria exercer uma função estritamente pedagógica, já que esta instituição foi comparada a um *livro aberto* para o povo mexicano. Este *livro* deveria ser ilustrado por meio de *lições gráficas* de grande apelo imagético por meio da obra muralista, que deveria ter o mesmo impacto de obras similares presentes no Vaticano. Daí o caráter de reverência que estas obras deveriam exercer no sentido de serem cultuadas como verdadeiras imagens *sacro-cívicas*, com as quais o público mexicano poderia se identificar.

A Sala da Revolução deveria obedecer a uma estrutura dividida em três etapas: a primeira, dedicada a Madero e representada por uma obra mural e outros objetos; a segunda, também com outra obra muralista representando o constitucionalismo de Carranza, além de objetos e documentos; e, finalmente a terceira, dedicada ao decreto da expropriação petrolífera de 1938, tendo outras referências ao período cardenista, tais como a questão da política educativa, as leis operárias, etc. O interessante é notar que o diretor do Museu não cita o nome do presidente Cárdenas em nenhum momento de sua correspondência, mas é evidente a menção às suas realizações. Ocorre, porém, que esta é a única referência a uma possível representação do período cardenista no Museu.

Na verdade, o objetivo maior dessa correspondência era o de obter fundos que possibilitassem o financiamento de um retrato da figura de Madero pela interferência de seu irmão que, além do vínculo familiar, possuía destaque político como governador do Estado de Coahuila.

A partir dessa proposta, Arriaga implementou seu projeto nos anos subsequentes, com uma concepção dedicada à Sala da Revolução, que seria desdobrada em três espaços museológicos correspondentes a três etapas: Maderista, Constitucionalista e Síntese da Revolução.

¹⁴⁰ Antonio Arriaga Ochoa 13.5.1959, ofício encaminhado para o general Raúl Madero, irmão de Francisco I.

A etapa Maderista acabou sendo concluída com os dois murais de Juan O'Gorman: "Sufrágio Efetivo, Não-reeleição", de 1968, e "O Feudalismo Porfirista", de 1973, que serão analisados no capítulo seguinte. Antes disso, porém, a documentação histórica da instituição deu conta de uma exposição temporária ocorrida em 1962 e denominada "Vida e obra de Madero", com objetos provenientes da famosa Coleção Madero¹⁴¹.

A etapa Constitucionalista ressaltou a figura de Venustiano Carranza e a Constituição de 1917. Esta sala foi inicialmente cogitada para receber dois murais, sendo o primeiro de Angel Bolívar, "Villa e a Tomada de Zacatecas",¹⁴² de 1965, e o segundo de Jorge González Camarena, "A Constituição de 1917", de 1967.

A Síntese da Revolução foi tarefa entregue ao artista muralista David Alfaro Siqueiros, "Do Porfirismo à Revolução (1906-1913)", iniciada em 1957 e inaugurada em 1966¹⁴³, que também será analisada no capítulo 4.

Finalmente, é necessário dizer que apesar das tentativas de mudanças posteriores e daquelas que efetivamente ocorreram nos espaços destinados à representação da Revolução Mexicana –e que serão vistos em seguida– pode-se afirmar que o projeto do ex-diretor Antonio Arriaga Ochoa, aludido acima, foi o vitorioso, pois permanece até hoje em seus eixos

Madero e governador do Estado de Coahuila. Archivo del Museo Nacional de Historia.

¹⁴¹ Esta coleção foi reunida por sua esposa Sara Perez de Madero, nos anos de 1911-1912, e doada por Francisco Madero Zambrano (sobrinho do ex-presidente) a Antonio Ortiz Mena, secretário da Fazenda e Crédito Público, e este, por sua vez, a entregou ao Museu Nacional de História por meio do secretário da Educação, Jaime Torres Bodet. Esta coleção reunia 53 peças dentre as quais: medalhas, fotos, livros, placas de ouro e prata, chave simbólica, carteira, cadernos, livros de ouro, lenços, bandeiras, gravatas, diplomas e manifestos.

¹⁴² É fundamental notar que a intenção inicial da proposta de Arriaga foi a de manter estes dois murais sob a mesma temática (Sala do Constitucionalismo), mesmo sabendo que a partir da magnífica vitória das forças villistas na cidade de Zacatecas iniciava-se o processo de distanciamento e ruptura total entre as forças carrancista e villista. Atualmente, o mural de Bolívar "encontra-se localizado junto à "Loja do Museu", e a sua importância está totalmente relegada a segundo plano, pois quase não se nota sua presença. Em compensação, o mural de Jorge González Camarena está na Sala da Revolução Mexicana, onde sua presença e espaço dedicado sobrepuja em muito o mural anterior. Obviamente esta diferença de enfoque não é casual, ou seja, é intencional para que os visitantes se identifiquem com o ordenamento jurídico representado pela Constituição de 1917 sob a liderança do liberal Carranza, em vez de se identificarem com a figura revolucionária e popular de Villa.

¹⁴³ Todas estas salas, exceção feita à de Madero, foram inauguradas com grande pompa em 9 de fevereiro de 1967, e contaram até mesmo com a presença do presidente da República Gustavo Díaz Ordaz, tendo sido transmitidas ao vivo pela televisão mexicana. **Informes Generales de los Trabajos Correspondientes al período de 1.12.1966 a 28.2.1967**

fundamentais, definindo uma memória oficial em relação ao acontecimento mais importante da História Mexicana do século passado.

3.2 O primeiro projeto de uma Sala Permanente da Revolução Mexicana em 1975: As Massas Entram em Cena?

As salas relativas à temática da Revolução Mexicana em suas diversas etapas estavam ocupadas, até 1974, apenas pelas obras murais sem a presença de nenhuma outra referência em termos de objetos tridimensionais.

A partir da reclamação do presidente Echeverría em relação à inexistência de uma sala destinada à Revolução Mexicana, iniciou-se então uma série de providências para a efetivação do espaço que pudesse fornecer uma visão dessa Revolução, com a inclusão de referências documentais que consolidassem um discurso expositivo, reunindo para isso diversas linguagens, tais como artefatos dos mais variados tipos, fotografias, publicações, documentos, etc.

Cabe chamar a atenção e ressaltar o fato de que o espaço destinado para a montagem dessa nova sala foi justamente aquele que até então era ocupado pelo mural de Jorge González Camarena, "A Constituição de 1917", e que era conhecido por Sala da Revolução -*Etapa do Constitucionalismo*.

As autoridades do INAH decidiram que a inauguração da exposição deveria acontecer em 9 de fevereiro de 1975 com a presença do presidente Echeverría, e para a coordenação da reformulação da Sala da Revolução Mexicana foi designada a historiadora Alicia Olivera de Bonfil que, na época, era a coordenadora do Programa de História Oral do INAH; e ao Departamento de Planejamento e Instalação de Museus, também do INAH, ficou a responsabilidade pela implementação do projeto de montagem da mesma.

Como o tempo era curto, restando apenas dois meses para todo o trabalho de levantamento do acervo e de concepção museográfica, a nova exposição da Sala da Revolução valeu-se de muitos documentos originais e fotocopiados (decretos, manifestos, planos, cartas, etc.), publicações originais, jornais de época, fotografias, armas e depoimentos de antigos

veteranos que haviam lutado ao lado das forças carrancista, villista ou zapatista.

A concepção dessa nova sala foi baseada em uma preocupação cronológica que levasse em conta todas as etapas do processo revolucionário mexicano compreendido entre os anos de 1910 e 1938¹⁴⁴:

Trata-se de fornecer uma visão mais eloqüente e mais lógica segundo as pesquisas históricas do que foi a Revolução Mexicana de 1910, a partir dos elementos plásticos mais representativos de que dispomos. Os acontecimentos desta luta deverão ter um desenvolvimento cronológico, desde seu aparecimento, até as inquietações sociais que possam ter sido solucionadas através de alguma medida governamental, quer fosse em forma de lei ou regulamentação.

Também deverá levar-se em conta que não é nosso critério deixar de fora da exposição figuras relevantes desta luta, mas sim que se faça um esforço em mudar a imagem que tradicionalmente se deu, ressaltando unicamente a importância da participação dos caudilhos, mas sim destacando de forma visível, a participação muito importante do povo, quer da massa camponesa, como dos operários, bem como das tropas de baixo escalão.¹⁴⁵

Esta exposição buscava, como se vê acima, uma abordagem diferenciada a respeito da temática da Revolução Mexicana, que incluísse a participação das massas camponesa e operária¹⁴⁶ e não apenas das lideranças mais conhecidas (Carranza, Obregón, Calles), sempre tão evidentes na representação do processo revolucionário. Além disso, buscava

¹⁴⁴ Esta foi a primeira exposição que ampliou o eixo cronológico da Revolução Mexicana, incluindo o sexênio cardenista.

¹⁴⁵ Guión Histórico para la Instalación de la Sala de la Revolución Mexicana en el Museo Nacional de Historia, Alicia Olivera de Bonfil, Enero/1975.

¹⁴⁶ Estes setores estariam representados por meio de depoimentos de veteranos que participaram do processo revolucionário, além de algumas fotos selecionadas que mostrassem os diversos grupos que se enfrentaram nesse contexto.

apoiar-se na produção acadêmica por meio das pesquisas que a própria responsável vinha levando a cabo, tendo por base os princípios da História Oral. Há que se destacar que esta linha de trabalho foi introduzida no México no início da década de 70 por uma equipe de historiadores do INAH, da qual faziam parte Alicia Olivera de Bonfil, Salvador Rueda Smitters¹⁴⁷ e Laura Espejel.

Para viabilizar esta concepção a exposição acabou sendo dividida em quatro etapas principais, assim distribuídas:

1ª Etapa: Antecedentes imediatos da Revolução, os movimentos precursores (greves de Cananea e Rio Branco), o Plano de San Luis Postosí, Tratados de Ciudad Juárez, Governo de Madero, o Zapatismo, o Villismo, o Orozquismo, a Dezena Trágica, Morte de Madero e Pino Suárez até a usurpação de Victoriano Huerta.

2ª Etapa: A Revolução Constitucionalista. O Plano de Guadalupe. A ocupação de Vera Cruz por tropas norte-americanas. A cisão revolucionária. A Convenção de Aguascalientes. A Constituição de 1917. O governo de Venustiano Carranza. A morte de Emiliano Zapata e a perseguição das tropas zapatistas e villistas.

3ª Etapa: O caudillismo. O Plano de Água Preta. Governo de Adolfo de la Huerta. Governo de Álvaro Obregón. A administração de Plutarco Elías Calles. A sucessão presidencial. Reeleição de Álvaro Obregón e sua morte.

4ª Etapa: A jornada institucional. Mensagem política de Calles ante o Congresso da União. Governo de Emilio Portes Gil. Fundação do Partido Nacional Revolucionário (PNR). Governo de Ortiz Rúbio. Governo de Abelardo Rodrigues. Lei de Proteção e Conservação de Monumentos Arqueológicos e Históricos. Governo de Cárdenas. Plano Sexenal. Fundação da Confederação de Trabalhadores Mexicanos. Divisão dos Ejidos da região de Laguna. A expropriação petroleira. Mudança do Partido Nacional Revolucionário (PNR) para Partido da Revolução Mexicana (PRM).

¹⁴⁷ Este seria diretor do Museu Nacional de História durante o período de 1990-1992.

Cada etapa buscou estabelecer um diálogo coerente entre os textos existentes, os documentos originais ou fotocopiados, algumas publicações de época e as fotos, dentro de cada unidade estabelecida.

Em relação às fotografias apresentadas, é importante ressaltar o fato de que boa parte delas foi reproduzida a partir da famosa obra *“Historia Gráfica de la Revolución Mexicana”* e também *“La Crónica Ilustrada de la Revolución Mexicana”* de Agustín Víctor Casasola¹⁴⁸, sem referência de datas, e de outra obra denominada *“Problemas Agrícolas e Industriales de México,”* também sem referência de data de publicação.

A presença da linguagem fotográfica era tão evidente nessa exposição, que chegou inclusive a ser considerada pela própria historiadora Alicia Olivera de Bonfil, “uma exposição fotográfica, mas não uma sala de museu”.¹⁴⁹

Em relação a essas críticas dirigidas especificamente à estrutura museográfica da Sala da Revolução, e que foram rebatidas pelo museógrafo responsável Jorge Agostoni, vale ressaltar aquela em que a historiadora Alicia Olivera de Bonfil aponta a desigualdade no tratamento dispensado a alguns dos participantes da Revolução, dependendo das dimensões das fotos ali presentes:

Na disposição das fotografias, de acordo com o seu tamanho ou posição na sala, é dada ou não importância a determinados personagens ou passagens históricas. Nosso roteiro tratou de dar uma visão equilibrada, sem julgar nem os personagens nem os acontecimentos, para que o público visitante tenha liberdade em fazê-lo por si mesmo. Neste caso, estão, por exemplo, a fotografia do General Zapata que é apresentado em grande tamanho, no centro da Sala com etiqueta, contrastando com a

¹⁴⁸ Todo o arquivo fotográfico Casasola com as fotografias relacionadas à temática da Revolução encontram-se no Archivo Casasola que pertence ao Instituto Nacional de Antropología e História (INAH), e está localizado na Cidade de Pachuca, capital do Estado de Hidalgo. Aí também funciona o Museu da Fotografia.

¹⁴⁹ Alicia Olivera de Bonfil. Ofício dirigido ao chefe da Direção de Museus do INAH, Iker Larrauri, em 17.2.1975. Neste documento, a historiadora tece uma série de críticas à concepção museológica desta

do General Villa que é de tamanho menor e colocado muito ao alto e sem etiqueta.¹⁵⁰

Ao se manipularem fotografias, especialmente em um contexto expositivo, pode-se tirar ou dar importância a determinados personagens ou passagens históricos. A qualidade da foto, sua localização, dimensões e a atitude do personagem retratado produzem imagens de maior ou menor impacto junto ao público, sendo impossível ser imparcial ou equilibrado, pois a fotografia por si mesma não o é.

Além disso, a localização da fotografia na sala, sua relação com outras fotos e demais elementos museográficos e ambientais também proporcionam maior ou menor importância aos personagens ou acontecimentos representados. Isto é inevitável em se tratando de discurso expositivo.

Alicia Olivera, no documento descrito acima, reclama de que o general Zapata foi apresentado em um tamanho notadamente maior (0,80cm x 2,80 m) quando comparado ao general Villa (1,04m x 1,60 m). Segundo o museógrafo Agostoni, “esta diferença poderia ser compensada, pois a foto de Villa mostra uma atitude dinâmica, em posição de combate e com expressão de um vencedor”¹⁵¹.

Toda esta polêmica sobre as dimensões das fotografias e, por conseguinte, a maior ou menor importância na representação de cada um dos participantes da Revolução Mexicana, de acordo com as preferências ideológicas de cada um, fica em segundo plano por um grande detalhe: a presença, na Sala da Revolução, do mural de Jorge González Camarena, “**A Constituição de 1917**” (grifo meu).

A seqüência fotográfica pretendeu compensar esta notável desproporção de tamanhos para equilibrar a apresentação do processo

exposição, que teria sido, segundo ela, muito modificada pelas equipe do museógrafo responsável Jorge Agostoni. Após esta série de críticas, a exposição chegou a ficar fechada por um período.

¹⁵⁰ Alicia Olivera de Bonfil. Ofício dirigido ao chefe da Direção de Museus do INAH, Iker Larrauri, em 17.2.1975.

¹⁵¹ Jorge Agostoni. Ofício enviado ao diretor-geral do INAH, Dr. Guillermo Bonfil Batallha, em 7.3.1975.

revolucionário. Ocorre, porém, que a presença deste mural¹⁵² monumental ofereceu, desde o princípio, uma predominância tão grande do personagem Carranza, que acabou tornando o discurso fotográfico totalmente secundário.

Esta notável desproporção é exatamente a diferença brutal de tamanho entre as fotos de Villa e Zapata com a de Carranza no referido mural. A presença desta obra, devido à sua dimensão (4,0 x 4,5 m), dá o “tom” desta sala. Qualquer outro discurso ou imagem apresentada nesta sala, apenas confere ao mural e à sua mensagem uma legitimidade ainda maior para o personagem e sua obra principal: “*Venustiano Carranza e a Constituição de 1917*”.

As outras linguagens que compõem o discurso expositivo são secundárias e funcionam apenas como apoio ao mural, tornando-o linguagem e presença central nesta sala.

Ao analisar a exposição como um todo, pode-se afirmar que na composição deste discurso expositivo acabou-se compondo um poderoso imaginário visual que sinalizava uma **hierarquia interna** (grifo meu), e que pode ser dividido em quatro planos.

O primeiro, obviamente, está representado pela obra mural de González Camarena, “*A Constituição de 1917*”, estabelecendo um grande e eloqüente significado simbólico. Todas as outras ações representadas nesta sala parecem conferir a esta obra e, obviamente, ao seu significado, o valor central e a referência fundamental para o entendimento do processo da Revolução Mexicana; algo como se o ordenamento jurídico de Carranza fosse o maior legado do processo revolucionário até os dias atuais.¹⁵³ Parece até que todas as outras ações, ocorridas e representadas nesta sala, só

¹⁵² Como já dito anteriormente, este mural também será analisado no capítulo 4 da tese.

¹⁵³ Muitas das modificações ocorridas no texto constitucional mexicano contrariam inúmeras conquistas da Carta Magna de 1917. Estas alterações ocorreram com maior frequência a partir do sexênio de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994), que se constituiu num dos governos que mais se pautaram pelas orientações da agenda neoliberal. Ressalta-se a reforma ao histórico artigo 27 da Constituição Mexicana, no qual ficou abolido o direito de posse comunal (*ejidos*) sobre a propriedade rural por parte dos moradores das vilas, em prol da comercialização em larga escala da propriedade individual. Esta medida está diretamente relacionada às medidas de ajuste da economia mexicana às disposições do Tratado de Livre Comércio assinado pelo México, Canadá e Estados Unidos, mais conhecido pela sigla NAFTA.

poderiam ter desaguado na concretização do texto constitucional, para o qual os ali presentes lutaram pela sua efetivação e manutenção.

O segundo plano seria aquele representado pela exposição dos documentos originais que exerceram um duplo papel: fornecer informações sincrônicas a respeito do processo revolucionário e, ao mesmo tempo, servir de base para o trabalho do historiador, cuja matéria-prima é constituída pela existência e análise deste tipo de fontes primárias.

O terceiro plano está representado pelas fotografias que demonstram a ação coletiva e “heróica” de uma série de protagonistas conhecidos amplamente por toda a população mexicana, sempre estampados até a exaustão: Madero, Carranza, Obregón, Calles, Villa, Zapata e Cárdenas. Estas fotos emprestam a este cenário um tom ilustrativo numa tentativa (sem sucesso) de se impor perante a força da tela principal: o mural de González Camarena.

O quarto e último plano é aquele dedicado aos depoimentos dos veteranos revolucionários desconhecidos, que consagraram sua vida por um ideal e que também fizeram parte da História da Revolução Mexicana. Justificam-se, portanto, as suas presenças num espaço de celebração e evocação de suas memórias. Memórias estas que são ao mesmo tempo apresentadas no plano individual -os depoimentos nomeados daqueles que efetivamente participaram do processo de lutas- e no plano coletivo -o grande contingente de anônimos, que ao lado de outros deram a sua contribuição a essa etapa tão importante da História mexicana.

Inclui-se, desta maneira, a presença destes veteranos para caracterizar e concretizar, segundo a concepção de Alicia Olivera de Bonfil, a participação das massas nesse processo de lutas.

Finalmente, a partir da inauguração dessa sala com esse discurso expositivo, ocorreu a atribuição de um novo sentido ao entendimento da memória sobre a Revolução Mexicana, ou seja, aquele que a relaciona com o ordenamento jurídico e administrativo do país a partir de 1917.

O Museu Nacional de História assumia, desta forma, como um de seus principais ícones não só a figura de Carranza e os seus valores, mas essencialmente a sua representação como mais um “herói” mexicano que, diretamente responsável pela Constituição de 1917, deu por encerrado o processo revolucionário após a promulgação da nova Carta Magna, que deveria atender às demandas populares, pois afinal reunia em seus artigos muitas das reivindicações dessas camadas.

Após a abertura da exposição com a presença das autoridades governamentais e do presidente Echeverría, a exposição acabou sendo fechada ao público para que fossem sanados alguns problemas da montagem que, segundo a historiadora responsável, haviam alterado a sua proposta inicial.

Não obstante esses problemas e os conflitos de interesse apresentados, a exposição permaneceu na sala dedicada à Revolução até a década de 1980, quando foi substituída em decorrência de uma grande reestruturação museográfica ocorrida no Museu Nacional de História.

3.3 A Exposição de 1982: Nova Visão da Revolução?

A reestruturação da Sala da Revolução Mexicana entre 1981 e 1982 inseriu-se em um contexto mais amplo vinculado à reformulação de várias outras salas do Museu, exceção feita à área do Alcázar.

Como já foi mencionado anteriormente, essa política de reformulação do discurso expositivo das salas do Museu foi decidida pelo então diretor-geral do INAH, o historiador Gastón García Cantú, que tinha por intenção inovar na apresentação das exposições dos museus públicos no México. Para isso ele nomeou um novo diretor para o Museu, o arquiteto Felipe Lacouture y Fornelli, que seria o responsável direto por tais modificações.

O diretor Lacouture y Fornelli tinha por missão promover a mudança do discurso expositivo do Museu Nacional de História, e isto vinha ao encontro de seu pensamento, considerando que:

(...)os altos escalões do INAH estavam imbuídos de um conceito de museografia limitada estritamente ao que seria apenas a técnica de apresentação de coleções, nada mais que a arte e a técnica de apresentá-las. Considero que a museografia começa desde a pesquisa, a documentação, a restauração e uma prática posterior que é a educação, difusão e comunicação com o público, ou seja, é toda uma gama de atividades interdisciplinares.¹⁵⁴

A grande preocupação de García Cantú no que se refere ao Museu Nacional de História era muito particular: queria criar a Sala do Porfiriato –até então inexistente – e criticava a Sala da Revolução existente, que (...)composta por facsimiles de documentos dos diferentes planos revolucionários, algumas fotos e que havia sido improvisada desta maneira

¹⁵⁴ LACOUTURE Y FORNELLI, Felipe, In: Vazques Olvera, Carlos. *El Museo Nacional de Historia en voz de sus directores*. México: INAH, Plaza y Valdés, 1997, p. 61.

apenas porque o Presidente da República Echeverría havia chamado a atenção para a inexistência desta sala.¹⁵⁵

A preocupação com a criação da Sala do Porfiriato ou da *Ditadura*, como ficou conhecida até os dias atuais, se fazia necessária e urgente, pois segundo García Cantú, além de dar um sentido cronológico à história do país, estas salas deveriam ser inauguradas simultaneamente, sem o que não haveria sentido pois a Revolução só se explicaria como consequência da política porfirista:

Era indispensável fazer a Sala do Porfiriato para entender toda a etapa do capitalismo nascente no México; do desenvolvimento da tecnologia básica, da indústria, do grande comércio e muitas outras coisas; a culminação do grande problema da terra que vinha desde o século XVI, a partir das primeiras doações de terra que fez Carlos V a Hernán Cortés; o problema da terra dos indígenas em Morelos, e logo a explicação do aparecimento de Zapata, tudo isto deveria ser exposto. Os antecedentes de como nascem os trens, a indústria, como se desenvolveu a mineração, etc.; a estratificação das classes sociais, o incipiente nascimento de uma classe média, etc. Como explicar a Sala da Revolução se não se apresentava antes tudo isto?¹⁵⁶

O roteiro científico¹⁵⁷ da Sala da Revolução ficou pronto em dezembro de 1981 e foi elaborado, como já foi dito no capítulo 2, pela historiadora Sonia Lombardo, do INAH, e posteriormente traduzido na forma de um roteiro museográfico¹⁵⁸ por pesquisadores do próprio Museu Nacional de História: Dolores Enciso Rojas, Rosalino Martínez Chiñas, Teresa Pavia

¹⁵⁵ Idem, p. 72.

¹⁵⁶ Idem, p. 57.

¹⁵⁷ Esta é a tradução do que os museógrafos mexicanos entendem por *Guión Científico* e corresponde à proposta científica de uma sala de exposição, realizada por um pesquisador da área pertinente.

¹⁵⁸ Tradução do termo *Guión Museográfico*, que no Brasil pode ser entendido como proposta museográfica.

Miller, Elisa Servín González, Guadalupe de la Torre Villalpando e Aline Ussel Carillo.

Os objetivos do roteiro eram:

mostrar o período histórico do México desde 1911 até 1917, tentando dar uma visão integral deste para o qual se abarcaram quatro eixos temáticos: Organização Política, Estrutura Social, Organização Econômica e Manifestações Culturais. Procurou-se apresentar os objetos de maneira didática para que não sejam vistos enquanto peças dispersas, mas como um conjunto coerente dentro de seu contexto histórico¹⁵⁹.

Na reestruturação pela qual passou o Museu Nacional de História, três salas permaneceram dedicadas à temática da Revolução: Sala XI: *“Feudalismo Porfirista”* e *“Sufrágio Efetivo, Não-Reeleição”* (murais de Juan O’Gorman); Sala XII: *Sala da Revolução* (mural de Jorge Camarena); e Sala XIII: *“Do Porfirismo à Revolução”* (mural de Siqueiros).

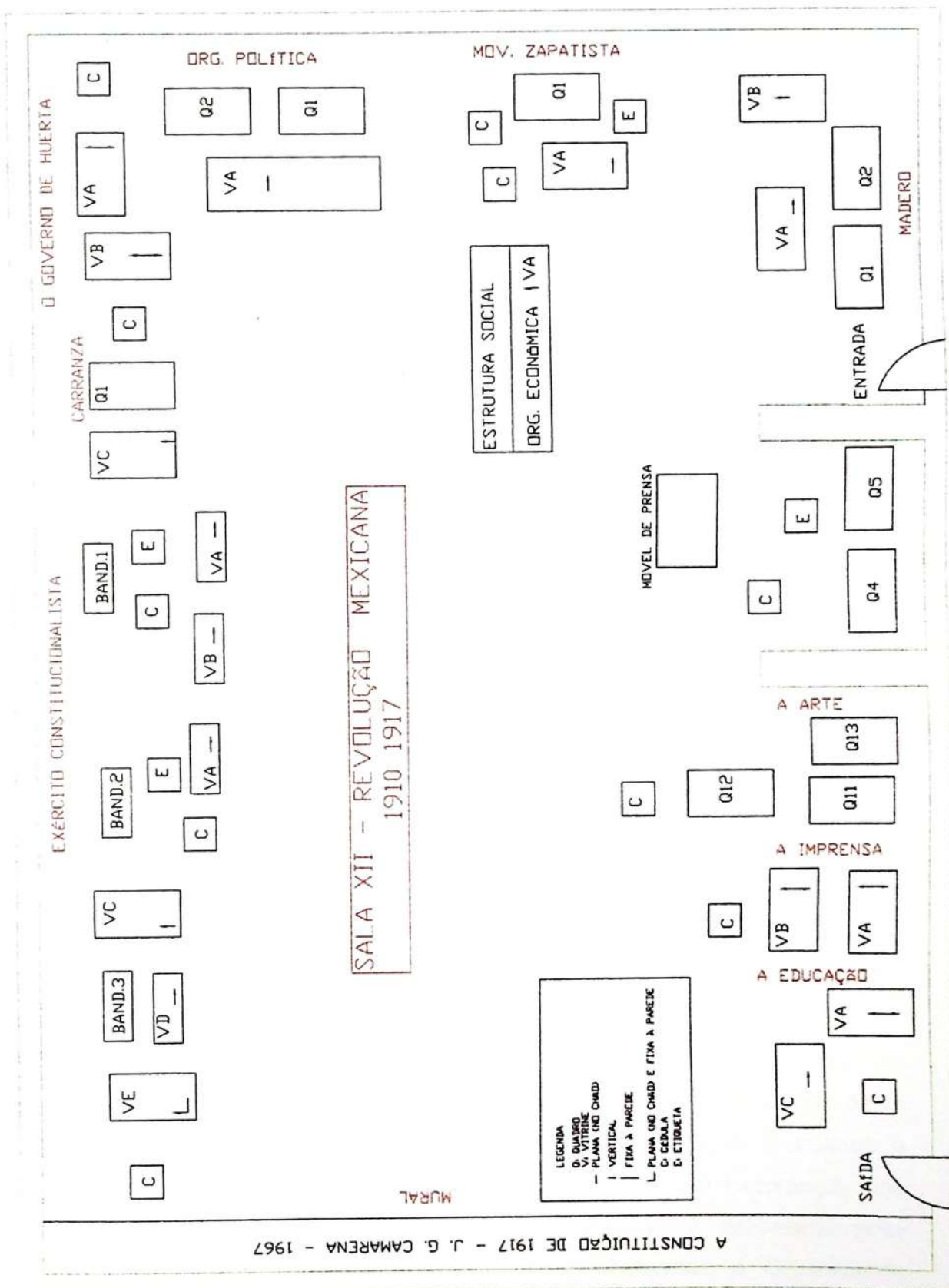
Algumas considerações devem ser feitas em relação a essa estrutura:

- o Museu manteve uma organização cronológica na apresentação da história mexicana, a partir de uma visão tradicional e oficial dos principais acontecimentos;
- conseqüentemente, as salas dedicadas à Revolução são a continuidade de um período anterior, o Porfiriato, e ainda a conclusão da história mexicana, que se encerra com a Revolução, mais especificamente com a Constituição de 1917;
- embora sejam três as salas dedicadas ao tema da Revolução, apenas uma delas, a de número XII, inclusive a maior delas, é que recebe esse título e está composta de diversos objetos além do mural. Já as outras duas, a XI e a XIII, estão exclusivamente compostas pelos murais. Portanto, a linguagem dos murais,

¹⁵⁹ Guión Científico de la Sala Permanente de la Revolución Mexicana – 1910-1917. Dez/1981.

pensados como recurso didático-pedagógico, se sobrepõe a qualquer tentativa de reestruturação museológica, havendo uma necessidade de adequação do discurso expositivo a esta realidade.

A exposição da Sala XII conta no total com cerca de 162 objetos, e de novo o objeto que mais se destaca pelas suas dimensões é o mural de Jorge González Camarena, *A Constituição de 1917*. Seguindo os quatro eixos temáticos, o Plano de Exposição foi assim concebido:



A CONSTITUIÇÃO DE 1917 - J. G. CAMARENA - 1967

Legenda: PLANTA BAIXA DA SALA XII- REVOLUÇÃO MEXICANA (1910-1917).

Elaboração: Camilo de Mello Vasconcellos.

1-Organização Política: inclui seis subtemas com seus respectivos módulos:

- O Governo de Francisco I. Madero
- O Movimento Zapatista
- Emiliano Zapata e o Plano de Ayala
- O Governo de Victoriano Huerta
- O Triunfo do Exército Constitucionalista
- A Constituição de 1917

Este módulo está composto por sete pinturas a óleo, um desenho, uma escultura, uma gravura, vinte fotografias, duas peças de indumentária e dez acessórios, seis armas, duas condecorações, dez documentos, dez livros, quatro bandeiras e etiquetas informativas a respeito dos objetos apresentados.

2- Estrutura Social: inclui uma peça de indumentária e seis acessórios, vinte e oito fotografias, um livro, um estojo, etiquetas técnicas de cada um dos objetos selecionados.

3- Organização Econômica: está formado por dois instrumentos de trabalho, uma peça de indumentária e três acessórios e dezessete notas de papel-moeda.

4- Manifestações Culturais: inclui três subtemas: a educação, a imprensa e a arte. Este eixo temático está composto por quatro pinturas a óleo, oito gravuras, seis fotografias, cinco documentos de época, dois jornais, e etiquetas técnicas de cada um dos objetos.

Vale chamar a atenção para mais um aspecto da organização desta exposição: as portas de entrada e saída são estritamente marcadas e vigiadas, não apenas por uma questão de organização e segurança, mas sobretudo porque o olhar apreciativo da exposição é deliberadamente direcionado para o aspecto que se pretende ressaltar: a Organização Política.

Obrigatoriamente, ao se entrar na Sala da Revolução o olhar se direciona, de uma forma hierárquica e num crescendo, para as figuras de Madero, Zapata, Villa e Carranza, tematizadas nas quatro paredes da sala, enquanto os demais aspectos, Estrutura Social, Organização Econômica e Manifestações Culturais espalham-se ao longo de todo o espaço expositivo, podendo ou não ser apreciados pelo visitante. Portanto, esses três aspectos servem apenas de apoio ao primeiro, sendo relegados a segundo plano em termos de espaço e de acervo existente.

Na análise deste discurso expositivo é necessário partir de uma constatação: este espaço articulado em torno de uma visão histórica sobre o tema da Revolução Mexicana apresenta-se dentro de uma estrutura hierarquizada, na qual são privilegiados certos personagens e períodos em detrimento de outros, refletindo uma visão ideológica em relação a esta temática, que acaba impondo certos padrões de representação.



Legenda: SALA XII- A REVOLUÇÃO MEXICANA
O Governo de Francisco I. Madero (Pinturas a óleo).
Original: Camilo de Mello Vasconcellos (1999).



Legenda: SALA XII- A REVOLUÇÃO MEXICANA
O Governo de Francisco I. Madero (Objetos Pessoais).
Original: Camilo de Mello Vasconcellos (1999).

No subtema “O Governo de Francisco I. Madero”, a presença deste líder do movimento de 1910 está concretizada materialmente por meio de alguns objetos que remetem à imagem do líder político: um quadro a óleo com a figura de Madero (pintado em 1918 posteriormente à sua morte, por José Inês Tovilla, e a partir de um retrato oficial), e objetos pessoais, tais como um terno, uma arma com bainha (simbolicamente representando a luta contra a ditadura porfirista), uma faixa presidencial coberta de ouro, e algumas medalhas onde constam referências gravadas em bronze à sua importância de “grande apóstolo da democracia”, além das suas qualidades pessoais, como a “perseverança e a abnegação”, e os lemas de sua campanha presidencial: “sufrágio efetivo, não-reeleição”.

Ao lado do retrato de Madero encontra-se também um outro personagem, Francisco León de la Barra, este representado secundariamente. Presidente provisório logo após a renúncia de Porfirio Díaz em 21 de maio de 1911, teve o papel de convocar novas eleições quando Madero seria eleito por larga margem de votos. A representação deste personagem só existe para prestar sentido e aval à figura central que é a de Madero.

Os objetos que integram a Coleção Madero possuem duas dimensões. Ao estar intrinsecamente ligada a uma pessoa, esta coleção expressa a construção de uma identidade individual. Uma vez incorporada ao acervo de um *Museu, Nacional e de História*, a mesma coleção expressa também a construção de uma identidade que se quer nacional.

Ao levar-se em conta o fato de Madero constituir-se em uma figura conhecida em todo o país, que se corporifica através da presença material de seus objetos nesta sala, a mensagem veiculada junto aos visitantes é a de que o seu exemplo e os seus postulados devem ser reconhecidos e valorizados como um modelo a ser seguido e cultuado.

Todas estas qualidades são reforçadas ainda mais quando, na vitrine ao lado, surgem as fotografias de Madero representado em momentos de grande visibilidade pública: ao depositar seu voto nas eleições de 1911,

tomando posse na Presidência da República, na abertura do Congresso com a leitura de uma mensagem oficial, e nas comemorações pela sua vitória em 1911.

O discurso segue sua narrativa em outro subtema: “Movimento Zapatista”, e o “Plano de Ayala” destaca a participação deste líder camponês do Estado de Morelos no processo da Revolução Mexicana.

A figura de Zapata encontra-se representada em diferentes suportes: montada a cavalo numa pintura a óleo, em um manifesto aos habitantes do Estado de Morelos, numa cópia do Plano de Ayala, em um lenço pertencente ao líder camponês, num objeto de montaria em prata, e em alguns textos a respeito do papel do movimento zapatista e da própria figura que representou Emiliano Zapata no processo da Revolução Mexicana.

Na pintura a óleo feita por I. A. Monroy em 1935, bem posterior à sua morte ocorrida em 1919, Zapata aparece em trajes típicos de líder camponês, montado a cavalo de maneira bastante sóbria e elegante, carregando em sua mão direita o Plano de Ayala junto com uma espingarda. A paisagem ao fundo é a de um povoado rural com algumas casas muito simples onde é possível visualizar áreas de plantação. É possível notar também que Zapata está na parte superior do vale, reforçando a idéia de que ele é o verdadeiro líder dos camponeses, e sentado mais abaixo é possível observar a figura simples de um camponês de costas para o observador, em trajes bem mais humildes que seu líder, com uma arma em punho observando ao longe o povoado, como se estivesse guardando a segurança do mesmo sob as ordens de Zapata.



Legenda: SALA XII- A REVOLUÇÃO MEXICANA.
O Movimento Zapatista.
Original: Camilo de Mello Vasconcellos (1999).



LEGENDA: SALA XII- A REVOLUÇÃO MEXICANA.
Emiliano Zapata. I. A. Monroy (1935).

(Fonte: Museu Nacional de História: Castillo de Chapultepec. Guia Oficial. INAH, 1996).

A pintura representa, sem dúvida, um líder vitorioso, retrato do triunfo e da glória de uma liderança incontestável. Simbolicamente, assim como ele doma sua montaria, também dominaria forças adversas, estas representadas pela “inépcia e traição”¹⁶⁰ de Madero aos princípios da reforma agrária que ele mesmo havia postulado no Plano de San Luis Potosí. E para enfrentar a política maderista, os maiores instrumentos que aparecem juntos na pintura seriam o Plano de Ayala (representando os postulados) e a luta armada (a mão que segura a espingarda). Completa-se a alegoria uma vez que a penúltima frase do próprio Plano de Ayala foi: “pueblo mexicano, apoyad con las armas en la mano este plan y haréis la prosperidad e bienestar de la patria”¹⁶¹.

Os textos da exposição existentes são muito simples e buscam fornecer algumas informações factuais e sintéticas a respeito do contexto em que Zapata surge no cenário da Revolução Mexicana, mas revelam a visão oficial a respeito do líder Emiliano Zapata:

(...)Mas quando Madero chegou à presidência da República e não solucionou os problemas agrários, Zapata se levantou contra ele, elaborando o Plano de Ayala em 25 de novembro de 1911. A partir deste momento teve que enfrentar aos diferentes governos surgidos durante o período revolucionário, até que em 10 de abril de 1919 foi assassinado em Chinameca, Morelos, por ordem de Venustiano Carranza.¹⁶²

Mas, afinal, como convivem na mesma sala, a vítima e o seu algoz, uma vez que ambos participaram ativamente da luta revolucionária? Como a Sala da Revolução apresenta e “resolve” esta disputa e este conflito que é, antes de mais nada, uma luta a partir de visões e atuações em projetos distintos?

¹⁶⁰ Estas expressões são encontradas no Plano de Ayala de 25.11.1911.

¹⁶¹ Plano de Ayala, 25.11.1911.

Ao longo do movimento revolucionário, Emiliano Zapata foi **radicalizando** (grifo meu) seu movimento em favor da restituição de terras e da reforma agrária; ao zapatismo integraram-se vários **intelectuais** que contribuíram para dar-lhe **maior força política** (grifo meu). Ao renunciar Victoriano Huerta proclamaram a *Ata de Ratificação do Plano de Ayala* no qual confirmaram Zapata como chefe nacional da Revolução e propunham elevar as disposições do Plano ao nível constitucional, estabelecer um novo governo de acordo com este e organizar a reforma agrária. (...) Ao longo da Revolução, Zapata lançou vários comunicados e manifestos que tinham o propósito de ampliar as reivindicações sociais; seu movimento se manteve sempre independente dos distintos governos que se sucederam. Ao **trunfar Carranza** (grifo meu) em 1916, Zapata não reconheceu sua **derrota** (grifo meu) e seguiu combatendo as tropas carrancistas, ditando uma série de reformas do seu quartel-general em Tlaltizapán, Morelos; anos depois **morreu** (grifo meu) assassinado.¹⁶³

É possível notar uma interpretação simplificadora, tendo em vista os limites de um discurso expositivo, mas que traz consigo uma valoração sutilmente negativa da atuação de Zapata, o que justificaria a sua derrota e a conseqüente vitória de Carranza.

Zapata é definido como radical que precisou do apoio de intelectuais para ter maior força política (sozinho teria poucas chances). Mesmo tentando ampliar as reivindicações sociais, Zapata e seu movimento acabaram se isolando, pois sempre se mantiveram independentes dos vários governos que se sucederam nesse período, favorecendo, portanto, o triunfo de Carranza. Ao não reconhecer sua derrota (para as forças carranzistas) e seguir combatendo contra forças mais bem estruturadas, seu destino final não poderia ser outro: inexoravelmente morrer assassinado.

¹⁶² Sala da Revolução Mexicana, "Texto de 1982" exposto até os dias atuais.

¹⁶³ Idem.

Em outro texto selecionado nesta exposição, revela-se uma tentativa de interpretação liberal em relação à atuação de Zapata no contexto revolucionário. Refiro-me ao fragmento do *Manifesto aos habitantes do Estado de Morelos de autoria do Governador Provisório do Estado de Cuernavaca*, Juan M. Carreón, de 6 de junho de 1911:

Para vossa tranqüilidade, o Sr. General Don Emiliano Zapata, em resposta ao ofício que lhe dirigi com a data de 5 do corrente, me comunica que na mesma data e por ordem geral da praça, ordenou às forças sob seu comando que suspendessem toda cobrança pela utilização de armas e cavalos.

Ao comunicar-lhes, os exortou a guardar o devido **respeito à vida e à propriedade** (grifo meu) e os advertiu que qualquer camponês que cometa falta ou delito será severamente castigado pelas autoridades competentes.¹⁶⁴

A intenção dos historiadores do INAH na escolha deste fragmento não foi aleatória, ainda mais por se tratar de sua apresentação numa exposição pública. Como a figura de Zapata é essencial no processo revolucionário e representa a vertente camponesa deste, houve aqui uma opção em mostrá-lo com tintas mais amenas, mais próximas do projeto (liberal e burguês) vitorioso de Carranza. Afinal Zapata, por meio de um manifesto, exorta a população de um Estado que está sob o seu comando a respeitar a propriedade, aplacando uma possível radicalidade de seus princípios e objetivos.

Este trecho selecionado vai justamente ao encontro de um dos principais pilares da constituição do liberalismo: o respeito à propriedade privada. Ou seja, retirado do contexto, este trecho pode dar a falsa impressão de que a luta de Zapata, na verdade, não teria posto em cheque a estrutura concentradora de propriedades rurais nas mãos da elite rural, contra a qual moveu toda a atuação de seu Exército Libertador do Sul,

transformando a luta pela reforma agrária numa plataforma política de atuação.

Apresentando-se desta maneira, as diferenças fundamentais que existiam entre o projeto carranzista e o zapatista ficam reduzidas a uma mera disputa pela liderança do movimento revolucionário, escamoteando as verdadeiras razões das lutas políticas entre essas duas concepções de projetos voltados à sociedade mexicana nos anos 10.

No subtema *O Governo de Huerta*, novamente as figuras destacadas e que estão sendo valorizadas positivamente são as de Madero e Carranza. Existem pinturas representando a prisão de Madero pelas forças golpistas de Huerta; fotografias que identificam os “traidores” Félix Díaz, Manuel Mondragón e o próprio Huerta (estes figurados como a encarnação do mal - golpes, traições-, enquanto Madero representaria as forças do bem - democracia, eleições); um poema em homenagem a Madero (em que ele é comparado a um *condor que se eleva aos céus após a sua morte*); e uma fotografia de uma coroa fúnebre depositada sobre o seu túmulo, representando sua morte.

Com relação aos textos existentes neste módulo da exposição destacam-se os seguintes aspectos:

- as “intenções democráticas” de Madero, que acabaram permitindo a reorganização das forças porfiristas e o conseqüente golpe de Huerta;
- a ingerência norte-americana nos assuntos mexicanos, tanto com a participação do embaixador americano Henry Lane Wilson no apoio ao golpe huertista, como na invasão de Vera Cruz pelos Estados Unidos em 1914;
- a luta armada contra Huerta, destacando-se entre os grupos rivais “o que dirigiu Venustiano Carranza o qual se pronunciou com o

¹⁶⁴ Idem.

Plano de Guadalupe que desconhecia Huerta e se pedia o restabelecimento da ordem constitucional”;¹⁶⁵

- a derrota huertista deveu-se ao triunfo das tropas constitucionalistas sob o comando de Carranza;
- mesmo referindo-se ao final do conflito com a vitória das forças constitucionalistas, há uma frase que pode concorrer para o entendimento equivocado do final do mesmo:

(...)Enquanto isso as tropas constitucionalistas ganhavam batalhas muito importantes pelo que era eminente a derrota de Huerta e o triunfo de Carranza. Ante esses fatos, o governo de Woodrow Wilson, assim com o de Huerta, aceitaram a mediação da Argentina, Brasil e Chile para **solucionar diplomaticamente o conflito** (grifo meu).

É sabido que essas negociações mostraram-se inúteis e de nada resolveram a situação do conflito, e que o mesmo foi decidido definitivamente nos campos de batalha e não no campo diplomático. Não teria sido mais uma intenção deliberada de amenizar a gravidade de uma guerra civil que dizimou milhares de vítimas, em nome de uma solução negociada por autoridades diplomáticas de outros países?

A representação de Huerta também se materializa por meio de alguns objetos: uma foto acompanhada de um famoso matador de touros mexicano chamado Rodolfo Gaona; um livro em homenagem a Huerta: *De como se vino Huerta y como se fue. Apuntes para la Historia de um régimen militar*, editado pela Librería General de México em 1914; o documento que permitiu a dissolução das câmaras federais; e um livro de memórias de autoria do próprio Huerta.

Para os subtemas *O Triunfo do Exército Constitucionalista e a Constituição de 1917* foi destinado um espaço bem superior (mais de 50% de

¹⁶⁵ Idem.

toda a sala) se comparado aos demais, não só em relação ao espaço físico ocupado, como quanto ao acervo em exposição.

Este dado vem corroborar mais uma vez a seguinte constatação: a Revolução Mexicana representada no Museu Nacional de História se identifica e está associada ao Constitucionalismo, ao papel representado pelo Exército Constitucionalista e ao seu maior representante, Venustiano Carranza. A Constituição de 1917 seria então a expressão do consenso político formado em torno de Carranza: ela sanciona em termos jurídicos e institucionais as mudanças trazidas pela Revolução.

Como resultado desta concepção histórica, o discurso expositivo chega ao nível da saturação na apresentação de símbolos relacionados aos temas referidos acima, a partir da exposição dos seguintes objetos: bandeiras; fotografias e pinturas; armas, uniformes e objetos dos revolucionários; livros e diários; manifestos, leis e informes, e o mural de González Camarena.

Pela riqueza de elementos simbólicos com presença marcante, vale a pena analisar mais atentamente as três bandeiras expostas do Exército Constitucionalista.

A primeira, de 1913, toda bordada em fios de seda, foi colocada de propósito logo abaixo da denominação: *Sala XII - Revolução Mexicana 1910-1917*. É representada nas mesmas cores da bandeira oficial mexicana (verde, branca e vermelha), e no centro desta, onde deveria estar o brasão, encontra-se o mapa do México. Na parte superior da mesma vem escrito "Exército Constitucionalista," nas laterais do mapa a frase "Liberdade, Justiça", e na parte inferior o lema "Pela Razão ou pela Força".



Legenda: SALA XII- A REVOLUÇÃO MEXICANA.
Exército Constitucionalista.
Original: Camilo de Mello Vasconcellos (1999).



Legenda: SALA XII- A REVOLUÇÃO MEXICANA.
O Triunfo do Exército Constitucionalista.
Original: Camilo de Mello Vasconcellos (1999).



Legenda: SALA XII- A REVOLUÇÃO MEXICANA.

O Triunfo do Exército Constitucionalista.

Original: Camilo de Mello Vasconcellos (1999).



Legenda: SALA XII- A REVOLUÇÃO MEXICANA.

O Triunfo do Exército Constitucionalista.

Original: Camilo de Mello Vasconcellos (1999).

A bandeira, símbolo maior da pátria, impressa com o mapa do território mexicano (tantas vezes invadido e violado em sua autonomia), mais uma vez é desfraldada em prol de uma luta que, se não for alcançada por meio da razão, o será por meio da força (representada na constituição de um exército). A luta e a conquista da ordenação jurídica do país fariam alcançar a liberdade e a justiça e manteriam o território integrado sob as mesmas orientações de uma carta magna, regulando a vida e os direitos dos cidadãos.

Já a segunda e a terceira bandeiras vêm também estampadas nas cores oficiais do estandarte mexicano, inclusive ostentando o brasão¹⁶⁶ oficial na parte central da mesma, com o lema “Exército Constitucionalista” e o nome gravado das Brigadas: “Guadalupe Victoria” e “Serápio Rendon”.

Ao contrário da primeira, que por representar o lema e os ideais do Exército Constitucionalista vinha exposta em primeiro plano, as demais já incorporam o processo da luta armada propriamente, ao trazerem o nome das respectivas brigadas e batalhões desfraldados pelos seus soldados.

Completa-se a alegoria com fotos de personagens famosos no processo da Revolução Mexicana, algumas inclusive em atitude de assinar a na própria bandeira que se encontra ali exposta, como Álvaro Obregón e Felipe Angeles.

Procurando proporcionar maior grandiloquência a este subtema, os objetos selecionados e apresentados buscam mostrar a realidade do processo de lutas por intermédio de armas (diversos tipos), uniformes de soldados e de personagens destacados (Álvaro Obregón) e, finalmente, a concretização da luta: diário dos debates do Congresso Constituinte, livros e informes de Carranza, e o imenso mural de Jorge González Camarena, *A Constituição de 1917*, apogeu e ápice da sala.

¹⁶⁶ Uma águia pousada num pé de *nopales* (planta típica mexicana provedora de um alimento consumido em grande escala até os dias atuais), devorando uma cobra. Esta simbologia remete à origem mítica dos astecas e, segundo a mesma, foi neste local que, após longa peregrinação, os astecas teriam encontrado o lugar ideal para a construção de uma cidade que ficaria conhecida como Tenochtitlán e, mais tarde, Cidade do México.

No texto explicativo à *Constituição de 1917*, esta aparece como a grande obra de Venustiano Carranza que, mesmo apresentando um projeto de reformas à Constituição de 1857, acabou aceitando as reivindicações dos setores mais radicais com os artigos: 27, que estabeleceu a forma de distribuição da propriedade territorial; 3º, que declarou a educação obrigatória, laica e gratuita; e o 123, no qual ficaram fixadas como direitos constitucionais as demandas operárias mais importantes.

A Carta Magna se concretiza materialmente por meio de um livro *Un Nuevo Congreso*, de 1915, de autoria de Félix Palavicini; um “Diário de los Debates del Congreso Constituyente,” de 1917; uma “Lei sobre legislação familiar”, da Imprensa do governo, de 1917; e um “Informe Presidencial”, de Venustiano Carranza, também de 1917.

É preciso salientar ainda que a nova Constituição de 1917, segundo a proposta expositiva, estabeleceu um fim para o processo revolucionário que ficou definido, em termos cronológicos, como sendo o período abarcado pelos anos de 1910-1917.

Finalmente, algumas considerações a respeito da representação de outro mito da Revolução Mexicana presente nesta sala: Pancho Villa.

Villa aparece como o líder de um movimento popular que se deu no norte do país, e que:

à diferença do zapatismo, não contou com planos políticos e sociais senão no final do movimento revolucionário. Caracterizou-se por sua grande efetividade na luta armada, a famosa Divisão do Norte. A mando de Villa esta força conseguiu, em vários combates, decisivos triunfos para o Exército Constitucionalista. De qualquer maneira, ainda que careceu de um programa político definido, o movimento encabeçado por Villa sustentou como demanda as principais reivindicações operárias e camponesas pelas quais se havia lutado desde o início da Revolução.¹⁶⁷

¹⁶⁷ Sala da Revolução Mexicana, Op.cit.

Além disso, Villa é um líder local vinculado à Divisão do Norte e que, ao incorporar as demandas populares, teve um grande papel no triunfo final do exército constitucionalista, comandado por Venustiano Carranza. Ademais, o exército villista não se constituiu em apêndice do exército constitucionalista, como quer o texto acima citado, mas sim uma corrente autônoma.

Há uma intenção de apresentar Villa como um líder que não possuía planos ou programa político algum, o que não corresponde à realidade. O villismo, assim como o zapatismo, apresentou programas que representaram um salto qualitativo em termos de demandas populares, especialmente aquelas relativas aos interesses dos camponeses. Não só o Plano de Ayala, mas também as leis agrárias villistas apresentaram propostas com o intuito de resolver a questão agrária tanto em seus Estados como em todo o país:

O movimento villista sempre teve muito clara a necessidade de conquistar o poder central, como é possível constatar pela ação dos representantes da Divisão do Norte na Convenção de Aguascalientes, nos conflitos com Carranza e o governo convencionista. A aliança com o movimento zapatista faz parte da `perspectiva nacional` do villismo, da necessidade de fundir os dois movimentos, ampliando a força dos camponeses em oposição à burguesia revolucionária.¹⁶⁸

Os objetos villistas estão representados por diversas armas, chapéu (doado por sua neta) e fotos mostrando sua entrada na Cidade do México em 7 de dezembro de 1914, em companhia de alguns chefes do Estado Maior Villista, além de uma foto em que aparece acompanhado de sua esposa.

Como idéia-síntese, o Museu Nacional de História passa uma imagem de que os dois únicos líderes populares de peso da Revolução Mexicana

¹⁶⁸ VILLA, Marco Antonio. A Revolução Mexicana. São Paulo: Editora Ática, 1993, p. 25.

devem ser assim rememorados: Zapata é um líder revoltoso do sul do país, de um Estado de pouca importância política no conjunto da República Mexicana. Apesar de apresentar um programa político e social, não foi possível vencer em suas pretensões pois seu movimento sempre teve um caráter autônomo, isolado, uma vez que não se uniu a nenhum outro grupo de maior envergadura política (leia-se exército constitucionalista de Carranza) e por isso foi derrotado.

Villa, mesmo integrando as forças de Carranza, como mostra o texto expositivo, e possuir uma força militar inigualável, “pecou” por não possuir um plano político e social. Isto explicaria então sua derrota para as forças melhor organizadas e estruturadas dos pontos de vista político e jurídico, sob a inspiração do Plano de Guadalupe¹⁶⁹ e da conseqüente redação e promulgação da Constituição de 1917.

Considerando que a exposição ressalta a figura desses quatro personagens, obviamente com uma visão mais favorável a Madero e Carranza, alguns aspectos devem ser observados. Um deles refere-se à transformação desses líderes revolucionários em heróis nacionais oficiais, convivendo num mesmo espaço expositivo como se tivessem compartilhado de um projeto único e idêntico, a Revolução, entendida sob o aspecto de categoria homogênea.

O uso da Revolução feito pelo governo mexicano como um símbolo para unificar a nação contradiz uma das características fundamentais da própria Revolução, ou seja, o seu caráter heterogêneo. A Revolução Mexicana não foi um processo único, dividiu-se em várias etapas, vários interesses, vários grupos e facções, mas a forma como foi apropriada e representada em diferentes suportes expositivos reforçou aspectos contrários a essa idéia.

¹⁶⁹ O Plano de Guadalupe lançado em 26/3/1913 é um apelo à rebelião e ao não-reconhecimento de Huerta. Este plano não incorpora nenhuma demanda social – a reforma agrária não é citada nem vagamente. Para Carranza, bastava restaurar a legalidade constitucional do governo Madero e autonomear-se *Primeiro Chefe da Revolução*.

Embora os líderes revolucionários expressassem os anseios de facções conflitantes, inclusive como inimigos políticos, e uns sendo responsáveis pelo assassinato de outros, os conflitos foram propositalmente suavizados pelos governos revolucionários posteriores. A homogeneização desses “heróis” revolucionários oficiais contribuiu para a imagem da Revolução unificada, ao desviar a atenção das diferenças e projetos que caracterizaram as atuações de cada um deles no processo revolucionário.

Para isso, os ideólogos do INAH desviaram a atenção das diferenças faccionais e ideológicas entre os “heróis” oficiais, reforçando suas características pessoais, atribuindo-lhes aspectos heróicos tradicionais: coragem, força, integridade, perseverança, bravura, masculinidade e dedicação à causa revolucionária e ao povo mexicano.

De certo modo, esses “heróis” também foram retratados como mártires revolucionários e, numa perspectiva cristã, ressaltou-se a virtuosidade de seus atos, a imagem imaculada de suas figuras e a santidade de seus comportamentos. O culto aos “heróis” tornou-se um meio de reforçar a humildade, o sofrimento e o sacrifício de uma causa superior a qualquer indivíduo: a Revolução. Nessa perspectiva, os governos revolucionários imbuíam-se de uma certa “autoridade papal”, como herdeiros dos “Cristos Revolucionários”.

O Museu não foi a instituição que sozinha criou esta imagem, mas, sem dúvida, apropriou-se de um esforço governamental iniciado desde o término do período revolucionário, como forma de unir uma nação dividida e fragmentada em torno dos quatro líderes incorporados na “hagiografia oficial do regime”¹⁷⁰. As imagens públicas de Madero, Zapata, Carranza e Villa foram mitificadas nas celebrações oficiais, nas homenagens póstumas, nas elegias, na imprensa, na produção historiográfica, na educação, e também não poderiam deixar de ser no Museu.

¹⁷⁰ O'MALLEY, Ilene V. *The myth of the Revolution*. Hero cults and the institutionalization of the Mexican State, 1920-1940. Greenwood Press, New York, Westport, Connecticut, London: 1993, p.131.

Finalmente, a exposição prossegue com os demais eixos temáticos, “Organização Econômica, Estrutura Social e Manifestações Culturais”, e estes merecem algumas considerações apesar de ocuparem, na estrutura expositiva desta sala, posição e espaços secundários quando comparados ao eixo da “Organização Política”.

No eixo temático “Organização Econômica”, a ênfase da narrativa museográfica recai na caracterização da economia mexicana durante o período revolucionário através de dois focos: o primeiro, para caracterizar uma época de incertezas e de refluxo de capitais estrangeiros, escassez de mão-de-obra e a destruição do sistema de comunicação e transportes do país. O segundo foco é o de destacar a questão inflacionária, porquanto

(...)a divisão dos revolucionários em facções com interesses diversos, também causou graves problemas à economia nacional já que cada facção para fazer frente a seus gastos emitiu consideráveis somas de papel moeda de circulação forçosa, o que ocasionou um forte processo inflacionário, pois a emissão de moedas não contou com uma reserva em ouro que o respaldasse.¹⁷¹

Para concretizar este último foco, a apresentação dos objetos acabou privilegiando a presença de diversos papéis-moeda para dar uma idéia da inflação desse período e mostrar que a luta entre as diversas facções revolucionárias (carrancistas, villistas e zapatistas) estava levando ao caos econômico o país, e que somente uma força coesa e com uma proposta estruturada poderia dar cabo daquela situação. Mais uma vez, um discurso que favorece e justifica o advento e o triunfo das forças carrancistas.

No eixo temático relativo à “Estrutura Social”, a tônica está voltada para mostrar o envolvimento dos diversos setores da população mexicana na luta pelas suas reivindicações no decorrer do processo revolucionário, e que tiveram sua concretização por meio da Constituição de 1917:

¹⁷¹ Sala da Revolução Mexicana, 1982.

A Revolução se iniciou em 1910 com uma luta que clamava por uma mudança política; a este movimento se uniram diversos grupos que, além do mais, demandavam reivindicações econômicas e sociais. Foi até 1917 que grande parte destas demandas ficaram estabelecidas na Constituição.¹⁷²

Estes grupos referidos acima dizem respeito à **classe média**, que incluía pequenos proprietários, comerciantes, rancheiros e professores que combatiam junto às forças carrancistas e villistas, e que buscavam a igualdade de direitos e a abolição de privilégios dos grandes proprietários, empresários e investidores. Eram os os **camponeses sem terra** reunidos em torno da facção zapatista, que lutavam pela restituição de terras usurpadas, e os **operários** que lutavam pelo reconhecimento jurídico de seus sindicatos, melhores salários e jornada de trabalho de 8 horas com descanso dominical.

O texto ainda chama a atenção para o papel indefinido do movimento operário, o qual

manteve-se à margem da luta armada, não chegando a definir sua posição dentro do movimento revolucionário. Foi somente ao fim desse período que as organizações operárias fizeram um pacto com Álvaro Obregón comprometendo-se a lutar dentro da facção carrancista em troca da promessa de que ao triunfo desta causa se legislaria a respeito de suas condições de trabalho.

Na Constituição de 1917 proclamou-se a liberdade e igualdade das pessoas e em seus artigos 27 e 123 se fizeram reivindicações pelas quais os operários e camponeses haviam lutado, obtendo-se em muitos aspectos uma legislação inovadora em nível nacional.¹⁷³

¹⁷² Idem. A última frase está destacada no painel com letras maiúsculas e em tinta vermelha.

¹⁷³ Idem.

O texto acima explicita a visão de que o movimento operário só passou a ter alguma importância e atuação a partir do momento em que realizou um acordo com as forças carrancistas por meio do Pacto COM-Carranza¹⁷⁴, representado pela figura de Álvaro Obregón. Obviamente não faz menção às forças internas do meio sindical que combateram este acordo (representadas pelos anarquistas e operários de diversas categorias, inclusive do próprio fundador da COM, Eloy Armenta) e, mais uma vez, as forças populares surgem para avaliar o projeto vitorioso.

Assim, a especificidade dos diversos movimentos e das facções revolucionárias existentes acaba sendo diluída para justificar a vitória das forças carrancistas e surgem, na representação museográfica, calcadas numa visão de história oficial que incorpora e legitima ideologicamente os novos donos do poder, inclusive incorporando as demandas camponesas e operárias ao projeto burguês de dominação.

Reforça-se tal imaginário através das fotos selecionadas para este eixo temático, onde se encontram imagens e manifestações de operários em greve, manifestações contra comerciantes que “exploravam o povo”, imagens de hábitos da elite local (“damas chegando ao Hipódromo Condessa”), e uma publicação sobre socialismo¹⁷⁵.

Já em relação aos objetos tridimensionais, encontram-se alguns relacionados com os diferentes setores da população mexicana, tais como chapéus e sapatos da elite da época, calças e cartolas de indivíduos das camadas médias e ferramentas representando o trabalho de operários e camponeses.

Para terminar, no eixo temático “Manifestações Culturais” existem três subtemas relativos ao papel da imprensa, da educação e das artes no período revolucionário.

¹⁷⁴ Este pacto realizado em fevereiro de 1915 com a *Casa del Obrero Mundial* (daí a sigla COM), permitiu a Carranza ampliar as alianças de classe, isolando os villistas e zapatistas. Tal aliança impossibilitou a constituição de um sindicalismo independente e uma possível aliança operário-camponesa que poderia dificultar a vitória da burguesia representada pelas forças carrancistas.

¹⁷⁵ “Socialismo Mexicano”, escrito por Luis F. Bustamante (Luis del Oro). Imprensa Econômica, San Luis Potosí: 1914.

É importante salientar que este setor está localizado museograficamente após o mural de Jorge González Camarena e depois da porta de saída desta sala, o que demonstra a pouca atenção que se destinou a este eixo, podendo, mesmo deixar de ser visitado pelo público se este optar por isso.

No que diz respeito à questão educacional é destacada a atuação da Secretaria de Instrução Pública e Belas Artes¹⁷⁶ ao propagar a educação aos grupos marginalizados por meio das escolas rurais e da Universidade Popular (escrita com letras maiúsculas e em cor vermelha).

Em um dos textos é ressaltada a necessidade de “uma vez derrotado o regime de Porfirio Díaz, eliminar a corrente positivista de ensino para dar lugar a uma instrução mais humanista por meio de novas correntes pedagógicas como a escola ativa”.¹⁷⁷

Neste sentido, é enfatizado o papel do “Ateneo de la Juventud”, que funcionou até 1914 e cujos membros mais conhecidos, Alfonso Gravioto, Alberto Pani, Antonio Caso, Alfonso Reyes, Pedro Henríques Ureña e José Vasconcelos propunham como principal plataforma a crítica ao positivismo da era porfirista, que havia limitado a liberdade da reflexão filosófica.

De acordo com a trama museológica apresentada, toda a obra educacional do regime revolucionário (atenção aos mais desfavorecidos, criação de uma Universidade Popular que durou dez anos -1912-1922, confisco das escolas católicas) atinge seu apogeu no texto constitucional de 1917, segundo se pode confirmar pelo trecho abaixo:

Os ideais educativos revolucionários ficaram consignados na Constituição de 1917 que retomou a de 1824 a respeito da autonomia educativa estatal e confirmou no artigo 3º os postulados liberais sobre a educação laica, gratuita e obrigatória.¹⁷⁸

¹⁷⁶ Esta Secretaria passou a ser denominada a partir de 1921 como *Secretaria de Educação Pública*, e foi criada por José Vasconcelos durante a gestão presidencial de Álvaro Obregón (1920-1924).

¹⁷⁷ Sala da Revolução Mexicana, 1982.

¹⁷⁸ Idem.

Algumas fotos ilustram este subitem como, por exemplo, a presença do vice-presidente José Maria Pino Suárez¹⁷⁹ recebendo no Castillo de Chapultepec um grupo de professores em 1912, além de alguns objetos, como um caderno das escolas públicas do Estado de Zacatecas e um documento assinado por José Vasconcelos nomeando um grupo de professoras na Cidade do México, em 1914.

Quanto ao papel da imprensa¹⁸⁰, é destacada a importância dos governos de Madero e Carranza no restabelecimento da liberdade de imprensa (em contraposição ao período porfirista) e também na propagação do conteúdo de seus programas, evidenciando, portanto, o papel de comprometimento ideológico deste veículo:

Durante o governo de Francisco I. Madero foi restabelecida a liberdade de imprensa. Posteriormente as facções revolucionárias utilizaram ainda mais a imprensa para propagar o conteúdo revolucionário de seus programas e se preocuparam com que esta informação fosse compreensível por todos os grupos da sociedade. (...) Posteriormente, as diferentes facções revolucionárias, tanto zapatistas como villistas e carrancistas, conscientes do apoio da opinião pública para o triunfo, fomentaram a aparição de publicações que propagaram o conteúdo ideológico de seus respectivos programas. Os carrancistas contaram com jornais quase desde o início de sua campanha onde explicavam o conteúdo sócioeconômico do movimento revolucionário, promoveram uma campanha de imprensa contra o latifúndio, os empresários nacionais e estrangeiros, o clero e o exército que oprimiam o povo.

A característica da imprensa carrancista foi sua tendência didática, ou seja, os jornais entre os anos de 1915 e 1916 foram

¹⁷⁹ Pino Suárez também ocupou a Secretaria de Instrução Pública e Belas Artes durante a gestão de Madero (1911-1913).

¹⁸⁰ Os dois jornais de época citados no discurso expositivo são o *Mañana* e o *Panchito*.

escritos com a finalidade de “fomentar uma consciência revolucionária”, segundo dizia um jornalista da época, por isso que tais publicações estavam dirigidas a todos os grupos da sociedade e especialmente ao estrato trabalhador.

Dois comentários a respeito deste texto expositivo: mais uma vez o governo Madero é rememorado pelas mudanças de cunho político de que o seu governo era portador no sentido de se contrapor à ditadura porfirista. A liberdade de imprensa, então, aparece como uma conquista que advém a partir de seu governo de clara conotação liberal-democrática.

Outro aspecto que chama a atenção é o destaque conferido aos ideais carrancistas: por meio de jornais “didáticos”, vale dizer, com a clara intenção de convencer amplos setores da população mexicana, são ressaltados os principais postulados de sua plataforma: campanha contra o latifúndio, o clero e o exército.

O texto apresenta uma mensagem na qual Carranza aparece identificado como o líder que encarna a luta contra os poderosos e que representa e defende a maioria da população de camponeses e trabalhadores.

Nesta mensagem expositiva, os postulados carrancistas representavam a luta do bem contra o mal e se constituíam na plataforma revolucionária mais sensata, organizada e estruturada (a ponto de possuírem um jornal desde o início da campanha e com preocupação didática), o que, dessa maneira, teria contribuído para consolidar ainda mais sua vitória.

Finalmente, com relação às artes é ressaltado o papel da Escola Nacional de Belas Artes na tentativa de criar uma expressão artística nacional inspirada na arte popular e indígena.

A ênfase recai na questão do resgate e valorização da expressão artística popular como contraponto aos modelos estrangeiros muito presentes na arte mexicana de então.

É destacado o trabalho do gravurista e caricaturista José Guadalupe Posada, que se notabilizou pela crítica bem-humorada por meio do desenho

em jornais de época, criando imagens até hoje presentes no imaginário popular a respeito da Revolução Mexicana e seus "heróis".

Destacam-se os quadros a óleo de Germán Geodovius (1926) e de Felix Parra (1911), ambos com temáticas populares mexicanas.

3.4 Disputando o legado da Memória da Revolução Mexicana no Museu Nacional de História.

Como se pôde ver, a memória da Revolução Mexicana presente no Museu Nacional de História da Cidade do México acabou se tornando uma luta de representações por parte de grupos ideologicamente distintos, que buscaram no passado a legitimidade de que necessitavam no presente.

As principais matrizes, no que diz respeito às representações da Revolução Mexicana no Museu, ocorreram a partir da década de sessenta¹⁸¹ e inserem-se no contexto do chamado "milagre mexicano" (1940-1968)¹⁸².

Este período- que conjugou o crescimento da economia mexicana com a estabilidade política foi fundamental para o pleno desenvolvimento das forças produtivas do capitalismo industrial nesse país. Logo, não foi aleatoriamente que a memória selecionada para atender aos interesses desse momento- em que as forças políticas exerciam o monolítico poder presidencial e controlavam qualquer tentativa de oposição mais independente -estivesse amparada nos personagens liberais, Madero e Carranza, como os verdadeiros ícones da Revolução Mexicana. Esses passaram a servir de modelos exemplares de como o processo revolucionário tornou possível o progresso material que se estava vivendo no início dos anos sessenta.

Quando se analisa a exposição de 1975 de Alicia Olivera de Bonfil, pode-se perguntar que fatores teriam levado a autora a optar por uma visão que buscava mostrar a participação das massas e dos setores populares no processo de lutas da Revolução Mexicana.

Pode-se compreender esta questão de acordo com o novo contexto político mexicano: iniciado em 1968 e que marcou uma grave crise política

¹⁸¹ Especialmente com as obras muralistas que serão analisadas no próximo capítulo.

¹⁸² Esta expressão é utilizada por diversos historiadores que se debruçam sobre a História do México. Dentre eles destacam-se Hans Werner Tobler (1994), Ian Roxborough (1996) e Héctor Aguilar Camín & Lorenzo Meyer (1999).

no país, que daria início ao período que poderia ser definido como de transição política.

O ano de 1968, que marcou tantas revoltas e rebeliões estudantis tanto na Europa como no Brasil, não foi diferente também no México. Em julho desse ano, uma escalada repressiva do governo federal contra manifestações estudantis fez aflorar um clamor pela democratização efetiva daquele sistema político, o qual já dava claros sinais de que o modelo centralizador adotado a partir de 1940 estava sendo questionado.

As lideranças das organizações estudantis, que também haviam sido ligadas ao PRI, tinham sido substituídas por novas lideranças mais independentes e representativas dos jovens secundaristas e universitários. Além da luta pela ampliação do número de vagas nas Universidades Públicas, os estudantes também reclamavam da situação de pobreza de amplas camadas da população.

As manifestações coincidiram com a proximidade da realização dos Jogos Olímpicos na Cidade do México, e o presidente de então, Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970), autorizou que policiais e membros do exército, à paisana, abrissem fogo contra os jovens presentes nas manifestações em Tlatelolco ou Praça das Três Culturas.

A matança indiscriminada e a prisão de diversas lideranças estudantis afetaram de tal forma as bases de legitimidade do regime – tal a repercussão desse trágico acontecimento não só no país, mas também no exterior –, que pela primeira vez a legitimidade do regime foi posta em cheque perante um amplo setor da classe média, sempre muito fiel aos princípios do regime pós-revolucionário.

A tônica passou a ser então a questão da transformação do sistema político, diante de sua inadequação para uma sociedade que já demonstrava sinais de saturação com a rigidez do poderio central, e que ansiava por mudanças. Marcava também a primeira rebelião do México urbano e moderno, que o modelo de desenvolvimento dos anos 40 quis construir e que já dava sinais inequívocos de esgotamento.

Nessas circunstâncias,

(...)sobre as cicatrizes impostas por esse anacronismo nasceu nos anos setenta a intenção do regime da Revolução por atualizar sua equipagem ideológica, abrir as portas ao reconhecimento das iniquidades e deformações acumuladas e reagrupar por cima uma nova legitimidade, um novo consenso que revitalizasse as instituições e o discurso da Revolução Mexicana¹⁸³.

Luis Echeverría (1970-1976), utilizando muitos elementos de um discurso de tonalidade populista, propunha uma certa “abertura” com a preocupação de conciliar e principalmente acalmar os distintos interesses em jogo, e passou a investir grandes quantias de verbas no uso de publicidade e de comunicação maciça.

Nesse contexto, portanto, era perfeitamente inteligível que uma nova sala de exposição de um Museu compacto, que já havia sido exigida pelo próprio presidente Echeverría, (conforme já dito anteriormente), evidenciasse a participação das massas no processo revolucionário, ressaltando, assim, as lideranças populares de Villa e Zapata.

Contudo, o que assistimos foi um verdadeiro boicote à proposta da exposição de 1975, movido pelas próprias autoridades do INAH, que acabaram não ficando satisfeitas com o resultado da mesma e propondo seu fechamento temporário.

Temos aqui então o exemplo clássico daquilo que Chartier¹⁸⁴ designou como lutas de representação, melhor dizendo

aquelas que subtendem a construção das realidades sociais e que resultam do confronto entre as representações impostas por aqueles que têm o poder de classificar e de denominar e

¹⁸³ CAMÍN, Hécto Aguilar. & MEYER, Lorenzo. Op. cit., p.242.

¹⁸⁴ CHARTIER, Roger. Le Monde comme représentation, *Annales ESC*, nº 6, 1989.

aquelas construídas pela própria comunidade, de maneira passiva ou resistente.

Era necessário, diante disso, chegar a uma nova proposta e a um novo consenso a respeito de qual deveria ser a melhor maneira de representar a temática da Revolução, que pudesse conciliar todos os interesses em jogo.

A nova proposta entregue às autoridades do INAH em 1981 acabou sendo efetivada em 1982, e é a mesma que permanece até os dias atuais como a *Sala XII – A Revolução Mexicana*.

Como pudemos ver na análise realizada sobre a Sala da Revolução Mexicana de 1982, as figuras de Madero e Carranza foram os grandes destaques nessa nova representação.

Se a exposição de 1975 valorizou a participação das massas na representação do processo revolucionário mexicano, a de 1982, pelo contrário, procurou minimizar a participação dos setores populares neste processo e, assim, favorecer uma interpretação que privilegiou as facções burguesas e vencedoras da Revolução representadas por Madero e, especialmente, Carranza e a Constituição de 1917.

Mais uma vez deve-se buscar também no contexto político vivido pelo México as razões dessa nova concepção.

De 1978 até 1981 o México viveu outro processo de euforia econômica, principalmente em razão do aumento da produção de petróleo¹⁸⁵.

Em fins dos anos 70, não havia dúvida de que o mexicano de classe média desfrutava de um nível de bem-estar superior ao que possuía quatro décadas atrás, mas também não se podia ocultar a precariedade dos fundamentos do sistema econômico em depender apenas da produção de petróleo, enquanto o restante da economia mexicana continuava dependendo maciçamente de importações, especialmente de produtos manufaturados.

¹⁸⁵ Para se ter uma noção disso, a produção de petróleo que no ano de 1973 era de 3.600.000 barris, passou a 72.000.000 de barris em 1981, o que colocava o México como o sexto maior produtor mundial de petróleo.

Enquanto o crescimento econômico no período de 1972 a 1974 foi em média de 6% ao ano, nos anos do auge do petróleo, na gestão do presidente José López Portillo (1976-1982), essa média alcançou uma taxa de 8% de crescimento anual, uma das mais altas do mundo.

A despeito da crise econômica que se configurou no ano de 1982, como consequência da queda do preço mundial do petróleo que ocasionou a desvalorização do peso mexicano e até mesmo a nacionalização do sistema bancário privado foi no contexto do auge do sexênio de López Portillo que se assistiu à reformulação da Sala da Revolução Mexicana e a seleção das duas maiores figuras representativas da facção vitoriosa da Revolução Mexicana: Madero e Carranza.

É necessário ressaltar também que a proposta desta sala de 1982, no que diz respeito aos temas, cronologia e abordagem histórica, corresponde a uma interpretação da Revolução que está calcada e influenciada pela obra do historiador Jesús Silva Herzog, especificamente no seu famoso livro *Breve Historia de la Revolución Mexicana*¹⁸⁶. Isto só vem a reafirmar a questão do entrelaçamento entre a visão da Revolução Mexicana presente no Museu com a historiografia oficial deste país.

Finalmente, mais um elemento que nos remete à visão oficial da Revolução Mexicana presente no Museu: é aquele defendido pelo partido oficial que mais tempo se manteve no poder em toda a América Latina:

Chama-se revolução mexicana o conjunto de acontecimentos verificados entre os anos de 1910-1917. A revolução mexicana é o processo de transformação de uma ordem social injusta fundada sobre a desigualdade e a opressão, para estabelecer uma nova ordem baseada nos princípios de liberdade e progresso com justiça social, na qual a grande maioria do povo

¹⁸⁶ Esta obra, publicada pela primeira vez em 1960, chegou a ter em 1973 uma tiragem de 100.000 exemplares. Ela influenciou toda uma geração de historiadores mexicanos, pois além de historiador, Silva Herzog foi também membro e militante da ala esquerdista do Partido Revolucionário Institucional (PRI).

possa atingir os bens materiais e culturais necessários a uma vida digna.

O órgão incumbido de assegurar a permanência da revolução no governo é o PRI. O PRI é o povo organizado em instrumento de ação política. O objetivo imediato do PRI é manter-se no poder como um meio para continuar aplicando a doutrina e o programa da revolução. A finalidade última do PRI é realizar a justiça social pelo caminho democrático.¹⁸⁷

¹⁸⁷ Revolución y Partido. Ocho temas fundamentales. Cartilla de Orientación Política, editada pela Comissão Executiva do Partido Revolucionário Institucional (PRI), 1962. In: D'HORTA, Arnaldo Pedroso. *México: uma Revolução Insolúvel*. Editora Saga, 1965.

CAPÍTULO IV: OS MURAIIS DA REVOLUÇÃO.

4.1 O Muralismo Mexicano: algumas considerações

Não há como desvincular o movimento muralista da história da arte do México, assim como não é possível fazê-lo em relação à própria Revolução Mexicana de 1910. Arte engajada, *bíblia política dos pobres, panfleto em escala colossal*¹⁸⁸, inovador ou pouco original, conservador ou moderno, quaisquer que tenham sido as críticas feitas a essa forma de arte, deve-se levar em consideração que arregimentou ao seu redor tanto ferrenhos defensores quanto contumazes opositores¹⁸⁹.

Localizadas nos principais edifícios públicos da Cidade do México, as obras murais resistem aos críticos e continuam presentes e expostas aos olhares muito ou pouco atentos, desafiando a compreensão sobre as mensagens que pretendem transmitir em toda a sua monumentalidade.

Críticos e historiadores da arte estão de acordo em vincular aspectos da arte muralista não só ao momento da Revolução Mexicana, mas em apontar suas raízes remontando até mesmo ao período pré-hispânico como forma utilizada para expressar valores, crenças e experiências de vida através da arte, como também à forma artística preferida no período colonial na decoração de conventos e igrejas, com intenção evangelizadora. Segundo Julieta Ortiz Gaitán¹⁹⁰, o século XIX, a independência e os governos liberais que se instauraram, orientaram a arte mexicana para sua secularização, abrangendo espaços civis (edifícios públicos, casas e fazendas) e separando-a dos temas religiosos, além de incorporar uma rica

¹⁸⁸ Essas duas expressões estão referidas na obra de BAYON, Damián. *Aventura plástica de hispanoamérica. Pintura, cinetismo, artes de la acción (1940-1972)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972, p. 24.

¹⁸⁹ Raquel Tíbol, historiadora e crítica de arte e ex-secretária de Rivera, é uma das mais entusiastas defensoras da obra muralista. Dentre os seus maiores críticos encontram-se Damián Bayon, Xavier Moysén e Octavio Paz.

¹⁹⁰ ORTIZ GAITÁN, Julieta. *El muralismo mexicano y otros maestros*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1ª edición, 1994.

corrente de arte popular arraigada em tradições e costumes, fonte para a pintura mural do século XX.

A incorporação das tradições populares na arte do século XIX, a laicização dos temas, a busca de um perfil cultural próprio e a revalorização da arte pré-hispânica prepararam o terreno ou deixaram a “mesa posta”, conforme Orozco, para que o movimento muralista eclodisse com todo o seu impacto no século XX.

A pintura mural mexicana teve início oficial nos anos 20 do século passado como “filha da Revolução de 1910”¹⁹¹, e foi a principal corrente estética da arte moderna no México, com grande repercussão por todo o continente americano e mesmo na Europa. Não que a Revolução por si só tenha gerado a arte mural, que já estava em estado embrionário, mas, com certeza, foi ela que permitiu sua emergência e esplendor em toda a sua magnitude.

Para Aracy Amaral¹⁹², o movimento muralista mexicano é a primeira articulação continental dos artistas contemporâneos da América, tendo surgido a partir de sua própria realidade, ou, como disse Germán Rubiano Caballero, “pela primeira vez na história desses países houve uma escola que despertou mais entusiasmo que a academia européia ou qualquer outra manifestação artística do velho continente”¹⁹³. É nesse movimento que Amaral reconhece a primeira forma de expressão plástica que reflete a consciência da realidade mestiça do continente, característica exclusivamente americana, e a exaltação do indígena visto como o primeiro e original habitante dessas terras.

No contexto da história da arte contemporânea, o muralismo mexicano inseriu-se nos debates acerca do papel da arte, situando-se entre as críticas do academicismo do século XIX e o vanguardismo europeu do início do século XX. No entanto, o muralismo respondeu às especificidades do

¹⁹¹ PAZ, Octavio. Pintura Mural. In: *México en la Obra de Octavio Paz* III- Los Privilegios de la Vista. Arte de México. México: Fondo de Cultura Económica, 1987, p.221.

¹⁹² “O muralismo como marco de múltipla articulação.” Primeiro Encontro Ibero-Americano de Críticos de Arte e Artistas Plásticos. Caracas: 1978. (Mimeog.).

¹⁹³ Idem, p.4.

momento político mexicano, de acordo com as condições e objetivos próprios, ao retomar as preocupações do realismo de Coubert e Daumier¹⁹⁴ voltado para a temática social e para a pintura de trabalhadores e camponeses em cenas cotidianas, sem se afastar dos debates da arte moderna. Ao criar soluções originais para o uso do espaço pictórico (obras monumentais), o muralismo rompeu com a arte de cavalete e incorporou novos materiais, ferramentas e técnicas ao processo de trabalho.

Mesmo sendo influenciada por movimentos e técnicas europeias (especialmente cubismo, fauvismo e expressionismo), a arte na América Latina em geral, e o muralismo mexicano em particular tiveram uma recriação própria a partir da realidade que se vivia, num processo dinâmico de retroalimentação e originalidade¹⁹⁵. Por conseguinte, não é um movimento unidirecional, em que o modelo vem importado de fora para dentro, e aqui se aceita tal como concebido na Europa; há todo um processo de recriação e construção desde os valores que são vivenciados nesse país e, portanto, nessa especificidade cultural.

Esther Cimet analisa:

O fato de haver tido também fontes europeias não cancela o valor, a especificidade do movimento muralista. Não é a Europa que explica o movimento. (...) Não são as fontes que explicam um fenômeno artístico, mas o como e o porquê, em que direções se transformam as matérias-primas obtidas dessas fontes. O movimento muralista mexicano bebeu em diversas fontes da história da arte: nos afrescos do Renascimento italiano, nas vanguardas europeias e na arte pré-hispânica, colonial e popular do México; mas todas elas juntas não o explicam. O importante é como e em que direção as sintetizou e

¹⁹⁴ CIMET SHOJET, Esther. *Movimiento muralista mexicano – ideología y producción*. Universidad Autónoma de México, 1ª edición, 1992, p.28.

¹⁹⁵ Em termos plásticos a obra de Rivera e Orozco influenciou alguns pintores europeus e norte-americanos, tais como Hastings e Wight Barnes.

transformou em outra coisa, e em que consiste esta diferença, em que e como construiu e determinou essa especificidade.¹⁹⁶

Daí a singularidade desse movimento, que acabou por criar imagens a respeito da história mexicana em seus diversos momentos, ao mesmo tempo em que fundamentou a construção de uma memória plástica referente à Revolução Mexicana.

A Revolução Mexicana, em oposição ao velho regime e às “aristocracias” no poder, engendrou uma nova ordem política que se refletiu também na questão cultural. A cultura tinha que se reconstituir, se renovar, assumir uma nova orientação, mais condizente com os princípios e os objetivos revolucionários, levando conseqüentemente a um processo de nacionalização da cultura na qual a pintura mural mexicana encontrou seu proeminente lugar.

Para alguns autores, a pintura mural, advinda do processo revolucionário de 1910, é uma arte intencional e plena de significado ideológico, visando a enaltecer e propagandear a obra da Revolução e atingir a maior quantidade possível de espectadores. Daí sua exibição em espaços públicos (palácios, bibliotecas, escolas, museus), apresentando aos olhos populares imagens de sua história, abrangendo temas que abordam o período pré-hispânico, o domínio colonial, a Independência, a Reforma e a Revolução, permitindo uma leitura pública desses temas a partir de uma visão subjacente a esse movimento artístico e aos interesses específicos do Estado revolucionário.

Por isso, não há como desvincular esse movimento artístico do mecenato do Estado, que contratava os artistas e pagava-lhes salários, garantindo sua existência material unicamente através da atividade artística; oferecia-lhes os muros para o registro de sua arte e de suas idéias; tornava-os reconhecidos por meio do prestígio público nacional e mundial; sugeria-lhes os temas que deviam estar relacionados à história nacional; e,

¹⁹⁶ CIMET SHOJET, Esther. Op.cit. p.132.

finalmente, deixava-os “livres” para pintar a imagem de um povo em luta pela liberdade, contra a opressão e a tirania.

Essa relação entre arte e Estado, no século XX, lança uma forma inovadora da prática artística, não apenas no que se refere aos temas e signos da arte, mas sobretudo em seus quatro momentos: produção, distribuição, circulação e consumo. Rompendo os canais privados do mercado da arte, amplia seus espaços e suas relações na medida em que ao se localizar em espaços públicos torna-se arte pública, de “consumo” amplo que ultrapassa os limites de um grupo seletivo.

A maior parte dos autores pesquisados considera que a origem do movimento muralista ocorreu no ano de 1922¹⁹⁷, podendo ser dividido em duas grandes etapas cronológicas ou gerações: a primeira, que abrange o período entre 1922 até 1942,¹⁹⁸ e a segunda, que vai desde o início da década de 50 até os nossos dias.

A primeira geração está ligada aos nomes de Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros e José Clemente Orozco que, reunidos no Sindicato de Operários, Técnicos, Pintores e Escultores, lançaram no ano de 1923 uma “Declaração Social, Política e Estética”, no dizer de Raquel Tibol, “de claro sentido populista e subversivo”, no qual propunham socializar a arte, produzir apenas obras monumentais para o domínio público, criar uma beleza que sugerisse a luta, repudiar as manifestações individuais e burguesas da pintura de cavalete¹⁹⁹. O corpo teórico da arte mural nasceu no sindicato, o

¹⁹⁷ Nesse ano Rivera terminou seu primeiro mural denominado *A Criação* no Anfiteatro Bolívar da Escola Preparatória.

¹⁹⁸ De início, essa primeira geração, antes de abordar temas políticos, históricos e sociais, se ateu a um marco de ideais referentes aos grandes temas da arte ocidental, nos quais se filtravam alguns conceitos próprios da teosofia, do esoterismo, do espiritualismo, e que refletiam o marco ideológico e estético de Vasconcelos. Em seguida surgiram os temas e estilos abertamente políticos relacionados diretamente com temas da história nacional, com os quais se associou mais comumente o movimento muralista mexicano.

¹⁹⁹ Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores, 1923. Esse manifesto foi assinado, dentre outros pintores, por Siqueiros, Rivera e Orozco. Nesse manifesto, inclusive, esses artistas defenderam explicitamente a candidatura de Plutarco Elias Calles à Presidência da República, contra uma possível candidatura de Adolfo de la Huerta, que havia tentado um golpe contra Obregón nesse mesmo ano.

que marcaria sua vinculação como arte nacional e com uma situação ideológica definida²⁰⁰.

Esses ideais propostos pelos muralistas e expressos em suas obras iam ao encontro dos projetos educacionais de José Vasconcelos, secretário de Educação Pública durante o governo de Álvaro Obregón (1920-1924), cuja proposta era a de vincular a arte mural a um eficaz trabalho semelhante ao dos missionários espanhóis do século XVI: educar pela imagem, procurando atingir, por meio delas, uma população de 85% de analfabetos.

O desafio era bastante difícil de ser realizado, devido entre outras causas à heterogênea conformação da população mexicana, o que levou Vasconcelos a uma defesa da idéia da mestiçagem na tentativa de tirar o elemento indígena de suas raízes e integrá-lo à sociedade nacional. Daí a idéia de federalizar o ensino e a conseqüente criação da Secretaria de Educação Pública por decreto presidencial de 5 de setembro de 1921.

Em 1922, Vasconcelos contratou os melhores pintores da época para que decorassem os muros dos edificios da capela de San Pedro e San Pablo, da Escola Nacional Preparatória, e as paredes da Secretaria de Educação Pública, constituindo as primeiras obras murais desse movimento. Com a sua renúncia em julho de 1924,²⁰¹ boa parte dos contratos dos muralistas foi suspensa, tendo apenas Rivera continuado seu trabalho.

O muralismo mexicano da década de 20 caracterizou-se pelo esforço em criar uma imagem do povo mexicano que surgia das convulsões da Revolução. As origens metafísicas acabaram sendo substituídas pelas realidades derivadas de experiências e preocupações políticas, que constituíram as imagens dominantes nos murais de Rivera, Siqueiros e Orozco.

²⁰⁰ O sindicato dos pintores possuía um órgão informativo de nome *El Machete*, que mais tarde em 1924 se tornaria o órgão informativo do Partido Comunista Mexicano, do qual fizeram parte ativa Siqueiros e Rivera.

²⁰¹ Vasconcelos passou a ser alvo de intensas críticas da imprensa, que o acusava de “absurdo messianismo” e também por apoiar “pintores comunistas”. Além disso, Vicente Lombardo Toledano, presidente do Comitê de Educação da CROM – Confederação Regional Operária Mexicana –, realizou uma campanha ostensiva contra Vasconcelos por este não apoiar a candidatura de Calles à sucessão de Obregón.

Rivera, Orozco e Siqueiros acabaram dominando a cena artística no país. Os locais de grande prestígio que eram concedidos a esses pintores marcaram o início da institucionalização do movimento muralista mexicano. Nesse período, os políticos populistas que dominavam o Estado mexicano começaram a perceber nos murais públicos de Rivera um meio para dar uma forma cultural concreta à sua própria participação no desenvolvimento do México pós-revolucionário. Os murais promovidos pelo Estado refletiam uma interpretação da história mexicana na qual era possível enaltecer as suas realizações. Isto aparece, especialmente, nos murais realizados por Rivera junto às escadarias do Palácio Nacional, intitulados *História do México (1929-1935)*²⁰².

Apesar de sua situação preponderante, o movimento muralista viu-se inserido em uma relação política contraditória com o Estado que o patrocinava: estava sujeito ao Estado, e esta sujeição se dava na forma necessária de uma negociação conflitiva com o Estado patrocinador, tanto nas questões da pintura a ser realizada como na que se referia à sua produção e apreciação.

Cimet Shojjet prossegue:

Há que se levar em conta a relação entre o muralista e seu patrocinador que foi quase sempre conflitiva: nessa relação cada parte trata de defender seus interesses e disso deriva a necessidade de uma negociação entre ambos. Dado que cada mural se realizou em condições conjunturais diversas, dentro de uma correlação variável de forças e a partir de distintas posições também por parte dos muralistas – poderemos considerá-lo como o resultado do confronto dessas forças e não como a expressão quimicamente pura da ideologia do Estado

²⁰² Nessa obra, Rivera realiza um apanhado da História Mexicana desde o período pré-colombiano até a Revolução. Esses murais se constituem, atualmente, em locais de verdadeira peregrinação de estudantes e turistas nacionais e estrangeiros.

ou de outros patrocinadores, nem tampouco dos interesses que os muralistas representavam.²⁰³

As visões do mundo moderno criadas por Rivera, Orozco e Siqueiros entre 1930 e 1940 situam-se no contexto de realidades contrastantes. No dizer de Rochfort:

Para Siqueiros constituíam as bases de uma leitura profundamente parcial do mundo moderno. No caso de Orozco, os contrastes com freqüência formaram a premissa de uma interrogação valorativa do conflito entre o ideal e a realidade. Na obra de Rivera, as dualidades do mundo moderno se trataram numa combinação de posições contraditórias, seja numa visão acrítica e mitificada da modernidade norte-americana ou através da retórica de seu socialismo revolucionário.²⁰⁴

Na década de 40 surgiram os primeiros sinais de desgaste do movimento muralista, que acabaram por acentuar-se na década seguinte. Esse desgaste pôde notar-se na adoção da linha oficialista, no esgotamento das propostas plásticas e no fato de que alguns postulados do muralismo não tinham correspondência com a nova organização econômica e cultural do país, resultante da Guerra Fria.

Na economia do país ocorreu um fortalecimento da participação ativa dos setores industriais e das classes médias; promoveu-se o desenvolvimento de um forte aparato institucional burocrático; introduziram-se novos modelos educativos e culturais e começou-se a sentir sua influência através dos meios de comunicação de massa.

Nesse ambiente, o patrocínio da arte também mudou. O Estado já não era o único promotor cultural ou o mais importante, e tomou força a

²⁰³ CIMET SHOIJET, Esther. Op.cit., p.123.

²⁰⁴ ROCHFORT, Desmond. *Pintura Mural Mexicana*. Orozco, Rivera, Siqueiros. México: Noriega Editores, 1997, pp. 122-123.

mercantilização artística com a participação de galerias que promoveram tendências como a abstração ou o geometrismo.

Nesse contexto “desenvolvimentista”, que incentivava cada vez mais a industrialização do país, surgiu a produção de murais que introduziram novas propostas, tais como a incorporação do relevo ou o uso de pedras e mosaicos de cores. Passou-se a considerar também o planejamento arquitetônico, e a integração dos murais atingiu seu auge na indústria da construção, durante o qual realizaram-se obras públicas que contaram também com a participação de Orozco, Rivera e outros muralistas. Foi o caso da Cidade Universitária, do Centro Médico, da Secretaria de Comunicações, da fábrica Automex e outros.

A história da pintura mural mexicana não terminou em 1974 com a morte de Siqueiros. Existia já desde o final da década de 50 uma nova geração - a segunda - de pintores muralistas, como Carlos Chávez Morado, Juan O’Gorman, Enrico Eppens, Jorge González Camarena e muitos mais. Essa geração se caracterizou pela pintura de murais que buscavam distanciar-se da temática da arte engajada tão empregada pela primeira geração, além de desenvolver estilos mais pessoais e pintar também muros pertencentes à iniciativa privada.

O processo de um mural não termina uma vez realizado. As imagens que a primeira e a segunda geração de pintores muralistas deixou, ainda produzem seus efeitos de grande importância nos dias atuais.

Essas imagens não estão apenas presentes nos espaços públicos do país, mas encontram-se reproduzidas em larga escala também nos livros didáticos distribuídos gratuitamente nas escolas de toda a República, nas propagandas do Partido Revolucionário Institucional (PRI), e nos museus visitados diariamente. Assim, tais imagens vêm sendo consumidas por uma legião de apreciadores cada vez maior, maior ainda que na época em que foram realizadas.

Mais do que nunca essa “guerra de imagens”²⁰⁵ está presente e necessita ser pesquisada pelo historiador, trazendo à tona não só as condições de sua produção, mas as suas contradições como produtoras de um poderoso imaginário de efeitos pedagógicos.

Dessa maneira, é de fundamental importância atentar-se para aquelas imagens que vivem nas instituições que geram a memória da coletividade. Estou me referindo aos museus e, especialmente, aos murais relacionados à temática da Revolução existentes no Museu Nacional de História, que serão analisados a seguir.

²⁰⁵ Este é o título de um dos livros publicados por Serge Gruzinski – *La Guerra de las Imágenes* – de Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019), publicado em 1990 pela Fondo de Cultura Económica.

4.2 Visões da Revolução: os murais do Museu Nacional de História

Antes de me deter na análise das obras murais existentes no Museu, é necessário deixar claro que as considero muito mais que obras pictóricas elaboradas com a finalidade de serem apreciadas ou experimentadas apenas no aspecto estético. Obviamente não estou desconsiderando que a obra muralista teve enorme importância do ponto de vista das soluções originais quanto ao problema do espaço pictórico (o seu aspecto monumental), à incorporação de novos materiais empregados, às inovações estéticas e, portanto, à linguagem artística como um todo.

Todavia, aqui pretendo tratar estas obras a partir de suas mensagens e conteúdos veiculados nos distintos momentos da história política mexicana.

Assim, essas obras murais devem ser entendidas como documentos visuais que remetem a um determinado contexto político em que foram realizadas, e estão carregadas de uma simbologia que deve ser analisada cuidadosamente.

É fundamental também ressaltar que essas imagens devem ser vistas como representações, ou melhor, ao serem compreendidas por outras pessoas além daquelas que as produziram, é porque existe entre elas um mínimo de convenção sociocultural. Dessa maneira, elas devem boa parcela de sua significação a seu aspecto de símbolo e de seu poder de comunicação.

Para tanto, analisarei os quatro murais existentes no Museu que estão relacionados ao tema da Revolução Mexicana. São eles: "O Feudalismo Porfirista" e "Sufrágio Efetivo, Não Reeleição", ambos de Juan O'Gorman e situados na Sala XI; "A Constituição de 1917", de Jorge González Camarena, na Sala XII; e, finalmente, "Do Porfirismo à Revolução", de David Alfaro Siqueiros, que se encontra na Sala XIII.

4.2.1 “O Feudalismo Porfirista”, “Sufrágio Efetivo, Não-Reeleição.” Murais de Juan O’ Gorman.

Após a saída da *Sala X*, dedicada à Ditadura Porfirista, encontramos os murais de Juan O’ Gorman, localizados na *Sala XI*, a qual recebeu o nome dos murais “*O Feudalismo Porfirista, Sufrágio Efetivo, Não-Reeleição*”.

Logo na entrada da sala, visualizamos o mural localizado na parede frontal: “Sufrágio Efetivo, Não-Reeleição.” O segundo mural, intitulado “O Feudalismo Porfirista”, encontra-se na parede oposta ao primeiro, sendo dividido pela mesma porta de entrada/saída existente.

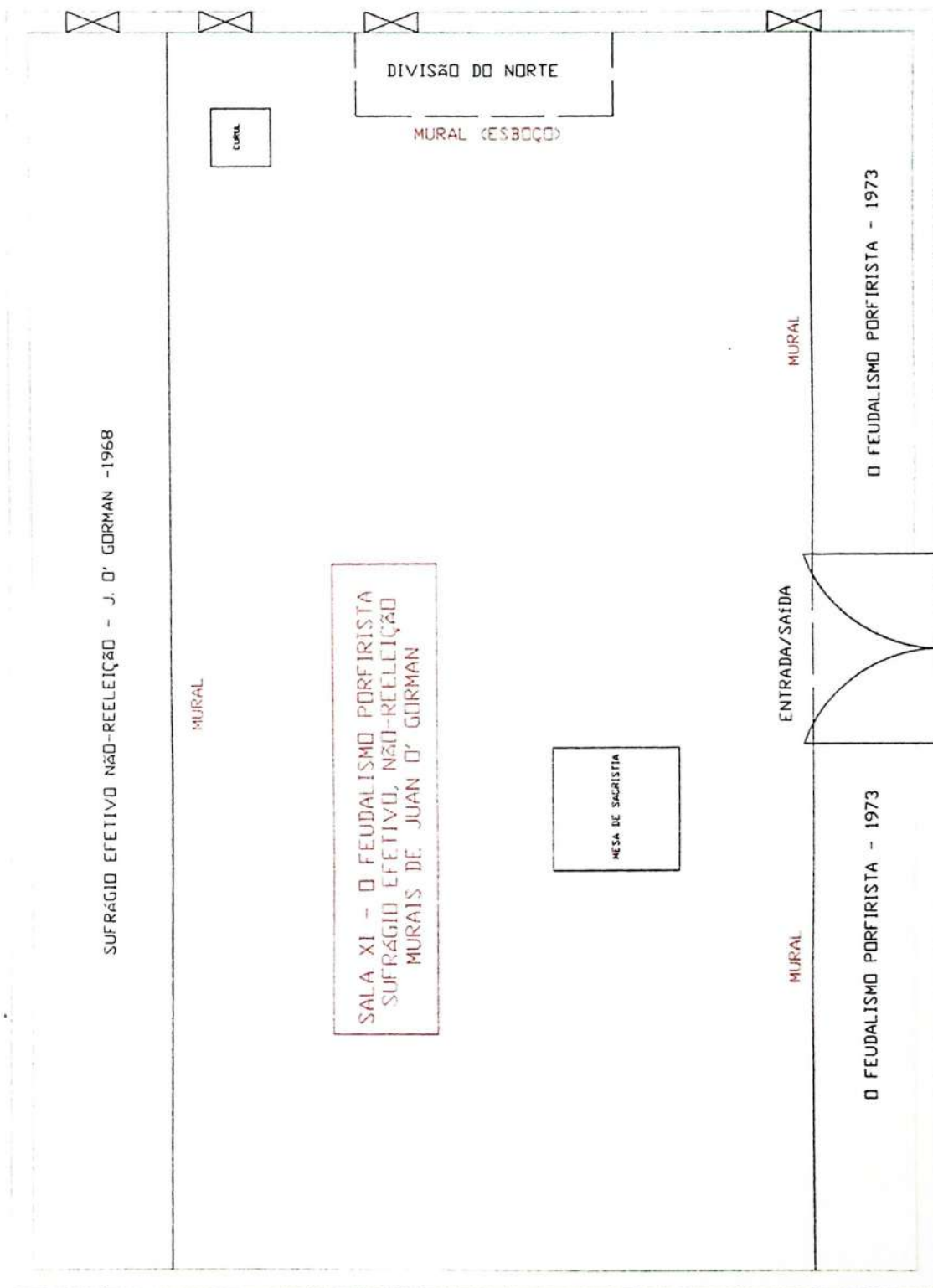
Embora cronologicamente o período porfirista preceda o período maderista, o olhar do visitante é direcionado em sentido contrário: entramos na sala apreciando o mural dedicado a Madero e saímos apreciando o mural dedicado a Porfírio. A intenção do autor, ou dos museógrafos que conceberam esse espaço expositivo, é clara: ao entrar, vemos em Madero o triunfo da Revolução e, ao sair, vemos em Porfírio o que a Revolução destruiu.

Ressalto esse aspecto, pois para proceder à análise dessas obras logo em seguida, priorizo o fato cronológico, de Porfírio a Madero, e logo em seguida o cenário museográfico.

Compondo o acervo desta sala encontramos dois objetos junto com os murais: uma cadeira de nome “Curul”²⁰⁶, que formou parte do mobiliário da Câmara dos Deputados, e uma Mesa de Sacristia²⁰⁷ (no centro da sala). A Câmara dos Deputados, da qual a cadeira fazia parte, foi inaugurada por Porfírio Díaz em 1º de abril de 1911 para a solene abertura do segundo período de sessões da 25ª Legislatura, tendo presidido nesta data seu último informe de governo. Também neste local, em 25 de maio de 1911, o general Díaz apresentou sua renúncia à presidência.

²⁰⁶ Cadeira de marfim em que só alguns magistrados romanos tinham o direito de se sentar; diz-se também das funções e das pessoas que gozavam daquele privilégio. In: MRTÍNEZ, Júlio Almoyna. *Dicionário de Espanhol-Português*. Porto Editora, Portugal, 1988.

²⁰⁷ Esta mesa de estilo barroco é de autoria de Miguel Ruiz, pertence ao século XVIII e foi confeccionada em madeira talhada.



Legenda: PLANTA BAIXA DA SALA XI- O FEUDALISMO PORFIRISTA E SUFRÁGIO EFETIVO, NÃO REELEIÇÃO.

Elaboração: Camilo de Mello Vasconcellos.

A intenção na exposição destes objetos é a de mostrar documentos materiais que pudessem apresentar alguma “força” e apelo, como se fossem provas da luta empreendida por Madero para a derrubada de Porfirio Díaz. Ou seja, são os únicos documentos materiais presentes que são simultâneos aos fatos representados nos murais e que, de alguma maneira, demonstram relação com a temática da obra muralista. Mesmo assim, esta mesa e esta cadeira prestam aos dois murais uma força secundária, apenas avalizando a importância do ato maior: a grandeza de Madero na luta contra o porfiriato, e a trágica traição da qual foi vítima pelas forças reacionárias comandadas por Victoriano Huerta e com o apoio dos Estados Unidos.

A força da linguagem muralista e a sua monumentalidade acabam tornando a presença deste mobiliário uma mera ilustração, sendo até mesmo imperceptível ou deslocado de contexto.



Legenda: "O Feudalismo Porfirista." Juan O'Gorman (1973).
Sala XI – Museu Nacional de História – Cidade do México.
Original: Museu Nacional de História.

4.2.1.1 “O Feudalismo Porfirista”.

O mural *O Feudalismo Porfirista*, de autoria de Juan O’Gorman (1904-1982), foi iniciado em 1970 a pedido do então diretor do Museu Nacional de História, Antonio Arriaga Ochoa, e inaugurado em 1973. Mede 6.50 x 4.50 metros e a técnica empregada é o afresco, que consiste em uma mistura de pó de mármore, cal velha apagada e um pouco de cimento branco. Os pigmentos utilizados são importados; por exemplo, os vermelhos, ocres e amarelo-escuros são franceses, e os verdes, amarelo-claros e azuis são alemães.

Nesse mural, o período porfirista – denominado de *Feudalismo Porfirista* – está representado por alguns aspectos políticos, sociais e econômicos.

Do lado esquerdo do observador, na parte inferior do mural, encontra-se representado o general Porfirio Díaz sentado em uma cadeira luxuosa, rodeado por diversos personagens. Podem ser identificados sua esposa Carmen Romero Rubio de Díaz, o embaixador norte-americano Henry Lane Wilson, os generais Bernardo Reyes e Manuel Mondragón, fiéis ao ditador, além de León de la Barra - que viria a assumir a presidência logo após a renúncia de Porfirio, e Ramón Corral, candidato à vice-presidência na chapa do ditador em 1910.

É importante destacar também os personagens de José Ives Limantour, Manuel Romero Rubio e Justo Sierra, que se constituem no núcleo mais próximo do ditador, reunido no chamado grupo *Os Científicos*.

Este grupo derivou seu nome de uma convicção social e filosófica que, sobretudo, sob a influência de Augusto Comte e Herbert Spencer, baseava-se em uma teoria “científica” de ordem e progresso com fortes matizes sociodarwinistas. Com isto os *Científicos* deram origem também à ideologia do desenvolvimento característica dos últimos anos do Porfiriato. Por uma parte, esta doutrina pretendia legitimar a crescente penetração econômica no México do capital estrangeiro “superior”. Por outra, devia justificar o domínio

de uma oligarquia de orientação tecnocrata, principalmente sobre os elementos indígenas da população, considerados racial e economicamente inferiores. Seus principais representantes foram Manuel Romero Rubio (sogro do ditador Díaz e secretário de governo), o secretário da Fazenda José Yves Limantour, e Justo Sierra, que respondia pela Secretaria de Instrução e Belas Artes do governo porfirista. Além destas conhecidas personalidades, o grupo dos *Científicos* também era composto por destacados congressistas, advogados famosos e jornalistas vinculados a publicações favoráveis ao governo.

Seguindo na análise do mural, o “poder feudal” está centralizado e concentrado na figura de Porfirio Díaz, representado em sua cadeira oficial trajando uniforme militar coberto de medalhas e com o olhar duro e austero. Enfim, uma representação de um homem autoritário, todo-poderoso, que deveria ser respeitado e, acima de tudo, temido por seus adversários.

Observa-se proximamente aos principais colaboradores de Porfirio Díaz um camponês ajoelhado junto de sua mulher e de seu filho em atitude de humilhação, para os quais José Yves Limantour mostra um papel. Parece ser a justificativa que existia em virtude do excesso de trabalho da população mais pobre, ou até mesmo alguma obrigação devida pelo camponês. Nesse momento, o gesto do camponês se aproxima muito da cerimônia de homenagem e fidelidade que os servos realizavam junto aos seus senhores no âmbito do sistema feudal vigente na Europa Ocidental.

Esta tentativa de identificar o regime porfirista com o feudalismo ainda está presente em outros detalhes dessa obra muralista, como, por exemplo, na representação de uma fazenda em cor rosa localizada na parte superior do retábulo, ao fundo, e que contrasta por sua magnificência com as choças de palha onde viviam os camponeses e que se encontram um pouco mais abaixo da fazenda.

Os camponeses suportavam a mais completa exploração, exercida por meio de dois instrumentos do porfirismo e presentes na pintura: os *rurales* – que era a polícia política dessa época, basicamente existindo para

reprimir qualquer tentativa da população camponesa de se rebelar contra as inúmeras injustiças vigentes– e também pela *tienda de raya* – instituição que desde o século XVII mantinha o camponês limitado aos interesses da fazenda, obrigando-o a comprar todas as coisas de que necessitasse no armazém do latifundiário e, com isto, dificultando a autonomia dos camponeses.

O quartel dos “rurales” se destaca na pintura pela cor laranja com que foi retratado, e igualmente porque em sua direção ocorre uma população camponesa armada de facas e bandeiras, que nos faz pensar nos primeiros focos de rebelião que se iniciaram ainda na época porfirista (Tomochic e Satevo, no Estado de Chihuahua, por exemplo, ainda no século XIX).

A *tienda de raya* está presente do lado direito do mural, e a exploração sobre a qual a população camponesa era submetida está reforçada pela presença de homens armados ali postados para conter qualquer ato de insubordinação ou revolta.

Ao fundo encontram-se algumas paisagens, além de outras construções erigidas durante o regime porfirista. Há também, do lado esquerdo, a representação de um arco construído em pedra onde se pode ver gravada a inscrição: “Honra e Glória ao General Porfirio Díaz”, nas cores verde e vermelha, que representam a bandeira mexicana, à semelhança do arco do Triunfo francês, simbolizando o culto à sua personalidade de que foi objeto o general em sua época.

O estilo “feudal” de governo do general Porfirio Díaz evidencia-se até mesmo pelo estilo afrancesado das construções existentes, especialmente dos castelos representados no plano superior esquerdo do mural.

Do lado inferior direito da pintura, a repressão e os horrores do governo porfirista atingem o seu ápice com a cena de um camponês sendo açoitado por um indivíduo de feição assustadora e disforme. Um homem bem-vestido lhe apresenta um documento justificando tal atitude para a manutenção daquela injusta distribuição de terras. O título dado pelo pintor é “Aristocracia Pulquera”, pois o álcool, largamente consumido pelos

camponeses, se constituía inclusive em uma das melhores armas de exploração e dominação usadas contra os oprimidos, porquanto a sua produção e distribuição sempre foram controladas pelos latifundiários.

Finalmente, vêem-se um soldado que observa e respalda aquela cena de tortura degradante, e uma mulher que assiste aos horrores de ter de presenciar o seu próprio marido passar por aquela situação.

Há também um senhor de idade que está em atitude de pedir silêncio ao torturado, numa clara demonstração do horror e do medo que a política porfirista impunha aos adversários do regime.

Outrossim, pode-se ver um homem que carrega uma menina em seu colo, em atitude de derrota e de desespero em face daquela situação de poucas perspectivas de mudanças. O interessante é notar que no mural defronte também há uma cena similar, só que naquele a menina significa a esperança de uma nova geração que nasceria com a Revolução Maderista.

Para tirar o país daquele sistema "feudal", sinônimo na verdade de atraso, era necessário, portanto, uma revolução que alterasse por completo toda aquela estrutura injusta imposta aos camponeses mexicanos.

A idéia-síntese do mural vai na direção de que os abusos do período porfirista, principalmente voltados contra a população camponesa, foram as razões que justificaram o estopim da Revolução de 1910, especialmente a partir da liderança de Madero, representado no mural defronte.



LEGENDA: "Sufragio Efectivo, Não-Reeleição." Juan O'Gorman (1968).
Sala XI – Museu Nacional de História – Cidade do México.
Original: Museu Nacional de História.

4.2.2.2 “Sufrágio Efetivo, Não-Reeleição”.

Na documentação consultada, este mural foi originalmente pensado para integrar a Sala da Revolução – Etapa Maderista²⁰⁸. Em três informes oficiais de 1967²⁰⁹, são feitas referências a este mural como sendo “*A Revolução Maderista e a Usurpação de Victoriano Huerta*”. No informe anual de 1969, há uma referência a este mural como sendo o “*Retábulo da Revolução*”.

Independentemente dessas referências, esta obra mural foi inaugurada em 1968 com o título “*Sufrágio Efetivo, Não-Reeleição*”, tendo assim, o mesmo nome do lema da campanha empreendida por Madero contra Porfírio Díaz, em 1910. Além disso, este título dá o nome à *Sala XI* do Museu, numa espécie de simbiose, quando obra mural e história se “confundem numa perfeita harmonia”, como se fato histórico e representação pictórica fossem a mesma coisa.²¹⁰

Este mural, cuja dimensão é de 4,50 x 6,50 m e técnica de afresco, foi realizado a pedido do então diretor do Museu Nacional de História, Antonio Arriaga Ochoa, ao artista Juan O’Gorman, que recebeu pela pintura o montante de \$140.000,00 (cento e quarenta mil pesos), conforme contrato assinado em 9 de junho de 1967²¹¹.

Pelos termos do contrato,

²⁰⁸ Informe de 25/11/1968 do Sr. Prof. Manuel Arellano, chefe da Seção de História do Museu Nacional de História. Archivo General del INAH, Cronología 1935-1980. Cajas 6. Exp. 183.

²⁰⁹ Informes dos trabalhos correspondentes ao período de 1/3/1967 a 31/5/1967, do período de 1/6 a 31/8 de 1967 e de 1/9 a 30/11/1967, do diretor do Museu Sr. Antonio Arriaga Ochoa, para o diretor do INAH, Eusébio Dávalos.

²¹⁰ Há um exemplo similar na realidade museológica brasileira presente no Museu Paulista da USP, com o quadro “Independência ou Morte”, de Pedro Américo de Figueiredo. Sobre este assunto ver obra de Cecília Helena Salles de Oliveira & Cláudia Valladão de Mattos (orgs.). *O Brado do Ipiranga*. São Paulo:EDUSP:Museu Paulista da USP, 1999.

²¹¹ Em 1977, por meio de novo convênio assinado por O’Gorman e o INAH, o pintor se comprometia a realizar seis outros murais de menores proporções, que deveriam completar esta sala com os seguintes personagens: 1)Francisco Villa e Felipe Angeles; 2)Emiliano Zapata e Otilio Montaño; 3)Venustiano Carranza, Luis Cabrera e Lucio Blanco; 4)Ricardo Flores Magón, Librado Rivera e Praxedis Guerrero; 5)Plutarco Elías Calles e Álvaro Obregón e, finalmente, 6)Lázaro Cárdenas e Francisco Múgica. Destes, apenas o primeiro acabou sendo esboçado pelo pintor, que faleceu em 1982 deixando, portanto, a sala inconclusa.

(...) a pintura representará o presidente da República Mexicana, Senhor Francisco I. Madero, segundo o croqui que previamente será autorizado pela Direção do Museu Nacional de História, órgão dependente do INAH e da Secretaria de Educação Pública”.²¹² Além disso, o mural seria executado sob a supervisão da Direção do Museu Nacional de História, (...) que teria todas as faculdades necessárias para certificar-se da qualidade dos materiais empregados, da regularidade na execução dos trabalhos e, em geral, do exato cumprimento deste Contrato. Finalmente, o pintor se compromete a entregar primeiramente à Direção do Museu para sua aprovação, o croqui do afresco em papel e no tempo hábil. Ao seu término, o mural será recebido por pessoas designadas pela Secretaria de Educação Pública.²¹³

Ressaltam-se aqui os seguintes aspectos do contrato: o autor deve primeiramente apresentar um croqui em papel, a ser aprovado, autorizado e supervisionado pela Direção do Museu Nacional de História, deixando claro que o autor pintará a sua versão do fato de acordo com as intenções do contratante. A criação artística submete-se, dessa maneira, à ideologia da instituição na qual se efetuará a obra.

À primeira vista, o que se destaca nesta obra é uma grande concentração de pessoas, bandeiras e flâmulas que acompanham a figura de Madero montado num cavalo branco, empunhando uma bandeira mexicana²¹⁴ em sua mão direita. Madero, no centro do mural, vestido com trajes finos, está portando a faixa presidencial no seu peito, com a intenção de reafirmar sua autoridade após a tentativa frustrada de golpe do qual havia sido vítima pelas forças fiéis ao porfiriato. O presidente está sendo escoltado por cadetes armados do Colégio Militar, cuja sede, nessa época, ainda se

²¹² Correspondência entre o diretor do Museu Nacional de História, licenciado Antonio Arriaga Ochoa, para o diretor do INAH, Dr. Eusébio Dávalos Hurtado. Archivo del Museo Nacional de Historia, OF n° 135, 9/6/1967.

²¹³ Idem.

²¹⁴ Esta bandeira encontra-se atualmente exposta na Sala das Bandeiras do Museu Nacional de História.

localizava ao lado da residência presidencial no Castillo de Chapultepec, que aparece ao fundo da pintura mural²¹⁵.

Chama a atenção um detalhe importante: os braços de Madero estão abertos em forma de cruz. Sobre isso, O’Gorman revelou:

(...) Ao senhor Madero o pintei no mural com os braços abertos em cruz, porque era um grande homem, bom, bondoso, humanista. Por esses atributos lhe foi difícil governar, pensava que os homens eram como ele e acabou por ser um mártir.²¹⁶

É evidente a intenção do autor de comparar a figura de Madero com a de um Cristo cívico²¹⁷, porque Madero sofre a traição de um de seus principais homens de confiança, é preso e, finalmente, assassinado.

Além disso, Madero é o catalisador de todas as forças políticas e sociais, pois unifica ao seu redor todas as tendências revolucionárias: o anarco-sindicalismo dos irmãos Flores Magón aparece representado nas bandeiras rubro-negras; as forças villistas são representadas pelo homem de bigodes com o chapéu característico; e os zapatistas são identificados pela indumentária de alguns soldados, localizados à direita e à esquerda do observador.

As mulheres também marcam sua presença e estão representadas pela “coronela” de chapéu conhecida como “El Santanón”, situada à direita do observador e próxima de um cadete do exército, e há uma outra representante da classe média pertencente ao Clube Político “Hijas de Cuauhtémoc”, à esquerda do observador²¹⁸.

²¹⁵ Como já foi visto no capítulo I, a sede do Colégio Militar no Castillo de Chapultepec seria demolida por Venustiano Carranza, em 1916.

²¹⁶ Entrevista exclusiva de O’Gorman para a revista *Nafin*, nº 7, pp. 1-2. In: *La palabra de Juan O’Gorman (selección de textos)*. Investigación y coordinación documental: Ida Rodríguez Prampolini, Olga Sáenz e Elizabeth Fuentes Rojas. Instituto de Investigaciones Estéticas, México: 1983.

²¹⁷ José Murilo de Carvalho realizou em sua obra a análise do mito Tiradentes. Em uma das representações pictóricas deste personagem, Tiradentes está identificado, e comparado a um Cristo, que morreu depois de ter sofrido toda uma série de flagelos. Ver CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

²¹⁸ A presença desta mulher está referida em um documento do serviço educativo do Museu, em que os monitores se baseiam para explorar os murais junto aos alunos das escolas públicas.

Ao lado dessas mulheres de classe média está José Guadalupe Posada, representando os artistas, e mostrando um panfleto de apoio a Madero, e ao seu lado encontra-se Belisário Domínguez, que sustenta um texto contra a usurpação huertista e pelo qual foi assassinado ao pronunciá-lo na Câmara dos Deputados.

Além disso, na extrema esquerda do observador encontram-se os representantes da classe trabalhadora que também emprestam o seu apoio a Madero: o operário com seu uniforme, o camponês esfarrapado, e finalmente o entregador de jornais, que ao mesmo tempo em que anuncia a traição de Huerta, ironiza a ação deste com o embaixador norte-americano. Pode-se ver também uma menina que simboliza a nova geração, muito esperançosa com os possíveis avanços sociais da Revolução empreendida pelo presidente.

Madero, de fato, representa a síntese de todas as classes, categorias sociais e forças políticas e, desta maneira, o seu papel de liderança deve ser seguido estabelecendo um modelo de valores a ser cultuado pelos seus simpatizantes e, em última instância, pelos visitantes do Museu.

Um outro traço marcante desta obra é o seu grau acentuadamente maniqueísta. Do lado direito de quem observa, em um compartimento especial talvez para diferenciar esses personagens dos demais, localizam-se os símbolos do bem e da bondade relacionados a Madero, seu irmão Gustavo Madero, o vice-presidente José María Pino Suárez e sua esposa Sara Pérez de Madero. Estes personagens estão representados logo acima por três pombas, uma inclusive com o lema “paz” em seu bico e trazendo um ramo de oliveira em uma das patas. Contrapondo-se a isso temos do lado oposto do mural, na mesma direção, os símbolos do mal relacionados a Victoriano Huerta e ao embaixador norte-americano Henry Lane Wilson, representados por chacais.

Segundo Chevalier & Gheerbrant,

ao longo de toda a simbologia judaico-cristã, a pomba – que com o Novo Testamento acabará por representar o Espírito Santo – é, fundamentalmente, um símbolo de pureza, de simplicidade e, também, quando traz o ramo de oliveira para Noé, na arca, de paz, harmonia, esperança, felicidade recuperada. Além disso, a pomba representa muitas vezes aquilo que o homem tem em si mesmo de imorredouro, quer dizer, o princípio vital, a alma. É por isso mesmo representada, em certos vasos funerários gregos, bebendo em uma taça que simboliza a fonte da memória. A imagem é repetida na iconografia cristã, como no relato do martírio de São Policarpo, por exemplo, em que uma pomba saía do santo depois da sua morte.²¹⁹

No imaginário do muralista O’Gorman, a figura de Madero carrega estes valores: é um espírito de grande bondade, pureza, harmonia (pois flutua e concilia as adversidades) e felicidade recuperada, uma vez que retoma, mesmo que momentaneamente, o poder logo após a frustrada tentativa de golpe de Bernardo Reyes.

Pode-se dizer, inclusive, que O’Gorman é portador de um imaginário religioso em relação a Madero, pois este acaba sendo comparado a um Cristo que deveria ser assim rememorado no panteão da Revolução Mexicana.

Completa-se o maniqueísmo com a intromissão do embaixador norte-americano Wilson, que oferece a faixa presidencial ao traidor Victoriano Huerta, demonstrando a intromissão dos Estados Unidos nos assuntos mexicanos. Esses personagens foram relacionados, na obra mural, à simbologia de dois chacais e pela cor amarela, que representam os valores do mal.

Chevalier & Gheerbrant lembram:

²¹⁹ CHEVALIER, Jean. & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Tradução de Vera da Costa e Silva...[et al.] – 14ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999, p.728.

(...) porque uiva até morrer, ronda pelos cemitérios e se alimenta de cadáveres, o chacal é um animal de mau augúrio, assim como o lobo. Já a cor amarela pode significar também a traição. Nos séculos XVI e XVII, a porta dos traidores era pintada de amarelo a fim de atrair para ela a atenção dos transeuntes.²²⁰

Ainda que o tema do mural represente um dia histórico, Juan O’Gorman realizou algo mais geral, mostrando também os grupos políticos que apoiavam o presidente Madero, assim como aqueles que colaboraram para a sua derrota.

Ressalta-se o didatismo das imagens cujo objetivo maior é permitir ao público entender a mensagem histórica que o artista expressou, de acordo com a sua visão e os seus valores a respeito do fato histórico representado, e também seguindo as orientações das autoridades oficiais: o poderoso Instituto Nacional de Antropologia e História (INAH) e a Secretaria de Educação Pública (SEP).

Há, realmente, uma intenção deliberada do autor em estabelecer uma “identificação” entre o fato histórico, *Dia da Lealdade Nacional* (como é popularmente conhecido),²²¹ com a sua representação pictórica.

Por fim, o título do mural aparece em letras bem grandes na parte superior e central do mural, e encontra-se suspenso por duas grandes mãos que parecem descortinar e, ao mesmo tempo, sustentar toda aquela trama histórica.

²²⁰ Idem, pp. 231 e 41.

²²¹ Oficialmente este é o *Dia do Exército* no México e é celebrado a 9 de fevereiro. Constitui-se em um feriado nacional, comemorado até os dias atuais pelo presidente da República em Chapultepec, à frente do Museu Nacional de História. Neste dia o exército homenageia o presidente da República, reiterando-lhe lealdade. Este dia marca a vitória das forças leais a Madero contra a tentativa frustrada de golpe perpetrada por Bernardo Reyes (um afeto do ex-ditador Porfirio Díaz). Ao saber dessa tentativa e da morte de Reyes à frente do Palácio Nacional, Madero reuniu próximo à sua moradia, no Castillo de Chapultepec, os cadetes do Colégio Militar que o escoltaram até o Palácio Nacional, numa marcha que demonstrava o apoio das forças federais à sua autoridade. Nesse momento, indica para chefiar as forças leais justamente Victoriano Huerta, que lideraria o golpe, desta vez vitorioso, contra Madero em 18/2/1913, e marcaria o fim da Dezena Trágica, culminando com o assassinato do presidente e de seu vice Pino Suárez em 22/2/1913.

Com a inauguração desse espetáculo solene - o teatro da história - entra em cena a figura central ali representada: Francisco I. Madero e todo o séquito de colaboradores e traidores, compondo essa trama de tons épicos.

Fica evidente, portanto, a proposta-chave da sala: primeiramente, evidenciar o triunfo da Revolução com Madero, tornando cristalino também, ao mesmo tempo, o que foi que a Revolução destruiu: o feudalismo e o atraso porfirista.



Legenda: "A Constituição de 1917." Jorge González Camarena – (1967).
Sala XII – Museu Nacional de História- Cidade do México.
Original: Museu Nacional de História.

4.2.2 “A Constituição de 1917.” Mural de Jorge González Camarena. A Mão de Carranza é conduzida por Deus?

O mural *A Constituição de 1917*, de Jorge González Camarena (1908-1980), foi inaugurado em 1967 e integra até os dias atuais, conforme demonstrado no capítulo anterior, a *Sala XII do Museu Nacional de História: Sala da Revolução Mexicana (1910-1917)*²²². O autor terminou esse mural em 1967 e adotou por técnica a pintura em acrílico sobre tela. O mural mede 4 m x 4,5 m e a técnica utilizada é acrílico sobre tela.

González Camarena teve alguma influência do abstracionismo e era um artista bastante crítico quanto ao abuso excessivo do realismo social da primeira geração de muralistas.

Aliás, considerava que a obra muralista poderia ser o meio plástico ideal para comunicar-se com o povo, pois para isso havia sido criada. Era, com efeito, mais um artista que considerava o mural como um meio para atingir a população pela via do caráter didático de suas obras.

O mural está localizado na parede à esquerda da porta de entrada. Monumental como toda obra muralista, o autor faz uso do recurso da geometrização, e economiza tanto na quantidade de personagens quanto nos fatos representados.

Fundamentalmente é a figura de Carranza que está ressaltada, ocupando quase a totalidade da obra mural. Encontra-se representada na parte central a figura do presidente com uma caneta na mão assinando diversos papéis de cor branca em cima de uma mesa. Logo abaixo se encontram diversos papéis em cor negra, que parecem ter sido desprezados pelo presidente e que representam os abusos das leis e proibições do porfiriato.

²²² No capítulo III foi possível analisar todo o discurso expositivo existente, uma vez que esta é a única sala que está composta por outros documentos que não somente a obra mural.

Além da posição central e do tamanho da figura de Carranza representada na obra, há que se chamar a atenção para a desproporcionalidade das suas mãos, braços, tronco e peito.

Este “exagero” na representação desses órgãos de Carranza parece aproximá-lo de um homem imbuído de uma grande força física, própria de um “herói”, especialmente porque este “herói” era conhecido como O *Primeiro Chefe* ou o *Chefe do Exército Constitucionalista*.

Compreende-se então a mensagem da pintura mural: somente um homem de muita coragem e determinação poderia ter levado à frente uma Revolução e edificado a sua maior obra: a promulgação da Constituição de 1917, que acabou pondo um fim ao processo revolucionário. Foi preciso mesmo muita coragem e determinação para dar cabo dos abusos do porfirismo e também para manter a nação sob o mesmo comando.

Carranza, geometrizado, assume igualmente um aspecto pétreo, de aparência e resistência de pedra, duro, imóvel. Em um primeiro momento pode parecer uma figura de pedra bruta que vai sendo talhada, acabada e tomando forma, deixando clara a sua mensagem.

Chevalier & Gheerbrant sentenciam:

A pedra bruta é a matéria passiva ambivalente: se apenas se exerce sobre ela a atividade humana, ela se envilece; se, ao contrário, é a atividade celeste e espiritual que se exerce sobre ela, com vistas a fazer dela uma pedra talhada, se enobrece. A passagem da pedra bruta à pedra talhada por Deus, e não pelo homem, é a passagem da alma obscura a alma iluminada pelo conhecimento divino. Aliás, o Mestre Eckhart não ensina que pedra é sinônimo de conhecimento? (grifo do autor) (...) Na tradição bíblica, em função de seu caráter imutável, a pedra simboliza a **sabedoria**²²³ (grifo do autor).

²²³ CHEVALIER, Jean. & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*: op. cit., pp. 697 e 701.

Neste mural Carranza é também possuidor de conhecimento, pois assina ou mesmo escreve artigos constitucionais da Carta Magna de 1917, ao mesmo tempo em que é portador de uma sabedoria divina representada pela mão localizada atrás dele, com o dedo indicador levantado. O dedo de Deus o iluminou a assinar aquela Constituição, o que vem ao encontro, inclusive, do que diz a letra do Hino Nacional Mexicano:

“Ciña!Oh Pátria! Tus sienes de oliva
 De la paz el arcángel divino
Que en cielo tu eterno destino
Por el dedo de Dios se escribió
 Mas, si osare un extraño enemigo
 Profanar con su planta tu suelo
 Piensa!Oh Pátria querida! Que el cielo
 Um soldado en cada hijo te dió.”²²⁴

Pode-se questionar até que ponto um Estado que se queria laico poderia afirmar Deus no discurso oficial que legitimava a Revolução como patrimônio da nação. Mas, por outro lado, a missão pedagógica do mural, dirigida a um povo bastante católico como o mexicano, teria que deixar uma brecha aberta para a crença.

O dedo apontado para o alto parece estar lembrando aos mexicanos que aquele ato, por meio do qual Carranza sancionava a Constituição como reitora dos destinos da nação, era algo que estava além da simples vontade dos homens, já que teria sido previamente traçado ou determinado por um poder superior, cuja presença entre eles era representada pela figura pétrea do presidente Carranza, com seu longo braço como instrumento.

Carranza também possui sabedoria, pois está numa atitude de escutar e de escrever o que escuta: sua mão segurando a caneta está pronta para transmitir nos papéis brancos os desígnios da nação, amparada pelos

²²⁴ Hino Nacional Mexicano.

constituintes²²⁵ que se confundem com o símbolo maior nacional: a águia que acolhe a todos.

No entendimento de Chevalier & Gheerbrant,

A águia, além de estar representada na bandeira mexicana, é considerada “a rainha das aves, encarnação, substituto ou mensageiro da mais alta divindade uraniana e do fogo celeste – o sol, que só ela ousa fixar sem queimar os olhos. Símbolo de tamanha importância, que não existe nenhuma narrativa, ou imagem, histórica ou mítica, tanto em nossa civilização quanto em todas as outras, em que a águia não acompanhe, ou mesmo não represente os maiores deuses e os maiores heróis. (...) A águia é também o símbolo coletivo e primitivo do pai e de todas as figuras da paternidade.”²²⁶

Do lado esquerdo de quem observa, é possível notar a figura de revolucionários zapatistas com suas armas ao ombro em posição de luta. A figura de Carranza é representada também como o grande líder conciliador de forças opostas, fazendo desaparecer toda a tensão e o conflito que tanto caracterizou o processo revolucionário mexicano.

A pátria acolhe a todos na figura da Águia, até mesmo as forças zapatistas que foram inimigas das forças carrancistas e sempre lutaram em flancos opostos, pois possuíam projetos e visões distintas a respeito da sociedade mexicana e de seu processo revolucionário.

Ao realizar tal obra, Carranza livra a pátria mexicana de todos os males, representados pelos papéis em cor negra.

A conciliação dessa vez não é obra apenas dos homens. Ela vem pelo alto e venceu mais uma vez; afinal, o poder divino é sempre mais forte.

²²⁵ José Natividade Macías, Francisco J. Múgica, Heriberto Jará, Pastor Rouaix, Félix Palavicini e outros que não são possíveis ser identificados.

²²⁶ CHEVALIER, Jean. & GHEERBRANT, Alain. Op.cit., p.22.

O mural de González Camarena, com toda essa simbologia, é a maior prova disso.

4.3 Siqueiros: uma alma em constante ebulição.

Na trajetória de David Alfaro Siqueiros (1896-1974), as esferas política e artística sempre estiveram juntas. Ao longo de quase cinco décadas de trabalho, suas diferentes propostas mantiveram uma constante: responder às suas inquietudes com respeito a uma fundamentação teórica e experimental de seu trabalho artístico e de moldar nele as suas considerações sociais e políticas.

Desde seu manifesto “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación de América”²²⁷ (publicado no único número da revista *Vida Americana*, em 1921, em Barcelona), Siqueiros já considerava a necessidade de produzir e assumir uma arte que recuperasse as tradições culturais da América, e que também se nutrisse das propostas inovadoras das vanguardas artísticas europeias, especialmente do cubismo e do futurismo.

Essa visão política do processo artístico em Siqueiros foi muito influenciada ainda na década de 1910 pelo pintor Gerardo Murillo²²⁸ (1875-1964), mais conhecido por Dr. Atl, nome náhuatl que adotou. Aliás, considera-se Dr. Atl como o precursor ideológico e defensor do muralismo mexicano, antes mesmo de se tornar um movimento de importância reconhecida internacionalmente.

Dr. Atl teve influência decisiva não só sobre Siqueiros, uma vez que além de professor na Academia de San Carlos foi seu diretor durante o processo revolucionário.

²²⁷ Essa publicação é o resultado da influência que teve a permanência de Siqueiros por três anos na Europa (1919-1921), além da participação do pintor no processo revolucionário mexicano apoiando as forças carrancistas.

²²⁸ Dr. Atl foi o organizador da exposição de arte indígena mexicana em 1910 na Academia de San Carlos. Essa exposição tinha como propósito oferecer uma resposta nacionalista à exposição de pintura espanhola contemporânea patrocinada por Porfírio Díaz, durante a celebração do centenário da luta do México pela sua independência.

A ideologia que animou a imaginação artística e política de Siqueiros sempre buscou a unidade entre o socialismo²²⁹ e a modernidade tecnológica. Essa síntese situou-se no núcleo de sua estética e proporcionou a chave para entender sua obra principalmente durante os anos do pós-guerra.

Nesse contexto, o mestre David Alfaro Siqueiros foi o último dos “três grandes”²³⁰ da chamada Escola Mexicana de Pintura, que sobreviveu ao embate das novas gerações que se manifestavam contra uma pintura de conteúdos sociais e políticos. Tal situação teve como resultado a incompreensão e, sobretudo, o encerramento de um período glorioso que com Siqueiros chegou ao seu fim, já que Orozco e Rivera estavam mortos (1949 e 1957, respectivamente).

O pintor realizou propostas inovadoras dentro do movimento muralista mexicano, como empregar novos materiais (piroxilina, sílica, cimento, acrílicos, celotex), e recorreu também a ferramentas próprias da época, empregando-as criativamente na arte; por exemplo, o uso do aerógrafo, do projetor elétrico e da câmera fotográfica.

Ao recorrer a novos materiais e ferramentas, dando-lhes diferentes usos e incorporando-os à realização da sua obra, além de supor uma correspondência com a etapa industrial moderna, significou ainda o estabelecimento de novas formas de produção e de percepção artísticas, alcançando uma linguagem diferente que imaginou uma nova plasticidade no que diz respeito às texturas, à velocidade no traço, nos ângulos ou enquadramentos.

A experimentação foi sempre uma constante em sua concepção dos espaços, na pintura ao ar livre, em seu manejo na questão da perspectiva, no emprego de superfícies côncavas, na integração espacial e plástica, na poliangularidade e na pintura de matriz fotográfica, dentre outros.

²²⁹ Siqueiros entrou para o Partido Comunista Mexicano na década de 20 e se constituiu em uma de suas principais lideranças. Sua linha de atuação, sempre fiel aos princípios stalinistas, levou-o a liderar em 1940 uma tentativa de assassinato de León Trotsky, que nessa época estava exilado no México. Por esta tentativa acabou sendo exilado no Chile pelo governo mexicano.

²³⁰ Os outros dois são Diego Rivera e José Clemente Orozco.

Para Siqueiros, o artista também deveria se preocupar com o público das obras de arte, devendo este, inclusive, participar dinâmica e criticamente da produção das mesmas. O pintor considerava ainda, que desde o momento da concepção da obra artística o espectador deveria ser levado em conta como alguém em movimento, que se integrasse ao espaço pictórico e se envolvesse com a obra.

Outro aspecto previsto pelo pintor foi a difusão das obras artísticas através da fotografia, para a qual propõe a realização de uma pintura fotográfica, quer dizer, uma pintura que favorecesse uma reprodução fotográfica apropriada, para dar ao mural não somente o caráter de uma arte pública, mas também de uma arte multirreprodutível.

A utilização da fotografia, foi um dos aspectos fundamentais na obra de Siqueiros, como se poderá ver especificamente na análise do mural do Museu Nacional de História.

4.3.1 “Do Porfirismo à Revolução.” Mural de David Alfaro Siqueiros.

Este mural localiza-se na Sala XIII do Museu Nacional de História, cujo nome é o mesmo do mural de David Alfaro Siqueiros: *Do Porfirismo à Revolução*.

O contrato para a realização da obra, foi assinado em agosto de 1957 e seu custo ficou estipulado em \$2.000 pesos por metro quadrado (o mural mede 410 m²). Essa obra foi encomendada pelo diretor do INAH, Eusébio Dávalos Hurtado, e pelo diretor do Museu, Antonio Arriaga Ochoa.

A técnica utilizada pelo pintor foi acrílico e piroxilina sobre madeira forrada de tela. Mede 76,88 metros de comprimento por 4,46 de altura. O trabalho foi iniciado em 1957 e inaugurado apenas em 19 de novembro de 1966, pois Siqueiros ficou preso na famosa prisão de Lecumberri²³¹ durante vários períodos, por defender publicamente suas idéias políticas, o que acarretou a interrupção de seu trabalho.

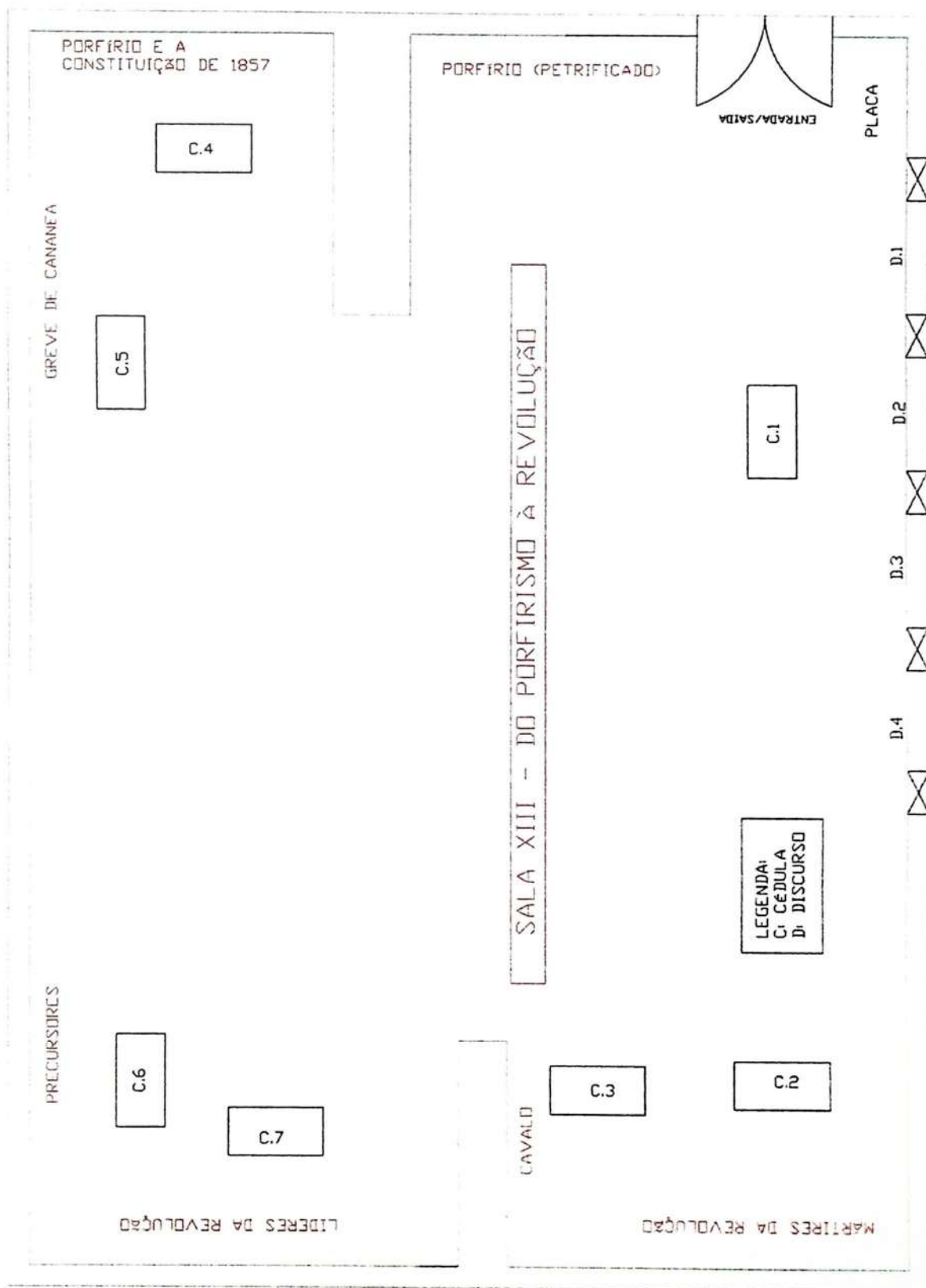
Para realizá-lo, Siqueiros contou com um assessor especializado em história, Nicolás T. Bernal e uma equipe de pintores assistentes que incluía Philip Stein, Eпитácio Mendoza, Mario Orozco Rivera, Sixto Santillán, Roberto Díaz de Acosta, E. Batista, Guillermo Ceniceros e Electa Arenal (sobrinha de Siqueiros).

Este mural- ao contrário dos outros três anteriormente analisados que se concentram em um único fato da Revolução - abarca o período de 1906-1913. Paradoxalmente, a temática desse mural, uma síntese da Revolução Mexicana, nunca havia sido abordada pelo pintor.

O mural está dividido em 06 grandes seções, distribuídas por três das quatro paredes da sala.²³²

²³¹ Atualmente sede do *Archivo General de la Nación*.

²³² Na quarta parede (lateral esquerda) encontram-se apenas frases de participantes ilustres da Revolução: Francisco I. Madero, Venustiano Carranza, Ricardo Flores Magón, Praxedis Guerrero, Belisário Domínguez, grevistas de Rio Blanco e Emiliano Zapata.



Legenda: PLANTA BAIXA DA SALA XIII- DO PORFIRISMO À REVOLUÇÃO.

Elaboração: Camilo de Mello Vasconcellos.



Legenda: "Do Porfirismo à Revolução." *Don Porfirio e seus cortesãos.*
David Alfaro Siqueiros (1966).
Sala XIII – Museu Nacional de História- Cidade do México.
Original: Museu Nacional de História.

Na primeira seção²³³, entrando pelo lado direito da sala, encontra-se Porfirio Díaz rodeado de várias pessoas em atitude de desprezo pela constituição de 1857, pois o vemos pisando a mesma. Ao seu redor encontra-se o poder militar representado por Victoriano Huerta e José Ives Limantour, um dos principais líderes dos *Científicos*. À frente do general Díaz, mulheres da alta sociedade e bailarinas parecem entreter os “aristocratas” como se estivessem demonstrando a decadência do regime.

A imagem é a de um ditador decadente, rodeado de cortesãos glorificadores e comparsas políticos inescrupulosos.

No entender de Rochfort,

sua intenção não era criar um mural a respeito da história passada, como havia feito Rivera com tanta freqüência no período pós-guerra. Tratava de criar uma pintura mural da história no presente. A obra que realizou Siqueiros é tanto uma interpretação da política contemporânea como uma representação de acontecimentos passados e cada vez mais distantes²³⁴.

Siqueiros começou a trabalhar nesse mural durante os últimos meses da gestão presidencial de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958). No entanto, grande parte do desenvolvimento da obra ocorreu durante o período de Adolfo López Mateos (1958-1964), quando esse tentava revitalizar os ideais da Revolução com políticas de cunho populista que evocavam algumas das medidas da administração cardenista de duas décadas atrás.

Durante sua gestão eclodiram muitas greves e agitações políticas provocando preocupações no governo norte-americano, que levaram a uma desaceleração dos investimentos no México. López Mateos reagiu a esses

²³³ Este é o roteiro oficial indicado pelo Museu. Não é apenas um recorte didático. Há, portanto, uma observação e um sentido preestabelecido de acordo com uma determinada visão a respeito do processo revolucionário mexicano.

²³⁴ Rochfort, Desmond. *Pintura Mural Mexicana*. Orozco, Rivera, Siqueiros. México: Editorial Limusa, Noriega Editores, 1997, p.207.

fatos abandonando suas políticas sociais e iniciando uma política repressiva e autoritária voltada contra a oposição política (especialmente os movimentos sindical e estudantil).

A esquerda (da qual Siqueiros fazia parte) interpretou essas mudanças como evidência de que a vida política e econômica do México havia caído sob a influência de forças externas. Mesmo quando o mural descreve o confronto das forças da Revolução Mexicana de 1910 com as do ditador Porfirio Díaz, de maneira implícita se encontra presente uma alusão temática e visual ao período de lutas pela independência do México cerca de cinco décadas depois.

Pintado ao redor de uma armação de vários tablados, o enorme mural apresenta o tema como uma construção de opostos temáticos. No lado esquerdo da sala observam-se figuras associadas com as forças da Revolução, seus mártires, camponeses armados e líderes ideológicos e políticos. Do lado direito da sala, descreve-se a sociedade de Porfirio Díaz na forma de um ditador rodeado de cortesãos glorificadores e comparsas políticos.

Na segunda seção está representada a greve de Cananea²³⁵. Representa o tema central de Siqueiros, elevado a um ponto culminante num confronto visual sobre a grande parede que conecta os lados esquerdo e direito da sala.

Esse fato é representado pelos chapéus (*sombreros*) dos grevistas, que vão se perdendo entre os dos *rurales* surgindo em apoio às forças reacionárias da repressão. Estão presentes alguns personagens conhecidos que comandam essa repressão, tais como o governador de Sonora, Rafael Izcábal, e o vice-presidente da República, Ramón Corral.

²³⁵ Cananea, no Estado de Sonora, foi palco de uma violenta greve realizada em junho de 1906. Nessa cidade havia uma indústria de exploração de cobre – Consolidated Cooper Company, que pertencia a um norte-americano de nome William C. Green. Nessa indústria havia operários mexicanos (a maioria) e norte-americanos, que ganhavam salários bem superiores aos dos trabalhadores mexicanos. Movidos pela injustiça dessa situação e pelo aumento da jornada de trabalho, os operários mexicanos foram à greve que acabou sendo reprimida violentamente por tropas norte-americanas – os Rangers- e também por soldados do exército mexicano. O saldo final desse movimento foi de 23 mortos, 22 feridos e 50 pessoas detidas. Essa greve é considerada um marco na luta contra a ditadura porfirista e também como um antecedente muito importante para a eclosão da Revolução de 1910.



Legenda: "Do Porfirismo à Revolução." *Greve de Cananea e Os Precursores*. David Alfaro Siqueiros (1966).

Sala XIII – Museu Nacional de História- Cidade do México.

Original: Museu Nacional de História.



Legenda: "Do Porfirismo à Revolução." *Greve de Cananea e a Disputa pela Bandeira Mexicana*. David Alfaro Siqueiros (1966).

Sala XIII – Museu Nacional de História- Cidade do México.

(Fonte: ROCHFORD, Desmond. *Pintura Mural Mexicana*. Orozco, Rivera, Siqueiros. México: Grupo Noriega Editores, 1997).

Existem também duas figuras que se sobressaem, disputando a posse da bandeira nacional mexicana, simbolizando a luta entre as duas facções rivais: William C. Green, da *Green Consolidated Cooper Company of América*, e Fernando Palomares, membro do Partido Liberal Mexicano, de origem anarquista e fundado pelos irmãos Flores Magón. Três revolucionários carregam um operário morto vítima da repressão. Para realizar essa cena, Siqueiros efetuou testes fotográficos²³⁶ com ele mesmo, seu irmão Jesus e outros ajudantes.

Siqueiros utilizou essas duas figuras para descrever a greve industrial de Cananea e a inconformidade dos trabalhadores mexicanos contra seus patrões opressores. Essa famosa disputa, que ocorreu em 1906, foi um dos principais acontecimentos políticos que desembocaram na Revolução de 1910.

Para Siqueiros, a disputa e a greve subsequente resumiam o espírito infinitamente complexo da Revolução Mexicana. A greve dos trabalhadores mexicanos contra seus patrões estrangeiros, que como resposta trouxeram forças de seu próprio exército nacional para acabar com o movimento, resumia o alcance da dominação e da opressão econômica e política do México.

Mas a dimensão nacionalista da apresentação de Siqueiros desse tema não se prende a imagens de antepassados ou a origens raciais e culturais. Ela se expressa na descrição dos dois protagonistas principais dessa passagem de luta pela posse da bandeira nacional do México.

²³⁶ Siqueiros, nessa e em outras obras murais, recorreu em vários momentos ao recurso da fotografia. O sentido disso pode ser entendido como um recurso para aperfeiçoar a óptica e a composição espacial dos murais, como um documento existente, um testemunho de que dispõe o artista para recriar certos acontecimentos ou personagens e, finalmente, como um esboço fotográfico prévio à versão definitiva da obra plástica. In: Gonzáles Cruz Manjarrez, Maricela. *Siqueiros en la Mira*. Museo de Arte Moderno, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas. Noviembre 1996, p.28.



IV



V



VI

Legenda: "Do Porfirismo à Revolução." *Greve de Cananea com Ensaio Fotográfico* (detalhe). David Alfaro Siqueiros (1966).

Sala XIII – Museu Nacional de História- Cidade do México.

Original: Museu Nacional de História.

Siqueiros criou uma imagem que pode ser interpretada não somente com uma referência histórica, mas como uma metáfora da natureza inconclusa da Revolução Mexicana e da dominação contínua pelos interesses econômicos dos estrangeiros, particularmente pelos Estados Unidos.

Por que outra razão Siqueiros representaria a bandeira nacional mexicana como se ainda estivesse de posse de William Green? O fato de que esse tema ocupasse um lugar predominante em sua mente é evidenciado por muitos de seus discursos e escritos políticos dessa época de criação do mural.

A sua visão a respeito do tema do imperialismo norte-americano, tão comum no pensamento marxista dessa época, fazia parte das constantes acusações do artista ao governo mexicano, numa clara demonstração de sua insatisfação com os rumos que a política mexicana em plena década de sessenta trazia à tona.

Dessa maneira, Siqueiros estava descontente com a direção que a Revolução estava tomando nesse período, e no mural no Castillo de Chapultepec fazia o seu libelo mais contundente e simbólico.

Na terceira seção encontramos representados aqueles personagens que Siqueiros considerou como sendo os precursores ideológicos²³⁷ da Revolução. Seus rostos vão se perdendo entre a multidão de *sombreros*, indicando que o povo mexicano, os camponeses e os operários se fundem na luta por sua liberdade.

A seção seguinte (4ª) é relativa às lideranças políticas da Revolução: Siqueiros chama a atenção para a diferença dos três grupos mais importantes na luta: zapatistas, villistas e carrancistas, cada um deles com chapéus distintos e distinguíveis. É possível destacar a presença de: Francisco I. Madero, Aquiles Serdan, Francisco Coss, Venustiano Carranza,

²³⁷ São eles: Karl Marx (representante do Socialismo Científico), Mikail Bakunin (representante do Anarquismo), Proudhon (Socialismo Utópico), Ricardo Flores Magón, Lázaro Gutiérrez de Lara, Praxedis Guerrero, Eugenio Alzalde, Anselmo Figueroa e Antonio Díaz Soto y Gama (membros do Partido Liberal Mexicano), Filomeno Mata, Adolfo de la Huerta, Jesús Martínez Carreón, Santiago Rojo de la Veja e José Guadalupe Posada (jornalistas, políticos e artistas que se opunham ao porfiriato).

Otilio Montaño, Emiliano Zapata, Eufemio Zapata, Álvaro Obregón, Plutarco Elias Calles, Rafael Buelna, Francisco Villa, Lucio Blanco e Salvador Alvarado. Também está presente o papel das mulheres no processo revolucionário com as representações de Margarita e Rosaura Ortega.

A quinta seção reúne os mortos da Revolução e o cavalo. Aqui estão representados os mártires da Revolução que formam um caminho que, segundo Siqueiros, conduz a pátria para o futuro. Esta cena foi baseada numa tomada fotográfica²³⁸ realizada em Nochistlán, Zacatecas, em 1913, onde aparece nitidamente como única figura reconhecível Leopoldo Arenal – sogro de Siqueiros, morto nas batalhas da Revolução. Siqueiros não teve dúvidas em utilizar essa imagem tão familiar na composição final de seu mural.

A figura de um cavaleiro simboliza todos os revolucionários que participaram da luta, ou seja, os heróis anônimos.

O cavalo, observado por diferentes ângulos, em movimento e com força evidente se detém bruscamente, representando tanto a idéia de que a revolução foi interrompida, como também uma possível mudança nos ideais revolucionários durante o sexênio de López Mateos (1958-1964).

Isso fica ainda mais evidente quando se sabe que o pintor deu continuidade a essa obra mural após sua libertação da prisão, ao final de vários anos.

A sexta e última seção mostra o ditador Díaz petrificado²³⁹, simbolizando o fim do regime que tantos lutaram para ver extinto.

²³⁸ Siqueiros utilizou diversas fotografias do *Archivo Casassola* para a confecção desse mural.

²³⁹ Infelizmente, esta é a única imagem que não foi possível obter.



Legenda: "Do Porfirismo à Revolução." *Os Precursores Ideológicos.*

David Alfaro Siqueiros (1966).

Sala XIII – Museu Nacional de História- Cidade do México.

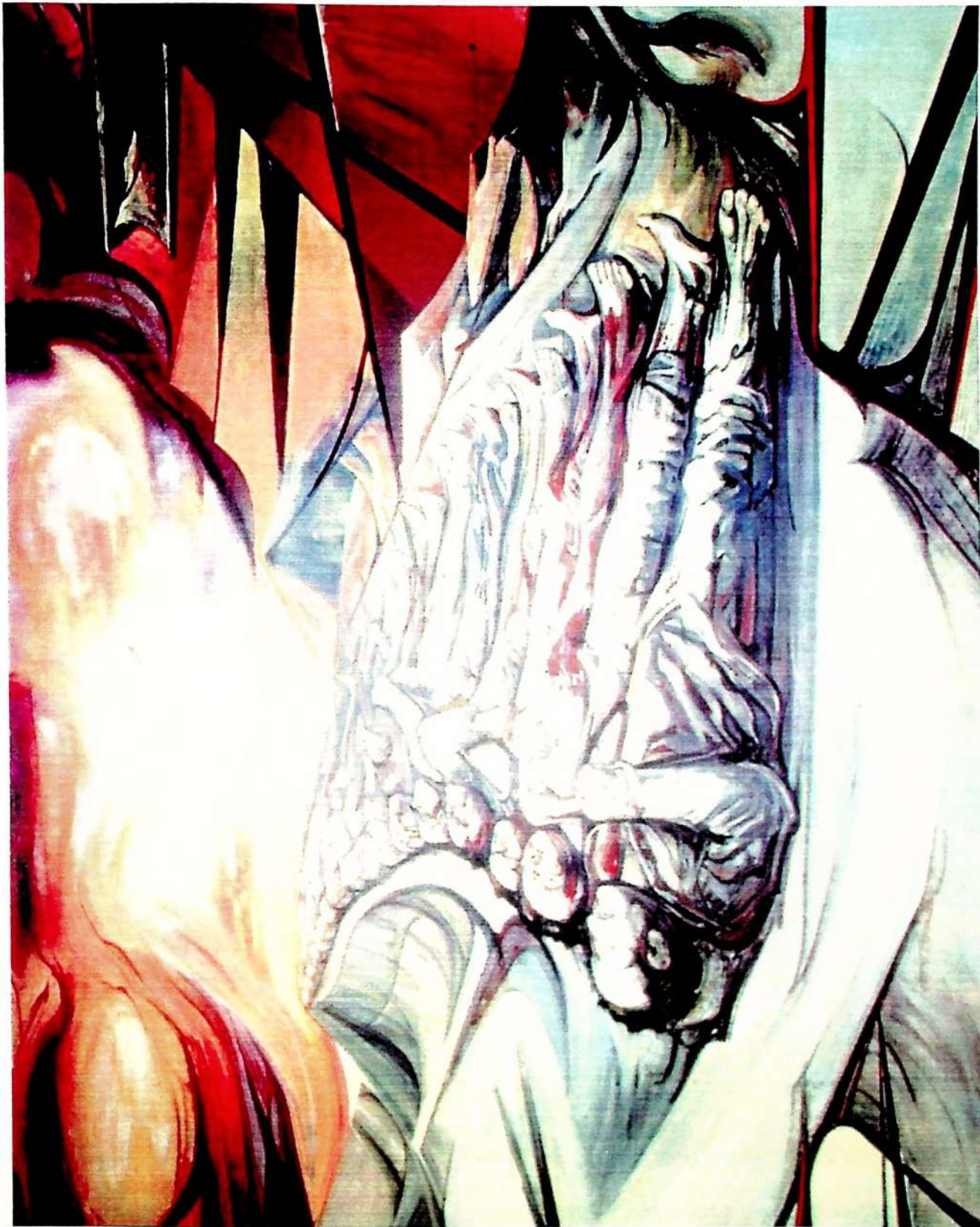
Original: Museu Nacional de História.



Legenda: "Do Porfirismo à Revolução." *O Povo em Armas*. David Alfaro Siqueiros (1966).

Sala XIII – Museu Nacional de História- Cidade do México.

Original: Museu Nacional de História.



Legenda: "Do Porfirisismo à Revolução." *Os Mártires da Revolução* (em primeiro plano, o sogro do pintor) . David Alfaro Siqueiros (1966).

Sala XIII – Museu Nacional de História- Cidade do México.

Original: Museu Nacional de História.

EL MILLON DE MUERTOS Y LOS VETERANOS DE NUESTRA MAS ¡EXIGEN SU CONTINUACION SUPERADA!

Algunos cabecillas de la reacción fascista, muchos de sus voceros reaccionarios —la extrema izquierda de la derecha (?)— y bastantes "revolucionarios", se desgañitan afirmando que la Revolución Mexicana ya ha cumplido su cometido, y que, por lo tanto, hay que pasar al período de simple consolidación de lo realizado hasta el presente, al período que ellos llaman "Institucional"

En primer término: cadáver del Teniente Coronel Leopoldo Arenal, padre de nuestro compañero Luis Arenal, que murió heroicamente luchando por la causa democrática del pueblo mexicano en el primer período de la Revolución.

El verdadero pueblo revolucionario y progresista de México, por su parte, no puede ver en esta actitud más que una forma artera de sabotaje a lo que la Revolución Mexicana tiene aún por realizar.

En efecto:

—Fué desiderátum de la Revolución Mexicana liquidar el latifundismo... y no sólo existen aún latifundios tradicionales— entre otros algunos pertenecientes



Legenda: Reprodução de uma notícia de jornal com a foto de inspiração para a Seção Os Mártires da Revolução, do mural "Do Porfirismo à Revolução", de Siqueiros.



19.

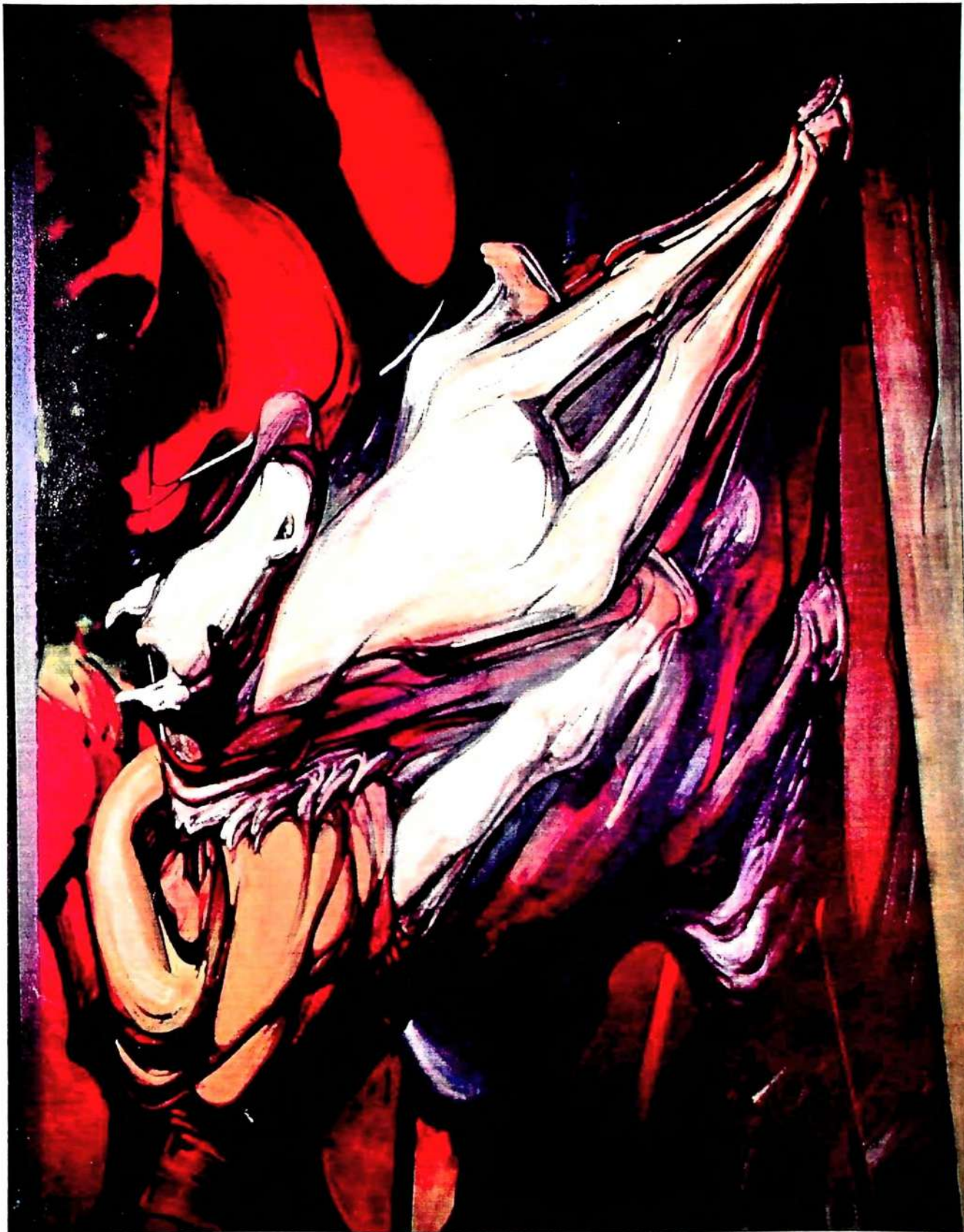


20.



21.

Legenda: Reprodução de um jornal com a foto de inspiração para a Seção Os Mártires da Revolução (detalhe da foto), do mural "Do Porfirismo à Revolução", de Siqueiros.



Legenda: "Do Porfirismo à Revolução." O cavalo. David Alfaro Siqueiros (1966).

Sala XIII – Museu Nacional de História- Cidade do México.

Original: Museu Nacional de História.

É preciso ressaltar que esse mural de Siqueiros apresenta uma visão bastante peculiar quando comparado aos três anteriores. Em primeiro lugar, essa obra demonstra maior criatividade em termos estéticos e também a que apresenta elementos mais originais, distanciando-se das anteriores, que por sua vez estão relacionadas a uma visão mais oficial do processo revolucionário mexicano. Além disso, pode-se afirmar que essa é a obra que mais permite identificar o perfil ideológico de seu autor-militante.

Siqueiros é o representante da primeira geração de muralistas e deixa transparecer em sua obra o compromisso ideológico com a causa revolucionária, enquanto O'Gorman e González Camarena, representantes da segunda geração, estão distanciados do fato, sem um envolvimento tão pessoal quanto o do primeiro pintor.

Dessa forma, Siqueiros representa a Revolução a partir de uma perspectiva pessoal, interpretando-a como sendo a luta dos trabalhadores operários contra a burguesia, a partir de uma perspectiva de um militante comunista. Daí a representação de Marx, Proudhon e Bakunin como ideólogos do movimento.

Embora a Revolução esteja longe de representar esse compromisso ideológico, o autor teve certa liberdade em retratá-la dessa forma. Siqueiros era um nome consolidado e famoso, portanto, representar a Revolução com essas "tintas" não ofereceria mais nenhum perigo, pois a Revolução ocorrera há mais de cinquenta anos e já havia alcançado o poder.

Acontece que O'Gorman e González Camarena reproduzem uma visão oficial da Revolução, sem matizes pessoais, sem paixão militante. Reproduzem a visão historiográfica oficial da Revolução.

Outra característica dessas quatro obras é que o mural de Siqueiros representa uma "síntese" da Revolução, dos antecedentes até a luta de fato, enquanto O'Gorman e González Camarena concentram-se em apenas um único fato: o Porfiriato e o Sufrágio com Madero, de um lado, e a Constituição de 1917 com Carranza, de outro.

É necessário deixar registrado ainda que todo o discurso expositivo apresentado na Sala de Siqueiros corresponde única e exclusivamente ao mural de Siqueiros. Mesmo existindo diversas frases de líderes revolucionários mexicanos no fundo da sala²⁴⁰, com a intenção de “dar voz” aos protagonistas representados na obra mural, essas acabaram ficando em segundo plano tal a força, grandiosidade e apelo que esta obra causa nos seus espectadores.

Já as salas de O’Gorman e González Camarena compõem-se dos murais e de objetos (em maior ou menor quantidade). Se o mural de Siqueiros “fala por si mesmo”, dispensando qualquer apoio expositivo, os objetos expostos nessas outras salas servem para comprovar e dar veracidade aos fatos mais importantes, retratados nas obras.

A análise realizada dos murais permite afirmar que a Revolução no México já está concluída e foi obra de algumas figuras que se sobressaíram, especialmente Madero e Carranza, situação atestada sobretudo por O’Gorman e González Camarena. Não só a Revolução está concluída, mas a própria História do México encontra-se resolvida. A Revolução é o ponto final da luta iniciada desde a conquista espanhola; as diferenças, os conflitos e as injustiças são por ela resolvidos.

Por outro lado, o inimigo comum para todos foi o porfiriato, e aí reside a maior grandeza do movimento revolucionário de 1910. Mesmo que Siqueiros tenha apontado em sua obra mural que o imperialismo norte-americano também fosse um inimigo do povo mexicano, e a imagem da disputa da bandeira mexicana durante a greve de Cananea seja o maior exemplo disso, o autor também insiste que o inimigo mais grave e que deveria ser destruído primeiro era o general Porfirio Díaz.

Enfim, para os artistas muralistas o mundo velho fora destruído e o mundo novo havia sido criado e implantado pelo movimento revolucionário de 1910.

²⁴⁰ Madero, Ricardo Flores Magón, Praxedis Guerrero, Venustiano Carranza, Belisário Domínguez, Emiliano Zapata e dos grevistas de Rio Branco. Não foi possível esclarecer se essas frases foram escolhidas por Siqueiros ou se foram colocadas na sala, posteriormente, ao término de sua obra.

Este é o mundo que a Revolução deixou como herança até a atualidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS.

Guardião das relíquias do passado nacional mexicano, o Museu Nacional de História tem desempenhado o papel de evocar e celebrar os acontecimentos enaltecidos e formadores de uma memória oficial e legitimadora do poder vigente nos diferentes contextos históricos vividos no país.

Ao analisar as diversas representações da Revolução Mexicana no decorrer do período pesquisado, por intermédio dos discursos expositivos, tornaram-se evidentes as disputas voltadas para a definição de uma memória revolucionária, identificada ora com uma versão mais progressista da História, ora com a versão mais conservadora, mas sempre oficial.

É possível afirmar também que as tentativas ocorridas de se resgatar as facções populares da Revolução referem-se a contextos de crise e de questionamentos sofridos pelo hegemônico e centralizado sistema político mexicano, como foi visto na exposição de 1975, organizada após a grave crise deflagrada em 1968. Da mesma forma, as propostas expositivas que se aproximaram de uma versão mais conservadora – as vitoriosas até os dias atuais - estiveram sempre relacionadas com os momentos em que o sistema político mexicano vivia maior euforia, com “picos” de crescimento econômico e maior poder aquisitivo, especialmente das camadas médias.

No término da análise dos discursos expositivos, especialmente o de 1982, ficou clara a vitória do projeto oficial que estabelecia uma relação entre a Revolução Mexicana e a facção burguesa representada pelas forças maderistas e carrancistas. Zapata e Villa, mesmo tendo o seu lugar de destaque no panteão cívico do Museu, são na verdade figuras coadjuvantes que prestam apenas apoio e aval aos grandes vencedores e figuras mais importantes e presentes: Francisco I. Madero, Venustiano Caranza e a Constituição de 1917, esta representada como o evento fundador do novo Estado pós-revolucionário.

Nessa mesma concepção, Villa e Zapata foram os derrotados, ou porque não tinham projeto e ficaram apenas lutando contra as demais facções envolvidas no conflito, ou porque não se aliaram ao único projeto nacional elaborado de forma consistente: o liberal burguês de Carranza.

Com isso evidenciou-se a íntima ligação existente entre Museu/História Oficial e Política, constituindo-se o caso mexicano num exemplo paradigmático em termos de uma cadeia muito bem entrelaçada pelo poder constituído.

Conclui-se também que é impossível dissociar a imagem ou a historiografia da Revolução Mexicana do papel representado pelo Partido Revolucionário Institucional (PRI). Alguns de seus postulados podem ser até mesmo encontrados no discurso expositivo da Sala da Revolução Mexicana, numa articulação perfeita entre Estado/Partido/Museu/História. Elos de uma corrente bem interligada, e que só a partir da eleição de 1988²⁴¹, começou a se romper, renunciando a derrota oficial do PRI nas eleições de 2000.

Os debates que envolvem a questão da visualidade da História mexicana também se fundam no valor pedagógico que as imagens museológicas adquirem, ao se constituírem em um dos meios mais eficazes de formar o imaginário popular, particularmente nos momentos de mudança política e social.

O Museu Nacional de História, por intermédio de seu poderoso discurso expositivo e visual, está, portanto, em sintonia com os distintos contextos políticos vividos no México. O caráter didático de suas imagens aliado ao comemorativo são os dois elementos básicos que definem o papel social do museu e sua utilização no sentido da promoção da legitimidade política do Estado.

²⁴¹ Cuahutémoc Cárdenas, então candidato do Partido da Revolução Democrática (PRD), vinha à frente do candidato oficial priista nesse pleito, quando os computadores que realizavam as apurações sofreram uma “pane” de energia. Ao voltarem à atividade normal, Carlos Salinas de Gortari acabaria vencendo as eleições pelo Partido Oficial. A derrota oficial priista só ocorreria no pleito de 2000 com a vitória de Vicente Fox, do conservador Partido de Ação Nacional (PAN).

Para encerrar a pergunta que fica e que aguça a nossa curiosidade de historiadores: quais serão as imagens, os personagens e os “heróis” eleitos como os novos ícones da representação da Revolução Mexicana, tendo em vista a recente vitória de Vicente Fox, do Partido de Ação Nacional (PAN), nas eleições presidenciais de 2000, e que pôs fim ao regime mais estável da América Latina após 70 anos no poder?

A resposta virá assim que for possível adentrarmos a nova sala da Revolução Mexicana do Museu Nacional de História, que, “coincidentemente” se encontra fechada há dois anos para uma nova reformulação.

Quem viver verá!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

ABREU, Regina. Memória, História e Coleção. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro: Volume 28, 1996.

AGUILAR CAMÍN, Héctor. Nociones presidenciales de "cultura nacional". De Álvaro Obregón a Gustavo Díaz Ordaz. In: *En torno a la cultura nacional*. México: Instituto Nacional Indigenista y Secretaría de Educación Pública, 1976.

AGUILAR CAMÍN, Héctor & MEYER, Lorenzo. *A la sombra de la Revolución Mexicana*. México: Cal y Arena, 23ª edición, 1998.

AMARAL, Aracy A. O muralismo como marco de múltipla articulação. *Primer Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos*. Caracas, 18 al 27 de junio de 1978.

ANDERSON, Benedict. *Nação e Consciência Nacional*. São Paulo: Ática, 1989.

ARROYO, Miriam. Museu, Patrimônio e Cultura: reflexões sobre a experiência mexicana. In: *O direito à Memória*. DPH, Secretaria da Cultura do Município de São Paulo, 1992.

BACZKO, Bronislaw. Imaginação Social. In: *Enciclopédia Einaudi*. V.5, Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

BANN, Stephen. *As invenções da História: ensaios sobre a representação do passado*. São Paulo: Editora da UNESP, 1994.

BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio & LOPES, Maria Aparecida de Souza. A historiografia da Revolução Mexicana no limiar do século XXI: tendências gerais e novas perspectivas. In: *História*. V.20, São Paulo, 2001.

BARTRA, Roger. *La jaula de la melancolía*. Identidad y Metamorfosis del Mexicano. México: Editorial Grijalbo, 1996.

BARBUY, Heloisa. *A exposição universal de 1889 em Paris: visão e representação na sociedade industrial*. São Paulo: Edições Loyola, Série teses, Programa de Pós-Graduação em História Social, USP, 1999.

BASAVE BENÍTEZ, Agustín. *México Mestizo: análisis del nacionalismo mexicano en torno a la mestizofilia de Andrés Molina Enríquez*. México: Fondo de Cultura Económica, , 1ª edición, 1992.

Bayon, Damián. *Aventura plástica de hispanoamérica*. Pintura, cinetismo, artes de la acción (1940-1972). México: Fondo de Cultura Económica, 1972.

BENJAMIN, Thomas. *La Revolución: Mexico's great revolution as memory, myth and history*. University of Texas Press, USA: 2000.

BETHELL, Leslie & ROXBOROUGH, Ian. (orgs.). *A América Latina entre a Segunda Guerra Mundial e a Guerra Fria*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BLANCO, José Joaquín. El proyecto educativo de José Vasconcelos como programa político. In: *En torno a la cultura nacional*. México: Instituto Nacional Indigenista y Secretaría de Educación Pública, 1976.

BLANCO, José Joaquín. Los intereses privados y la cultura popular. In: *Culturas populares y política cultural*. México: Museo de Culturas Populares, 1982.

BLANCO, José Joaquín. *Se llamaba Vasconcelos: una evocación crítica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

BLANCARTE, Roberto (compilador). *Cultura e identidad nacional*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Fondo de Cultura Económica, 1994.

BONFIL BATALLA, Guillermo. De culturas populares y política cultural. In: *Culturas populares e política cultural*. México: Museo de Culturas Populares, 1982.

_____. *México Profundo – una civilización negada*. México: Grijalbo, CESAS, 1990.

BRADING, D. A . *Caudillos y Campesinos en la Revolución Mexicana*. 4ª ed., México: Fondo de Cultura Económica, 1996..

BREFE, Ana Cláudia Fonseca. *Um lugar de memória para a Nação*. O Museu Paulista reinventado por Affonso d'Escragnolle Taunay. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas: UNICAMP, 1999.

_____. Museus Históricos na França: entre a reflexão histórica e a identidade nacional. In: *Anais do Museu Paulista*. História e Cultura Material. Nova Série, volume 5, Jan./Dez.1997.

CAMARILLO HERNÁNDEZ, Xochipilli & RAMÍREZ ARENAS, Laura. *El Museo Nacional de Historia: una alternativa didáctica para la educación mexicana*. Tesis de Licenciatura. México: UNAM, ENEP/IZTACALA, 1991.

CAMP, Roderic A. *Los intelectuales y el Estado en el México del Siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

CAPELATO, Maria Helena Rolim & DUTRA, Eliana Regina de Freitas. Representação Política. O reconhecimento de um conceito na historiografia brasileira. In: CARDOSO, Ciro Flamarion & MALERBA, Jurandir (orgs.). *Representações: contribuição a um debate transdisciplinar*. Campinas: Papirus Editora, 2000.

CARREÑO CARLÓN, José. Las políticas de cultura popular del Estado. In: *Culturas Populares y Política Cultural*, México: Museo de Culturas Populares, 1982.

CHARTIER, Roger. *A história cultural – entre práticas e representações*. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand, Brasil, 1990.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. In: *Estudos Avançados*. Vol. 5, n.11, Universidade de São Paulo.

CHAUÍ, Marilena. Política Cultural, Cultura Política e Patrimônio Histórico In: *O Direito à Memória – Patrimônio Histórico e Cidadania*, DPH, Secretaria da Cultura do Município de São Paulo, 1992.

_____. *Brasil. Mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Tradução de Vera da Costa e Silva...[et al.] – 14ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

CHOMEL, Martine & GÓMEZ, Amparo. *Historia de un Castillo*. México: INAH, 1986.

CIMET SHOIJET, Esther. *Movimiento muralista mexicano*. Ideología y producción. México: Universidad Autónoma Metropolitana – Unidad Xochimilco, 1992.

COSÍO VILLEGAS, Daniel. *Historia General de México*. Vol. 4, México: Colégio de México, 1987.

CRESPO, Regina Aída. *Messianismos culturais: Monteiro Lobato , José Vasconcelos e seus projetos para a Nação*. Tese (Doutorado em História Social). FFLCH. São Paulo: USP, 1997.

CRIPA. Ival de Assis. *O vento das Reformas: Lázaro Cárdenas e a Revolução Mexicana*. Dissertação (Mestrado em História) – FFLCH. São Paulo: USP, 2000.

D' HORTA, Arnaldo Pedroso. *México: uma Revolução insolúvel*. Rio de Janeiro: Editora Saga, 1965.

DE LA TORRE, Guadalupe & Outros. *Origen y Formación de los Museos Nacionales del INAH*. México: DESEMEC-INAH, s/d. (mimeo).

EDER, R. Muralismo Mexicano: modernidad e identidad cultural. In: BELLUZZO, A. M. M. (org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: EDUNESP, Memorial, 1990.

FAVELA FIERRO, Maria Teresa. *Jorge González Camarena -Universo Plástico*. México: Democracia Ediciones, 1995.

FAVRE, Henri. Race et Nación au México de l'indépendance a la Révolution. In: *Annales* (histoire, sciences sociales), 49, ano 4, julho/agosto, 1994.

FERNÁNDEZ, Miguel Angel. Las colecciones del Museo In: *Tesoros del Museo Nacional de Historia en el Castillo de Chapultepec*. México: CNCA, INAH, 1994.

FLORESCANO, Enrique. (Comp.) *El Patrimonio Cultural de México*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

_____. *Memoria Mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

_____. *El Patrimonio Nacional de México*: CNCA, Fondo de Cultura Económica, 1997.

_____. & PÉREZ MONTFORT, Ricardo (comp.) *Historiadores de México en el Siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica & CNCA, 1995.

FUENTES MOLINAR, Olac. Educación Pública y Sociedad. In: *México Hoy*., 14ª edición, Siglo Veintiuno Editores, 1991.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas_ Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1989.

_____. La cultura visual en la época del posnacionalismo ¿ Quién nos va a contar la identidad? *Revista Nueva Sociedad*. México: nº 127, set/oct 1993.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. Políticas Culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano. In: *Políticas Culturales en América Latina*. México: Enlace Grijalbo, 1987.

_____. El patrimonio cultural de México y la construcción imaginaria de lo nacional. In: *El Patrimonio Nacional de México*, CNCA, Fondo de Cultura Económica, 1997.

_____. & SAFA, Patricia. Políticas culturales y sociedad civil en México. Innovación cultural y actores socioculturales. In: *Hacia un nuevo orden estatal en América Latina?* México: Proyecto PNUD/UNESCO/CLACSO, 1989.

GILLY, Adolfo. *El cardenismo, una utopía mexicana*. México: Cal y Arena, 1994.

GILLY, Adolfo *et alli*. *Interpretaciones de la Revolución Mexicana*. México, Editorial Nueva Imagen, 1997, 21ª ed.

GÓMEZ TEPEXICUAPAN, Amparo. *El Castillo de Chapultepec en Imágenes 1864-1993*. México: CNCA, INAH, 1994.

GÓMEZ TEPEXICUAPAN, Amparo & GONZÁLEZ-HERMOSILLO, Francisco. *La Evolución del Escudo Nacional*. Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec. México: Sala de Banderas, 1997.

GONÇALVES, José Reginaldo. Autenticidade, memória e ideologias nacionais: o problema dos patrimônios culturais. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: Vol. 1, nº 2, 1988.

GONZALES CASANOVA, Pablo. *América Latina: Historia de medio siglo*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1972.

GONZÁLEZ CRUZ MANJARREZ, Maricela. Siqueiros y la fotografía. In: *Siqueiros en la Mira*, Museo de Arte Moderno, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996.

GONZALEZ PEDRERO, Enrique. *75 Años de la Revolución Mexicana entre 1910 y 1942*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

GRUZINSKI, Serge. *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a "Blade Runner"* (1492-2019). México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

GUTIERREZ ESTEVEZ, Manuel. Diálogo intercultural en el Museo: silencios, malentendidos y encasillados. Madrid: Universidad Complutense, s/d.

GUTMANN, Matthew C. Primordial Cultures and Creativity in the Origins of "Lo Mexicano". *Kroeber Anthropological Society Papers*. USA: 1992.

HENESTROSA, Andrés. Historia y Arte. In: *Tesoros del Museo Nacional de Historia en el Castillo de Chapultepec*. México: CNCA, INAH, 1994.

HERNÁNDEZ RAMIREZ, E. La colección Alcázar. In: *Boletín del Museo Nacional de Historia*, Año 1, nº2, México:out/dec/1993.

HERNER, Irene. La Sala de Arte público Siqueiros se Reinaugura. In: *Siqueiros el lugar de la utopía*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes. 1994.

HERREMAN, Yani; MORA S.G. & SCHMIDHUBER, G. México: Musées (1972/1980). In: *Museum*. Paris: UNESCO, vol. XXXII, nº 3.

HOBSBAWN, Eric & RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HYLAN, Justin R. *Archaeological Mediations of the Conquest and Constructions of Mexican National Identity. Kroeber Anthropological Society Papers.* USA:1992.

JUÁREZ, José. *Autorretratos: un viaje al rostro de la plástica.* In: *Siqueiros por Siqueiros.* México: Museo Dolores Olmedo Patino. 1996.

KRAUZE, Enrique. *Caudillos Culturales en la Revolución Mexicana.* México: SEP, Siglo XXI, 1985.

KNIGHT, Alan. *Interpretaciones recientes de la Revolución Mexicana* *Secuencia*, nº 13. México, enero-abril, 1989.

_____. *La Revolución Mexicana. Del Porfiriato al Nuevo Régimen Constitucional.* Vol I e II, México, Grijalbo, 1996.

LADRÓN GUEVARA, Moisés. *Política Cultural del Estado Mexicano.* México: SEP, 1ª edición, 1983.

LARRAURI, Iker. *Le programme des musées scolaires au Mexique.* In: *Museum.* Paris: Vol. XXVII, 1975.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória.* Tradução Bernardo Leitão...[et. al.]—3ª edição. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 1994.

LE MAREC, Joëlle. *Images dans l'exposition: l'ê flou et la rigueur.* *Champs Visuels.* Revue interdisciplinaire de recherches sur l'image. Paris, nº 14, AVril, 2000.

LÉON, Aurora. *El Museo: teoria, praxis y utopia.* Espanha. Madrid: Ediciones Cátedra, , 1978.

LLINÁS ÁLVAREZ, Edgar. *Revolución, Educación y Mexicanidad. La búsqueda de la identidad nacional en el pensamiento educativo mexicano.* México, UNAM, 1979.

LOPES, Maria Margaret. *O Brasil descobre a pesquisa científica. Os Museus e as Ciências Naturais no Século XIX.* São Paulo: Hucitec, 1997.

MARTÍNZE VERDUGO. Arnoldo. *Un Retrato Político del Coronelazo.* In: Siqueiros por Siqueiros. Museo Dolores Olmedo Patiño. 1996.

MACDONALD, Sharon & FYFE. Gordon (edited by). *Theorizing Museums. Representing identity and diversity in a changing world.* London: Editorial Board of the Sociological Review, 1996.

MATUTE, Álvaro. *La Revolución Recordada, Inventada, Rescatada. Memória del Congreso Internacional sobre la Revolución Mexicana.* San Luis Potosí, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, vol.2. México: Octubre, 1991.

MEDIN, Tzvi. *Ideología y praxis política de Lázaro Cárdenas.* México: Sigilo Veintiuno, 1973.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. *A cultura material no estudo das sociedades antigas.* In: *Revista de História.* São Paulo: nº 115, Jul/dez.1983.

_____. *O discurso museológico: um desafio para os museus.* *Ciências em Museus.* São Paulo: nº 4, 1992.

_____. *Identidade Cultural e Arqueologia.* In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional,* nº 20, 1984.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de . A História, cativa da Memória? Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo: volume 34, 1992.

_____. Museus Históricos: da celebração à consciência histórica; “Para que serve um Museu Histórico?; “O Salão nobre do Museu Paulista e o Teatro da História. *Como explorar um Museu Histórico*. São Paulo, Museu Paulista da USP, 1992.

_____. A problemática da identidade cultural nos museus: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento). In: *Anais do Museu Paulista*, Nova Série, nº 1, 1993.

_____. A exposição museológica: reflexões sobre os pontos críticos na prática contemporânea. Comunicação apresentada no âmbito Simpósio Internacional *O processo de comunicação nos museus de arqueologia e etnologia*, 1993, mimeo.

_____. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. *Anais do Museu Paulista*, História e Cultura Material.,Nova Série, vol. 2, Jan./Dez. 1994 .

_____. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico.(Resposta aos comentários. *Anais do Museu Paulista*. História e Cultura Material. vol.3, Nova Série, Jan/Dez.1995.

MONROY HUITRÓN, Guadalupe. *Política Educativa de la Revolución Mexicana (1910-1940)*. México: Secretaría de Educación Pública, Cien de México, 1985.

MONSIVAIS, Carlos. Notas sobre la Cultura Mexicana en el Siglo XX. In: *Historia General de México*. 3ª edición. México:El Colegio de México, 1981.

_____. Notas sobre el Estado, la Cultura Nacional y las Culturas Populares en México. *Cuadernos Políticos*, nº 30, oct/dic. México:1981.

MONTALVÃO. Cláudia Soares de Azevedo. Visualizando o passado: museu e história. In: *História representada: o dilema dos Museus*. Editado por José Neves Bittencourt, Sarah Fassa Benchetrit, Vera Lúcia Bottrel Tostes. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003.

MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas na América Latina*. Do Transe ao transitório. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1979.

MORALES MORENO, Luis Gerardo. Museo público e historia legítima en México. In: *Historia y grafía*, nº 1. México: Universidad Iberoamericana, 1993.

_____. History and Patriotism in the Nacional Museum of Mexico. In: KAPLAN, F. (org.) *Museums and the making of "ourselves": The role of objects in National Identity*. London and New York: Leicester University Press, 1994.

_____. *Orígenes de la Museología Mexicana*. Fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional. 1780-1940, México: Universidad Iberoamericana. 1994.

MORALES MORENO, Luis Gerardo . Qué es un Museo?. *Cuicuilco*. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia. México: Nueva Epoca, Vol. 3, Número 7, Mayo/Agosto de 1996.

MUTAL, Silvio. Le musée et l'enfant à travers l' Amérique Latine. *Museum*, Paris, UNESCO, vol. XXXI, nº 3, 1979.

NEGRETE, Júlio César & URTEAGA CASTRO-POZO, Augusto. *INAH, una historia*. México: Colección Divulgación, INAH, 1988.

NORA, Pierre. Entre mémoire et histoire: La problématique des Lieux. In: *Les Lieux de Mémoire*. Vol. I, La République. Paris: Gallimard, 1984.

OLIVÉ NEGRETE, Julio César & CASTRO-POZO Augusto Urteaga. *INAH, una historia*. México: Secretaría de Educación Pública. Instituto Nacional de Antropología e Historia.1988.

OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles & MATTOS, Claudia Valladão (orgs.). *O Brado do Ipiranga*. São Paulo: EDUSP, Museu Paulista da USP, 1999.

O'MALLEY, Ilene V. *The myth of the Revolution*. Hero cults and the institutionalization of the Mexican State, 1920-1940. Greenwood Press. New York, Westport, Connecticut, London: 1993.

ORDOÑEZ GARCIA, Coral. La Casa del Museo. México, D.F: *Museum*, Vol. XXVII, 1975.

ORTIZ GAITÁN, Julieta. *Imágenes de Arte Mexicano*. El muralismo mexicano – otros maestros. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994.

ORTIZ ISLAS, Ana. Y aún, mas nuevos museos: el caso de México. *ICOM (Noticias del ICOM)*, nº 4, vol. 47, Paris: 1994.

PALACIOS, Guillermo. *La idea oficial de la Revolución Mexicana*. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 1969.(tesis de maestría).

PAZ, Octavio. *O labirinto da solidão e post scriptum*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

_____. *Los privilegios de la vista: Arte de México*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.

PEARCE, Susan M. (edited by). *Interpreting objects and collections*. London: Routledge, 1994.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Exposições Universais. Espetáculos da Modernidade do Século XIX*. São Paulo: Hucitec, 1997.

POIRIER, Jean. *História dos Costumes: o homem e o objecto*. Lisboa: Editorial Estampa, Ltda., 1999.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: Vol. 5, nº 10, 1992.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro:Vol.2, nº 3, 1989.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. *Enciclopédia Einaudi*, 1. Memória – História, Porto: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984.

POMIAN, Krzysztof Collections et musées (note critique). *Annales* (économie, sociétés, civilisations), 48, ano 6. Paris: nov;dez 1993.

_____. Musée, nation, musée national. *Lé débat*. France: mai-juin, numéro 65, 1991.

POULOT, Dominique. Le Musée entre l'histoire et ses legends. *Le Débat*. France: mars-avril, numéro 49, 1988

_____. Le sens du patrimoine: hier et aujourd'hui (note critique). *Annales* (économie, sociétés, civilisations). 48, ano 6, nov/dez 1993.

_____. Museus, nação, acervo. In: *História representada: o dilema dos Museus*. Tradução de Francis Regis Willaume. Editado por José Neves Bittencourt, Sarah Fassa Benchetrit, Vera Lúcia Bottrel Tostes. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003.

PRADO, Maria Ligia Coelho. *O populismo na América Latina*. São Paulo: Brasiliense, 6ª edição, 1983.

_____. *América Latina no Século XIX: Tramas, Telas e Textos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Bauru: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 1999.

ROCHFORT, Desmond. *Pintura Mural Mexicana*. Orozco, Rivera y Siqueiros. México: Noriega Editores, 1997.

RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida. *Juan O' Gorman Arquitecto y Pintor*. México: UNAM, 1982.

RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida y otros. *La palabra de Juan O' Gorman* (organiz.). México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983.

ROWE, William & SCHELLING, Vivian. *Memoria y Modernidad. Cultura Popular en América Latina*. México: Editorial Grijalbo, CNCA, 1993.

SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. *Memória Cidadã. História e Patrimônio Cultural. Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro: volume 29, 1997.

SANTOS, Myrian Sepúlveda. *A escrita do passado nos museus históricos*. In: *História representada: o dilema dos Museus*. Editado por José Neves Bittencourt, Sarah Fassa Benchetrit, Vera Lúcia Bottrel Tostes. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003.

SCHAER, Roland. *L' invention des musées*. France. Découvertes Gallimard/Réunion des Musées Nationaux, 1993.

SCHARER, Martin R. *El museo y la exposición: múltiples lenguajes, múltiples signos*. *Comité de Acción Educativa y Cultural de Museos de Bogotá*. Colômbia: Documento s/d.

SCHERER GARCÍA, Julio. *Siqueiros. La Piel y la Entraña*. México: Lecturas Mexicanas. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 1996.

SCHMILCHUK, Graciela. *El público del muralismo como creador de significados*. In: *El arte y la investigación*. México: INBA/ Dirección de Investigación y Documentación de las Artes, 1988.

SILVA HERZOG, Jesús. *Breve Historia de la Revolución Mexicana. Los antecedentes y la etapa maderista*. México: Fondo de Cultura Económica, 1973.

SILVA HERZOG, Jesús . *Breve Historia de la Revolución Mexicana. La etapa constitucionalista y la lucha de facciones*. México: Fondo de Cultura Económica, 1973.

SOLANA, Fernando & CARDIEL REYES, Raúl & BOLAÑOS MARTÍNEZ, Raúl. (coords.). *Historia de la educación pública en México*. México: Secretaría de Educación Pública & Fondo de Cultura Económica, 1999.

STEIN, Philip. *Siqueiros. His life and Works*. New York: International Publishers, 1994.

TENÓRIO TRILLO, Mauricio. Um Cuauhtémoc Carioca: comemorando o centenário de Independência do Brasil e a raça cósmica. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: Vol. 7, nº 14, 1994.

_____. *Artilugio de la Nación Moderna. México en las Exposiciones Universales, 1880-1930*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

TIBOL, Raquel. Obras Monumentales en el Museo Nacional de Historia. In: *Tesoros del Museo Nacional de Historia en el Castillo de Chapultepec*. México: CNCA, INAH, 1994.

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

TIRADO SEGURA, Felipe. La experiencia museografica como fenomeno psicoeducativo. *Revista Mexicana de Psicologia*. México: Vol. II, nº 2, s/d.

TIRADO SEGURA, Felipe. La imagen como recurso educativo. In: JIMENEZ, Ottalengo y YANKILEVICH NEVEDOVICH, G (eds). *Imágenes, de los primatas a la inteligencia artificial*. México: Instituto de Investigaciones Sociales. UNAM. 1993.

TOBLER, Hans Werner. *La Revolución Mexicana*. Transformación Social y Cambio Político (1876-1940). México: Alianza Editorial. 1994.

TORRES BODET, Jaime. *Obras Escogidas Poesía/Autobiografía/Ensayo*. México: Letras Mexicanas, 2ª reimpresión, Fondo de Cultura Económica, 1995.

VAN MENSCH, Peter. Nouvelles orientations en muséologie: Nouvelles orientations dans le domaine de l' education dans les musées. *ICOM Education*, nº XII et XIII, Paris:1991.

VASCONCELOS, José. *La Raza Cósmica*. 23ª ed. México: Espasa-Calpe, 1999.

_____. *La Tormenta*. México: Trillas, 1998.

_____. *El Desastre*. México: Trillas, 1998.

VÁZQUES OLVERA, Carlos. *La concepción del Museo Nacional de Historia y el Patrimonio Cultural Mexicano*. Proyectos culturales de sus ex-directores (1946-1992). México: Escuela Nacional de Antropología e Historia. División de Posgrado. Maestría em Antropología Social, 1994.

VÁZQUES OLVERA, Carlos. La puesta en escena del Patrimonio Cultural Mexicano en el Museo Nacional de Historia. *Cuicuilco*. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia. México: Nueva Epoca. Vol.3, Número 8, Sept/Dic/1996.

_____. *El Museo Nacional de Historia en Voz de sus Directores*. México: Plaza y Valdés Editores, INAH, 1997.

VILLA, Marco Antonio. *A Revolução Mexicana*. São Paulo: Ed. Ática, Série Princípios, 1993.

VILLEGAS, Abelardo. *Reformismo y Revolución en el Pensamiento latinoamericano*. México: Siglo XXI.

WEINBERG, Gregorio. El universo de la educación como sistema de ideas en América Latina. In: *América Latina en sus ideas*. México: UNESCO, Siglo Veintiuno Editores. (coord. Leopoldo Zea), 1993.

WOMACK JR. John. *Zapata y la Revolución Mexicana*. México: Siglo Veintiuno, 22ª ed.

FONTES.

Museo Nacional de Historia –Guía Sintética. México: Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1944.

Museo Nacional de Historia –Castle of Chapultepec– Official Guide. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1960.

Museo Nacional de Historia –Castillo de Chapultepec– Guía Oficial. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1961.

Museo Nacional de Historia – Castillo de Chapultepec- Guía Oficial. A todo color. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia. 1982.

Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia – (1939 -1964; 1967-1975) “Los Museos”.

Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia – (1964 -1967). “Noticias de los Museos” e “Páginas del Museo Nacional de Historia”.

Documentación Institucional (1940 até 1982): correspondência oficial da diretoria (interna e externa) e relatórios mensais. Archivo del Museo Nacional de Historia.

Fototeca del Museo Nacional de Historia. Imágenes de las obras murales: Juan O’Gorman, Jorge González Camarena e David Alfaro Siqueiros.

Guiones Científicos y Museográficos de las exposiciones de 1975 y 1982.

Documentación del Historiador y ex-director del Museo Nacional de Historia
Dr. Silvio Zavala. Archivo Incorporado Silvio Zavala.

Documentación de la Administración Pública (Archivo General de La Nación):

- a) Lázaro Cárdenas (1934-1940) – Educación Pública . vol. 671 a 749;
- b) Manuel Ávila Camacho (1940-1946)– Educación Pública vol. 613 a 663;
- c) Miguel Alemán Valdés (1946-1952)– Educación Pública . vol. 486 a 525;
- d) Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958) – Educación Pública. vol. 724 a 781;
- e) Adolfo López Mateos (1958-1964) – Educación Pública. vol. 600 a 644.

Fototeca del Instituto Nacional de Antropología e Historia (Pachuca, Hidalgo):
serie Museo Nacional de Historia.

Discursos de Inauguración del Museo Nacional de Historia: José de Jesús
Núñez y Domínguez y Jaime Torres Bodet. (*El Excelsior*, 27.9.1944).

Documentação fotográfica e expositiva das Salas do Museu Nacional de
História:

- a) Sala XI “Feudalismo Porfirista, Sufrágio Efectivo, No Reelection. – Mural
de Juan O’Gorman;
- b) Sala XII – “Revolução Mexicana”, incluindo Mural de Jorge González
Camarena;
- c) Sala XIII – “Do Porfiriato à Revolução – Mural de David Alfaro Siqueiros.

ANEXO 1.**Cronologia dos Diretores do Museu Nacional de História (1940-1982).**

1. 1940-1944: Luis Castillo Ledón;
2. 1944-1946: José de Jesús Núñez y Domínguez;
3. 1946-1954: Silvio Zavala;
4. 1954-1956: Wigberto Jiménez Moreno;
5. 1956-1973: Antonio Arriaga;
6. 1973-1977: Lina Odena Güemes;
7. 1977-1982: Felipe Lacouturre Y Fornelli.

ANEXO 2.

Arquivos e Bibliotecas Consultados.

1. Arquivo Geral da Nação – Documentação da Administração Pública:
Secretaria de Gobernación y Educación – Presidências de:
 - a) Lázaro Cárdenas (1934-1940);
 - b) Manuel Ávila Camacho (1940-1946);
 - c) Miguel Alemán Valdés (1946-1952);
 - d) Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958);
 - e) Adolfo López Mateos (1958-1964);
 - f) Gustavo Díaz Ordáz (1964-1970).

2. Arquivo Geral do INAH: Arquivo Incorporado Silvio Zavala: ex diretor do Museu Nacional de História.

3. Arquivo do Museu Nacional de História.

4. Arquivo Histórico da Secretaria de Educación Pública (SEP).

5. Biblioteca do Museu Nacional de História.

6. Biblioteca “Manuel Orozco y Berra” (Depto. de Investigações Históricas do Instituto Nacional de Antropologia e História).

7. Biblioteca do Museu Nacional de Antropologia.

8. Biblioteca “Justino Fernandez” -Instituto de Investigações Estéticas–
Universidade Nacional Autônoma do México.

9. Biblioteca "Rafael García Granados" – Instituto de Investigações Históricas da Universidade Nacional Autônoma do México.

10. Instituto de Investigações Bibliográficas –Hemeroteca Nacional– Universidade Nacional Autônoma do México.

11. Fototeca do Museu Nacional de História.

12. Fototeca do INAH – Cidade de Pachuca, Hidalgo.

13. Salas de Exposições do Museu Nacional de História:
 - a. Sala XI "Feudalismo Porfirista, Sufragio Efectivo No Reelection" (Mural de Juan O'Gorman);
 - b. Sala XII "Revolução Mexicana" (onde também encontramos o Mural "La Constitución de 1917", de Jorge Camarena);
 - c. Sala XIII "Do Porfiriato à Revolução"(Mural de David Alfaro Siqueiros).