

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

**A INTERPRETAÇÃO ICONOLÓGICA DA *GLORIOSA VICTORIA* (1954)
DE DIEGO RIVERA**

Raul Costa de Carvalho

Porto Alegre

2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

**A INTERPRETAÇÃO ICONOLÓGICA DA *GLORIOSA VICTORIA* (1954)
DE DIEGO RIVERA**

RAUL COSTA DE CARVALHO

Monografia de conclusão de curso apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em História pelo Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Marshall

Porto Alegre

2011

“Uma imagem vale mais do que mil palavras”.

Kurt Tuchoslky

RESUMO

O objetivo deste trabalho é definir e interpretar a narrativa contida na obra *Gloriosa Victoria*, pintura realizada em 1954 pelo pintor mexicano Diego Rivera. Para isso, foi utilizado o método iconográfico-iconológico desenvolvido pelo historiador da arte Erwin Panofsky. Como parte dos procedimentos definidos por Panofsky, está exposto no primeiro capítulo um breve estudo sobre o estatuto da imagem em seus usos e funções na pintura mural mexicana, movimento artístico do qual Diego Rivera fazia parte, bem como uma análise dos temas e elementos mais significativos ao longo de toda a produção artística de Rivera. No segundo capítulo foi abordado o contexto social sobre o qual Rivera produziu uma representação pictórica: a intervenção dos Estados Unidos na Guatemala em 1954. Por fim, foi realizada a análise da obra *Gloriosa Victoria*, revelando e interpretando sua narrativa.

Palavras-chave: Diego Rivera, Estados Unidos, *Gloriosa Victoria*, Guatemala, Iconografia, Iconologia, Imagem, Imperialismo, Muralismo Mexicano.

LISTA DE IMAGENS

- Imagem 1 – Diego Rivera, *Gloriosa Victoria*, 1954, 2,6 m x 4,5m, têmpera sobre tela. Museu Estatal de Belas Artes Pushkin, Moscou. 7
- Imagem 2 – Diego Rivera, *La Creación*, 1922, folha de ouro e encáustica, área total: 109,64 m². Anfiteatro Simon Bolívar, Escola Nacional Preparatória, Colégio de Santo Ildefonso, atualmente Museu de Santo Ildefonso, Cidade do México. 18
- Imagem 3 – Diego Rivera, *Paisaje Zapatista – El guerrillero*, 1915, óleo sobre tela, 144 cm x 123 cm. Museu Nacional de Arte, Cidade do México. 19
- Imagem 4 – Diego Rivera, *La sangre de los mártires revolucionarios fertilizando la tierra*, 1926, 2,44 m x 4,91 m. Universidade Autônoma de Chapingo, México. 21
- Imagem 5 – Diego Rivera, *El banquete de Wall Street*, 1928. Secretaria de Educação Pública, Cidade do México. 21
- Imagem 6 – Diego Rivera, *El arsenal – Frida Kahlo Repartiendo Armas*, 1928, 2,3 m x 3,98 m. Secretaria de Educação Pública, Cidade do México. 22
- Imagem 7 – Diego Rivera, *La quema de los Judas*, 1923-1924. Secretaria de Educação Pública, Cidade do México. 23
- Imagem 8 – Diego Rivera, *História de México: el antiguo mundo indígena*, 1929-1935, Escadaria com três murais monumentais, área total pintada: 410,47m². Palácio Nacional, Cidade do México. 26
- Imagem 9 - Diego Rivera, *História de México: de la conquista a 1930*, 1929-1935, Escadaria com três murais monumentais, área total pintada: 410,47m². Palácio Nacional, Cidade do México. 27
- Imagem 10 – Diego Rivera, *El hombre controlador del universo*, 1934, 4,85m x 11,45m. Palácio de Bellas Artes, Cidade do México. 28
- Imagem 11 – Embaixada Mexicana na Guatemala. 15 de agosto de 1954. Cidade da Guatemala. Fotógrafo desconhecido. 44
- Imagem 12 - Catedral Metropolitana da Guatemala. 1954. Cidade da Guatemala. Fotógrafo: Cornell Capa. 44
- Imagem 13 - Samuel Zemurray, presidente da United Fruit Company. Janeiro de 1951. Fotógrafo: Yale Joel. 46
- Imagem 14 - John Foster Dulles, Secretário de Estado dos Estados Unidos. 1954. Fotógrafo: Nina Leen. 47

Imagem 15 - Dwight Eisenhower, Presidente dos Estados Unidos. 1954. Washington. Fotógrafo desconhecido.	48
Imagem 16 – Coronel Carlos Castillo Armas. 1º de junho de 1954. Esquipulas, Guatemala. Fotógrafo: George Silk. Life Magazine, 12 de julho de 1954	49
Imagem 17 - John Peurifoy, embaixador dos Estados Unidos na Guatemala. 8 de Julho de 1954. Cidade da Guatemala. Fotógrafo: George Silk. Life Magazine, 12 de julho de 1954.	50
Imagem 18 – Élfego Monzón e Carlos Castillo Armas. 1954. 8 de julho de 1954. Cidade da Guatemala. Fotógrafo: Cícero.	50
Imagem 19 – Genaro Verrolino e Élfego Monzón. 8 de julho de 1954. Cidade da Guatemala. Fotógrafo: George Silk. Life Magazine, 12 de julho de 1954.	51
Imagem 20 – Rina Lazo e Diego Rivera. 1954. San Ángel, México. Fotógrafo desconhecido.	53
Imagem 21 – Maria Trinidad Cruz, membro do Exército de Libertação Nacional. 7 de abril de 1954. Chiquimula, Guatemala. Fotógrafo desconhecido.	53
Imagem 22 - Cartaz de propaganda contra o Governo Arbenz. 7 de julho de 1954. Villanueva, México. Fotógrafo desconhecido.	55



Imagem 1 – Diego Rivera, *Gloriosa Victoria*, 1954, 2,6 m x 4,5m, têmpera sobre tela. Museu Estatal de Belas Artes Pushkin, Moscou.



SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I: DIEGO RIVERA E A PINTURA MURAL MEXICANA	15
1.1. Por uma arte para o povo	16
1.2. ¡Viva la Revolución!	20
1.3. Repensando a nacionalidade	24
1.4. Período final	27
CAPÍTULO II: “UMA GLORIOSA VITÓRIA PARA A DEMOCRACIA”: A QUEDA DE JACOBO ARBENZ NA GUATEMALA	30
2.1. O Governo Arbenz	31
2.2. A queda	32
CAPÍTULO III: A <i>GLORIOSA VICTORIA</i> DE DIEGO RIVERA	40
3.1. A esperança guatemalteca	41
3.2. <i>Gloriosa Victoria</i>	43
3.3. Uma derrota para a democracia	59
CONSIDERAÇÕES FINAIS	63
GLORIOSA VICTORIA 1954: CRONOLOGIA	65
BIBLIOGRAFIA	66

INTRODUÇÃO

Em março de 2000, o jornal mexicano *La Jornada* enviou à Rússia um correspondente para averiguar a informação, veiculada alguns dias antes, de que a obra *Pesadilla de guerra y sueño de paz*, feita em 1951 pelo pintor mexicano Diego Rivera, e sobre a qual nunca mais se teve notícia, havia sido encontrada no Museu Pushkin de Moscou. Em um encontro com o subdiretor do museu russo, publicado posteriormente nas versões impressa e digital do jornal (DUTCH, 2000), a informação foi desmentida. Para comprovar que a pintura desejada não fazia parte da coleção do museu, o subdiretor mostrou um catálogo em que constavam as únicas três obras de Rivera presentes no local: *Paisaje*, 80 x 69 cm, de 1911; *Retrato de S.I. Makar-Batkina*, 1, 98m x 90cm, de 1929; e *Gloriosa Victoria*, 2,6 m x 4,5m, feita em 1954.

A visualização do catálogo causou surpresa no jornalista mexicano. Sobre as duas primeiras obras sabia-se há bastante tempo que estavam na Rússia, entretanto, a última era dada no México como desaparecida desde 1957, ano da última viagem de Diego Rivera à URSS, para onde havia levado a pintura *Gloriosa Victoria*. Segundo o subdiretor, a tela enrolável que havia passado mais de quarenta anos no Museu Pushkin havia sido doada em 1958, e desde então fazia parte do acervo do museu, tendo sido exposta em diversas ocasiões. Na época em que foi descoberta pelos mexicanos, a obra estava enrolada em uma sala, pois o museu não tinha capacidade de expor toda a sua coleção. Somente em 2007, após longas negociações, *Gloriosa Victoria* foi apresentada pela primeira vez na América Latina, em exposições no México que comemoravam o cinquentenário de morte de Rivera. Em outubro de 2010 foi a obra principal da exposição *Oh Revolución! 1944-2010 Múltiples Visiones*, ocorrida no Palácio Nacional de Cultura da Guatemala, que expôs obras que tinham como tema a Revolução Guatemalteca e a intervenção dos Estados Unidos no país, tendo retornado após a exposição ao Museu Pushkin, onde se encontra atualmente.

O caminho que me conduziu até o presente trabalho iniciou-se pelo interesse no processo político que envolveu a intervenção dos Estados Unidos na Guatemala em junho de 1954. Na busca por fontes e referências bibliográficas que possibilitassem uma pesquisa sobre tal processo foram encontradas duas obras onde

estava reproduzida a representação pictórica de Rivera (IBARRA, 2008; CULLATER, 1999). Com efeito, as obras realizadas pelos muralistas mexicanos têm cada vez mais despertado o interesse de historiadores. No Brasil, foram produzidos nos últimos anos alguns importantes estudos que utilizam como fontes principais os murais produzidos entre as décadas de 1920-70 no México (VASCONCELLOS, 2003; BARBOSA, 2009; BEAUCLAIR, 2009). Apesar disso, nos dois trabalhos sobre a Guatemala em que a pintura de Rivera aparece, é utilizada como mera ilustração, apenas uma figura acompanhando o texto com o objetivo de torná-lo mais atrativo para o leitor, contribuindo para alimentar as frequentes críticas que ressaltam o mau uso de fontes visuais na pesquisa histórica.

O interesse na pintura de Rivera fez com que eu realizasse uma nova pesquisa bibliográfica, dessa vez procurando trabalhos que utilizassem *Gloriosa Victoria* como fonte para a produção do conhecimento histórico. Em todos os locais consultados foi constatada a ausência de trabalhos historiográficos relacionados à pintura. Decidido a explorar essa fonte que, ao que tudo indica, estava ainda inédita na historiografia, desenvolvi uma série de leituras de caráter teórico-metodológico sobre as possibilidades para o uso de fontes visuais na pesquisa histórica. Ao final desse estudo, escolhi desenvolver uma interpretação iconológica da pintura, e *Gloriosa Victoria* transformou-se não só em fonte principal do trabalho, mas também em meu objeto de pesquisa.

Para uma interpretação iconológica será utilizado o método do historiador da arte Erwin Panofsky. Tal método foi teorizado pela primeira vez em um ensaio intitulado “Iconografia e Iconologia: Uma introdução ao Estudo da Arte da Renascença”, publicado em 1939. Porém, em minha pesquisa será utilizado o ensaio publicado em 1955, no livro “Significado nas Artes Visuais”, que na verdade é essencialmente o mesmo, somente com algumas alterações: “Em contrapartida às ‘versões revistas’, ‘reedições’ não foram mudadas materialmente exceto quanto à correção de erros e incorreções e para alguns adendos ocasionais que foram colocados entre parênteses” (PANOFSKY, 2009, p. 53).

O método de Panofsky parte do entendimento de que uma obra possui três níveis de interpretação, cada um correspondendo a um diferente nível de significado

da obra. Para uma interpretação é necessária, portanto, uma análise e apreensão de cada um desses níveis.

O primeiro nível é denominado por Panofsky como “pré-iconografia”. Diz respeito aos “significados primários ou naturais”, aqueles que são apreendidos sensorialmente, e que recorrem às experiências comuns entre o artista e seu público e à familiaridade destes com objetos e fatos. Trata-se, portanto, da identificação das formas puras, os objetos e eventos figurados numa obra.

O segundo nível é a “análise iconográfica”. É voltado para os “significados secundários ou convencionais”, apreendidos não mais de forma sensível, exigindo do interpretante certos conhecimentos históricos ou literários, em que se busca compreender o tema e assunto da obra.

Realizado esse processo, chegamos à fase final, quando, citando Klein (1998, p. 344): “o trabalho de decifração encontra o famoso círculo da hermenêutica: é preciso haver compreendido para compreender”. O terceiro nível do método de Panofsky é a “interpretação iconológica”, voltada para a descoberta dos “significados intrínsecos ou conteúdo” da pintura:

[...] apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica – qualificados por uma personalidade e condensados numa obra. (PANOFSKY, 2009, p. 53)

Trata-se de estabelecer a conexão entre a imagem e cultura da época, compreender “a obra de arte como um sintoma de algo mais que se expressa numa variedade incontável de outros sintomas e interpretarmos suas características como evidência mais particularizada desse *algo mais*” (PANOFSKY, 2009, p. 53) Esse *algo mais*, portanto, é o que Panofsky chama de a *atitude básica* de um determinado recorte histórico, e a imagem é utilizada como um documento histórico, sintoma de uma “visão de mundo”, testemunha de tendências políticas, sociais e culturais do passado.

Na interpretação serão utilizados os seguintes conceitos: signo, índice, ícone, símbolo e alegoria. Signo é definido por Eco (2002, p. 4) como “tudo quanto possa ser assumido como um substituto significante de outra coisa qualquer”. Um signo é uma entidade que substitui algo ausente, ele não é o que representa ser. É institucional, convencional, existe apenas para um grupo definido de usuários. E está

inserido em um sistema de diferenças limitado, faz parte, portanto, de um repertório finito (DUCROT; TODOROV, 1998).

Índice, de acordo com Peirce (2000, p. 106): “é um signo determinado por um objeto dinâmico em virtude de estar em relação com ele.” Para o conceito de ícone será utilizada a definição de Marshall (2011): “uma forma relevante dotada de significados determinados, que possui relevância autoral, social e de recepção.” Símbolo, segundo Peirce (2000, p. 142): “é um signo que manifesta uma relação convencional com o objeto, significa para alguém em determinado contexto, espaço e tempo. [...] Faz parte de um campo de possibilidades, remete a uma série de relações dentro de um sistema.”. E alegoria é definida por Panofsky (2009, p. 51) como uma “combinação de personificações e/ou símbolos”.

Como parte da interpretação iconológica proposta por Panofsky, faz-se necessário um estudo da produção artística do pintor, bem como do movimento artístico ao qual pertence, e também do processo representado na pintura. Assim, no primeiro capítulo está exposta de forma breve a pesquisa desenvolvida sobre as obras de Diego Rivera e da pintura mural mexicana, onde se buscou compreender o sentido que a arte tinha para o muralista, que, como se verá, tinha uma função que ia muito além da beleza e a experiência estética provocada em seu público, embora tais elementos também fossem importantes. Nessa análise, procurei ainda destacar ao longo da obra de Rivera alguns dos temas e objetos mais significativos, cujo conhecimento torna-se essencial para a compreensão do mural que é objeto desta pesquisa.

No segundo capítulo, será abordado o acontecimento sobre o qual Diego Rivera produz uma representação pictórica: a intervenção dos Estados Unidos na Guatemala em junho de 1954. Tal processo político será explorado somente com o objetivo de compreender a pintura, revelando os personagens retratados nela e buscando compreender por que tal fato histórico foi representado naquela época da forma como foi e envolvendo tais personagens.

Por fim, após realizar tal análise sobre o contexto onde a obra está inserida e aquele sobre o qual produz uma representação, será feita no terceiro capítulo a interpretação iconológica da obra de Rivera, revelando, assim, a narrativa produzida pelo pintor em *Gloriosa Victoria* sobre o processo político ocorrido na Guatemala.

Ao longo da análise serão utilizadas ainda outras fontes que, relacionadas com a obra de Rivera, tornam-se evidências úteis para a compreensão do testemunho sobre o passado presente em *Gloriosa Victoria*. Entre tais fontes estão algumas fotografias produzidas na época, algumas delas também representações sobre o acontecimento histórico no país centro-americano. A presença de tais fotografias serve para identificar alguns dos personagens representados na pintura, mas também, e principalmente, atuam como chaves para a sua interpretação, como veremos adiante.

CAPÍTULO I
DIEGO RIVERA E A PINTURA MURAL MEXICANA

*“Toda obra de arte es propaganda, absolutamente toda.
De una pintura religiosa o de una pintura política.
La única diferencia es la tendencia de la propaganda”.*

Diego Rivera

1.1. Por uma arte para o povo

Na década de 1920, desenvolveu-se no México um movimento artístico que viria a ocupar um papel central na história da arte moderna. A pintura mural mexicana, encabeçada pelos “Três Grandes”¹ David Alfaro Siqueiros (1896-1974), Diego Rivera (1886-1957) e José Clemente Orozco (1883-1949), tinha como projeto a ideia de “socialização” ou “popularização” da arte. Uma arte pública, política e profundamente conectada com a sociedade. A Revolução Mexicana de 1910 e as consequentes transformações sociais produzidas no país serviram de catalisadores para o movimento muralista, mas sua raiz está nas mudanças culturais ocorridas ainda no século XIX, que viriam preceder a renovação da pintura mexicana na década de 1920, conforme analisa Vasconcelos (2007, p. 156):

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.

Em 9 de dezembro de 1923 o pintor David Alfaro Siqueiros publicou um Manifesto em nome do Sindicato de Operários, Técnicos, Pintores e Escultores, declarando o início de uma nova arte no México:

Nuestra meta estética fundamental debe ser socializar la expresión artística y borrar el individualismo burgués. Repudiamos la pintura de caballete y todo el arte de cenáculo ultra-intelectual por aristocrático y exaltamos las manifestaciones de arte monumental por ser de utilidad pública... Proclamamos que siendo nuestro momento social de transición entre el aniquilamiento de un orden envejecido y la implantación de un orden nuevo, los creadores de belleza deben esforzarse porque su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del pueblo, haciendo del arte, que actualmente es una manifestación de masturbación individualista, una finalidad de belleza para todos, de educación y de combate. (SIQUEIROS, 1975 *apud* ROCHFORT, 1993, p. 39)

O sindicato havia sido criado no ano anterior, 1922, por Siqueiros, Rivera e Xavier Guerrero (1896-1974), e foi sintoma de um processo de radicalização dos artistas ocorrido no início dos anos 1920 no país, que passaram a se agrupar em cooperativas, sindicatos e em outras organizações políticas. Essa radicalização é

¹ Assim ficaram conhecidos os principais artistas do movimento, embora muitos outros tivessem participado.

explicada pelas mudanças sucedidas no México decorrentes da Revolução nacional e também pela influência que a Revolução Russa (1917) e o marxismo exerceram sobre os intelectuais nesse período. Muitos deles inclusive filiaram-se ao Partido Comunista Mexicano (1919-1981), como Siqueiros e Rivera, que ingressaram em 1922 e no mesmo ano tornaram-se dirigentes do comitê executivo do partido.

Os primeiros murais foram produzidos em 1922 durante o governo de Álvaro Obregón (1920-1924). As obras foram comissionadas pelo Secretário de Educação Pública José Vasconcelos (1882-1959), e faziam parte de um projeto educacional que tinha como objetivo utilizar a arte mural para educar pela imagem uma população constituída por 85% de analfabetos. Com essa finalidade, no ano de 1922 foram realizados murais em alguns dos principais prédios públicos da capital mexicana, Cidade do México. Porém, estas obras ainda estavam distantes da ideia de uma arte de propaganda ideológica, conforme seria estabelecida pelo Sindicato no ano seguinte, 1923. Eram pinturas ainda muito influenciadas pela experiência do passado europeu dos artistas (Siqueiros, Rivera e Orozco foram educados artisticamente na Europa) e pelas concepções filosóficas do Secretário de Educação Pública José Vasconcelos.

A obra *La Creación*, feita por Diego Rivera em 1922 na Escola Nacional Preparatória, inaugurou o movimento muralista mexicano. Comissionada por José Vasconcelos, que além de financiar a obra foi o responsável pela escolha do tema que seria pintado, *La Creación* é representativa desse período de nascimento do movimento muralista, ainda sem objetivos definidos, mas onde já se encontra a ideia de uma arte pública, e também já estão presentes temas nacionalistas que marcariam a pintura mural mexicana nos anos posteriores. Fortemente influenciada pela pintura renascentista italiana e iconografia bizantina, a obra apresenta motivos cristãos-europeus. Entretanto, apesar da influência européia, as figuras humanas possuem traços mestiços e estão representadas imagens da natureza e indígenas.

Imagem 2 - *La Creación*



Em 1923, o Manifesto lançado pelo Sindicato estabeleceu de forma precisa os objetivos da pintura mural mexicana, que além de motivos estéticos deveria ter uma preocupação política em favor de uma arte ideológica, que atuasse como instrumento de transformação social, atingindo para isso a população simples. No dizer de Vasconcelos (2007, p. 159): “O corpo teórico da arte mural nasceu no sindicato, o que marcaria sua vinculação como arte nacional e com uma situação ideológica definida”. O próprio caráter do mural, uma obra de grandes dimensões e localizada em lugares públicos, fazia parte do princípio de uma arte acessível para a população, não mais privilégio de poucos.

É, portanto, dentro de tais preceitos que está inserida grande parte da produção artística de Diego Rivera. Era uma arte engajada, de motivos ideológicos e feita de forma didática para que fosse compreensível para a população simples, em que o papel funcional de veículo de comunicação e de transmissão de valores sobrepunha-se à experiência estética. Sua preocupação em desenvolver uma arte política está inclusive na origem da adoção de sua forma estilística. Antes de

participar do programa de murais públicos comissionados pelo Estado em 1922, Rivera havia passado 14 anos na Europa (1907- 1921), com exceção de 1910-11 quando esteve no México. No velho continente teve como principais trabalhos obras cubistas, a mais famosa delas *Paisaje Zapatista* de 1915, realizada após ter notícias das transformações sociais que aconteciam em seu país natal. Nesta obra Rivera cria, em estilo cubista, um retrato de Emiliano Zapata (1879-1919), um dos líderes da Revolução. O quadro contém referências ao México e à Revolução, como a natureza, montanhas, o fuzil, a cartucheira, o sombrero e o sarape, tradicional manta mexicana.

Imagem 3 - Paisaje Zapatista



Anos depois, as preocupações de Rivera com as realidades políticas e sociais seriam o fator primordial para sua mudança de estilo. Segundo Diego Rivera, sua pintura deveria ser:

un arte funcional relacionado con el mundo y los tiempos, y debía ayudar a las masas a conseguir una organización social mejor. En el cubismo hay muchos elementos que no se ajustan a esta necesidad específica. (ARQUIN, 1971 *apud* ROCHFORT, 1993, p. 25)

1.2. ¡Viva la Revolución!

Naquele que é caracterizado pela maioria dos autores consultados como o segundo período do muralismo mexicano - entre os anos 1923 e 1928 - foram produzidos os primeiros murais de acordo com algumas das propostas políticas estabelecidas pelos muralistas. Os murais de Diego Rivera realizados na Secretaria de Educação e na Escola Nacional de Agricultura em Chapingo são os mais significativos desta nova etapa do movimento. A maior parte destas obras tem como tema a Revolução Mexicana, sobre a qual Rivera criou uma imagem profundamente otimista e idealizada. Alguns dos murais de Rivera tiveram forte influência da iconografia revolucionária russa², apresentando elementos como a estrela vermelha e a foice e o martelo. Nas obras produzidas entre 1923 e 1928 por Diego Rivera a luta armada é enaltecida, com a massa camponesa e operária unida, destemida, a postos para o iminente enfrentamento e fortemente armada com rifles, machetes e foices. Outras pinturas têm como tema as supostas conquistas da Revolução, como a justiça social no campo, a abundância e cultivo de alimentos, a organização coletiva e o fim da exploração dos homens, em contraste com imagens de fome, penúria e exploração dos trabalhadores presentes nos murais que representam o México pré-revolucionário.

Além disso, nos afrescos da Secretaria de Educação Rivera também representou cenas de festividades, comemorações e tradições populares mexicanas, exaltando tais manifestações e inserindo-as na cultura nacional. As figuras humanas representadas nos murais de Rivera dividem-se entre rostos anônimos e pessoas reais. As figuras reais são reservadas aos personagens erigidos ao posto de heróis, como Emiliano Zapata (1879-1919) e Otílio Montano (1887-1917), representados no mural *La sangre de los mártires revolucionarios fertilizando la tierra*. Nesta pintura, os dois estão debaixo da terra, sobre a qual crescem abundantes plantações de milho, simbolizando o sacrifício dos heróis pelas conquistas da revolução.

² Diego Rivera viajou para a URSS em 1928, onde teve contato com a arte soviética.

Imagem 4 - *La sangre de los mártires revolucionarios fertilizando la tierra*



Também são retratadas por Rivera as pessoas consideradas inimigas da Revolução, como John D. Rockefeller (1839-1937) e Henry Ford (1863-1947), pintados de forma satírica em um afresco dedicado aos grandes capitalistas da época. Nesta obra, *El banquete de Wall Street*, Rivera pintou um grupo de industriais estadunidenses sentados em uma mesa - à frente de um grande cofre - examinando uma enorme nota dourada de cotações da Bolsa de valores, representando a obsessão dos ricos pela fortuna.

Imagem 5 - *El banquete de Wall Street*



Além disso, também estão representadas nos murais de Rivera algumas pessoas próximas ao pintor, como Frida Kahlo (1907-1954) na pintura *El arsenal – Frida Kahlo Repartiendo Armas*, onde a futura esposa de Rivera aparece distribuindo armas entre operários. Frida, que ingressou no Partido Comunista Mexicano no mesmo ano da realização deste mural, 1928, é representada com a estrela vermelha no peito, assim como os outros membros do partido.

Imagem 6 - *El Arsenal*



A linguagem satírica utilizada por Rivera no mural *El banquete de Wall Street* foi uma técnica bastante empregada pelo muralista em seus murais para criticar aqueles que considerava serem opositores do México e de seu povo: a burguesia, o Exército e a Igreja. Como na obra *La quema de los Judas*, em que Rivera pintou uma festa tradicional mexicana, em que três bonecos representando a burguesia, a Igreja e o Exército queimam e explodem sobre o povo, simbolizando a traição destes setores à nação mexicana.

Imagem 7 - *La quema de los judas*



Por meio de imagens que ridicularizavam estes setores, Rivera denunciava aqueles que seriam seus únicos interesses: o poder, o luxo e riquezas materiais. Utilizando-se da sátira, Rivera criticou tais indivíduos e instituições, reduzindo sua atuação à busca pela concretização de suas ambições, conduzida às custas do país e da exploração de sua população.

As obras desse período de formação da pintura mural mexicana - entre 1923 e 1928 - estão caracterizadas pelo momento de transição que vivia a sociedade mexicana após a revolução nacional, em que o Estado e os intelectuais buscavam uma redefinição das identidades coletivas, baseando-se nos ideais revolucionários. Inserida nesse ambiente, a arte mural produziu imagens que minimizavam a crítica dos problemas sociais e políticos que abalavam a realidade contemporânea mexicana,

concentrando os esforços para a construção de uma nova ordem social e cultural. As obras de Rivera caracterizam-se pela oposição entre a apologia da Revolução, seus ideais e êxitos, e a crítica de seus oponentes e do passado porfirista (1876-1911). Além disso, os murais de Rivera estão fortemente influenciados por alguns dos princípios do Realismo Socialista³, que tinha como objetivo representar a realidade vinculada com a tarefa de transformação ideológica e educacional dos trabalhadores no espírito do socialismo, conscientizando-os da importância de sua organização e cooperação. Para, assim, produzir o surgimento de uma nova sociedade e de um novo homem, ou conforme expressou o próprio Diego Rivera: “provocar na massa uma atitude de admiração até o que ela pode alcançar”.

1.3. Repensando a nacionalidade

É possível descrever a década de 1930 como o período de auge da pintura mural mexicana, na qual foram produzidas as obras mais significativas e de maior extensão do movimento. De acordo com Rochfort (1993, p. 83):

el centro de la atención cultural nacional empezó a cambiar de las preocupaciones locales e inmediatas de la Revolución hacia una interrogación del pasado nacional, hacia una redefinición de la identidad de la nación tras las secuelas de su independencia y la revolución nacional. La reconsideración de la manera en que el país se veía a sí mismo a través del análisis de su experiencia histórica épica constituyó la base de la exploración visual de la identidad nacional mexicana.

Nas obras produzidas durante a década de 1920, as representações do povo já eram caracterizadas por traços indígenas e mestiços. Com efeito, desde o final do século XIX o indigenismo tornou-se um tema constante nas produções culturais, expressando o crescente sentimento nacionalista do período. Após a Revolução Mexicana, em que a população camponesa indígena formou as principais forças da luta armada, o projeto de formação da identidade nacional foi amadurecendo, atingindo seu apogeu na década de 1930, e tendo como questão central a incorporação da população indígena na cultura nacional.

³ Corrente estética desenvolvida na Rússia nos anos posteriores à Revolução de Outubro, que tinha como objetivo levar os ideais do Comunismo para as artes. Converteu-se em política oficial de Estado na URSS em 1932 por meio do Decreto de Reconstrução das Organizações Literárias e Artísticas promulgado por Josef Stálin.

Depois de séculos de jugo e opressão colonial, em que, conforme Frantz Fanon (1979), o passado do povo oprimido é distorcido, desfigurado e destruído - como forma de construir e reforçar a dominação do colonizador sobre o colonizado - além da libertação política, é preciso resistir no campo ideológico contra as consequências da “lógica pervertida” imperialista que busca o aniquilamento do passado dos povos colonizados. Nesse processo, segundo Davidson (1998 *apud* SAID, 2011, p. 329), o nacionalismo tem a “necessidade de encontrar a base ideológica para uma unidade mais ampla do que qualquer outra que jamais existiu”. Para Said (2011, p. 329): “Essa base é encontrada [...] na redescoberta e repatriação daquilo que fora suprimido do passado dos nativos pelos processos imperialistas”. No caso mexicano, o passado suprimido foram a história e cultura pré-hispânicas. Assim, as civilizações indígenas que habitavam o território antes da chegada dos europeus, e a relação de alteridade com o “estrangeiro” se constituíram em elementos decisivos na construção dos valores predominantes da sociedade que emergia dos grilhões coloniais.

Deste modo, o nacionalismo manifestado na arte mural do período também se situa como uma forma de resistência cultural antiimperialista, incorporando na cultura nacional aquele que seria o elemento essencialmente mexicano: o indígena; e buscando através da sua relação histórica com o elemento exterior – o “outro” - os ideais que se queria sedimentar na futura cultura nacional. Como parte deste projeto nacionalista, Diego Rivera produziu entre 1929 e 1935 no Palácio Nacional, Cidade do México, o ciclo de afrescos *História de México*. Neste ciclo, Rivera dedicou-se aos grandes acontecimentos da História mexicana, onde aliou os ideais nacionalistas do período e seu socialismo revolucionário, produzindo a expressão visual máxima do projeto de construção de uma identidade nacional mexicana, consagrando-se como um dos pintores de temas antiimperialistas e nacionalistas mais importantes do mundo.

Nesta pintura de enormes proporções, a narrativa de Diego Rivera começa no mundo pré-colonial, resgatando e enaltecendo as civilizações indígenas antes da chegada dos europeus. A destruição desse mundo é imposta pelos conquistadores espanhóis, que vencem a resistência das populações indígenas. Seguem-se representações das lutas de independência, do governo do ditador Porfírio Dias

(1830-1915), da Revolução Mexicana, entre outros acontecimentos. Nesta obra monumental, Rivera produziu uma visão maniqueísta da História do país, onde o bem é representado pela defesa do México contra o mal, que é representado pelos invasores estrangeiros, sempre relacionados a valores negativos, como a opressão e a exploração. Construiu também uma tradição de resistência mexicana, uma história marcada pelas lutas do povo. Primeiro contra o domínio espanhol durante a conquista e a independência (1810), depois contra os Estados Unidos na guerra de 1847, e finalmente contra os franceses em 1861. Mesmo na luta interna da revolução, o principal inimigo, Porfírio Dias, é relacionado ao capital norte-americano das empresas petrolíferas, transformando essa luta também em um conflito contra a penetração imperialista e o domínio estrangeiro no país. A identidade nacional que emerge desta pintura é baseada principalmente em dois elementos: o indígena, transformado em poderoso símbolo nacionalista; e a concepção do “outro”, o estrangeiro, invasor, opressor.

Imagem 8 - *Historia de México: el antiguo mundo indígena*



Imagem 9 – *Historia de México: de la conquista a 1930*



1.4. Período final

Nos anos posteriores (1935-1957), novas obras foram produzidas dentro da ideia de uma arte com compromisso social que conduziu a trajetória de Rivera, porém, em muito menor escala. A partir da década de 1940 o governo mexicano, principal financiador da arte mural, afastou-se cada vez mais dos ideais revolucionários, que há muito tempo já não faziam parte dos programas políticos e econômicos do país. Com a crescente hegemonia estadunidense no México e o posterior clima da Guerra Fria (1945-1991) tais ideais foram sendo abandonados também pelas iniciativas culturais. Nesse período, 1935-1957, Rivera voltou a produzir alguns murais em prédios públicos sobre o período pré-hispânico, muito mais idealizado que nos anteriores, e sobre a Conquista espanhola e o período colonial, nos quais as imagens de sofrimento, brutalidade e escravidão são ainda mais fortes. Porém, já passado o ambiente nacionalista de outrora, os temas repetitivos mais parecem exprimir um sentimento de nostalgia do que uma relação com as realidades e pensamentos contemporâneos.

Rivera produziu ainda uma série de murais nos Estados Unidos, que tinham como tema predominante a indústria e modernização do país norte-americano. Por estas obras, isentas de críticas sociais e políticas, onde não há nenhum sinal do caráter antiimperialista e nacionalista que marcou a sua produção artística, o pintor foi muito criticado por seus ex-companheiros comunistas. Porém, na última obra encomendada em solo norte-americano, *Man at the crossroads looking with hope and high vision to the choosing of a new better future*⁴, Rivera voltou a manifestar seus ideais socialistas revolucionários. Nesta obra, comissionada pela família Rockefeller⁵, o muralista produziu imagens representando a capacidade técnica e a conscientização dos trabalhadores, a eliminação da tirania, movimentos sociais, o homem como protagonista do desenvolvimento histórico, entre outras. Em 1933, durante a execução da obra, os Rockefellers pediram que Rivera retirasse a imagem de Lênin representada na pintura. O muralista recusou-se a fazê-lo, e diante de tal negativa, a família suspendeu a realização da obra em maio de 1933. Inconformado com a destruição do mural, Rivera prometeu refazê-lo. No ano seguinte o pintor retornou ao México e cumpriu sua promessa, desta vez com o nome de *El hombre controlador del universo*, obra que se encontra até hoje no Palácio de Bellas Artes na capital mexicana.

Imagem 10 – *El hombre controlador del universo*



⁴ *Man at the crossroads looking with hope and high vision to the choosing of a new better future*, 1932-1933, Rockefeller Center, Nova Iorque. O mural foi destruído em 1934.

⁵ Uma das famílias mais ricas dos Estados Unidos, de atuação no setor industrial e bancário, criou em 1930 o *Mexican Arts Association*, organização com o objetivo de promover atividades culturais entre o México e os Estados Unidos.

Em 1954, um acontecimento na Guatemala chamaria a atenção de Diego Rivera: a intervenção imperialista estadunidense que ajudou a derrubar o presidente guatemalteco. Como já foi dito, grande parte da obra de Rivera é caracterizada como antiimperialista, porém, o imperialismo criticado na maior parte de suas pinturas é o imperialismo europeu, baseado principalmente na dominação política e militar direta. O imperialismo estadunidense, de caráter predominantemente econômico, é um tema pouquíssimo frequente em suas obras, restringindo-se a algumas imagens de empresas petrolíferas norte-americanas que atuavam no México. Apesar disso, esse novo imperialismo exercido pelos Estados Unidos durante o século XX era uma preocupação importante de Rivera há algum tempo. Na década de 1920 o pintor havia feito parte de uma organização antiimperialista, a “Liga antiimperialista de las Américas” (LADLA), que tinha como principal órgão de divulgação o jornal *El Libertador*, do qual Rivera era um dos editores e contribuía com alguns desenhos. O jornal denunciava a atuação das grandes empresas norte-americanas na América Latina. As imagens produzidas por Rivera para este jornal faziam parte do que podemos chamar de uma iconografia antiimperialista, composta por elementos como o dólar, o ouro, o sangue, entre outros. Em 1954, pela primeira vez, este imperialismo seria o tema central de uma pintura de Rivera, representado na obra *Gloriosa Victoria*. Essa pintura - uma das menos conhecidas do pintor - apresenta uma série de continuidades e discontinuidades importantes em relação às obras mais significativas de Diego Rivera. Porém, antes de nos atermos a análise desta que é uma das últimas obras produzidas pelo muralista mexicano, faz-se necessário um breve estudo do acontecimento ao qual ela se refere: a queda do Presidente Jacobo Arbenz na Guatemala.

CAPÍTULO II
“UMA GLORIOSA VITÓRIA PARA A DEMOCRACIA”: A QUEDA DE
JACOBO ARBENZ NA GUATEMALA

*“Salvo unos cuantos corresponsales de
las cadenas de William Randolph Hearst y de sus colegas,
que han hecho allí su noviciado;
algunos agentes del F.B.I.; unos cuantos turistas,
por lo general docentes de avanzada edad,
gente universitaria extraordinariamente culta de los Estados Unidos
y funcionarios de la United Fruit Company,
los yanquis ignoran la existencia de la pequeña Republica.
Durante los años 1944-1954,
los conocimientos de los norteamericanos se ampliaron
un poco gracias a las cadenas de noticias.
Los ciento sesenta millones de aquel país aprendieron
geografía y política sin leer, siquiera, el Geographic Magazine:
- ¿Guatemala? Oh Yes. The communist country.*

Manuel Galich

2.1. O Governo Arbenz

Em 1954 os Estados Unidos participaram da primeira ação para a queda de um governo estrangeiro no continente americano. O Presidente da Guatemala Jacobo Arbenz (1913-1971), que havia sido democraticamente eleito em 1951, foi derrubado em um processo que contou com participação importante do governo estadunidense. A queda de Arbenz foi a primeira de sucessivas operações organizadas pela Agência Central de Inteligência (CIA) para a queda de governos estrangeiros. Foi a primeira vitória da “democracia” contra o “comunismo” no mundo bipolar do pós-guerra. Não uma vitória qualquer, mas “uma gloriosa vitória para a democracia”. Foram com estas palavras que o Secretário de Estado dos Estados Unidos, John Foster Dulles (1888-1959), anunciou a queda de Arbenz.

Jacobo Arbenz tinha como objetivo promover um desenvolvimento econômico que transformasse a Guatemala em um país independente, moderno e capitalista. Para isso, tinha como projeto a construção de três grandes obras: um porto moderno, uma rede de ferrovias, e uma central Hidroelétrica. Todos estes setores eram controlados por empresas estadunidenses. O projeto de obras públicas de Arbenz tinha como finalidade promover um desenvolvimento autônomo da Guatemala, acabando com o monopólio exercido pelas grandes companhias norte-americanas sobre a estrutura do país. Além disso, o programa central do governo, que foi o lema de sua campanha presidencial, era a Reforma Agrária. Uma reforma que, promovendo o desenvolvimento econômico do país, constituísse a base para o programa de obras públicas e um futuro desenvolvimento industrial.

Em 17 de junho de 1952, o Congresso Nacional aprovou o Decreto 900, a Lei de Reforma Agrária. A lei atingia somente terras particulares de grande extensão e que não estivessem sendo cultivadas de forma eficiente, prevendo indenização aos proprietários expropriados. Até o fim do governo de Jacobo Arbenz, em 1954, mais de 1,4 milhões de acres haviam sido expropriados, o que constituía um quarto da terra cultivável da Guatemala. Dessas, 407 mil acres pertenciam a United Fruit Company, empresa norte-americana de produção e comércio de frutas e uma das maiores proprietárias de terras do país. A redistribuição de terras contemplou

aproximadamente 100 mil camponeses e trabalhadores rurais, beneficiando cerca de 500 mil pessoas

Em um país com uma sociedade e economia profundamente atrasadas, o programa de reformas desenvolvido estava sendo bem sucedido, produzindo transformações importantes no terreno social e tendo êxito no campo econômico. No entanto, para realizar seu programa de desenvolvimento, o Governo Arbenz entrou em confronto com alguns dos setores mais conservadores da sociedade guatemalteca e com a política externa dos Estados Unidos, culminado em um golpe de estado que o tirou do poder.

2.3. A queda

Jacobo Arbenz foi o segundo e último presidente nacional durante a curta Primavera guatemalteca, nome pelo qual é conhecido no país o período da Revolução de Outubro (1944-1954), em referência aos regimes autoritários que a antecederam e a sucederam. Desde o governo do Doutor Juan José Arévalo (1904-1990) - primeiro Presidente eleito pelo voto popular na Guatemala, que sucedeu o ditador Jorge Ubico (1878-1946), derrubado pela Revolução - uma série de reformas empreendidas provocaram a reação de alguns setores do país. Conforme Guerra-Borges (1988, p. 111):

Una irascible oposición conservadora, desde la moderada hasta la que tenía reminiscencias oligárquicas, impugnó cuanto se hacía, teniendo a su lado, desde el principio, a la Iglesia católica y al gobierno norteamericano.

No total, foram vinte e oito tentativas de golpe sofridas por Arévalo contra seu governo. Na mais famosa delas, em 1949, o então Ministro da Defesa Coronel Jacobo Arbenz derrotou uma insurreição militar liderada pelo Chefe das Forças Armadas Francisco Javier Arana (1905-1949). Após o fracasso do golpe, o embaixador estadunidense na Guatemala, Richard Patterson, convocou uma reunião com Arbenz em que propôs uma ação para a derrubada de Arévalo, tendo o novo governo à disposição uma quantia de cem milhões de dólares. Arbenz manteve-se leal ao Presidente, e nos dias seguintes o embaixador norte-americano foi obrigado a deixar o país.

Em meio a um quadro de crescente descontentamento das elites com o governo, Jacobo Arbenz foi eleito em 1951 com 68% de votos naquela que foi a segunda eleição livre da história do país. Três anos mais tarde foi derrubado em um processo marcado pela combinação de fatores internos e externos e que com o passar dos acontecimentos foram cada vez mais se confundindo, tendendo para uma explicação tradicional que até hoje marca a imagem que se tem sobre tal processo. Essa explicação tradicional consiste na ideia de que a queda de Jacobo Arbenz foi resultado exclusivo de uma ação imperialista estadunidense, em que a administração do Presidente Dwight Eisenhower (1953-1961) agiu na Guatemala em defesa da United Fruit Company (UFCO), que estava sendo prejudicada pela Reforma Agrária. O próprio Arbenz acreditava nisso, como ficou claro no seu discurso de renúncia. Além disso, diversas obras (ARÉVALO, 1954; TORRIELLO, 1955; GALICH, 1956) produzidas nos anos posteriores ao golpe de estado, a maior parte delas de autoria de pessoas com relações próximas ao governo Arbenz, compartilham a ideia de que o fator crucial para a ação que derrubou o Presidente Guatemalteco foi a defesa dos interesses da UFCO, tendo o governo Eisenhower agido em apoio à Companhia. Em tais obras, são ressaltadas as relações profissionais⁶ que John Foster Dulles, secretário de estado dos EUA, teria com a UFCO, contribuindo para alimentar a ideia de que além da defesa dos interesses particulares da companhia, a intervenção dos Estados Unidos, arquitetada por Foster Dulles, foi movida para preservar interesses pessoais do principal agente envolvido na operação.

Atualmente, com a distância necessária para uma melhor análise dos acontecimentos e com o acesso a novas fontes, existe na historiografia uma conclusão de que o elemento principal para a intervenção estadunidense foi o clima da Guerra fria que dominava o mundo na época. Apesar dos esforços e das queixas da UFCO em defesa dos seus interesses, a campanha empreendida pela empresa foi apenas mais um agente em meio a um amplo quadro de fatores que contribuíram para o desfecho do processo. A intervenção fazia parte das estratégias da política externa dos Estados Unidos durante a Guerra fria, que tinha como objetivo primordial a

⁶ John Foster Dulles já havia sido advogado da firma Sullivan and Cromwell, conselheiros legais da UFCO para a América Central.

contenção do avanço global do comunismo. Durante o governo Eisenhower privilegiaram-se ações encobertas da CIA para atingir esse objetivo. Nessa luta contra o comunismo, nenhum conflito interno dos países de Terceiro Mundo ficou restrito a um problema local. Assim, o processo de desenvolvimento nacional da Guatemala também não poderia ficar alheio ao ambiente polarizado do cenário mundial, inserindo-se no conflito maior da guerra fria.

A expropriação de terras da United Fruit Company e a intenção de construir empresas nacionais que competissem com as companhias estadunidenses alimentavam a idéia de que a Guatemala representava um perigo para o país norte-americano, tendo em vista que nos Estados Unidos qualquer ação que causasse o prejuízo dos interesses do país poderia ser considerada como comunismo. Além disso, a preocupação com o avanço comunista na Guatemala tinha como fundamento uma real participação de comunistas no país. Existia uma relação de colaboração entre o PGT – o partido comunista - e Arbenz e a participação deste na aliança dos partidos de governo, que estiveram em comunicação desde o início da revolução, em 1944.

A pesar da participação do PGT no governo e a importância que teve para o sucesso da reforma agrária, o governo de Arbenz estava longe de ser comunista ou de ser controlado por comunistas. Arbenz aceitava seu apoio e acreditava ser capaz de controlá-lo junto com os outros partidos que compunham o governo. Entretanto, no clima da Guerra fria, a simples tolerância com qualquer movimento comunista era o suficiente para ser considerado equivalente a um deles.

Em 1953 o presidente Eisenhower aprovou a “Operation Success”⁷, um plano elaborado pela CIA e pelo Departamento de Estado para a derrubada de Jacobo Arbenz, colocando em seu lugar o Coronel Carlos Castillo Armas (1914-1957)⁸, antigo membro do setor mais conservador do Exército da Guatemala. Segundo Jimenez (1985, p. 151):

⁷ Toda a documentação referente a essa operação está disponível na página da internet da CIA desde 23 de maio de 1997, quando foi desclassificada pela agência.

⁸ O Coronel Carlos Castillo Armas havia sido preso por ter participado da tentativa de golpe contra Arévalo liderada por Francisco Javier Arana em 1949. Conseguiu fugir da prisão no mesmo ano e desde então estava exilado em Honduras.

Las armas y municiones fueron canalizadas a través de una corporación ficticia hacia el grupo de ciento cincuenta hombres que componían el “Ejército de Liberación Nacional” de Castillo Armas. Aviones de la CIA, pilotados por aviadores norteamericanos, constituían la fuerza aérea de los rebeldes.

Além do apoio militar e financeiro, foi realizada uma extensa propaganda acusando o governo Arbenz de ser comunista. Internacionalmente, senadores, jornalistas e principalmente o Secretário de Estado dos Estados Unidos John Foster Dulles engajaram-se na campanha de denúncia anticomunista. Como parte da estratégia ofensiva estadunidense, foi realizada em março de 1954 a X Conferência Interamericana de Caracas⁹, “a fim de considerar a situação da Guatemala de acordo com o Tratado do Rio de Janeiro¹⁰ e para adotar uma série de ‘medidas prudentes’ para fazer frente à crescente atividade comunista no país centro-americano” (TORRES-RIVAS, 1979, p. 40) Três meses depois o Secretário de Estado manifestou a preocupação com o aumento da submissão guatemalteca ao “despotismo estrangeiro”, convocando os países do continente americano “para que ajudem ao povo da Guatemala a liberar-se por si mesmo da penetração comunista”(TORRES-RIVAS, 1979, p. 40).

Na Guatemala, a Igreja Católica foi a principal responsável pela propaganda anticomunista, contando sempre com a colaboração dos Estados Unidos. Desde a vitória da Revolução em 1944 a Igreja já promovia intensas campanhas acusando os governos de Arévalo e Arbenz de serem comunistas. Quando começou a ofensiva da propaganda estadunidense e organizaram-se as tropas de Castillo Armas a instituição intensificou suas iniciativas, ganhando cada vez mais apoio popular. Frequentes cartas pastorais do Arcebispo Mariano Rossel y Arellano (1894-1969) tendo como tema o avanço do comunismo foram lançadas, que também organizava passeatas contando com enormes multidões. Outro clérigo importante na propaganda foi Genaro Verrolino (1892-1961), ferrenho opositor de Arbenz e que concederia a

⁹ Sob o tema do anticomunismo, reuniu-se em março de 1954 a X Conferência Interamericana de Caracas. John Foster Dulles presidiu a delegação dos Estados Unidos e apresentou uma resolução que condenava o comunismo como um sistema incompatível com os povos da América, e acusou a Guatemala de estar sofrendo uma intervenção soviética.

¹⁰ Tratado Interamericano de Assistência Recíproca, assinado em 2 de setembro de 1947 no Rio de Janeiro, estabeleceu um acordo de defesa mútua entre os países americanos em caso de um ataque promovido por qualquer outro Estado.

benção a Castillo Armas no dia de sua posse da Presidência, em 8 de julho de 1954. Além disso, uma igreja na fronteira da Guatemala com Honduras abrigava uma rádio clandestina de propaganda anticomunista organizada por funcionários estadunidenses, que também usaram aviões para lançar panfletos de propaganda contra o governo. A maior ação promovida pela Igreja foi a organização do “Primeiro Congresso Contra a Intervenção Soviética na América Latina”, realizado em maio de 1954 no México, em que a questão Guatemalteca foi o principal motivo do encontro e o tema dominante das discussões. Neste congresso, os sindicatos, muitas organizações estudantis e principalmente o Partido Guatemalteco do Trabalho foram intensamente acusados de, junto com o Governo, estarem agindo seguindo ordens soviéticas com o objetivo de implantar o comunismo no país.

Dentro da Guatemala atuava também o embaixador dos Estados Unidos, John Peurifoy (1907-1955), recém vindo da Grécia onde participou da ação que ajudou a conseguir a derrota das forças armadas revolucionárias na guerra civil grega anos antes, em 1949. Peurifoy foi o principal agente na organização da conspiração do Exército que provocou a renúncia de Arbenz e de seu sucessor imediato para a posterior subida de Castillo Armas à presidência. No entanto, os responsáveis diretos pela queda do Presidente foram os altos oficiais do Exército guatemalteco. O papel subversivo do embaixador estadunidense teve influência decisiva na decisão do Exército, aliado a isso está a pressão exercida pela invasão em 18 de junho de 1954 vinda de Honduras das colunas organizadas pela CIA e lideradas por Castillo Armas. Uma pressão que demonstrava claramente a posição dos Estados Unidos e a disposição do país em empreender uma ação armada contra o governo guatemalteco, e que teve como amostra o lançamento de bombas pelos aviões norte-americanos sobre várias zonas do país. Apesar de todos os fatores que pressionavam as forças armadas, é preciso compreender a atitude do Exército também dentro de um panorama de contestação interna ao governo de Arbenz, que aliado às enormes pressões externas provocaram o golpe de estado.

Dentro do país também existia uma forte contestação em relação à participação comunista no governo. Mesmo antes da Reforma agrária, desde 1951 - ano em que o PGT foi legalizado - as mobilizações contra o governo tendo como bandeira a luta anticomunista já alcançavam grandes dimensões. Após a Reforma, as

campanhas e a aceitação das idéias anticomunistas cresceram vertiginosamente. Foi comum durante a distribuição de terras expropriadas entre a população camponesa a recusa dessa população em receber as terras, influenciadas pela campanha de difamação contra o governo empreendidas pela Igreja e pelos latifundiários que denunciava a Reforma como um programa de ação comunista que “provocaria la colectivización de sus esposas e hijos, la ruina económica y la condenación eterna” (GLEIJESES, 1992, p. 353).

No Exército, um dos ambientes em que as ideias anticomunistas são historicamente mais bem recebidas, não foi diferente. Preocupava a autoridade delegada pelo governo às organizações camponesas na aplicação da Lei de Reforma Agrária, e os conflitos no campo, apesar de durante a maior parte do governo terem sido episódios isolados, intensificaram-se nas últimas semanas à medida que crescia a ameaça de um ataque impulsionado pelos Estados Unidos, sendo responsabilizados pela violência os “agitadores comunistas”.

Informado da possibilidade de invasão ao país, e sofrendo um embargo militar imposto pelos Estados Unidos, Jacobo Arbenz compra um carregamento de armas da Tchecoslováquia, que chega em Puerto Barrios em 15 de maio de 1954. Em uma ação altamente secreta, com o objetivo de não ser descoberta pelos serviços de inteligência dos Estados Unidos, as armas tchecas chegam sem o conhecimento dos altos oficiais do exército, constituindo-se no argumento que faltava para uma intervenção direta nos rumos do governo. Quando as colunas de Castillo Armas invadem o país, o Exército recusa-se a combatê-las. As únicas forças que enfrentam os invasores são as organizações camponesas. A crise política torna-se cada vez mais forte e os altos oficiais do exército, após uma série de reuniões, entregam um memorando ao Presidente. Segundo Torres-Rivas (1979, p. 47):

En tanto el peligro de una guerra civil empezaba a cobrar forma y la campaña internacional dirigida con personal celo por Foster Dulles continuaba azuzando el peligro soviético en Guatemala, se hizo evidente el verdadero significado del memorándum presentado a Arbenz por el Estado Mayor. Se trataba de forzar una estrategia del “paso atrás” para “salvarlo todo”. El proceso democrático podía continuar si el Presidente se desembarazaba del apoyo comunista y procedía a realizar una purga inmediata de los elementos que el Ejército consideraba hostiles.

Entre as exigências dos militares estavam a ilegalização do Partido Guatemalteco do Trabalho e a prisão de todos seus dirigentes, bem como de outros sindicalistas, camponeses e estudantes. Diante de tal panorama, Arbenz renuncia à presidência, nomeando para seu lugar o Chefe das Forças Armadas Carlos Enrique Díaz (1910-1971), e sob as condições de que o Exército continuasse a luta contra os invasores encabeçados por Castillo Armas e que se respeitasse a vida e integridade dos dirigentes políticos e sindicais. As condições são aceitas, e na noite de 27 de junho de 1954 Jacobo Arbenz anuncia pela Cadeia Nacional de Radiodifusão sua renúncia da Presidência da República, em que declara:

Todos sabemos cómo han bombardeo y ametrallado ciudades, inmolado a mujeres, niños, ancianos y elementos civiles indefensos. Todos conocemos la saña con la que han asesinado a los representantes de los trabajadores y de los campesinos en las poblaciones que han ocupado, especialmente en Bananera, donde hicieron una expedición punitiva contra los representantes de los trabajadores. Lo de Bananera fue un acto de venganza de la frutera. [...] Han tomado pretexto al comunismo. La verdad es muy otra. La verdad hay que buscar en los intereses financieros de la compañía frutera y en los de los otros monopolios norteamericanos que han invertido grandes capitales en América latina, temiendo que el ejemplo de Guatemala se propague a los hermanos países latinoamericanos. [...] Después de meditarlo con una clara conciencia revolucionaria, he tomado una decisión de enorme trascendencia para nuestra patria, en la esperanza de detener la agresión y devolverle la paz a Guatemala.

O coronel Enrique Díaz assume a presidência e declara fora da lei o Partido Guatemalteco do Trabalho, mas se recusa a fuzilar os líderes políticos e sindicais e anuncia a continuação da luta contra os invasores, seguindo as condições de Arbenz. Sob fortes pressões do embaixador John Peurifoy e dos militares Élfego Monzón (1912-1981), Rodolfo Mendoza Azurdía (1907-1980) e Jules Dubois (1910-1966)¹¹ - que já tinham exercido papel decisivo na renúncia de Arbenz - Díaz renuncia e as tropas invasoras chegam à capital em 3 de julho de 1954 sem resistência do Exército, assumindo a Presidência o Coronel Carlos Castillo Armas cinco dias depois, em 8 de julho. As exigências do memorando entregue pelos oficiais e que foram rechaçadas por Arbenz e Díaz são cumpridas pelo novo governo, e tem início uma verdadeira “caça aos comunistas” no país, provocando fugas, prisões e assassinatos de milhares de pessoas.

¹¹ Posteriormente os documentos da CIA revelariam que o Coronel Jules Dubois era ligado à agência estadunidense.

Ainda em 1954 o apoio dos grandes latifundiários ao “Exército de Libertação Nacional” é recompensado, quando é promulgado um novo decreto agrário que fez com que quase todas as terras expropriadas fossem devolvidas aos antigos donos nos anos posteriores. Em 1955 um manifesto lançado por camponeses indica o novo ambiente vivido no país: “creemos que el movimiento libertador vino para libertarnos del comunismo, pero no para que los ricos y terratenientes nos despojaran de nuestras tierras.” (Manifesto dos 159 pobres camponeses, 3 de junho de 1955 *apud* HANDY, 1992, p. 394.) Mais do que isso, o trecho é representativo do poder que a bandeira anticomunista tinha entre a população, mesmo naqueles que foram beneficiados pela ação que é acusada de ser comunista, bem como dos interesses que moveram as forças mais conservadoras da sociedade guatemalteca e que nos dez anos de regime reformista ensaiaram sua queda. Desta vez, os interesses destes setores nacionais contrários às reformas internas encontraram o apoio decisivo do governo norte-americano, e o desenvolvimento nacional guatemalteco foi violentamente interrompido pela intervenção imperialista estadunidense.

CAPÍTULO III
A GLORIOSA VICTORIA DE DIEGO RIVERA

*“Cuando sonó la trompeta, estuvo
todo preparado en la tierra,
y Jehova repartió el mundo (...)
la Compañía Frutera Inc.
se reservó lo más jugoso,
la costa central de mi tierra,
la dulce cintura de América.*

*Bautizó de nuevo sus tierras
como "Repúblicas Bananas,"
y sobre los muertos dormidos,
sobre los héroes inquietos
que conquistaron la grandeza,
la libertad y las banderas,
estableció la ópera bufa(...)*

*Mientras tanto, por los abismos
azucarados de los puertos,
caían indios sepultados
en el vapor de la mañana(...).”*

Pablo Neruda
La United Fruit Co., Canto General, 1950



3.1. A esperança guatemalteca

Conta-se que desde 1953 a Casa Azul de Diego Rivera e Frida Kahlo em Coyocacán tinha em sua porta duas bandeiras entrecruzadas: a guatemalteca e a mexicana. Na época, o mais famoso e polêmico casal de artistas da América Latina sentia um forte entusiasmo pelo governo de Jacobo Arbenz no país vizinho. Esse sentimento era compartilhado por boa parte dos artistas e intelectuais de esquerda latino-americanos, que celebravam as transformações sociais produzidas no país. No México pode-se dizer que essa animação em relação à Guatemala era ainda maior, em virtude da proximidade entre os dois países – vizinhos geograficamente e que há algum tempo viviam um ambiente de intercâmbio cultural – mas principalmente pela semelhança entre as trajetórias recentes de ambos.

Assim como no México, o Governo Guatemalteco também era herdeiro de uma Revolução que derrubou um regime autoritário e repressivo controlado por uma oligarquia. O Governo Arbenz, da mesma forma que o governo pós-revolucionário mexicano, conduzia suas políticas baseado nos ideais revolucionários¹² e assumia o compromisso de defender a Revolução Guatemalteca. Mais do que isso, a reforma agrária, questão central nas lutas nacionais – mexicana e guatemalteca – vinha sendo

¹² Ideais que moveram as massas e seus dirigentes para derrubar o Governo oligárquico e implantar as mudanças reivindicadas pelo povo, como a democracia e a igualdade social no campo.

muito bem sucedida na Guatemala, diferente de sua aplicação pelo governo mexicano.

As transformações ocorridas na Guatemala pareciam conduzir o país ao mesmo futuro sonhado pelos revolucionários mexicanos para a sua nação, mas que não havia se concretizado, frustrando muitas de suas expectativas. Quando as notícias de uma possível invasão da Guatemala ganharam os meios de comunicação, frequentes manifestações tomaram as ruas mexicanas em protesto à intervenção imperialista no país vizinho. Uma destas manifestações testemunhou a última aparição em público da pintora Frida Kahlo. Acompanhada de seu marido, Diego Rivera, e outros tantos artistas e intelectuais, Frida - já bastante debilitada¹³ e contrariando ordens médicas - participou de um protesto em 5 de junho de 1954.

Poucos meses depois, Diego Rivera começou a pintar *Gloriosa Victoria*, concluída em novembro do mesmo ano, e que tinha como tema a intervenção imperialista na Guatemala. A ideia inicial era que a obra participasse de uma exposição organizada pela Frente Nacional de Artes Plásticas mexicana, que exibiria obras de seus membros nos países socialistas do leste europeu. As circunstâncias que envolveram a escolha do tema desta pintura ainda são incertas. A obra não teve custo nenhum e oficialmente não foi encomendada por ninguém. A exposição para a qual iria participar não tinha um tema definido. Sabe-se que os organizadores não fizeram nenhuma solicitação a Rivera quanto ao teor da pintura, tanto é que excluíram a obra da exposição quando viram a forma como o pintor representou o presidente dos Estados Unidos, Dwight Eisenhower. Existe uma lenda de que o famoso escritor Miguel Angel Astúrias (1899-1974) - amigo de Rivera e que havia sido embaixador do Governo Arbenz em El Salvador – pediu ao muralista a realização de uma obra denunciando o acontecimento. Outras notícias dão conta de que pintores mexicanos solicitaram a Rivera que fizesse uma obra em solidariedade ao povo guatemalteco.

Atendendo pedidos ou não, o certo é que este acontecimento indignou e comoveu Diego Rivera. Depois de anos de militância contra o imperialismo estadunidense na América Latina, era a primeira vez que Rivera presenciava a queda de um presidente movida pela intervenção norte-americana. A queda de Arbenz significava a interrupção de um desenvolvimento nacional que provocava um imenso

¹³ A pintora morreu pouco tempo depois, em 13 de julho de 1954, em sua casa na Cidade do México.

otimismo e entusiasmo naqueles que há anos lutavam por uma sociedade mais igualitária. Diante das circunstâncias que envolveram esse acontecimento, o artista sentiu a necessidade de expressá-lo em sua arte.

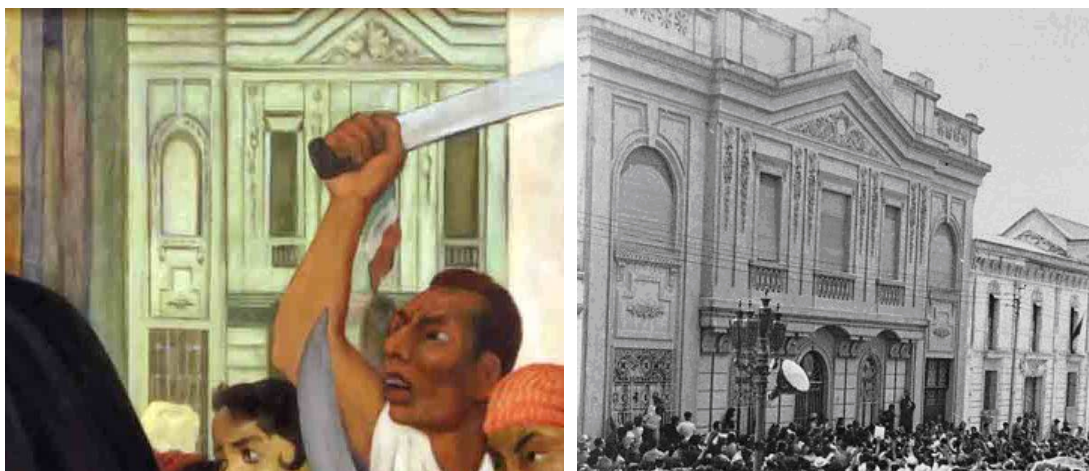
3.2. *Gloriosa Victoria*

A obra foi produzida no estúdio de Diego Rivera em San Ángel, no México. Realizada pela técnica da pintura de têmpera sobre uma tela enrolável, mede 2,6 metros de altura por 4,5 metros de comprimento, e conta com uma inscrição feita de punho e letra de Rivera no canto inferior esquerdo: “7 de novembro de 1954. Diego Rivera. Colaboradoras Rina Lazo, Ana Teresa.” Rina Lazo e Ana Teresa eram assistentes de Diego Rivera, Rina era guatemalteca e além de colaborar com a pintura da obra contribuiu com levantamento de material fotográfico, recortes de imprensa, os trajes dos indígenas guatemaltecos e todo tipo de material que pudesse ser útil para a realização do trabalho.

Excluída da exposição no leste europeu pelos organizadores do evento, no mesmo ano, 1954, estudantes poloneses tomaram conhecimento da obra e a solicitaram a Rivera, que a levou à Polônia para que participasse de uma exposição organizada pelos estudantes em Varsóvia. Em 1957, alguns meses antes de sua morte, Diego Rivera viajou à União Soviética para realizar tratamento médico, levando consigo a tela. Chegando ao país, doou *Gloriosa Victoria* à União de Pintores da União Soviética, que em 1958 entregou a obra ao Museu Pushkin.

O cenário da obra é a Guatemala, o prédio verde ostentando uma bandeira do México é a embaixada mexicana no país, onde Jacobo Arbenz abrigou-se durante dois meses após a sua renúncia.

Imagem 11 – Embaixada Mexicana na Guatemala



Atrás da embaixada está representada a Catedral Metropolitana, localizada na praça central da capital, Cidade da Guatemala.

Imagem 12 – Catedral Metropolitana da Guatemala



Ao fundo está um dos tantos vulcões do país, logo atrás de uma enorme plantação de bananas da United Fruit, localizada na região de Quirigua, identificada pela inscrição no canto superior direito do navio.¹⁴

¹⁴ Quirigua é uma antiga cidade maia que teve a região em seu entorno vendida no início do século XX para a United Fruit Company (UFCO), que transformou as terras em plantações de banana.



Neste mural Rivera retrata alguns personagens envolvidos na invasão da Guatemala, representando aqueles que foram identificados como tendo maior relevância nesse fato histórico. Ocupam o centro da pintura, mais à esquerda: Samuel Zemurray (1877-1961), presidente da United Fruit Company; John Foster Dulles, Secretário de Estado dos Estados Unidos; John Peurifoy, o embaixador norte-americano na Guatemala; e o Presidente dos Estados Unidos Dwight Eisenhower. Também no centro, mas à direita, estão os agentes guatemaltecos: o Coronel Carlos Castillo Armas, líder das tropas invasoras e quem assume a presidência após a queda de Arbenz; os altos oficiais do Exército Élfego Monzón, Jules Dubois e Rodolfo Mendoza Azurdia; e o Arcebispo da Guatemala Genaro Verrolino.

Samuel Zemurray, vestido com um terno escuro, carregando uma bolsa recheada de dólares, entrega um maço de notas com a mão esquerda a dois soldados guatemaltecos, enquanto segura com a mão direita um objeto de madeira sobre o qual está um enorme cacho de bananas, instrumento utilizado pelos trabalhadores da United Fruit para carregar as frutas. Entre ele e o objeto está um grande saco de grãos, provavelmente insumos vindos dos Estados Unidos para a plantação da fruta em solo guatemalteco, onde se lê: “Sack of Made in USA”. Todas as referências encontradas sobre a pintura descrevem esse personagem como sendo Allen Dulles, diretor da CIA e irmão de Foster Dulles, e que também já havia prestado serviços de advocacia para a Companhia. Entretanto, na época da realização da pintura era desconhecido o envolvimento da Agência Central de Inteligência norte-americana na operação que provocou a queda de Arbenz. A CIA era ainda um órgão muito recente

(foi criada em 1947) sobre o qual não se conhecia exatamente o tipo de função que desempenhava e que ainda não tinha sido protagonista na queda de um governo estrangeiro. Além disso, as semelhanças físicas e as imagens com as quais está relacionado na pintura atestam que é o presidente da UFCO quem está representado no mural de Rivera, cuja aparência era bastante conhecida no período, dada a circulação de fotografias suas em jornais e revistas e o impacto que a Companhia bananeira provocava no continente americano. Zemurray ficaria conhecido anos antes, em 1950, como o “Papa Verde”, graças à obra literária do escritor guatemalteco Miguel Ángel Asturias que o descreveu assim:

O Papa Verde, para vocês saberem, é um senhor que está metido num escritório e tem às suas ordens milhões de dólares. Mexe um dedo e um navio avança ou pára. Diz uma palavra e compra uma República. Espirra e cai um Presidente, civil ou general... Esfrega a bunda na cadeira e estoura uma revolução. (ASTURIAS, 1971, p.83)

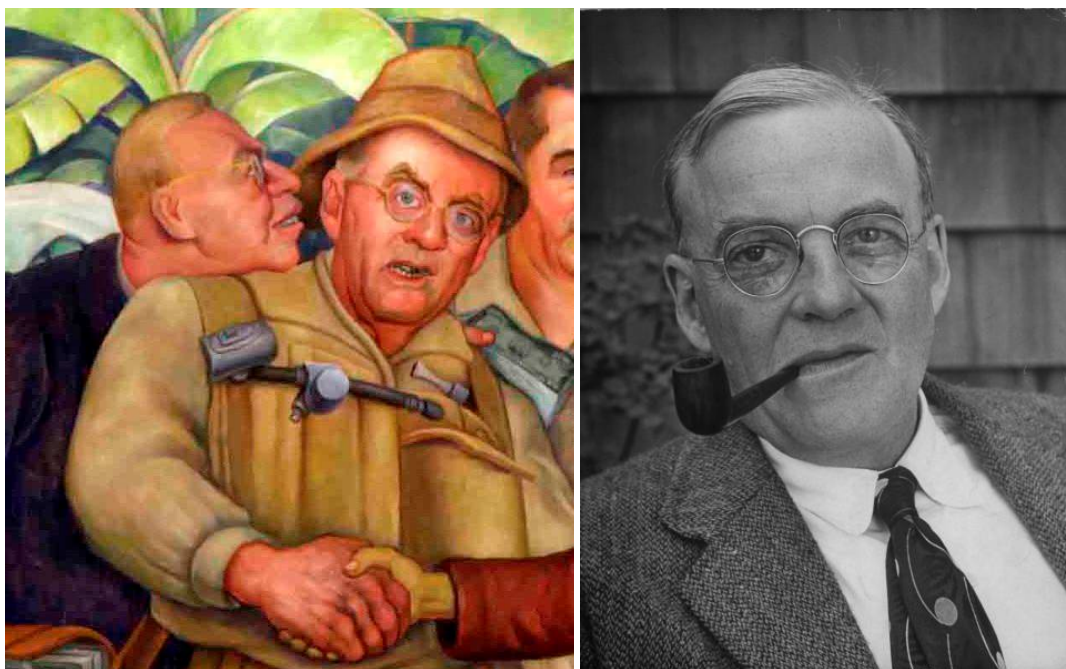
Imagem 13 – Samuel Zemurray, Presidente da UFCO



Samuel Zemurray tem a cabeça apoiada no ombro de John Foster Dulles, como se sussurrasse algo em seu ouvido. O Secretário de Estado, principal organizador da ferrenha campanha internacional de denúncia do Governo Arbenz,

autor da frase que dá nome à obra, ocupa o papel principal da pintura. Foster Dulles, com a boca entreaberta e o olhar fixo nos espectadores da tela, ouve as instruções do presidente da United Fruit. A roupa usada pelo funcionário norte-americano, composta de coletes, botas e chapéu, assemelha-se aos trajes utilizados pelos turistas estadunidenses para enfrentar o ambiente tropical e de vasta vegetação da “*banana republic*”. O objeto preso no lado esquerdo do peito de Dulles lembra a ponta de um cachimbo, utensílio do qual está sempre acompanhado. No lado direito está outro cachimbo, este um modelo tradicional da cultura maia.

Imagem 14 – John Foster Dulles, Secretário de Estado dos Estados Unidos



Ligeiramente inclinado para a esquerda, Foster Dulles apóia-se em uma bomba, sobre a qual está estampado o rosto do Presidente dos Estados Unidos Dwight Eisenhower. Rivera representa o Presidente norte-americano sorrindo, expressando satisfação pelo sucesso da ação que derrubou Arbenz. Após a operação, Eisenhower felicitou na Casa Branca os responsáveis pela intervenção. Uma frase proferida na ocasião foi reproduzida nos dias posteriores nos principais jornais do país: “Obrigado por terem eliminado uma cabeça de praia soviética em nosso hemisfério” (GALEANO, 1990, p. 145).

Imagem 15 – Dwight Eisenhower, Presidente dos Estados Unidos



Com a mão direita, Foster Dulles cumprimenta o Coronel Carlos Castillo Armas. O Coronel guatemalteco está representado com os mesmos trajes que usava quando foi fotografado pelos correspondentes norte-americanos que fizeram a cobertura da invasão para a Revista Life, uma das prováveis fontes de consulta de Rivera. O casaco, a camisa e até mesmo o revólver na cintura são os mesmos daquele 1º de junho em que foi fotografado quando ainda se preparava para a invasão do país. A única diferença é o maço de dólares acrescentado por Rivera ao bolso do casaco do Coronel. Descrito pela imprensa norte-americana como o líder de um Exército que libertaria a Guatemala da dominação comunista, na pintura de Rivera o Coronel e seu Exército são representados como traidores da pátria, mercenários comprados pelo dinheiro norte-americano, simples instrumentos a serviço do imperialismo. Ao cumprimentar o Secretário de Estado estadunidense, Castillo Armas tira seu quepe, flexionando levemente os joelhos e curvando-se diante de Foster Dulles, realizando quase uma reverência. A expressão corporal do Coronel, repetida pelos dois soldados às suas costas, simboliza a inferioridade, servidão e lealdade dos setores reacionários nacionais aos interesses estrangeiros.

Imagem 16 – Coronel Carlos Castillo Armas



Entre os funcionários estadunidenses e os militares guatemaltecos está representado o embaixador John Peurifoy, principal agente na Guatemala da operação norte-americana. Assim como Castillo Armas, Peurifoy veste as mesmas roupas com que aparece em uma fotografia na Revista Life, que as caracteriza como “trajes de batalha, vestido para um ataque aéreo”. Na mesma Revista, a atuação de Peurifoy é descrita como fundamental no processo de pacificação interna, sendo ele o responsável principal pelo fim dos conflitos no país ao negociar com o Exército. O ataque aéreo do qual o embaixador estava retornando quando foi fotografado seria contra os “comunistas”. Em contraposição a essa versão, na pintura de Rivera a posição ocupada pelo embaixador - entre os personagens internacionais e nacionais - representa o papel corruptor que desempenhou no processo, de intermediário entre as ordens de Washington e a conspiração interna, em que as forças armadas foram compradas para que permitissem a invasão do país. O embaixador troca olhares com os oficiais guatemaltecos, distribuindo dólares para o triunvirato Élfego Monzón, Jules Dubois e Rodolfo Mendoza Azurdia, principais oficiais envolvidos na conjuração do Exército. Todos eles ostentam o dinheiro recebido e exibem expressões de satisfação.

Imagem 17 – John Peurifoy, Embaixador dos Estados Unidos na Guatemala



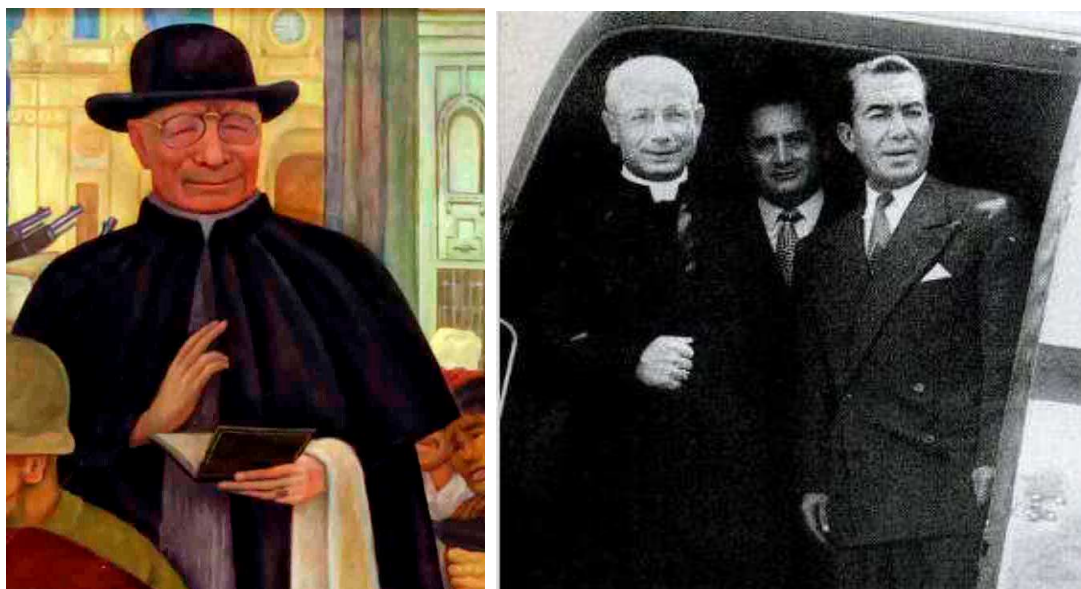
**Imagem 18 – Coronel Êlfego Monzón
(imagens com inversão horizontal)**



À direita está o Arcebispo da Guatemala Genaro Verrolino, tendo ao fundo a Catedral Metropolitana, que durante anos foi utilizada como um verdadeiro palanque de propaganda contra o governo. No dia da posse de Castillo Armas o clérigo concedeu a bênção ao novo presidente e declarou: “Admiro o sincero e ardente

patriotismo do presidente Castillo Armas” (GALEANO, 1990, p. 145). Neste mural é representado por Rivera realizando o *pantocrator*, conhecido ícone da iconografia bizantina. A posição dos dedos da mão direita e as sagradas escrituras na esquerda significam que Genaro Verrolino está em posição de bênção: desta vez abençoando a invasão do país e o assassinato de inocentes, representados na menina ferida e coberta de sangue sentada aos seus pés.

Imagem 19 – Genaro Verrolino, Arcebispo da Guatemala



No canto superior direito do mural está uma cadeia abarrotada de presos. Eduardo Galeano descreveu uma conversa entre Peurifoy e Castillo Armas que teve como tema a situação das prisões (1990, p. 145):

En la primera reunión con el embajador después del triunfo, el presidente Castillo Armas expresa su preocupación por la insuficiencia de las cárceles locales, que no disponen de las celdas necesarias para encerrar a los comunistas. Según las listas enviadas desde Washington por el Departamento de Estado, los comunistas guatemaltecos suman 72.000.

A declaração de Armas, de conhecimento geral na época da produção da pintura, soma-se às fotografias que circulavam nos principais jornais dos Estados Unidos e da América Latina retratando alguns dirigentes e outros membros do Partido Guatemalteco do Trabalho presos após a ilegalização do partido.

Nas paredes da cadeia representada no mural de Rivera estão escritas as seguintes frases: ¡Viva Arbenz! Muera traidor Castillo Armas e ¡Viva Guatemala! Mesmo não estando retratado na pintura, a presença de Arbenz se faz sentir pelas

frases na prisão e pela representação da embaixada mexicana ao lado dos prisioneiros – onde estava exilado – para a qual se observam rifles apontados, impedindo-o de se manifestar. A cadeia aparece aqui como símbolo da opressão que nega a liberdade. Dentro dela, os presos políticos observam a ação principal da pintura: a invasão estrangeira. Um deles balança no lado de fora das grades a bandeira da Guatemala, principal símbolo da nação. Esta cena, pintada pela guatemalteca Rina Lazo, vem ao encontro do que diz a letra do Hino Nacional da Guatemala:

“Si mañana tu suelo sagrado
lo amenaza invasión extranjera,
libre al viento tu hermosa bandera
a vencer o a morir llamará.
Libre al viento tu hermosa bandera
a vencer o a morir llamará;
que tu pueblo con ánimo fiero
antes muerto que esclavo será.”



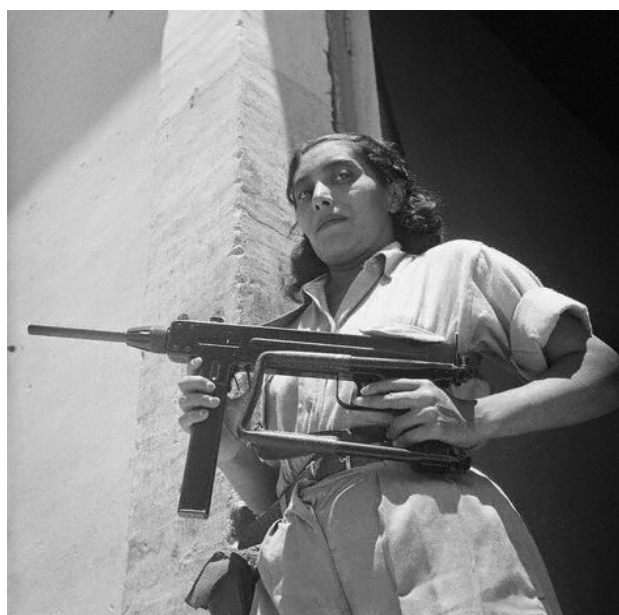
Ao visualizar a invasão estrangeira do solo pátrio, a bandeira nacional é sacudida no ar, congregando a nação para lutar até a morte contra os invasores. A resistência à invasão começa com uma mulher de vermelho que segura uma metralhadora. Trata-se de Rina Lazo. Em uma entrevista recente, Rina descreveu as palavras de Rivera (ARTEAMERICA, 2010): “Mañana traiga una blusa roja –me

dijo-, y cuando llegué me pidió que posara como guerrillera con un rifle en la mano”. É comum nas obras de Rivera a representação de pessoas que façam parte de seu círculo social, principalmente mulheres, mesmo que não tenham se envolvido no acontecimento representado. Rina não participou da luta armada, e a única mulher conhecida que teria participado do conflito foi Maria Trinidad Cruz, membro do Exército de Libertação Nacional de Castillo Armas, cuja foto segurando uma metralhadora circulou amplamente pelos jornais da época, sendo bem provável que Rivera tenha se inspirado nesta fotografia para a representação de Rina.

Imagem 20 – Rina Lazo e Diego Rivera



Imagem 21 – Maria Trinidad Cruz



A população que resiste à invasão estrangeira é a indígena, que na arte mural de Rivera converteu-se em poderoso símbolo nacionalista. Ao lado de Rina estão dois camponeses indígenas empunhando machetes – instrumento ícone da resistência dos trabalhadores rurais em toda a pintura mural mexicana. Um deles está vestido com roupas coloridas, vestimenta tradicional da população de origem maia. Quando as tropas de Castillo Armas invadiram o país e o Exército recusou-se a combatê-las, foram as massas camponesas que enfrentaram os invasores, dispondo para a luta apenas de instrumentos rústicos como facas, já que as ordens de Arbenz para a distribuição de armas entre a população foi descumprida pelo Exército. O primeiro camponês, com “ánima fiera”, de acordo com o hino, tem expressões enérgicas, levantando bem ao alto seu machete. Já o segundo está mais contido, mesmo assim conserva a faca empunhada de frente para os invasores.

Também é indígena a população que sofre com a invasão. Igualmente usando roupas típicas maias, um homem tem os braços cruzados sobre o peito, expressando dor. Ao seu lado uma mulher estende os braços em direção a um cenário de destruição. À frente dela, um menino tapa os olhos com as mãos, evitando ver o que está acontecendo. Duas mulheres, uma delas provavelmente sua mãe, debruçam-se sobre cadáveres, lamentando a morte de três homens. Os homens têm as mãos e os pés atados, e exibem marcas de tiros pelo corpo. São os representantes dos trabalhadores e camponeses fuzilados pelas tropas invasoras em sua marcha para a capital, acusados de serem comunistas. As fotografias das vítimas do Exército de Castillo Armas foram amplamente utilizadas na propaganda internacional e a realizada pela Igreja, que acusaram os “comunistas” pelos assassinatos. Esta cena está bastante influenciada por tais fotografias e pelo discurso de renúncia de Arbenz, que denunciou os assassinatos dos “representantes de los trabajadores y de los campesinos en las poblaciones que han ocupado, especialmente en Bananera, donde hicieron una expedición punitiva contra los representantes de los trabajadores”. A influência torna-se ainda mais clara se observarmos a mão esquerda de Castillo Armas, que aponta para as vítimas, mostrando-as a Foster Dulles, e o olhar de Eisenhower voltado para os fuzilados, indo de acordo com a idéia expressa por Arbenz de uma “expedición punitiva” contra aqueles que prejudicaram a United Fruit.

Imagem 22 – Propaganda anticomunista contra o Governo Arbenz



A cena que se segue também está sob influência do discurso de Arbenz: as crianças mortas em volta da bomba. Conforme declarou o Presidente em sua renúncia: “Todos sabemos cómo han bombardeado y ametrallado ciudades, inmolado a mujeres, niños, ancianos y elementos civiles indefensos.” Rivera representa nesta cena a brutalidade da invasão: o assassinato de crianças inocentes e indefesas - que não poderiam opor nenhum tipo de resistência - atingidas pelas bombas e tiros vindos dos aviões pilotados por militares norte-americanos. Não seria intuitivo demais interpretar a menina mutilada no centro da pintura como uma possível expressão alegórica de Rivera da destruição da Guatemala em prol dos interesses da Companhia bananeira. A mulher sempre foi bastante utilizada como símbolo da terra em suas pinturas. O muralista também já pintou algumas vezes o tema do sacrifício, onde o sangue dos mortos torna fértil a terra. Aqui, a menina guatemalteca é sacrificada, com o sangue fertilizando a terra para o crescimento das bananeiras. Alguns anos depois, em 1965, o escritor Miguel Ángel Asturias, em uma obra

literária dedicada ao mesmo tema (ASTURIAS, 1971), também expressaria alegoricamente a destruição da pátria em uma menina indígena assassinada pelo diabo, simbolizando os Estados Unidos.

Ao lado das crianças observa-se outros dois mortos sob os pés de um soldado guatemalteco. O soldado, fortemente armado, apóia seu rifle em um dos homens, enquanto olha ameaçadoramente para os dois indígenas que opõem resistência do outro lado da pintura. É provavelmente a vigilância do soldado que inibe a atitude do camponês, que se encontra levemente curvado. Apesar da expressão ameaçadora e o papel opressor que desempenha, o soldado possui os mesmo traços físicos dos dois camponeses que resistem à invasão, indicando que possuem a mesma origem indígena. Cabe lembrar aqui um trecho do manifesto lançado ainda em 1923 pelo Sindicato de Operários, Técnicos, Pintores e Escultores do México, assinado por Diego Rivera, e que expressava para quem se destinava a arte mural: “a los soldados convertidos en verdugos por los pretorianos [...]” (SIQUEIROS, 1975 *apud* ROCHFORT, 1993, p. 39). É assim que Rivera representa esse soldado em *Gloriosa Victoria* - o único dos militares que não recebe dinheiro pela invasão – como um carrasco, instrumento de repressão das camadas conservadoras, inconsciente do papel opressor que desempenha e quais interesses está defendendo.

Atrás do soldado, observa-se trabalhadores saindo da enorme plantação de bananas carregando grandes cachos da fruta. Os homens e mulheres levam-na direto para o navio da United Fruit, cuja bandeira dos Estados Unidos estampada no canto superior direito indica seu destino, simbolizando a espoliação, o despojo dos recursos naturais. Para a representação dos empregados da companhia estadunidense, Rivera lança mão de um de seus mais frequentes ícones: o indígena carregando pesados fardos nas costas pendentes de um apoio na cabeça. Essa era a técnica utilizada pelos Aztecas para o transporte de objetos. Na obra de Rivera esta imagem é constantemente utilizada para representar os rigores do mundo colonial, o estado de quase escravidão a que a população indígena foi submetida por seus conquistadores, sempre relacionada à opressão e exploração do trabalhador indígena.

Em *Gloriosa Victoria*, Diego Rivera utiliza uma série de elementos pouco comuns em sua arte mural, mas que já haviam sido bastante explorados em uma série de desenhos realizados pelo pintor na década de 1920 para o jornal *El Libertador*, já

mencionado no primeiro capítulo deste trabalho. Os signos resgatados pelo pintor nesta obra fazem parte de um universo simbólico da cultura política latino-americana do século XX utilizado para representar o imperialismo estadunidense. Na cena principal da pintura - a interação entre norte-americanos e militares guatemaltecos - Rivera abusa de imagens do dólar, sem dúvida o principal elemento deste universo simbólico antiimperialista. O poderoso dólar cuja força tudo compra, seja um poço de petróleo, uma mina, ou como nesse caso, uma plantação de frutas.

A narrativa da pintura reproduz a idéia que se tinha na época quanto às causas da intervenção norte-americana: uma ação movida exclusivamente para garantir os interesses da United Fruit. A representação do presidente da Companhia, Samuel Zemurray, instruindo a atuação do Secretário de Estado estadunidense, principal condutor da política externa do país, não deixa dúvidas quanto ao papel preponderante que se creditava à UFCO nessa operação. A posição de Zemurray, atrás de Dulles, indica que é a empresa que estaria “por trás” da operação que mobilizou o Governo estadunidense. O rosto de Dwight Eisenhower, líder máximo da principal potência do mundo, estampado sobre a bomba onde se apóia Foster Dulles corrobora a idéia de que o Governo norte-americano teria agido em apoio à Companhia. A mensagem de Rivera é que o poder das multinacionais está acima do Estado. E que para salvaguardar seus interesses o imperialismo conta com todo o apoio de que precisa e utiliza todos os meios possíveis: desde a compra dos setores nacionais até a extrema violência contra a população civil.

A sátira, técnica bastante empregada na arte mural de Rivera, é aqui utilizada para criticar os principais agentes envolvidos na invasão. O Secretário de Estado aparece submetido às ordens de um empresário, mero instrumento a serviço das companhias norte-americanas. O Presidente dos Estados Unidos é representado como um assassino, com o rosto pintado sobre o objeto que foi a causa direta da morte de inocentes. Os militares mostram-se submissos, obcecados por dinheiro, traíndo a própria pátria por um punhado de dólares. Já o Arcebispo sorri enquanto concede a bênção ao assassinato de crianças. A forma como Rivera representa os setores nacionais transmite a idéia de que a queda de Arbenz foi um retrocesso histórico, o retorno a um regime autoritário semelhante aos governos oligárquicos, cujo poder

político era extremamente dependente da penetração imperialista e que contavam com o apoio do clero e das forças armadas.

Na cena da cadeia, esta também um símbolo político dominante na iconografia antiimperialista, Rivera produz uma relação com as lutas de independência do país, reforçando um sentimento de nacionalismo. Os presos políticos, privados da liberdade, balançam a bandeira nacional - um dos símbolos através do qual um país proclama sua identidade - e é feita uma referência ao Hino do país, cuja letra faz alusão a outra guerra contra invasores estrangeiros. Nesse momento de crise que representa a invasão norte-americana, em que a liberdade está novamente ameaçada, há o objetivo de buscar na História um fato importante para a nação, definindo através de tal fato sua identidade nacional: um povo que luta contra a invasão estrangeira. É na luta contra estrangeiros que se pensa na questão da identidade. Os símbolos nacionalistas utilizados por Rivera e a evocação do passado de lutas contra o domínio imperial espanhol transmitem a mensagem de que o país encontra-se em um novo conflito contra o imperialismo, desta vez o imperialismo estadunidense.

O principal combatente nessa luta antiimperialista é aquele que em toda a produção artística de Rivera foi caracterizado como o principal representante da pátria: o indígena. É a população de origem maia a responsável por manter a liberdade diante de uma nova ameaça vinda do exterior. Porém, a resistência à invasão é derrotada gradualmente, e o furor e indignação que transparecem no primeiro homem em posição de luta vão diminuindo progressivamente entre os personagens pintados no lado direito do mural, até transformar-se em sofrimento e lamentação daqueles que observam as vítimas estendidas no chão.

Sob o olhar de satisfação de Dwight Eisenhower e apontados por Castillo Armas - como se o Coronel estivesse mostrando que as ordens dos norte-americanos foram cumpridas - estão os trabalhadores que ousaram desafiar a Companhia bananeira. Ao longo do chão observam-se ainda as crianças mortas pelas bombas e metralhadoras lançadas pelos aviões norte-americanos. Nesta cena, fortemente influenciada pelo discurso de renúncia de Arbenz, Rivera produz imagens suscitadoras de emoção e indignação, mediante a apresentação de atos repressivos e de extrema iniquidade frente a homens desarmados e crianças frágeis e indefesas.

Está representada a brutalidade e o belicismo imperialista, e as trágicas consequências que provoca na população civil na busca desenfreada por seus interesses.

Na última cena da pintura estão os trabalhadores da United Fruit carregando as bananas em direção ao navio da companhia. Aqui, o ícone utilizado por Rivera expressa o resultado final da intervenção imperialista norte-americana: o retorno do indígena à condição servil do passado colonial. Uma civilização que teve seu desenvolvimento barrado pela colonização espanhola e que depois de conquistar sua liberdade após séculos de opressão e exploração retorna à condição de jugo e tirania. A invasão dos Estados Unidos provoca uma nova degradação do índio, que começa na pintura sujeito – altivo e replicante - e termina objeto, embrutecido, que não sabe senão temer os tiranos e servir a seus interesses. A chegada dos invasores trás um novo mundo de torturas, assassinatos e servidão. Os indígenas, que haviam conquistado a condição de liberdade e independência, retornam ao estado de vencidos, trabalhando para os novos conquistadores que lucram com o esforço alheio em uma Guatemala dominada pela presença e impacto do capital estadunidense. O principal vencedor da “gloriosa vitória” de Diego Rivera é o imperialismo, que na luta contra o povo reconquista o território, os homens e os produtos do trabalho: todos objetos de desejo e possessão imperialista.

3.3. Uma derrota para a democracia

Muitos anos depois da queda de Jacobo Arbenz na Guatemala, o escritor mexicano Carlos Fuentes a avaliou assim (El país, 24 de abril de 1995 *apud* Série documentos para la historia, 1995, p. 1):

En 1954, John Foster Dulles proclamó la caída de Arbenz como “una gloriosa victoria para la democracia”. Pero fue la democracia la víctima más ilustre de la intervención en Guatemala. Las bases para un desarrollo democrático en Guatemala fueron criminalmente frustradas. Washington sentó su derecho de defender la democracia contra la democracia, auspiciando el derrocamiento e incluso el asesinato de jefes de Estado latinoamericanos democráticamente electos (Arbenz, Goulart, Allende...)”

Certamente a idéia expressa por Fuentes de que nesse processo a democracia é que foi derrotada é compartilhada por Diego Rivera. Entretanto, se para aqueles

que foram vítimas da política externa norte-americana sob o pretexto de estarem agindo contra a democracia a frase de Foster Dulles soa como pura falsidade, para um cidadão estadunidense que acompanhou a repercussão midiática da queda de Arbenz ela faz todo sentido. Na análise da participação dos Estados Unidos no golpe de Estado que derrubou o Presidente Jacobo Arbenz na Guatemala, vimos que a intervenção política e militar no país foi precedida e acompanhada de uma ofensiva cultural. A propaganda foi o principal instrumento dessa ofensiva, justificando e legitimando sua política externa perante a população estadunidense e o resto do mundo.

Quando John Foster Dulles chama a queda de Jacobo Arbenz de “uma gloriosa vitória para a democracia”, e, portanto, uma derrota para o comunismo, percebe-se, além de uma noção enviesada de comunismo - utilizado para caracterizar qualquer tipo de ação ou manifestação nacionalista (fora do país) ou antiamericana - também uma diferença importante entre o que é democracia para os norte-americanos e para o resto do mundo. Como um governo eleito pelo voto popular, e que garantia liberdade de expressão a tal ponto que permitia manifestações de variados tipos - desde a circulação de notícias até grandes passeatas - que tinham como teor principal acusações falsas contra si, como o assassinato de inocentes e uma intervenção soviética, poderia ser acusado de não ser democrático? Estes não foram parâmetros suficientes para os Estados Unidos na avaliação do quanto democrático era o Governo de Jacobo Arbenz. No país, a noção de democracia sempre foi tratada com mais entusiasmo quando esteve vinculada à livre iniciativa e ao direito de propriedade do que à garantia das liberdades individuais e igualdade social. Na época da Guerra Fria essa noção foi reforçada, e o conceito de democracia tornou-se ainda mais incerto, significando basicamente a oposição ao comunismo, ou pelo menos era utilizado desta forma extremamente generalizada.

Além disso, a frase revela o sentido imperial dos Estados Unidos, a ideia de que o país era o defensor do “mundo livre”, o guardião da civilização ocidental, e que a intervenção nos outros países – seja por guerras abertas, golpes encobertos, etc – era um direito e um dever. Conforme Said (2011, p. 437):

Princípios anteriores – expressos na Doutrina Monroe, no “destino manifesto”, e assim por diante – levam à “responsabilidade mundial”, que corresponde exatamente ao crescimento dos interesses mundiais dos Estados Unidos após a Segunda Guerra Mundial e à concepção de seu enorme poderio, tal como era formulado pela política exterior e pela elite intelectual.

Na busca pela concretização de seus interesses, e acompanhados pela ideia de “responsabilidade mundial”, que refletia a crença numa suposta superioridade da cultura estadunidense, os Estados Unidos conduziram sua política externa ignorando que o que eles pensavam ser melhor para os povos atingidos por ela era “questionável para esses mesmos povos” (SAID, 2011, p. 308). Assim, nas conferências da OEA e da ONU as réplicas dos funcionários guatemaltecos não foram reparadas pelos funcionários norte-americanos. Igualmente, a ofensiva cultural promovida pela propaganda estadunidense também não estava interessada em saber a opinião do “outro lado”. Porém, assim como no campo político, no âmbito cultural o “outro lado” também tinha algo a dizer.

É nesse sentido que pode-se compreender a obra de Diego Rivera, como uma forma de resistência cultural ao imperialismo estadunidense. Ao dar o título do mural realizando uma referência à frase proferida por Foster Dulles, Rivera ironiza o discurso humanitário dos Estados Unidos - de “responsabilidade mundial” para libertar os povos da ameaça comunista - expressando a “gloriosa vitória” como um massacre produzido em um conflito entre forças extremamente desiguais, movido com o objetivo principal de preservar os interesses de uma Companhia norte-americana, e que teve como consequência justamente o fim da democracia no país. Em meio a uma propaganda que celebrava a atuação filantrópica dos Estados Unidos e os benefícios que estava levando para o povo da Guatemala, Rivera denuncia aquilo que acredita serem as reais consequências da intervenção norte-americana. Para o pintor, com o discurso de que estava levando a liberdade, os Estados Unidos estavam fazendo justamente o contrário, conduzindo a Guatemala de volta a um passado opressor, do qual já havia se libertado, quando era governada por ditadores totalmente permissivos e submissos para com a United Fruit, e cuja população era refém dessa mesma companhia, privada de direitos, trabalhando de forma quase servil para uma empresa que lucrava às custas do trabalho forçado da população e da espoliação das riquezas naturais do país.

Assim, a obra de Rivera atua também como uma resposta à propaganda estadunidense. O próprio fato de produzir em seu mural cenas relacionadas com algumas das fotografias que circulavam no período pode ser compreendido como uma forma de resistência inserida na guerra cultural empreendida pela imprensa norte-americana. Nas fotografias publicadas sobre o processo, os porta-vozes da Guatemala são os militares e o Exército de Castillo Armas, que são tratados como heróis de uma guerra contra um regime político comunista e assassino. No mural de Rivera, os assassinos são os invasores. Os verdadeiros representantes da pátria – a população indígena – mostram-se contra a invasão, e resistem a ela da forma que podem. E aqueles que deveriam combater a invasão são comprados pelos norte-americanos, traindo assim a nação. Dentro desse objetivo de denunciar o acontecimento e contrapor-se à propaganda norte-americana, compreende-se a ausência da retórica salvacionista que esteve presente em toda sua arte mural. Rivera constrói em *Gloriosa Victoria* uma visão extremamente pessimista sobre o processo, em que a resistência da população é insuficiente e cuja derrota está consumada, diferente do otimismo que transparece em toda sua produção artística, onde sempre está presente a projeção de um futuro melhor. Neste mural, embora esteja representada a resistência popular, a imagem que permanece do povo é a de vítima, de um povo que sofre.

Assim como a intervenção na Guatemala marcou o início de uma nova relação entre os Estados Unidos e a América Latina, o mural de Rivera também se encontra na vanguarda de uma arte latino-americana que a partir da década de 1950 teve na denúncia do imperialismo estadunidense um dos seus principais temas, ressaltando o papel que as grandes companhias desempenhariam no continente. A Guatemala representada pelo muralista é a mesma de escritores como Pablo Neruda, Miguel Ángel Asturias, Eduardo Galeano e tantos outros artistas que se caracterizaram por uma arte compromissada com os problemas sociais latino-americanos: um país dilacerado pelo monopólio da United Fruit, sujeito às pressões da política norte-americana e mesmo à sua intervenção direta. O mural de Diego Rivera, bem como as obras de todos esses outros escritores, são testemunhas da resistência cultural empreendida na América Latina contra a dominação imperialista dos Estados Unidos no continente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No momento em que escrevo este trabalho, o mundo acaba de presenciar uma operação organizada e empreendida pelos Estados Unidos e a União Européia que provocou a queda do Presidente da Líbia Muamar Kadaffi. Nessa operação, a propaganda exerceu um papel fundamental para justificar perante o mundo a necessidade de uma intervenção no país africano, apresentando-o como sendo governado por um ditador sanguinário, cuja população clamava pelo fim da repressão exercida por seu presidente. Diante de tal panorama, a propaganda estadunidense veiculou amplamente o apoio dado pelo seu governo aos chamados “exércitos rebeldes” líbios que empreenderam uma luta armada contra Kadaffi, bem como o papel dos Estados Unidos como promotor da “democracia” e da “liberdade”.

Não quero comparar aqui o governo de Kadaffi com o de Arbenz ou o processo de intervenção na Líbia ocorrido neste ano com o de 1954 na Guatemala. Trouxe este exemplo apenas com o objetivo de discutir brevemente uma das formas utilizadas no continente latino-americano para criticar o imperialismo estadunidense nesta operação empreendida contra a Líbia: a charge política. Nesta forma de resistência pela imagem, os temas se repetem: a representação do Presidente dos Estados Unidos como um assassino; a espoliação dos recursos naturais, no caso da Líbia o petróleo; o massacre da população civil, entre outros. Além destes, um dos temas predominantes, e que mais me chama a atenção, é a utilização da palavra *democracia*. Em uma charge publicada recentemente está representado um soldado norte-americano estendendo a mão para uma criança líbia, com a qual estabelece o seguinte diálogo:

- *A dónde me llevas?*
- *A ver la democracia!*
- *Y me va a doler?*
- *No sentirás nada.*

É interessante notar como atualmente o conceito de democracia é um dos principais instrumentos de crítica utilizado pelos opositores do imperialismo estadunidense para denunciar as incongruências entre discurso e prática norte-americanos. Na charge política, a democracia é uma arma que provoca assassinatos,

destruição e todo o tipo de sofrimento, e é temida por aqueles que deviam ser seus beneficiados.

Desde que foi encontrado no ano 2000, frequentemente tem se dito que *Gloriosa Victoria* é um dos precursores da charge política antiimperialista. Tal opinião não me parece tão equivocada. Embora até hoje tenha sido pouco vista, a obra *Gloriosa Victoria* traduz muitos dos sentimentos e opiniões dos atuais opositores da política intervencionista norte-americana. Mas se atualmente ironizar a “democracia” presente no discurso norte-americano tornou-se um lugar-comum, até 1954 não era assim. A queda de Jacobo Arbenz foi a primeira “vitória da democracia”, e talvez por isso tenha sido tratada como uma “uma gloriosa vitória”. A comoção e indignação que tal processo provocou estão bem expressas no mural de Rivera, tanto para com a violência da intervenção quanto para aquilo que foi visto como hipocrisia nas declarações estadunidenses, ainda mais se lembrarmos que a Guatemala era umas das poucas democracias em meio a regimes autoritários na América Central.

A *Gloriosa Victoria* de Diego Rivera é “testemunha ocular” do primeiro ato de um processo que se constituiu em um passo crucial rumo à brutalização da política de toda a América Latina, e que serviu de modelo para as sucessivas operações para a queda de governos estrangeiros empreendidas até hoje pelos norte-americanos. Na Guatemala, a constituição de regimes militares a partir de 1954 produziu um Estado terrorista, que destruiu organizações sociais, partidos políticos e outras formas de organização, assassinando a centenas de milhares de pessoas em quatro décadas de uma guerra civil.

Rivera produziu em *Gloriosa Victoria* uma visão dos vencidos, expressou por meio de uma obra monumental a sua concepção da realidade, combatendo o discurso dos vencedores. Apesar de realizado há mais de cinquenta anos, os significados da obra ainda são bastante atuais. Intervenções violentas ainda são celebradas como vitórias da democracia, a resistência cultural ao imperialismo ainda está em pauta, e ainda hoje a democracia é um horizonte não alcançado definitivamente na Guatemala, um país que ainda busca a criação de condições que superem as causas que provocaram a guerra civil iniciada com os acontecimentos de 1954.

GLORIOSA VICTORIA 1954

CRONOLOGIA

1954 – Em 7 de novembro Diego Rivera conclui a obra *Gloriosa Victoria*, feita em seu estúdio em San Ángel no México com a colaboração de suas assistentes Rina Lazo e Ana Teresa. Excluída da exposição organizada pela Frente Nacional de Artes Plásticas Mexicana no leste europeu, no mesmo ano a obra participa de uma exposição organizada por estudantes poloneses em Varsóvia, retornando posteriormente ao México.

1957 – Diego Rivera viaja para a União Soviética, a fim de se submeter a tratamentos médicos, levando consigo a obra. Doa *Gloriosa Victoria* à União de Pintores da União Soviética. Diego Rivera morre no dia 24 de novembro na Cidade do México.

1958 – A União de Pintores da União Soviética doa a obra para o Museu Estatal de Belas Artes Pushkin, em Moscou.

2000 – Dada no México como desaparecida desde 1957, em março o jornal mexicano *La Jornada* noticia a descoberta da obra no Museu Pushkin, devido a uma entrevista realizada por um correspondente do jornal com o subdiretor do museu.

2007 – A obra é exposta pela primeira vez no México, em exposições nos museus Diego Rivera, Anahuacalli e Dolores Olmedo, em comemoração ao cinquentenário de morte de Rivera.

2008 – Depois de permanecer um ano no México, *Gloriosa Victoria* retorna ao Museu Pushkin.

2010 – Depois de longas negociações, o Governo guatemalteco consegue levar a obra pela primeira vez ao país. *Gloriosa Victoria* é a obra principal da exposição *Oh Revolución! 1944-2010 Múltiples Visiones*, ocorrida entre 1º e 31 de outubro no Palácio Nacional da Guatemala, que teve como tema a Revolução de Outubro e a intervenção dos EUA no país. Após a exposição, retorna ao Museu Pushkin, onde permanece até hoje.

BIBLIOGRAFIA

ARÉVALO, Juan José. *Guatemala, la democracia y el Imperio*, Montevideu: Marcha, 1954.

ASTURIAS, Miguel Ángel. *Vento Forte*, São Paulo: Editora Brasiliense, 1971.

_____. *Weekend na Guatemala*, São Paulo: Brasiliense, 1971.

BAO, Ricardo Melgar. *El Universo Simbólico de una Revista Cominternista: Diego Rivera y El Libertador*. *Convergencia*, enero-abril, año/vol. 7, número 021, Universidad Autonoma del Estado de México, Toluca, México, pp. 121-143.

BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. *A Revolução Mexicana*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

BARBOSA, Luciana Coelho. *Uma Perspectiva sobre a Identidade Mexicana na Obra de David Alfaro Siqueiros (1920-1959)*. FH-UFG, 2009. Dissertação de Mestrado.

BAXANDALL, Michael. *O Olhar Renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

_____. *Padrões de intenção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BEAUCLAIR, Rodrigo Gonçalves. *Forjando Patria: Manuel Gamio e Diego Rivera nas Trilhas da Construção da Identidade Nacional e Cultural do México nos Anos de 1910 a 1940*. IFCH-UFRJ, 2009. Tese de Doutorado.

BELL, John Patrick. *La Asociacion General de Agricultores frente a la Reforma Agraria em la Guatemala Revolucionária, 1944-1954*. *Anuário de Estudios Centroamericanos*, Universidad de Costa Rica, 18(1): 17-28, 1992.

BURKE, Peter. *Testemunha Ocular*. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

COLOM-ARGUETA, Manuel. *Una Breve Democracia en el País de la Eterna Dictadura*. *Nueva Sociedad* nº 29, marzo-abril 1977, pp. 95-107.

CULLATER, Nick. *Secret history: The CIA's classified account of its operations in Guatemala 1952- 1954*. Palo Alto: Standford University, 1999.

DUCROT, Oswald & TODOROV, Tzvetan. *Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1998.

ECO, Umberto. *O Signo*. Lisboa: Presença, 1990.

_____ *Semiótica e filosofia da linguagem*. São Paulo: Ed. Ática S.A., 1991

_____ *Tratado Geral de Semiótica*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.

FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

GALEANO, Eduardo. *Memoria del fuego III. El siglo de viento*. Madrid: Siglo veintiuno de España editores, sa, 1990.

GALICH, Manuel. *Por qué lucha Guatemala*, Buenos Aires: Elmner, 1956.

GLEIJESES, Piero. *La Reforma Agrária de Arbenz*. In: CAMBRANES, Julio Castellanos. (org.) 500 Años de Lucha por la Tierra. Estudios Sobre Propiedad Rural y Reforma Agrária em Guatemala. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), Guatemala, 1992.

_____ *La esperanza destrozada: la revolución guatemalteca y los Estados Unidos 1944-1954*. Ciudad de La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2004.

GRANDIN, Greg. *A Revolução Guatemalteca*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

GUERRA-BORGES, Alfredo. *Apuntes para una interpretación de la Revolución Guatemalteca y de su derrota em 1954*. Anuário de Estudios Centroamericanos, Universidad de Costa Rica, 14(1-2): 109-120, 1988.

GRUZINSKI, Serge. *A guerra das imagens de Cristovão Colombo a Blade Runner (1492-2019)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HANDY, Jim. *Reforma y Contrarreforma: Política Agraria em Guatemala, 1952-1957*. In: CAMBRANES, Julio Castellanos. (org.) 500 Años de Lucha por la Tierra. Estudios Sobre Propiedad Rural y Reforma Agrária em Guatemala. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), Guatemala, 1992.

IBARRA, Carlos Figueroa. *Genocidio y terrorismo de Estado em Guatemala*. Revista Nueva Época, N°62, FLACSO, Guatemala, 2008.

JIMENEZ, Hugo Murillo. *La intervención norteamericana em Guatemala em 1954: dos interpretaciones recientes*. Anuario de Estudios Centroamericanos, Universidad de Costa Rica, 11 (2): 149-155, 1985.

KETTENMANN, Andrea. *Diego Rivera (1886-1957): Um Espírito Revolucionário na Arte Moderna*. Köln: Taschen, 2006.

KLEIN, Robert. *A forma e o inteligível*. São Paulo: Edusp, 1998.

MARSHALL, Francisco. *Seminário de Iconologia*. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, 2011. Mimeo.

NERUDA, Pablo. *Canto general*. Buenos Aires: Debolsillo, 2003.

PANOFSKY, Erwin. *Estudos de iconologia: temas humanísticos na arte do renascimento*. Lisboa: Estampa, 1986.

_____. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

PEIRCE, Charles S.. *Semiótica*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2000.

RAMOS, Plínio de Abreu. *Foster Dulles e a Invasão da Guatemala*. São Paulo: Editora Fulgor, 1958.

ROCHFORT, Desmond. *Pintura mural mexicana: Orozco, Rivera, Siqueiros*. México, Limusa, 1993.

RODEGHERO, Carla Simone. *Capítulos da Guerra Fria: o anticomunismo brasileiro sob o olhar norte-americano (1945-1964)*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

ROJAS, Francisco e SOLÍS, Luís Guillermo. *Entre la intervención y el olvido: las relaciones entre centroamerica y Estados Unidos*. Anuário de Estudios Centroamericanos, Universidad de Costa Rica, 19(1): 5-22, 1993.

SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SILVA, R. S. *Official Guide Book to Diego Rivera's Frescoes in the National Palace, Supreme Court of Justice, Del Prado Hotel, Ministry of Education and elsewhere in Mexico*. Mexico City: Sinalomex, 1996.

SOETHE, Paulo Astor. *Sobre a Sátira: Contribuições da Teoria Literária Alemã na década de 60*. Fragmentos, volume 7 n°2, p. 07/27 Florianópolis/ jan-jun/ 1998.

TORRES-RIVAS, Edelberto. *Crisis y conyuntura crítica: la caída de Arbenz y los contratiempos de la revolución burguesa*. Revista Mexicana de Sociologia, ano XLI, vol. XLI, N° 1, janeiro-março de 1979.

TORRIELO, Guillermo. *La Batalla de Guatemala*, Buenos Aires, Pueblos de America, 1955.

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

_____. *Imagens da Revolução Mexicana. O Museu Nacional de História do México (1940-1982)*. São Paulo: Alameda, 2007.

VERGARA, Amina Maria Figueroa. *A United Fruit Company e a Guatemala de Miguel Ángel Asturias*. FFLCH-USP, 2010. Dissertação de Mestrado.

VIZENTINI, Paulo Fagundes. *A guerra fria: o desafio socialista à ordem americana*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.

REPORTAGENS E DOCUMENTOS SEM AUTORIA

A Guatemalan Revolution that Everybody Expected. Life Magazine, 28/06/1954, p. 12. Disponível em:

http://books.google.com/books?id=ZFMEAAAAMBAJ&pg=PA12&hl=pt-BR&source=gbs_toc_r&cad=2#v=onepage&q&f=false.

Diego y Frida vistos por Rina Lazo. [Internet] Cidade do México: Arteamerica. [Acessado em 2011 Set 23]. Disponível em: <http://www.arteamerica.cu/14/debates/rinalazo.htm>.

DUTCH, Juan Pablo. *Pesadilla de guerra... no está en el Pushkin*. [Internet] Cidade do México: La Jornada; 11 Mar 2000 [Acessado em 15/09/2011]. Disponível em: <http://www.jornada.unam.mx/2000/03/11/pesadilla.html>.

El libertador, Órgano de la Liga Antiimperialista de las Américas. 1925-1929. Edição digital completa disponível em: <http://ru.ffyl.unam.mx:8080/jspui/handle/10391/914>.

El libro negro del comunismo en Guatemala. México: Comisión Permanente del Primer Congreso Contra la Intervención Soviética en América Latina, 1954.

El Presidente Arbenz Guzman, “la Gloriosa Victoria” y la lección de Guatemala, Série documentos para la historia, Centro de Estudios Regionales, Universidad San Carlos de Guatemala, N°2, abril de 1995.

Guatemalan Reds Worry Neighbors. Life Magazine. 14/06/1954, p. 39. Disponível em: http://books.google.com/books?id=HFMEAAAAMBAJ&pg=PA39&hl=pt-BR&source=gbs_toc_r&cad=2#v=onepage&q&f=false.

HERRERO, Irene Yagüe. *Arturo García Bustos: pintor, grabador y muralista mexicano*. La Revista, entrevista. Cidade da Guatemala. 08/10/2010.

La contrarrevolución a los ojos de Diego Rivera. [Internet] Cidade da Guatemala: Siglo21. 01 Out 2010 [Acessado em 02 Mai 2011]. Disponível em: <http://www.s21.com.gt/node/20356>.

MATEOS-VEGA, Monica. *Un mural de Rivera que estaba perdido figura entre las obras estelares de su muestra homenaje*. [Internet] Cidade do México: La Jornada; 15 Jun 2007. [Acessado em 23 Set 2011]. Disponível em: <http://www.jornada.unam.mx/2007/06/15/index.php?section=cultura&ar>.

Red's Priority: Pin War on Us. Life Magazine, 05/07/1954, p. 8. Disponível em: http://books.google.com/books?id=CIQEAAAAMBAJ&pg=PA8&hl=pt-BR&source=gbs_toc_r&cad=2#v=onepage&q&f=false.

The end of a 12- Day Civil War. Life Magazine, 12/07/1954, p. 20. Disponível em: http://books.google.com/books?id=BFQEAAAAMBAJ&pg=PA20&hl=pt-BR&source=gbs_toc_r&cad=2#v=onepage&q&f=false.

The Red Outpost in Central America. Life Magazine. 12/10/1953, p. 169. Disponível em: http://books.google.com/books?id=pEYEAAAAMBAJ&pg=PA169&hl=pt-BR&source=gbs_toc_r&cad=2#v=onepage&q&f=false.