

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

MICHELE TERESINHA PHILOMENA BOHNENBERGER

EM ANDAIMES NÃO SE SOBE DE SAIA:
MURALISTAS MEXICANAS RECONFIGURANDO REPRESENTAÇÕES NA ARTE

Porto Alegre
2023

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

MICHELE TERESINHA PHILOMENA BOHNENBERGER

**EM ANDAIMES NÃO SE SOBE DE SAIA:
MURALISTAS MEXICANAS RECONFIGURANDO
REPRESENTAÇÕES NA ARTE**

Tese apresentada como requisito para a obtenção do grau de Doutora em História pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Área de concentração: História das Sociedades Ibéricas e Americanas

Orientador: Prof. Dr. Charles Monteiro

Porto Alegre
2023

Ficha Catalográfica

B677e Bohnenberger, Michele Teresinha Philomena

Em andaimes não se sobe de saia : Muralistas mexicanas reconfigurando representações na arte / Michele Teresinha Philomena Bohnenberger. – 2023.

230.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Charles Monteiro.

1. Mulheres muralistas no México. 2. cultura visual mexicana. 3. Movimento Muralista Mexicano. 4. estereótipos de gênero no Muralismo Mexicano. 5. dinâmicas de gênero. I. Monteiro, Charles. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Bibliotecária responsável: Clarissa Jesinska Selbach CRB-10/2051

MICHELE TERESINHA PHILOMENA BOHNENBERGER

**EM ANDAIMES NÃO SE SOBE DE SAIA:
MURALISTAS MEXICANAS RECONFIGURANDO
REPRESENTAÇÕES NA ARTE**

Tese apresentada como requisito para a
obtenção do grau de Doutora em História
pelo Programa de Pós-Graduação da Escola
de Humanidades da Pontifícia Universidade
Católica do Rio Grande do Sul.

Área de concentração: História das
Sociedades Ibéricas e Americanas

Apresentada em: 30 de Setembro de 2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Edla Eggert - PUCRS

Prof^a. Dr^a. Cristina Meneguello - UNICAMP

Prof. Dr. Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira - UFRGS

AGRADECIMENTOS

Agradeço sinceramente a todos que contribuíram para esta jornada acadêmica. Agradeço por estarem ao meu lado durante todo o processo de elaboração desta tese. Primeiramente, gostaria de expressar minha profunda gratidão ao Carlos Cristiano Gehlen Bacelar, meu esposo. Seu amor, apoio e compreensão foram fundamentais para que eu me dedicasse a esta pesquisa.

Agradeço também ao meu orientador, Charles Monteiro, pela sua sabedoria e experiência compartilhada. Sua dedicação e seu compromisso em me guiar neste projeto foram essenciais para que fosse desenvolvido. À professora Marlise Meyrer, quero expressar minha gratidão pela sua colaboração em tornar realidade um mural que faz parte deste processo.

Não poderia deixar de mencionar minhas colegas de curso, cuja presença foi uma fonte constante de alegrias e angústias compartilhadas. Agradeço a todas pelo apoio mútuo, pelos momentos de estudo em grupo, discussões enriquecedoras e pelo companheirismo ao longo desta jornada. Vocês tornaram esta experiência acadêmica mais significativa e memorável.

Por fim, gostaria de expressar minha gratidão às muralistas do *Coletivo Musas Rotas*, especialmente à Patricia Quijano Ferrer, e *Coletiva COMUM*, que contribuíram com materiais e entrevistas para enriquecer este estudo. Sua generosidade em compartilhar seu trabalho, conhecimento e perspectivas foram de imenso valor para a realização desta pesquisa. Que possamos continuar a contribuir para o avanço do conhecimento!

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

“O que não me mata, me alimenta.”

(Frida Kahlo)

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo investigar o trabalho das mulheres muralistas no México, por meio de uma análise da sua contribuição para desconstruir ideologias sexistas e reconfigurar a cultura visual mexicana. Busca-se aprofundar a compreensão das diferentes formas de representação da figura feminina nos murais mexicanos, tanto historicamente quanto em produções artísticas contemporâneas que valorizam o papel da mulher como produtora de cultura e conhecimento. Através de uma abordagem crítica e analítica, serão explorados nuances e transformações na representação feminina ao longo do tempo. Para tanto, foram identificados aspectos comuns e distintivos em relação às obras produzidas por artistas do gênero masculino. Pretende-se problematizar os estereótipos utilizados para perpetuar o patriarcado e discutir estratégias de superação. Além disso, o estudo de caso das muralistas contemporâneas visa a compreender os desafios enfrentados pelas mulheres na produção artística no contexto das lutas feministas. Espera-se ampliar o entendimento das dinâmicas de gênero na arte mural mexicana e seu impacto na produção contemporânea, como também poder fomentar discussões sobre igualdade de gênero e empoderamento feminino na história e na arte.

Palavras-chave: Mulheres muralistas no México; cultura visual mexicana; Movimento Muralista Mexicano; estereótipos de gênero no Muralismo Mexicano; dinâmicas de gênero.

ABSTRACT

The present research aims to investigate the work of female muralists in México through an analysis of their contribution to deconstruct sexist ideologies and reconfigure Mexican visual culture. The objective is to deepen the understanding of different forms of representation of the female figure in Mexican murals, both historically and in contemporary artistic productions that value the role of women as producers of culture and knowledge. Through a critical and analytical approach, nuances, and transformations in the representation of women over time will be explored. To do so, common and distinctive aspects have been identified in relation to works produced by male artists. The intention is to problematize the stereotypes used to perpetuate patriarchy and discuss strategies for overcoming them. Additionally, the case study of contemporary female muralists aims to comprehend the challenges faced by women in artistic production within the context of feminist struggles. The goal is to expand the understanding of gender dynamics in Mexican mural art and its impact on contemporary production, while also fostering discussions about gender equality and female empowerment in history and art.

Keywords: Women muralists in México; Mexican visual culture; Mexican Muralist Movement; gender stereotypes in Mexican Muralism; gender dynamics.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Taxa de feminicídio a cada 100 mil mulheres no último ano disponível.....	20
Figura 2 – IZQUIERDO, María. Projeto para o mural do Departamento do Distrito Federal. 1945.	38
Figura 3 – “Acamapichtli”, o primeiro rei asteca.	39
Figura 4 – Frontispício do Códice Mendoza. 1540.	40
Figura 5 – MONTENEGRO, Roberto. “El árbol de la vida” ou “El árbol de la ciencia”. 1922.	48
Figura 6 – RIVERA, Diego. “La Creación”. 1922.	49
Figura 7 – OROZCO, José Clemente. “Maternidad”. 1923-1924.	56
Figura 8 – BOTTICELLI, Sandro. “Madona com menino e o jovem São João Batista”. ~1468.	57
Figura 9 – OROZCO, José Clemente. “La despedida”. 1926.	60
Figura 10 – SIQUEIROS, David Alfaro. Cópia da “Virgem de La Silla” de Rafael. ~ 1907.	61
Figura 11 – SIQUEIROS, David Alfaro. “Madre Proletária”. 1929.	62
Figura 12 – SIQUEIROS, David Alfaro. “Madre Campesina”. 1929.	63
Figura 13 – SIQUEIROS, David Alfaro. “Niña Madre”. 1936.	64
Figura 14 – BREHME, Hugo. “Inditos”. 1915.	65
Figura 15 – RIVERA, Diego. “Educación en la Aldea” ou “La Maestra Rural”. 1923. 67	
Figura 16 – RIVERA, Diego. “Alfabetización”. 1923.	69
Figura 17 – RIVERA, Diego. “Historia de la cardiología”. 1944.	71
Figura 18 – RIVERA, Diego. “Historia de la cardiologia” (detalhe). 1944.	73
Figura 19 – SIQUEIROS, David Alfaro. “Por una seguridad completa y para todos los mexicanos”. 1951 -1952.	74
Figura 20 – SIQUEIROS, David Alfaro. “Por una seguridad completa y para todos los mexicanos” (detalhe). 1951 -1952.	75
Figura 21 – SIQUEIROS, David Alfaro. “Por una seguridad completa y para todos los mexicanos” (detalhe). 1951 -1952.	76
Figura 22 – ANÔNIMO. “Alegoría de la Patria”. 1821.	78
Figura 23 – CAMARENA, Jorge González. “La Patria”. 1962.	79
Figura 24 – OROZCO, José Clemente. “El Banquete de los ricos”. 1923.	81

Figura 25 – RIVERA, Diego. “La Orgia, La Noche de los Ricos”. 1928.	82
Figura 26 – RIVERA, Diego. “El México hoy y mañana”. 1925-1935.	85
Figura 27 – José Clemente Orozco, “Katharsis”. 1935.	86
Figura 28 – “Cortés e La Malinche encontram Moctezuma II”. 1519.	87
Figura 29 – OROZCO, José Clemente. “Cortés y la Malinche”. 1926.	89
Figura 30 – OROZCO, José Clemente. “El hombre creador y rebelde”. 1935-1937.	91
Figura 31 – OROZCO, José Clemente. “El pueblo y sus falsos líderes”. 1935-1937.	92
Figura 32 – RIVERA, Diego Rivera. “El Arsenal”. 1928.	93
Figura 33 – REYES, Aurora. “El ataque a la maestra rural”. 1936.	102
Figura 34 – Fanny Rabel pintando os murais da pulquería La Rosita, 1943.	109
Figura 35 – MONROY, Guillermo. “La Adelita”. 1949.	111
Figura 36 – KAHLO, Frida. “Pancho Villa y Adelita”. 1927.	114
Figura 37 – Comparação entre as figuras maternas da pintura “Pancho Villa e Adelita” de Frida Kahlo, com o mural “Adelita” de Guillermo Monroy.	115
Figura 38 – REYES, Aurora. “Trayectoria de la cultura en México”. 1959-1962.	119
Figura 39 – REYES, Aurora. “Presencia del Maestro en los movimientos históricos de la patria”. 1959-1962.	120
Figura 40 – Aurora Reyes, “Trayectoria de la cultura en México” (detalhe).	122
Figura 41 – Aurora Reyes, “Trayectoria de la cultura en México” (detalhe).	125
Figura 42 – “Trayectoria de la cultura en México” (detalhe).	127
Figura 43 – “Presencia del Maestro en los movimientos históricos de la patria” (detalhe).	130
Figura 44 – Arco da esquerda do mural “Presencia del Maestro en los movimientos históricos de la patria”.	131
Figura 45 – “Presencia del Maestro en los movimientos históricos de la patria” (detalhe).	132
Figura 46 – HUERTA, Elena Huerta. “La escuela en el campo”. 1953.	136
Figura 47 – HUERTA, Elena. “Quatrocentos años da história de Saltillo”. 1973 -1975.	138
Figura 48 – Manifestações de trabalhadores e trabalhadoras no mural de Saltillo.	139
Figura 49 – Lutas estudantis em Saltillo.	139
Figura 50 – Crianças brincando em parques e ruas de Saltillo.	140
Figura 51 – RAULL, Regina. “La educación del niño en la época mexicana” (fragmento). 1966.	143

Figura 52 – RAULL, Regina. “La educación del niño en época mexicana” (detalle). ...	144
Figura 53 – Comparação entre as representações de mulheres mexicanas lavando o cabelo, Códice Florentino e “La educación del niño en época mexicana”.	145
Figura 54 – Comparação entre as representações de músicos, Códice Florentino e “La educación del niño en época mexicana”.....	145
Figura 55 – RAULL, Regina., Bautismo mexicana no mural “La educación del niño en época mexicana” (detalle).	146
Figura 56 – Divisões de atividades infantis conforme o gênero no mural “La educación del niño en época mexicana”.....	148
Figura 57 – Educação das meninas no mural “La educación del niño en época mexicana”.	149
Figura 58 – SWANN, Valetta. “Las Delicias”. 1964.	153
Figura 59 – RIVERA, Diego. “Bañista de Tehuantepec”. 1923.	155
Figura 60 – HERRÁN, Saturnino. “La tehuana”. 1914.	155
Figura 61 – CARRINGTON, Leonora. “El Mundo Mágico de los Mayas”. 1964.	158
Figura 62 – Figuras femininas no mural “El Mundo Mágico de los Mayas” (detalle).	161
Figura 63 – Exposição do corpo da modelo nas redes sociais, com o pretexto de valorização de seu papel no muralismo.	167
Figura 64 – FERRER, Patricia e RAMÍREZ, Martha. “Tlazoltéotl, La Fuerza Creadora de lo no Tejido”. 1999.	171
Figura 65 – FERRER, Patricia Quijano. “Fin de Siglo”. 1994.	173
Figura 66 – FERRER, Patricia. “Madona del delantal”. 1994.	177
Figura 67 – ORTA, Carmina. Mural realizado no Encontro de Muralismo em Carlos Pellegrini. 2015.....	179
Figura 68 – GASPAR, Karina. “Las diferencias nos enriquecen, el respeto nos une”. 2020.	180
Figura 69 – ALEJANDRE, Susana. “Cihuatl”. 2019.	181
Figura 70 – MARTÍNEZ, Ana Laura M. e SERRANO, Carlos M. “Las tres generaciones”. 2020.....	182
Figura 71 – Colectivo Musas Rotas. “Nunca más la comodidad de nuestro silencio”. 2020.	183
Figura 72 – Colectivo Musas Rotas. “Mujeres Motor de Cambio y Transformación Social”. 2021.	184

Figura 73 – Colectivo Musas Rotas. “Mujeres Motor de Cambio y Transformación Social”. 2021. Mural antes e após a vandalização.....	185
Figura 74 – Twitter de Elsa Ángeles.	188
Figura 75 – FORATORI, Bianca. Mural sem título, 2022.	191
Figura 76 – BARBOSA, Priscila. ““Nenhuma mulher sem casa”. 2023.	192
Figura 77 – Nereidas R. “Género y salud”. 2022.	193
Figura 78 – Colectiva COMUM. “Homenagem à Aimé Paine”. 2019.	195
Figura 79 – BOHNENBERGER, Michele T. Philomena e LILITHS, Grupo de Estudos. “Mulheres: Educação, Ciência e Luta”. 2022.....	204
Figura 80 – Mural “Mulheres: Educação, Ciência e Luta”. A educadora.	206
Figura 81 – Mural “Mulheres: Educação, Ciência e Luta”. A cientista.	207
Figura 82 – Mural “Mulheres: Educação, Ciência e Luta”. A indígena.....	208
Figura 83 – Mural “Mulheres: Educação, Ciência e Luta”. A ativista.....	209

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
1.1	Questões da tese.....	19
1.2	Metodologia.....	21
1.2.1	Levantamento de dados históricos.....	22
1.2.2	Análise das estruturas	22
1.2.3	Leitura das obras murais.....	27
1.2.4	Estrutura do texto	29
2	A MULHER REPRESENTADA.....	31
2.1	O surgimento do Muralismo	31
2.2	A construção do papel da mulher mexicana moderna	35
2.2.1	Musas, Mães, Educadoras e Cuidadoras	44
2.2.2	Meretrizes, objetos, amantes e traidoras da pátria.....	80
2.2.3	A pátria sem mulheres	90
3	A MULHER REPRESENTANTE: DESAFIOS DAS MURALISTAS PIONEIRAS.....	96
3.1	Mulheres que impulsionaram o muralismo entre 1930 e 1950.....	98
3.1.1	<i>La Maestra era alegre. ¡Pobre mujer herida!</i>	101
3.1.2	<i>Como joya llegó como maestra – Colectivo los Fridos</i>	105
3.2	Repensando a “Felicidade Doméstica” e a divisão de tarefas: muralistas entre 1950 e 1980	116
3.2.1	Algo oscuro ha pasado por el cielo de México.....	118
3.2.2	<i>Si pinta monotes como Diego, le borramos el trabajo</i>	134
3.2.3	Murais do Museu Nacional de Antropologia do México	141
4	MURALISTAS CONTEMPORÂNEAS E REPRESENTATIVIDADE: ARTE, CORPO E IDENTIDADE	164
4.1	Patricia Quijano Ferrer – Reflexões sobre o Muralismo hoje	169

4.2	Colectivo Musas Rotas	178
4.3	Desdobramentos do muralismo feminino	190
5	CONCLUSÃO.....	197
	REFERÊNCIAS	213
	GLOSSÁRIO	220
6	ANEXOS	223
6.1	Anexo I – Cronologia de eventos relevantes apontados no texto	223
6.2	Anexo II – <i>Tlazoltéotl</i> : Força Criadora do Não Tecido	227

1 INTRODUÇÃO

No texto do primeiro historiador da arte ocidental no *Cinquecento*, Giorgio Vasari (1511-1574), escritor de “*Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*”, livro em que registrou a biografia dos principais artistas do Renascimento, são poucas as páginas destinadas à história das artistas mulheres do período. Há uma pequena fração dedicada à escultora bolonesa Properzia de' Rossi (1490-1530) em sua primeira edição (1550). Na edição seguinte, porém, anexou, dentro do próprio capítulo, outras mulheres artistas. Vasari apresentou a escultora como “uma jovem virtuosa, não só nas coisas da casa, como em outras, nas ciências infinitas em que não há mulheres, mas todos os homens a invejavam” (VASARI, 2009, p. 722). Properzia foi uma das figuras femininas responsáveis pela produção de um baixo-relevo “José e a esposa de Putifar” (1520). Nessa obra, observa-se o protagonismo de uma figura antropomórfica feminina tentando deter uma figura antropomórfica masculina, que parece não corresponder ao seu amor. O historiador exaltou outras mulheres da cultura helenística para enaltecer a inserção do trabalho de Properzia em seu compêndio, sublinhando também a sua graciosidade, beleza, virtuosidade, considerando a sua vida como um “milagre da natureza em nosso tempo” (VASARI, 2009, p. 273). Na história de Properzia, citou Plautilla Nelli (1524-1588) e Sofonisba Anguissola (1535-1625), mas sem lhes dedicar espaço biográfico próprio dentro do compêndio.

Embora o contexto de Vasari estivesse dominado por produtores do gênero masculino, devemos considerar que ele, sob perspectivas discutidas por Annateresa Fabris¹, considerou a artista digna de inclusão em sua obra. Para Fabris², a escolha poderia ter se dado devido às reais potencialidades artísticas de Properzia e, em especial, pelo caráter excêntrico da existência de uma mulher com habilidades de escultora ou, ainda, “pelo simples incômodo que isso causava na época”. Fabris também sinalizou a associação realizada por Antonio Saffi acerca do caráter autobiográfico da obra em que

¹ FABRIS, Annateresa. **O estranho caso de Properzia de Rossi**. Disponível em: <http://abca.art.br/httpdocs/o-estranho-caso-de-properzia-de-rossi-annateresa-fabris/>. Acesso em: 12 nov. 2020.

² FABRIS, Annateresa. **O estranho caso de Properzia de Rossi**. Disponível em: <http://abca.art.br/httpdocs/o-estranho-caso-de-properzia-de-rossi-annateresa-fabris/>. Acesso em: 12 nov. 2020.

os personagens do baixo-relevo se assemelhavam às feições da escultora e do homem amado³.

Vicente (2012, p.22) comenta alguns dos motivos da ausência sistemática das artistas na história da arte. Segundo ela, “Foi no século XIX que se consolidou a história da arte enquanto área do saber que estuda as manifestações artísticas do passado, definindo aquilo que se considera digno de ser valorizado”.

Nesse caso, decidiu-se que a produção feminina não tinha valor dentro da organização das disciplinas nas Universidades. Caberia às mulheres, no entanto, no universo artístico, espaços tais como o da musa ou da modelo.

Têm sido estudados, igualmente, os discursos sexuais implícitos no espaço legitimador e estetizado do museu ou da galeria. Aquilo que já é visível nas explorações artísticas da modernidade da segunda metade do *Oitocentos* persistirá nos cânones do século XX. (VICENTE, 2012, p. 187).

Nessa organização das disciplinas, as mulheres eram relegadas a um lugar limitado e dividido de forma grosseira em três categorias, como apontado pela autora. A primeira era a imagem da artista “amadora”, dedicada à prática artística em um ambiente doméstico e familiar. A segunda era a “artista-operária”, ligada à crescente industrialização e valorizada principalmente por sua mão de obra barata e disponível. E a terceira era a “artista-masculina”, valorizada por possuir habilidades e destrezas que refletiam as ideias de gênero da época, suas persistências e contradições. (VICENTE, 2012).

Em “Mulheres Artistas nos séculos XX e XXI” (2005), a autora Uta Grosenick aborda a trajetória de algumas figuras femininas que se destacaram nas artes, mencionando a primeira exposição destinada a desenhos de autoria feminina em Amsterdã, em 1884, e outras duas em Paris, em 1908 e 1913. Ela também alude à inserção dessas mulheres na academia de arte, nos movimentos feministas e sua colocação mais incisiva no cenário artístico atual. A obra é composta por um catálogo representativo de 56 mulheres artistas do mundo ocidental, algumas reconhecidas e outras recentemente descobertas.

³ SAFFI, Antonio. **Della vita e delle opere di Maria Properzia de' Rossi, scultrice bolognese**. Bologna: Tipografia della Volpe, 1832.

Na seleção feita para esta obra, procuramos apresentar o maior número possível de correntes e gêneros em que as mulheres trabalharam no século XX. As técnicas e os meios empregues por essas artistas são muitos: pintura e desenho, colagem e montagem, escultura, fotografia e cinema, performances e atuações, vídeo e internet, trabalho com elementos da natureza ou com o próprio corpo da artista. É de realçar que as mulheres representadas nesse livro são produtos de uma mera seleção; na verdade, a lista de artistas que não pode ser incluída por razões de espaço é muito longa. (GROSENICK, 2005, p. 5).

É interessante notar que, dentro de sua escolha, a autora não abordou nenhuma representante do Muralismo, que, segundo Marta Traba, é o “[...] movimento mais importante das artes plásticas continentais do começo do século [...], que desempenhou um papel social de primeira importância nas novas sociedades latino-americanas.” (TRABA, 1994, p. 14). Talvez o motivo pelo qual o livro não contempla a Escola Mexicana seja a crença na falta de representatividade feminina nesse movimento ou, por outro lado, porque a autora tenha considerado o Muralismo pouco importante frente às outras manifestações artísticas do início do século XX, nas quais outros artistas do mesmo movimento também estiveram envolvidos, tais como o Surrealismo, o Dadaísmo e o Cubismo. Dentre as artistas selecionadas para fazer parte da obra, a única mexicana é Frida Kahlo (1907-1954), que, embora tenha vivenciado o Muralismo e sua difusão juntamente com seu esposo Diego Rivera (1886-1957), um dos “Três Grandes” muralistas segundo a crítica, não realizou murais, apesar de ter ensinado a técnica a diversos de seus alunos com o Coletivo “*Los Fridos*” – fato que não foi citado no referido texto.

Grande parte da bibliografia acerca da história da pintura mural mexicana não diverge em termos de inclusão das mulheres artistas. Existe uma predisposição em considerar o Muralismo Mexicano e seus desdobramentos como uma forma de arte feita predominantemente por homens, sendo que um dos motivos dessa atribuição se baseia em questões relativas à própria construção física da obra mural: a pintura muralista é feita em grandes proporções, requer o uso da força, da “virilidade”, traço de masculinidade, é integrada à arquitetura monumental, além de ser feita em grande parte nas ruas, que historicamente não é um espaço para mulheres, pois elas estiveram, durante muitos anos, restritas ao ambiente privado, doméstico e íntimo.

Ao mencionar a importância da coletividade na construção mural, David Alfaro Siqueiros (1896-1974) citou a problemática da dimensão da parede e da necessidade do trabalho de um grupo de “homens”:

[...] poderia ser pintura de um homem a pintura de um muro de 10 metros de largura por 30 de altura e poderia fazê-la em dois meses? Não seria possível. Seria necessário encontrar veículo humano que pudesse mover essa nova máquina, essa nova realidade e essas novas circunstâncias, e esse veículo não poderia ser mais que uma equipe e o trabalho coletivo do grupo de homens impulsionados por um mesmo fervor, unificados técnica e ideologicamente, um grupo de homens que iria coordenar suas diferentes ideias individuais em uma ação conjunta, um grupo que iria pôr de acordo todos e cada um do trabalho geral, iria discutir criticamente para enriquecer a obra e realizar sua enorme proporção. (SIQUEIROS, 2013, p. 20).

Mesmo que se julgue possível que o substantivo “homem” faça referência à “humanidade”, considerando os atributos enumerados no excerto e a condição da sociedade mexicana em que Siqueiros vivia, percebe-se que, nesse caso, não se trata de uma exaltação da natureza feminina, mas dos predicados físicos masculinos e da naturalização dessa prática como sendo algo próprio do gênero.

A bibliografia da história mexicana também é insuficiente em termos de inclusão de mulheres muralistas. Raquel Tibol, notória crítica e historiadora de arte mexicana, menciona em “*História geral del arte mexicano*”⁴ apenas um pequeno trecho sobre a obra de Fanny Rabel (1922-2008).

Marta Traba, em “*Arte de América Latina: 1900-1980*” (1994), deixa de fora vários artistas, não cita nenhuma muralista e reforça o protagonismo e a relevância dos “Três Grandes”, ao dizer que: “Embora muitos artistas mexicanos nascidos na virada do século XX tenham feito murais, ninguém, exceto Juan O’Gorman, se aproxima dos anteriores” (TRABA, 1994, p. 27). A autora menciona brevemente uma pintura de cavalete de María Izquierdo e Frida Kahlo – na condição de surrealista – e cita algumas outras artistas que realizaram produções mais recentes, mas desconsidera a obra mural feminina.

Justino Fernandes, historiador, professor e crítico de arte, em “*Arte Moderno y contemporáneo de México*”⁵ alude a algumas produções de Aurora Reyes (1908-1985), mas sem dar grande destaque à arte pública.

As revisões históricas e a inclusão de mulheres na história do Muralismo são relativamente recentes. Elena Poniatowska, em “*Las siete cabritas*”, esboçou um retrato das mulheres que participaram da formação cultural do México, competindo por sua

⁴ TIBOL, Raquel. **Historia general del arte mexicano: Época moderna y contemporánea**. México: Hermes, 1964.

⁵ FERNÁNDEZ, Justino. **Arte Moderno y contemporáneo de México**. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México: 1952.

colocação através da sujeição ao lugar de objeto de inspiração e envolvidas em relacionamentos conflituosos, ainda que tentando fugir aos padrões de seu tempo. Nellie Campobello (1900-1986), María Izquierdo (1902-1955), Frida Kahlo (1907-1954), Elena Garro (1916-1998), Pita Amor (1918-2000), Rosario Castellanos (1925-1974) e Nahui Ollin (1893-1958) são descritas sob esses aspectos.

A cultura mexicana do início do século passado demonstrava uma intenção de agregar as mulheres “modernas”. Contudo, quando citadas, elas frequentemente são descritas por sua beleza, seu caráter exótico ou sua relação com os artistas homens do mesmo contexto. Algumas posavam como modelos, como ocorreu com várias na história da arte. “Nessa função de inspiradora ou de fada dos sonhos – Rainha da Noite – muitas mulheres encontraram sua vitória, preferindo a doçura da sombra à crueldade da competição”. (SOIHET, SOARES e COSTA, 2000, p. 21).

A pesquisadora Dina Comisarenco Mirkin, estudiosa da arte mexicana do século XX, elaborou recentemente uma pesquisa detalhada de reconstrução e reparação histórica, levantando dados biográficos de inserção das artistas nas tramas do processo de recepção das obras, as quais, algumas vezes, não conseguiram ser empreendidas além do projeto. Com seus arrolamentos, percebeu que a quantidade de murais produzidos por mulheres era muito inferior à quantidade dos murais realizados por homens. Um dos motivos atribuídos refere-se às poucas oportunidades que lhes eram apresentadas. Ao mesmo tempo, enquanto os homens receberam os prédios públicos e trabalharam em murais oficiais, os murais femininos foram pintados em residências particulares, clubes, escolas, restaurantes, alguns museus, universidades e bancos, bem como instituições privadas, o que comprova que estavam à margem do programa muralista oficial. Assim, Mirkin descreveu a trajetória de algumas mexicanas que compuseram parcela importante do movimento e seus desdobramentos: Ryah Ludins (1896-1957), Valetta Swann (1904-1973), Aurora Reyes (1908-1995), Elena Huerta (1908-1997), Elvira Gascón (1908-2000), Grace Greenwood (1905-1979), Remedios Varo (1908-1993), Marion Greenwood (1909-1970), Lucienne Bloch (1909-1999), Ione Robinson (1910-1989), Olga Costa (1913-1993), Eleanor Coen (1916-2010), Leonora Carrington (1917-2011), Fanny Rabel (1922-2008), Rina Lazo (1923-2019), Regina Raull (1928-), Lilia Carrillo (1930-1974), Electa Arenal (1936-1969), Nadine Prado (1940-), Sylvia Pardo (1941-), Maris Bustamante (1949-) e o *Colectivo los Fridos*. A obra destaca questões políticas e pessoais que, no caso das mulheres muralistas, se fundem. A partir dela, abrem-se caminhos para atualização da pesquisa em termos de compreensão histórica no que diz respeito à

construção da cultura visual esboçada por essas artistas. A referida obra é de extrema relevância para a composição do presente texto, devido à sua atualidade e porque as artistas:

Entraram em um âmbito profissional tacitamente proibido para o gênero, quebrando com todo tipo de regras e tabus tradicionais, e desafiaram o valor outorgado a uma forma artística notável, que foi adotada no México pelo paradigma patriarcal. (MIRKIN, 2017, p. 15).

Quanto ao acesso dessas mexicanas à carreira artística, algumas ingressavam na Escola Nacional Preparatória, instituição educacional que oferecia formação geral para estudantes do ensino médio, trabalhavam como auxiliares na produção dos murais e se aproximavam dos muralistas dominantes. Determinadas artistas estrangeiras também ganharam certa visibilidade, como Tina Modotti (1896-1942), italiana, que teve grande participação na divulgação do Muralismo através da produção de suas fotografias. Tudo isso nos leva a concluir que elas lutaram por seus espaços dentro das condições existentes.

1.1 Questões da tese

A historiadora Gerda Lerner aponta que, desde os tempos mesopotâmicos até um passado recente, a história foi predominantemente escrita por homens, que decidiam o que era digno de ser contado e rememorado, dando ênfase aos feitos masculinos e “sendo, portanto, distorcida, além de contar a história apenas do ponto de vista da metade masculina da humanidade” (LERNER, 2019, p. 35). A autora adverte que não devemos colocar a mulher na posição de vítima ao resgatar a história das mulheres. Para resgatar a origem do patriarcado, ela remonta aos processos de incorporação de símbolos, ícones e metáforas utilizados nas relações. Na presente pesquisa, são relacionadas essas questões da formação simbólica e o investimento na criação de uma cultura visual própria também ao contexto do nacionalismo mexicano.

A arte pictórica desempenhou um papel fundamental ao incorporar um profundo sentimento de pertencimento através de representações visuais. No caso mexicano, essas representações não apenas construíram valores, mas também estereotiparam as profissões e os comportamentos esperados dos cidadãos pós-revolucionários, incluindo a definição das funções de cada gênero.

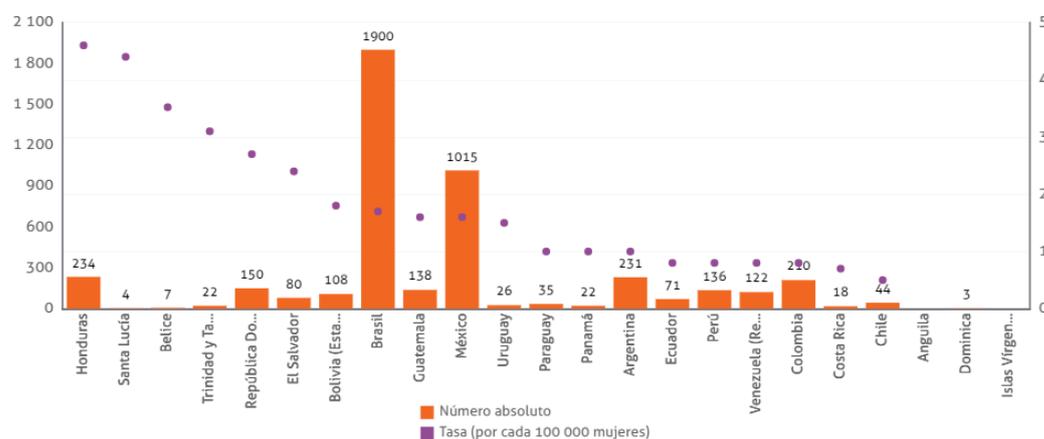
Esse repertório de imagens contribuiu para a formação de uma cultura social que se desdobra até os dias atuais, nos quais os direitos das mulheres são negados, o

patriarcado mantém-se forte, e a violência impera em dados alarmantes, já que estatísticas apontam o México contemporâneo como um dos países mais machistas do mundo, apresentando um alto índice de feminicídio, apenas atrás do Brasil (Fig. 1).

Figura 1 – Taxa de feminicídio a cada 100 mil mulheres no último ano disponível.

Feminicídio

América Latina, el Caribe (23 países): Feminicidio o femicidio, último año disponible (En números absolutos y tasas por cada 100.000 mujeres)



Fonte: CEPAL, Observatorio de Igualdad de Género de América Latina y el Caribe (2023).⁶

No início do século passado, os direitos das mulheres eram ainda mais limitados. Além dos casos de feminicídio, ainda ocorriam mortes de mulheres no processo revolucionário mexicano. Nesse contexto, a sociedade mexicana criou objetos simbólicos para tentar unificar uma nação culturalmente heterogênea em um país dominado por homens, alegorizando a figura feminina, limitando-lhe posições de acesso ao sistema artístico e social e designando comportamentos que foram reforçados com o passar dos anos nas representações culturais.

Dessa forma, por meio desta pesquisa, procuro responder a três perguntas fundamentais para a compreensão da representação da figura da mulher no Movimento Muralista Mexicano e na sua produção artística atual:

(1) Como as mulheres foram representadas nos murais que constituem o programa ideológico do Movimento Muralista Mexicano?

(2) De que maneira as pinturas das artistas que conseguiram acessar os círculos de produção abordam temáticas diferentes das obras masculinas?

⁶ Disponível em: <https://oig.cepal.org/es>. Acesso em: 17 jul. 2023.

(3) Por fim, a partir do estudo de caso de artistas muralistas contemporâneas e levando em consideração as lutas feministas, quais são os enfrentamentos existentes na produção atual?

As discussões a serem abordadas surgiram durante meu percurso como estudante na disciplina "História Social e Desenvolvimento Econômico no Brasil Contemporâneo/História e Gênero: Pesquisa e Discussões Historiográficas", sob a orientação das professoras Dra. Marlise Meyrer e Dra. Mônica Karawejczyk, onde foram realizadas análises críticas das questões feministas que permeiam nossa sociedade. Foi nesse ambiente acadêmico que percebi a oportunidade de integrar meu interesse pela arte, minha atuação como muralista, artista e pesquisadora, com meu compromisso de contribuir para as discussões sobre igualdade de gênero e o papel das mulheres na história. Isso resultou também na criação de uma obra mural nas dependências da PUCRS, que será apresentada na conclusão deste texto.

1.2 Metodologia

Com base nos motivos apresentados, o objetivo deste trabalho é elaborar uma tese por meio da análise de obras murais produzidas tanto por artistas do sexo masculino quanto por muralistas mulheres.

Explorarei nesse texto, portanto, conceitos, símbolos e metáforas utilizados para incorporar a dominação patriarcal à cultura mexicana, bem como a tentativa constante de superá-la. Acredito ser possível reconsiderar os eventos históricos do México, estruturados e reiterados pela bibliografia dominante.

Para compreender o contexto que deu origem ao chamado Movimento Muralista Mexicano e os motivos pelos quais o pensamento patriarcal permeou as produções daquele período, este trabalho revisitará sua história. Além disso, analisarei as condições políticas e sociais da época e como uma série de representações foi utilizada em um programa nacionalista. As temáticas dos murais que envolvem a representação das figuras femininas sob a perspectiva dos muralistas homens, sujeitos dominantes do ambiente pós-revolucionário, serão abordadas e confrontadas com obras produzidas sob a ótica feminina. Espero encontrar evidências distintas dos aspectos não abordados nos murais produzidos pelo outro grupo.

A metodologia utilizada seguirá três eixos interdependentes:

- Contextualização;

- Análise das estruturas;
- Leitura das obras murais.

É importante destacar que esses três eixos estão entrecruzados ao longo da pesquisa. Isso tem por finalidade garantir uma análise mais completa e aprofundada das obras murais estudadas.

As fontes em língua estrangeira foram traduzidas para o português pela própria autora, para conferir uma maior fluidez e acessibilidade ao texto.

1.2.1 Levantamento de dados históricos

O embasamento das discussões históricas é construído a partir do exame de textos relevantes do período em pauta, bem como textos de autores que levantam questões revisionais e pesquisadores da história mexicana do século XX.

Para complementar a leitura dos murais femininos, dada a escassez de publicações disponíveis sobre o tema, consultei recentes teses e artigos. A parte final do texto é composta a partir de entrevistas, diálogos e materiais disponibilizados pelas artistas contemporâneas, que mantêm viva a prática muralistas. Estas entrevistas foram possíveis graças ao meu envolvimento em encontros de muralistas tanto no México quanto na Argentina ao longo do processo de pesquisa.

Minha primeira interação relevante ocorreu durante o *I Encuentro Internacional de Muralismo de San Martín* (2017), onde tive a oportunidade de conhecer a *Colectiva Comum*. Em seguida, estabeleci contato com Carmina Orta, uma artista que se tornou uma colaboradora fundamental à medida que nossa relação evoluía de contatos profissionais para uma amizade. Ela contribuiu significativamente com materiais e informações relacionadas à produção mural contemporânea.

No caso de Patricia Quijano Ferrer, sua participação em minha pesquisa foi viabilizada por meio do estudo dos textos de Dina Comisarenco Mirkin. Aproximei-me dela e estabelecemos uma conexão por meio das redes sociais, permitindo um diálogo e uma contribuição substancial para o meu trabalho.

1.2.2 Análise das estruturas

Quanto às estruturas sociais, a relação entre produtores dominantes e pretendentes e as estruturas de validação, recorro, por vezes, aos termos empregados por Pierre Bourdieu. Alguns desses termos utilizados durante as explanações são os listados a seguir.

1.2.2.1 *Campo*

É um espaço social estruturado no qual os agentes lutam por diferentes formas de capital, como o econômico, cultural e simbólico.

Os campos se apresentam à apreensão sincrônica como espaços estruturados de posições (ou de postos) cujas propriedades dependem das posições nestes espaços, podendo ser analisadas independentemente das características de seus ocupantes (em parte determinadas por elas). Há leis gerais dos campos: campos tão diferentes como o campo da política, o campo da filosofia, o campo da religião, possuem leis de funcionamento invariantes (é isto que faz com que o projeto de uma teoria geral não seja absurdo e que, desde já, seja possível usar o que se aprende sobre o funcionamento de cada campo particular para interrogar e interpretar outros campos, superando assim a antinomia mortal entre a monografia ideográfica e a teoria formal e vazia [...]). A estrutura do campo é um estado da relação de força entre os agentes ou as instituições engajadas na luta ou, se preferirmos, da distribuição do capital específico que, acumulado no curso das lutas anteriores, orienta as estratégias ulteriores. Esta estrutura, que está na origem das estratégias destinadas a transformá-la, também está sempre em jogo: as lutas cujo espaço é o campo têm por objeto o monopólio da violência legítima (autoridade específica) que é característica do campo considerado, isto é, em definitivo, a conservação ou a subversão da estrutura da distribuição do capital específico. (BOURDIEU, 2003, p. 119-120).

Bourdieu considera uma estrutura de campo autônoma, isto é, independente de outros campos, embora possa haver posições homônimas entre campos distintos. A concepção de campo não é utilizada aqui a partir da noção de campo autônomo, já que não seria o caso do cenário mexicano, uma vez que o financiamento foi predominantemente estatal. No entanto, as relações entre os produtores e as imposições de gostos também se mostram relevantes para entender como o campo artístico se estrutura e se organiza. Conforme Ortiz:

O campo se define como o *locus* onde se trava uma luta concorrencial entre os atores em torno de interesses específicos que caracterizam a área em questão. Por exemplo, o campo da ciência se evidencia pelo embate em torno da autoridade científica; o campo da arte, pela concorrência em torno da legitimidade dos produtores artísticos. (ORTIZ, 1983, p. 19).

O campo é o espaço de disputa pelo poder simbólico no qual ocorrem as concorrências entre dominantes e dominados. No México ocorreu a partir do

desdobramento dos interesses em moldar uma nova sociedade, valendo-se da pintura mural.

1.2.2.2 *Poder simbólico/dominação simbólica*

É o poder exercido por meio de símbolos, valores e crenças, que levam os indivíduos a aceitarem determinadas formas de dominação.

O poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for reconhecido, quer dizer, ignorado como arbitrário. Isto significa que o poder simbólico [...] se define numa relação determinada – e por meio desta – entre os que exercem o poder e os que lhe estão sujeitos, quer dizer, isto é, na própria estrutura do campo em que se produz e se reproduz a crença. (BOURDIEU, 1989, p. 14-15).

As lutas pela apropriação dos bens econômicos ou culturais são, inseparavelmente, lutas simbólicas pela apropriação desses sinais distintivos como são os bens ou as práticas classificados e classificadores ou pela conservação ou subversão dos princípios de classificação dessas propriedades distintivas. (BOURDIEU, 2015, p. 233).

É a própria luta que faz a história do campo; é pela luta que ele se temporaliza. O envelhecimento dos autores, das obras ou das escolas é coisa muito diferente do produto de um deslizamento mecânico para o passado: engendra-se no combate entre aqueles que marcaram época e que lutaram para perdurar e aqueles que não podem marcar época por sua vez sem expulsar para o passado aqueles que têm interesse em deter o tempo, em eternizar o estado presente; entre os dominantes que pactuam com a continuidade e os recém-chegados, que tem interesse na descontinuidade, na ruptura, na diferença, na revolução. (BOURDIEU, 1996, p. 191).

O Muralismo se desenvolveu articulando uma produção artística em prol da implantação de uma nova ordem política e social que se opunha à simbologia das artes “tradicionais” que, naquele momento, estavam relacionadas ao capital privado. Portanto, mesmo não configurando um campo autônomo, existe uma disputa simbólica e é justamente a forma como esses símbolos foram concebidos e aceitos, e como foram criados os consumidores dessa arte, bem como a aceitação desses símbolos, que interessa para identificarmos de que maneira as questões de gênero se estabeleceram.

1.2.2.3 *Violência simbólica*

Refere-se a um tipo de violência que não se manifesta fisicamente, mas que é exercida através de símbolos, discursos, valores e representações que moldam as percepções e os comportamentos das pessoas, perpetuando desigualdades e opressões sociais. É o processo de legitimação da dominação em que os dominados internalizam valores dos dominantes, contribuindo para a manutenção da ordem social estabelecida.

A violência simbólica se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (e, portanto, à dominação) quando ele não dispõe, para pensá-la e para se pensar, ou melhor, para pensar sua relação com ele, mais que de instrumentos de conhecimento que ambos têm em comum e que, não sendo mais que forma incorporada da relação de dominação, fazem esta relação ser vista como natural; ou, em outros termos, quando os esquemas que ele põe em ação para se ver e se avaliar, ou para ver e avaliar os dominantes (elevado/baixo, masculino/feminino, branco/negro etc.), resultam da incorporação de classificações, assim naturalizadas, de que seu ser social é produto (BOURDIEU, 2012, p. 47).

No presente estudo, será explorada a simbologia presente na cultura visual mexicana, suas repetições e de que forma a violência simbólica atua em relação à manutenção dos papéis de gênero.

1.2.2.4 *Produtores e consumidores*

Os produtores são os detentores da oferta. Os consumidores, por sua vez, são aqueles que geram a demanda.

No encontro entre a obra de arte e o consumidor, existe um terceiro ausente, aquele que produziu a obra, que fez uma coisa de seu gosto graças a sua capacidade de transformar seu gosto em objeto, de transformá-lo de estado de alma ou, mais exatamente, de seu estado de corpo em coisa visível e conforme o seu gosto. [...] Mais exatamente, o artista é alguém que reconhecemos como tal, reconhecendo-nos naquilo que ele faz, reconhecendo naquilo que ele fez aquilo que teríamos feito se soubéssemos fazê-lo. É um “criador”, palavra mágica que podemos empregar uma vez definida a operação artística como operação mágica, isto é, tipicamente social. (Falar de produtor, como se deve fazer, com muita frequência, para romper com a representação comum do artista como criador – privando-se assim de todas as cumplicidades imediatas que esta linguagem tem certeza de encontrar, tanto entre os “criadores” quanto entre os consumidores, que gostam de se pensar como “criadores”, com o tema da leitura como recriação –, é correr o risco de esquecer que o ato artístico é um ato de produção de tipo muito particular, pois deve fazer existir numa forma completa algo que já estava lá, exatamente à espera de sua aparição, e fazê-lo existir de uma

maneira bem diferente, isto é, como uma coisa sagrada, como objeto de crença). (BOURDIEU, 2003, p. 171).

Embora o consumidor, nesse caso, não tenha se tratado somente de um consumidor detentor do capital econômico – ainda que esses também sejam consumidores da pintura mural – mas de uma sociedade heterogênea (o que será abordado mais adiante), foi a implantação de um projeto educacional através da pintura mural que possibilitou gerar um novo sistema de gostos e de papéis desempenhados pelo cidadão da modernidade na construção nacional.

1.2.2.5 Gostos

Os gostos são determinados pelas preferências e pelos hábitos que são adquiridos através da socialização, que, por sua vez, é influenciada pelo ambiente social, econômico e cultural em que as pessoas vivem. Bourdieu argumenta que os gostos são importantes porque eles refletem as posições sociais e culturais das pessoas dentro de uma sociedade e que eles podem ser usados para manter ou desafiar as hierarquias de poder existentes.

Os gostos (ou seja, as preferências manifestadas) são a afirmação prática de uma diferença inevitável. Não é por acaso que, ao serem obrigados a justificarem-se, eles afirmam-se de maneira totalmente negativa, pela recusa oposta a outros gostos. Em matéria de gosto, mais que em qualquer outro aspecto, toda determinação é negação; e, sem dúvida, os gostos são, antes de tudo, aversão, feita de horror ou de intolerância visceral (“da ânsia de vomitar”), aos outros gostos, aos gostos dos outros. (BOURDIEU, 2015, p. 56).

Os gostos, como conjunto de escolhas feitas por uma pessoa determinada, são, portanto, o produto de um encontro entre o gosto objetivado do artista e o gosto do consumidor. Resta compreender como é possível que, num momento dado do tempo, haja bens para todos os gostos (ainda que não haja gosto para todos os bens); que os clientes mais diversos descubram objetos a seu gosto. (BOURDIEU, 2003, p. 172).

Compreender os gostos, fazer a sociologia daquilo que as pessoas têm, das suas propriedades e das suas práticas, é, portanto, conhecer por um lado as condições em que se produzem os produtos oferecidos e por outro as condições que se produzem os consumidores. (BOURDIEU, 2003, p. 174).

Neste texto, a noção de gosto será explorada a partir dos critérios construídos pelo processo educativo na consolidação dos ideais da sociedade mexicana. As imposições de gosto também estão relacionadas aos interesses dos detentores do capital cultural.

1.2.2.6 *Instâncias de consagração e legitimação*

Bourdieu argumenta que a produção cultural é avaliada e classificada em diferentes “instâncias de consagração” que servem para legitimar o valor simbólico de certas obras e artistas em detrimento de outros.

São elementos que se materializam em símbolos, nomenclaturas, títulos, entre outros. No caso da arte, espaços culturais, *marchands* e críticos que legitimam obras e artistas:

[...] o artista que faz a obra é ele próprio feito, no seio do campo de produção, por todo conjunto daqueles que contribuem para o “descobrir” e consagrar enquanto artista “conhecido” e reconhecido – críticos, prefaciadores, *marchands* etc. (BOURDIEU, 1996, p. 193).

Essas instâncias de consagração são, em essência, os sistemas de classificação que são estabelecidos pelos agentes culturais e pelos grupos que detêm o poder dentro do campo cultural.

1.2.2.7 *Habitus*

O *habitus* é visto como um conjunto de disposições incorporadas pelos indivíduos de forma inconsciente e que orienta suas ações e percepções no mundo social.

O *habitus* é o princípio da estruturação social da existência temporal, de todas as antecipações e pressuposições através das quais construímos praticamente o sentido do mundo, isto é, sua significação, mas também, inseparavelmente, sua orientação para o *por-vir*. (BOURDIEU, 1996, p. 364).

Neste trabalho, serão utilizadas outras articulações da sociologia de Pierre Bourdieu com outros autores como Roger Chartier. Em ambos, se destaca a concepção de que a cultura é um campo permeado por lutas, conflitos sociais e dominação simbólica. Tanto Bourdieu quanto Chartier defendem a ideia de que toda produção cultural é influenciada por posições sociais e políticas.

1.2.3 *Leitura das obras murais*

A leitura das obras é o método pelo qual se inter-relacionam a história e a estrutura na qual sua criação está envolta, pois, a partir dela, torna-se possível identificar os

elementos que emergem do pensamento mexicano e como os motivos pintados foram modelando o imaginário nacional. Conforme Chartier:

As lutas de representações têm tanta importância com as lutas econômicas para poder compreender os mecanismos pelos quais um grupo se impõe ou tenta se impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são seus, e o seu domínio. (CHARTIER, 1990, p. 17).

Chartier propõe que se encarem as representações de duas maneiras. Por um lado, seria a “representação como dando a ver alguma coisa ausente [...] que comanda o pensamento clássico; por outro, a representação como exibição de uma presença, como apresentação pública de algo ou alguém” (CHARTIER, 1990, p. 20). No primeiro sentido, a representação parte de uma evocação do que não está ali, por meio de um signo, valendo-se deste. No segundo caso, surgem “instrumentos que impressionam a imaginação [...] como provas da realidade que não o é” (CHARTIER, 1990, p. 22), que são símbolos que emanam a “aparência da representação, isto é, que a coisa não exista ao não ser que o signo a exiba” (CHARTIER, 1990, p. 21). No caso mexicano, o uso da monumentalidade nas representações pode ser um exemplo da evocação de poder para as figuras que, por sua vez, só adquirem força no imaginário a partir dessa forma de representação.

Em alguns casos, a associação das imagens aos elementos antropológicos que emergem de uma leitura do passado mexicano também é necessária, levando em conta que os murais são carregados de um conjunto simbólico de elementos que exaltam costumes e mitos pré-hispânicos. Para tanto, recorro aqui a escritos acerca das relações mitológicas e antropológicas, como exemplo: “Estruturas Antropológicas do Imaginário” (DURAND, 2012), procurando exaltar relações entre passado e presente dentro de arcabouços mentais pré-estabelecidos.

Para uma análise dos murais sob essas perspectivas, sugiro uma abordagem baseada nos conceitos de iconografia e iconologia propostos por Erwin Panofsky.

A análise iconográfica, que se ocupa das imagens, estórias e alegorias (não dos motivos), pressupõe, como é lógico, algo mais que a familiaridade com os objetos e acontecimentos que adquirimos mediante a experiência prática. Pressupõe uma familiaridade com os temas e conceitos específicos, tal como nos transmitem as fontes literárias, e assimilados seja por meio de uma leitura intencional, seja por meio de uma tradição oral. (PANOFSKY, 1987, p. 54).

A interpretação iconológica exige, por último, algo mais que uma simples familiaridade com os temas e conceitos específicos tal como os transmite às fontes literárias. Quando buscamos captar os princípios básicos subjacentes e a escolha e apresentação dos motivos, assim como a produção e interpretação das imagens, histórias e alegorias e que dão, inclusive, significado próprio às ordenações formais e aos procedimentos técnicos utilizados [...]. (PANOFSKY, 1987, p. 57)

Neste estudo, opto por adotar uma abordagem flexível desses conceitos, não apenas listando-os de forma uniforme, mas, em vez disso, construindo interpretações baseadas nas características formais, identificando os motivos apresentados em uma ordem que reflita a experiência do observador: alegorias, histórias e temas (leitura iconográfica). A partir disso, é desenvolvida uma análise subsequente das conexões com textos, fatos históricos, conceitos culturais e intenções, assim como da “mentalidade básica de uma nação, uma época, uma classe social, uma crença religiosa ou filosófica, matizada por personalidade e condensada em uma obra” (PANOFSKY, 1987, p. 49). Por fim, busco sintetizar esses elementos para entender os significados simbólicos presentes nos murais (leitura iconológica).

1.2.4 Estrutura do texto

Os capítulos que seguem se estruturam da seguinte maneira:

A mulher representada: Conjuntura e análise de murais produzidos por artistas do gênero masculino nas primeiras décadas, ressaltando a forma como a figura humana feminina foi representada dentro do contexto em que se desenvolveu o Muralismo e sua relação com o programa educativo de José Vasconcelos.

A mulher representante: Desafios das muralistas pioneiras – Análise de obras de artistas do gênero feminino que deram seguimento à produção muralista no México e outros casos em que a participação feminina foi relevante para a quebra de um repertório hegemônico.

Muralistas contemporâneas e representatividade: arte, corpo e identidade – Análise da posição das muralistas de destaque na atualidade do país, examinando desafios e confrontos que enfrentam como produtoras artísticas contemporâneas, bem como explorando de que forma essas lutas se desdobram no contexto latino-americano.

Conclusões – Resultado das hipóteses e desdobramentos do estudo.

Espero que a sistematização descrita contribua para o debate em torno das problemáticas de gênero que se esboçam nas representações da figura feminina nos

murais mexicanos e fomenta uma visão mais ampla e crítica das expressões artísticas, destacando a importância do papel das mulheres como agentes de mudança e transformação dentro do contexto histórico e contemporâneo.

2 A MULHER REPRESENTADA

2.1 O surgimento do Muralismo

A ditadura de Porfirio Díaz (1876-1911) conduziu o México para o caminho da modernidade. Porém, devido à abertura comercial ao capital estrangeiro norte-americano, francês e britânico, a massa de trabalhadores estava sujeita a jornadas de trabalho excessivas, variando entre 12 e 16 horas laborais por dia. O país era essencialmente agrário, e a implantação da modernidade fez com que as camadas populares sofressem intervenções políticas e econômicas, deixando os pequenos proprietários de terras e as comunidades indígenas à beira da miséria devido à expropriação. Galeano (2013, p. 173) lembra que “em 1910, pouco mais de 800 latifundiários, muitos deles estrangeiros, eram donos de quase todo o território nacional”.

A revolução que se seguiu ocorreu com o objetivo de derrubar o ditador do governo que estava há mais de três décadas no poder. A figura de Francisco Madero (1873-1913) simbolizava a consolidação de um partido de oposição a Díaz. A revolução se iniciou após uma reeleição do ditador disfarçada de democracia: às vésperas da eleição presidencial de 1910, Madero foi preso por Díaz, mas depois conseguiu escapar para os Estados Unidos, em 20 de novembro, quando proclamou finalmente uma revolução contra o governo. Nesse cenário, surgiu Emiliano Zapata (1879-1919), um dos líderes revolucionários que lutou contra ricos latifundiários que haviam se apossado das terras dos camponeses. Assim, a revolução contou com uma fase armada até cerca de 1917, quando foi promulgada a nova Constituição, tendo a paz se consolidado somente em torno de 1929, com a criação do Partido Nacional Revolucionário.

A população mexicana do início do século XX não possuía uniformidade cultural e intelectual: o país estava composto por vários grupos, tais como os nativos indígenas, os mestiços e os brancos, em sua maioria de origem espanhola. Por essa diversidade, tornava-se difícil desenvolver um sentimento nacionalista. Por sua vez, grupos de intelectuais articulados nos anos antecedentes à revolução procuraram maneiras de agregar os distintos povos a partir de algo que lhes gerasse a noção de pertencimento ao México moderno. Em 1909, formou-se o *Ateneo de la Juventud*, do qual participava José Vasconcelos (1882-1959) e alguns escritores, como Pedro Henríquez Ureña (1884-1946), Alfonso Reyes Ochoa (1889-1959), além do filósofo Antonio Caso Andrade (1883-1946) e do pintor Diego Rivera (1886-1957). Nesse grupo estavam duas mulheres: María

Enriqueta Camarillo (1872-1968), uma poetisa, e Alba Herrera y Ogazón (1885-1931), pianista, escritora, jornalista e professora mexicana e musicóloga. O *Ateneo* pretendia divulgar, através de conferências, as ideias humanistas com as quais seus integrantes visualizavam a nacionalidade mexicana. Terminou, entretanto, por se tornar uma das associações intelectuais mais célebres da América Latina.

As estratégias empreendidas pelos(as) intelectuais deveriam ser adequadas a todos, formando assim um novo sistema de gostos. Como explica Bourdieu,

Impor no mercado em um momento dado um novo produtor, um novo produto em um novo sistema de gostos é fazer deslizar para o passado o conjunto dos produtores, dos produtos e dos sistemas de gostos hierarquizados sob o aspecto do grau de legitimidade. (BOURDIEU, 1996, p. 184).

Isso, porém, não seria possível a partir da literatura, já que muitos dos integrantes da população mexicana eram analfabetos. Também não seria possível pela música, pois a diversidade cultural era muito grande. Por fim, estaria ainda mais distante a possibilidade de unificação pelas artes vigentes, que eram compostas basicamente de arte acadêmica e da pintura de cavalete, restrita àqueles que detinham o capital econômico, ou seja, à burguesia latifundiária.

Como Secretário da Educação, José Vasconcelos criou um empreendimento educacional convocando artistas mexicanos que faziam parte dos movimentos de vanguarda europeus e que tinham alcançado certa notoriedade. Diego Rivera fazia parte da vertente cubista, José Clemente Orozco (1883-1949) desenvolvia a linguagem quadrista, e David Alfaro Siqueiros se encontrava envolvido com as ideias futuristas. Na visão dos articuladores do projeto, esses seriam – referindo ao que Bourdieu menciona acerca das estruturas de produção – os “produtores mais bem preparados para produzir as necessidades correspondentes às novas disposições” (BOURDIEU, 2015, p. 216).

O empreendimento pretendia criar pinturas de grandes dimensões que fossem acessíveis, com uma linguagem inteligível à população, de maneira a unificá-la. A forma utilizada foi a pintura mural, exaltando o resgate folclórico, a história e a identidade pré-hispânica. Para tanto, baseava-se no pensamento antropológico de Manuel Gamio (1883-1960), que versava sobre a recuperação de fontes pré-hispânicas para ser reinterpretada pela população mestiça integrando culturalmente os indígenas mexicanos. Dentro dessa perspectiva, a ideia de realizar uma ação (murais) associada a um propósito ideológico

(ismo), conforma-se como um movimento artístico que alcançou proporções continentais: o Muralismo Mexicano.

A obrigação prioritária de vincular arte e sociedade, especialmente quando ela sofre de graves deficiências culturais e não tem capacidade ou meios para acessar informações que a colocam como protagonista da história, foi amplamente debatida no nível teórico e na prática particular de alguns artistas excepcionais durante o reagrupamento nacionalista dos anos 20 e 30. (TRABA, 1994, p. 14).

Foi, portanto, por meio do produto dos três artistas que se constituiu a história dominante do Muralismo Mexicano. Sob o carisma de “fortalecimento do imaginário mexicano” e “modernização”, delineou-se uma disputa pelas posições políticas, utilizando, entre outros fatores, uma luta simbólica entre a burguesia armada e os revolucionários da primeira metade do século XX no México.

Assim, o Muralismo nasceu como um produto simbólico/ideológico voltado à coletividade, necessário para organizar a nação em substituição à pintura de cavalete, que era vista como um bem privado, conforme afirmavam os artistas no “*Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores*”: “proclamamos que toda manifestação estética, distante ou contrária ao sentimento popular é burguesa e deve desaparecer[...]” (SIQUEIROS, 1923, p. 2).

Por ser um programa vinculado ao governo e financiado para educar uma população semianalfabeta, o Muralismo não se configurou como um produto consumível pelas posições dominantes, nem como um bem gerador de status de distinção. Pelo contrário, sendo um objeto social, atacava os detentores do capital econômico diretamente. No entanto, acabou por virar um produto do nacionalismo em um ambiente com condições propícias para o surgimento de um novo sistema de gostos estéticos: a cultura mexicana alcançava uma expansão não vista antes, pois Teotihuacán e monte Albán foram explorados pela arqueologia, o que proporcionou ao Muralismo grande expansão devido ao crescente interesse na “novidade mexicana”, e isso, certamente, gerou para o país um desenvolvimento econômico. A crítica e a imprensa, aos poucos, alavancavam o nome dos “Três Grandes”, que criavam seus murais utilizando as técnicas do passado – a encáustica e o afresco – até desenvolverem sua própria técnica com o uso de materiais modernos e inventarem formas compositivas baseadas nas premissas cinematográficas⁷.

⁷ Siqueiros se tornou amigo de Serguei Eisenstein (1898-1948) e utilizou artifícios do cinema para compor seus murais. Para ele, o mural deveria possuir o enquadramento semelhante ao dos filmes, fazendo com

O resgate do passado foi feito a partir de uma nova leitura das pinturas dos *tlacuilo*, uma espécie de escriba, pintor e escritor da historiografia do México antigo. Com base nessas representações, as cores mexicanas, o folclore, a culinária e toda a gama cultural, atraía os olhares para o país em que surgia *La raza cósmica*⁸, que exaltava a mistura racial ao passo que reforçava o ideal do mestiço mexicano como um grande herói descoberto. Artistas europeus e estadunidenses também se interessaram pela grande novidade artística trazida pela pintura mural monumental, e vários viajaram para o México para aprender as técnicas murais, inclusive, os primeiros murais femininos realizados no México foram produzidos por artistas estrangeiras⁹.

A atividade inicial destinada aos muralistas por José Vasconcelos foi a decoração da recém-construída *Escola Nacional Preparatoria* (ENP), a *Secretaria de Educación Pública* (SEP) e a antiga igreja, que posteriormente foi transformada na *Escola de Chapingo*. No entanto, a implantação do programa simbólico não ocorreu de forma uniforme, havendo divergências entre os interesses dos próprios pintores. Por exemplo, uma das grandes discussões entre Diego Rivera e David Alfaro Siqueiros girava em torno da forma de utilizar a representação visual para atingir objetivos políticos. Siqueiros chegou a afirmar que

Rivera, para os pintores revolucionários, não é um revolucionário nem em sua ideologia nem em sua militância, nem em sua técnica. Em sua militância é um oportunista recorrente (colaborador do governo novo burguês do México instrumento do imperialismo *yanqui*; “pintor de câmara” desse governo para os fins de extensão de sua ideologia entre as massas, inimigo da Internacional Comunista com mistificação trotskista). (SIQUEIROS, 2013, não paginado).

Além dos murais encomendados pelo governo, Diego Rivera também recebeu encomendas de capitalistas, como os Rockefeller, para criar obras que representassem ideais marxistas. Um exemplo disso é a figura de Lênin, pintada no mural “*El Hombre en la Encrucijada de los Caminos*”, ou “*El Hombre Controlador del Universo*” (1933) no Rockefeller Center, que causou uma polêmica política e acabou sendo apagado. Rivera

que o observador se sentisse dentro da cena, considerando seu deslocamento pelo espaço arquitetônico. Portanto, o mural funcionaria como uma história a ser contada no campo visual conforme movimento do espectador, criando uma narrativa. Tal técnica se refere ao sistema poliangular que o artista defendeu em conferências em diferentes países proporcionando a difusão da produção e dos conceitos muralistas.

⁸ VASCONCELLOS, José. **La raza cósmica**: misión de la raza iberoamericana, México, 1925.

⁹ Fazem parte dessa fase: Marion e Grace Greenwood, Ione Robinson, Ryah Ludins e Lucienne Bloch e, nos anos 40, Eleonora Cohen.

retratava figuras femininas personificadas, vinculando seus atributos às atividades exercidas.

Por sua vez, David Alfaro Siqueiros, que estava associado ao Partido Comunista, retratava personagens anônimos e universais em seus murais, como o camponês, o trabalhador, os personagens pré-hispânicos e a mulher proletária. Alberto Híjar¹⁰ afirma acerca das construções murais que “não adianta pintar personagens históricos quando o povo não tem acesso a história”. A população mal sabia ler, reconhecer figuras, como Lênin, por exemplo, era um privilégio relativamente restrito.

Orozco, por outro lado, fazia murais críticos ao comportamento da elite, apresentando certo pessimismo frente às questões da modernidade e utilizando uma linguagem irônica e perturbadora. Vários de seus murais retratavam as mulheres em posições negativas ou excludentes.

A partir da popularização do trabalho desses três artistas, o discurso dominante consolidou o projeto de Vasconcelos. Ele recorreu à simbologia dos temas pintados para formar uma espécie de propaganda do novo governo, do modelo de cidadão e de seu envolvimento com a pátria.

2.2 A construção do papel da mulher mexicana moderna

Pouco foi mencionado até o momento sobre as participações femininas no processo revolucionário. Uma grande parcela das mulheres, porém, acompanhou os soldados dentro dos conflitos, executando diferentes papéis. Eram desde enfermeiras, cozinheiras, portadoras de munições e armas, até espiãs, atiradoras e até mesmo combatentes.

Embora não se saiba ao certo quantas mulheres lutaram, fizeram-no tanto em nome do governo federal quanto do lado daqueles que se opunham à ditadura. [...] algumas lutaram em prol dos ideais revolucionários como a reforma agrária; outras lutaram porque os homens em suas vidas estavam lutando e elas queriam apoiá-los. Muitas seguiam os exércitos para ter uma forma de trabalho e sustento. Algumas foram por terem sido sequestradas. Outras jovens, de doze e treze anos de idade, foram forçadas a acompanhar seus pais em guerra e mais tarde se tornaram *soldaderas*. Além destas, mulheres mais velhas entraram na guerra em busca de vingança pela morte ou captura de seu marido, filho ou irmão. Assim, mulheres de todas as idades

¹⁰ Alberto Híjar em explanação no **Segundo Encuentro Virtual de Muralismo y Arte Comunitario – Constitución de la red continental**, promovido pelo Proyecto Cultural Maíz e pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – UNNE, da Argentina (2020).

participaram ativamente junto aos exércitos e por razões diversas. (TOSI, 2016, p. 150).

Tosi, no fragmento acima, aponta que a participação feminina muitas vezes não foi voluntária. Os casos de sequestros, estupro e a necessidade de procurar seus pais e cônjuges mostram o quadro de horror e violência ao qual estavam sujeitas. Mulheres de alta classe também participaram da revolução, mas a maioria estava envolvida no ativismo político e no mercado de trabalho que se desenvolveu devido aos avanços econômicos, iniciando-se assim nas batalhas pelo direito ao voto feminino, acesso à educação e uso de contraceptivos.

Entre alguns dos direitos adquiridos pelas mulheres nos primeiros anos da Revolução, estavam a Lei do Divórcio de 1914, a busca pelo direito ao voto e de ser votada na Constituição de 1917, além de congressos e conselhos feministas. Hermila Galindo (1886-1954), escritora renomada na época, enviou uma petição acerca do sufrágio que foi rejeitada.

Era possível que algumas mulheres “excepcionais” tivessem capacidade para exercer tal direito. Com isto, se limitavam os interesses das mulheres excepcionais, ou não, novamente ao âmbito doméstico e ao cuidado dos filhos. [...] No entanto, foram considerados aptos ao voto os homens analfabetos. Se tratava, portanto, de um problema de gênero, não de classe social ou aptidão. (ALPERSTEIN, 2013, p. 237).

Enriqueta Tuñón (2008) relata que, entre os argumentos utilizados para impedir o voto feminino, estavam o temor de as mulheres perderem o “decoro” ao enfrentar o meio político, a indiferença da maioria em obter o direito ao voto e a falta de preparação política para exercê-lo devidamente. Assim como ocorreu com o direito ao voto, que “era composto por mulheres pertencentes à elite econômica e cultural que, após retornarem de estudos no exterior, começaram a se organizar em movimentos em prol do sufrágio”. (NASCIMENTO e MARTINS, 2015, p. 66), nos primeiros anos, em diversos setores, o acesso aos ciclos culturais, em especial o universo das artes, abrangia apenas uma certa parcela da população.

Obviamente, o movimento revolucionário não era uniforme em relação ao gênero e encontrava resistência das mulheres conservadoras. A sociedade que emergia de um processo ditatorial encontrava resistência do clero, de católicos e católicas fervorosas e da direita, que percebiam as mulheres revolucionárias, sufragistas ou sindicalistas como uma ameaça aos valores cristãos.

Dentro do *Ateneo* e seu projeto de unificação e modernização, ocorriam algumas conferências em torno do ano de 1910, nas quais os assuntos palestrados por mulheres “mostravam claramente sua preocupação com o mexicano e o hispano-americano. Os temas influenciavam uma nova forma de ver a sociedade, que tendia a ter maior presença feminina” (HERRERA, 1987, p. 153). Aquelas que se juntaram aos grupos de intelectuais colaboraram para a concepção de um novo México, no qual a sociedade conservadora e patriarcal começava a admitir modestamente a participação feminina na vida cultural e na conformação moderna da Revolução Mexicana, permitindo-lhes o poder de encarar sua sexualidade. Por outro lado, o poder conservador que o clero exercia sobre determinada parcela feminina impôs restrições quanto ao modo de pensar. A própria tentativa do governo de criar uma educação feminina no ambiente pós-revolucionário perpetuava modelos nos quais a mulher se encontrava restrita ao ambiente doméstico ou lhes impunha atividades profissionais tipificadas como próprias do gênero.

No Muralismo, percebe-se a dualidade entre conservadorismo e modernidade. Enquanto se cunhava o perfil da mulher moderna, as artistas mulheres precisavam passar pela aprovação dos produtores masculinos, havia restrições quanto ao seu modo de vestir e se portar, e não tinham as mesmas possibilidades, nem por inserção nem por designação de espaço. Frequentemente, suas habilidades eram questionadas pelos dominantes. Quando Javier Rojo Gómez (1896-1970), chefe do Departamento do Distrito Federal, ofereceu à pintora María Izquierdo (1902-1955) mais de 150 metros quadrados nas escadas do prédio, e ela decidiu fazer esboços em escala, com temas ligados à história, progresso e tecnologia, além dos painéis da arte, música e tragédia, Diego Rivera e David Alfaro Siqueiros contestaram os projetos. Eles disseram a Javier que ela não seria capaz de pintar murais e que suas soluções eram muito elementares. No entanto, relatos afirmam que, anteriormente, “quando revisou uma exposição dos estudantes, declarou que os três quadros assinados por M. Izquierdo eram as únicas obras estudantis interessantes na academia. Rivera acreditava que se tratava de um artista homem”. (DEFFEBACH, 2018, p. 15).

No projeto de mural não realizado (Fig. 2), podem ser identificadas duas figuras centrais. A primeira é uma figura antropomórfica masculina vestindo uma túnica marrom clara com bordas decoradas, localizada à esquerda da composição. Atrás dela, são visíveis a representação de uma pirâmide pré-hispânica e um cacto. Nas mãos do personagem, há um pergaminho com marcações em azul e marrom. À sua direita, encontra-se uma pequena casa, bem como outra figura antropomórfica masculina remando um simples

barco. Na parte inferior direita, há uma terceira figura masculina, cerca de um terço do tamanho da figura principal, vestindo roupas astecas do passado, próxima à representação da serpente. No centro da composição, encontra-se uma ampulheta.

Na metade oposta do mural, destaca-se a presença de uma figura antropomórfica feminina de cabelos escuros, segurando um pedaço de papel. À esquerda dela, encontra-se a representação de um edifício moderno, enquanto, à direita, podemos observar uma luneta. Na parte inferior da composição, surgem um sistema hidráulico e uma engrenagem mecânica. No canto inferior esquerdo, encontra-se novamente uma figura antropomórfica masculina, cujas proporções são equivalentes àsquelas da figura da metade anterior. Ele empunha um rifle em uma das mãos e segura um compasso na outra.

Figura 2 – IZQUIERDO, María. Projeto para o mural do Departamento do Distrito Federal. 1945.



Fonte: Revista Quixe, 2019.¹¹

Na composição, a responsabilidade pelo progresso mexicano é atribuída a uma figura antropomórfica feminina. À esquerda, está representado o mundo pré-hispânico, enquanto, à direita, o mundo moderno é retratado. A ampulheta simboliza o equilíbrio e a passagem do tempo entre o passado e o presente, refletindo a simultaneidade que o país

¹¹ Disponível em: <https://revistaquixe.com/2019/11/15/maria-izquierdo-el-mural-que-debio-ser/>. Acesso em: 17 jul. 2023.

vivenciava na tentativa de se modernizar- ao mesmo tempo em que resgatava os valores históricos. Na parte moderna da composição, a figura feminina é vista trocando um mapa com a figura masculina do passado.

A figura do passado parece ter sido extraída do Códice Tovar (Fig. 3), atribuído ao jesuíta mexicano Juan de Tovar (1543-1626), do século XVI, que contém informações detalhadas sobre os ritos e cerimônias dos astecas. Está vestido com roupas dos mais altos sacerdotes e representa, possivelmente, um dos governantes astecas. Na sua mão, está o frontispício de outro códice, o Códice Mendoza.¹² (Fig. 4), onde estão registradas informações sobre a organização, fundação e origens da capital asteca Tenochtitlán.

Figura 3 – “Acamapichtli”, o primeiro rei asteca.



Fonte: Codex Trovar, 1552.¹³

¹² O Códice Mendoza (ou Códice Mendocino ou Codex Mendoza) é um códice asteca colonial, datado de c.1541. É assim chamado porque foi encomendado pelo primeiro vice-rei da Nova Espanha, Antonio de Mendoza. Posterior à conquista do México, foi pintado por astecas, que usaram o formato pictórico e iconográfico antigo. Posteriormente foi adicionado o texto em castelhano. Fonte: <https://bdh.hypotheses.org/1262>. Acesso em: 30 jun. 2021.

¹³ Disponível em: <https://archive.org/details/tovarCodex00tova/page/93/mode/1up?view=theater>. Acesso em: 17 jul. 2023.

Figura 4 – Frontispício do Códice Mendoza. 1540.



Fonte: Códice Mendoza, 1540.¹⁴

¹⁴ Disponível em: <https://polemologia.files.wordpress.com/2014/07/codicemendoza.pdf>. Acesso em: 17 jul. 2023.

O uso de imagens provenientes dos códices é compreensível, uma vez que os muralistas buscavam resgatar elementos do passado pré-hispânico, e os códices funcionavam como uma espécie de catálogo historiográfico dessas civilizações. A temática do projeto ressalta o protagonismo feminino, porém, apesar da tentativa de inclusão moderna, não foi aceito devido à suposta deficiência técnica das artistas mulheres, que foi utilizada como justificativa para sua exclusão.

Associar o fato de “ser mulher” à limitada destreza artística é uma analogia historicamente recorrente. Segundo Vicente,

A falta de “qualidade artística” de algumas delas levou a generalizações por parte da crítica em relação à criação artística feminina – uma mulher artista tendia a significar “as” mulheres artistas, enquanto um homem artista tendia a representar-se apenas a si próprio. As mulheres podiam ser “exceções”, exemplos raros e singulares de talentos considerados masculinos, mas não podiam ser “artistas” tão “más” como outros homens artistas, sem que isso fosse atribuído às características do seu sexo. Assim, houve uma tendência para associar falta de qualidade ao fato de se ser mulher: se uma mulher é má artista, isso torna-se indissociável do seu gênero, mas, se um homem é considerado mau artista, não se dá uma extrapolação para “os” homens em geral, limitando-se essa avaliação à sua identidade individual. (VICENTE, 2012, p. 156).

A percepção que persistiu pelo século XIX, quando a proliferação de mulheres artistas estava começando a se consolidar, continuou no início do século XX, reforçada por observações como as de Rivera e Siqueiros. Eles não apenas desqualificaram o trabalho da artista, mas também colocaram outras muralistas em segundo plano.

A dominação dos artistas homens vigorava através do programa de Vasconcelos, que contava com outro fator além da tentativa de criar um sentimento de pertencimento. Havia orientação para que assuntos comportamentais do novo cidadão fossem representados na parede, determinando, entre outras coisas, os papéis apropriados às funções designadas para cada gênero. O papel das mulheres, conforme apontado por Naranjo (2011), foi discutido desde a metade do século anterior e projetado como um dos motores do desenvolvimento social.

O autor menciona a existência de uma variedade de publicações do século XIX que versavam sobre as funções. Dentre os temas abordados, encontrava-se a responsabilidade do desenvolvimento da educação patriótica dentro dos lares, um lugar considerado sob a alçada feminina e uma tarefa da figura materna. Ressalte-se que, desde a Lei do Casamento Civil de 1859, havia um conjunto de padrões e comportamentos

aceitáveis dentro de um núcleo familiar, bem como os papéis de atuação de cada indivíduo dentro desse sistema. Houve uma tendência para a melhoria da educação feminina, pois seriam as mulheres as responsáveis pela construção de valores das novas gerações. No *Congreso Nacional de Instrucción Primaria*, realizado em 1889, foi implantado um programa que durou até o final do Porfiriato. O programa contava com três importantes matérias que abordavam as designações dos papéis de cada gênero: “moral prática”, “leitura” e “economia doméstica”. Alguns livros aplicados no currículo eram: “*El lector hispano americano*”¹⁵, de Ricardo Gómez; “*El lector mexicano*”¹⁶, do professor Andrés Oscoy; “*La lectorcita*”¹⁷, de M. de la Fuente; “*El amigo de las niñas mexicanas*”¹⁸, de Juan de la Torre; “*Rafaelita*”¹⁹, da professora María Rosales; “*Antología mexicana*”²⁰, de Manuel Dublán e de Alberto Esteva. “*Rafaelita*” versava sobre o comportamento no lar, sobre como servir ao homem, sobre a preparação para o matrimônio e os cuidados com a casa e com a maternidade.

A base dessa educação consistia no aprofundamento em higiene, moralidade, medicina, economia doméstica, trabalho, artes plásticas, pedagogia; e foi complementada com cursos de geografia, história, ciências naturais, língua espanhola e literatura. (BARCELÓ, 1997, p. 89).

É importante ressaltar que essa educação era destinada principalmente às posições privilegiadas que tinham acesso ao sistema educativo. Nesse momento histórico, boa parte da população feminina mexicana era composta por indígenas e mestiças que não tinham acesso à educação formal e que estavam sujeitas a um sistema patriarcal próprio. A ampliação da educação para essa parcela da população apenas ocorreu nos anos posteriores, com a difusão das escolas rurais, assunto que será abordado mais adiante.

Em 1922, a chilena Gabriela Mistral, pseudônimo da chilena Lucila Godoy Alcayaga (1889-1957), chegou ao México com a tarefa de ajudar na consolidação da

¹⁵ GÓMEZ, Roberto. *El lector hispanoamericano*: libro segundo de lectura. 1. ed. México: Herrero, 1897.

¹⁶ OSCOY, Andrés. *El Lector Mexicano*. Segundo libro de lectura. Guadalajara-París: Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1913.

¹⁷ FUENTE, María de la. *La lectorcita*. Libro de lectura escrito para las niñas. México: Librería de Educación: Gallegos Hnos. Sucr., 1899.

¹⁸ TORRE, Juan de la. *El Amigo de las Niñas Mexicanas*. 1. ed. México, D. F.: Imprenta de Ignacio Cumplido, 1901.

¹⁹ ROSALES, María M. *Rafaelita*: libro primero de lectura, para uso de las alumnas del segundo año elemental. 1. ed. México: Herrero hnos., 1907.

²⁰ ESTEVA, Adalberto A.; DUBLÁN, Adolfo. *Antología mexicana*. Libro nacional de lectura. México: Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1893.

Revolução por meio da instalação de instituições educativas. A escola aberta com seu nome ensinava às jovens o papel doméstico ativo, com o objetivo de prepará-las para conformar o modelo de família revolucionária. Essas escolas contavam com a participação de ambos os gêneros, porém havia uma distinção implícita entre o trabalho especializado dos homens e das mulheres. Nos cursos de trabalhos manuais, os homens o exerciam em uma oficina, ou fábrica, separados da casa e, para tanto, ganhavam salário familiar; já as mulheres exerciam atividades com o caráter de distração complementar das atividades do lar, criando famílias ordenadas e racionais em que a maternidade era o item de maior importância. Entre seus ensinamentos, estava o de organização do lar, da alimentação, da educação dos filhos e, para preservação da saúde materna, estava implantado um programa de exercícios que mantinha as mães saudáveis. As mulheres também aprendiam alguma atividade que lhes fosse possível melhorar as condições do lar, tais como a economia doméstica (SCHELL, 2009).

As atividades desenvolvidas passavam, no entanto, por uma diferenciação de posições sociais. Conforme observa Schell (2009), às estudantes operárias, ensinava-se a conversão em empregadas domésticas, enquanto, às elitizadas, era desejável que se convertessem em esposas hábeis e que contratassem aquelas. A mulher indígena, por exemplo, era tida como objeto de estudo nos quais seus costumes se situavam distantes da realidade urbana. Segundo a autora, “a ênfase no gosto e decoro e nas boas maneiras possivelmente reflete outra alusão negativa as indígenas e camponesas, alentando a aquisição da cultura urbana, a conduta da classe média e o consumo” (SCHELL, 2009, p. 185-186). Havia uma pressão para que as mulheres da classe trabalhadora se inscrevessem nos cursos voltados à limpeza doméstica enquanto as de classe média era sugerido que se inscrevesse em cursos de tratamentos de peles finas, bordados, entre outros considerados próprios da educação moderna.

Se, por um lado, a educação feminina contribuiu para a perpetuação da sujeição feminina, por outro lhes proporcionou material suficiente para que aprendessem profissões. As mais comuns eram a de professora, dentista, enfermeira e outras em que lhes cabia a condição de “cuidado” ou “assessoramento”, considerados dons femininos por sua “natureza maternal”.

Com o acesso ao estudo e às posições no mercado de trabalho, as mulheres começaram a se organizar em busca dos seus direitos. A abertura ao capital estrangeiro durante o Porfiriato também permitiu a inserção de operárias no mercado de trabalho. Entretanto, essas eram possuidoras de menores salários que seus pares masculinos e

deveriam ainda dar conta dos afazeres domésticos: “Esta nova situação não se devia tanto a um projeto nacional, mas às conveniências do novo sistema econômico, mas o fato é que permitiu às mulheres tomarem consciência de seu papel em termos de gênero e classe social.” (BARCELÓ, 1997, p. 100).

Ressalte-se que, associada à modernização, novos comportamentos tornaram-se aceitáveis. e aquilo que, alguns anos antes, era considerado indecoroso, como o uso de roupas mais flexíveis, a audácia e determinados questionamentos às estruturas pré-estabelecidas, transformou-se em características das mulheres modernas. No entanto, o programa nacional mantinha a agenda em relação às incumbências da maternidade e educação para o lar. Se os comportamentos dissidentes foram admitidos, certamente não contemplavam toda a população, mas apenas aquelas envolvidas na vertente cultural emergente, enquanto as demais ainda permaneciam mais próximas da relação patriarcal conservadora.

Isso transpareceu no próprio discurso visual dos muralistas que, em oposição aos distintos *ismos* do início do século passado que primavam pela fragmentação da forma e pelas pesquisas de vanguarda, optaram por utilizar a linguagem figurativa atualizando os temas oriundos do passado pré-hispânico. Entre o passado e o presente, surgiram as mulheres retratadas conforme as pretensões do momento: por um lado, povoavam as paredes com representações de mães, educadoras, virgens e indígenas com suas roupas tradicionais e, por outro, apareciam as mulheres modernas, as musas e as mulheres erotizadas, vestidas com as roupas da moda. Os aspectos transitórios característicos desse período se apresentam em alguns casos de maneira conflituosa, dificultando o entendimento do consumidor ao qual a produção estava destinada e gerando interpretações superficiais devido à bagagem cultural distinta da valorizada nos centros urbanos. Ao invés de unificar, acabava-se aculturando e suprimindo a população mais carente. Serão analisados, portanto, alguns desses murais validados pela versão historicizada e serão confrontados com outros menos destacados, que, no caso, pertencem a muralistas mulheres.

2.2.1 Musas, Mães, Educadoras e Cuidadoras

A primeira fase muralista iniciou no governo de Álvaro Obregón (1880-1928). Ele governou de 1920 até 1924 e financiou os primeiros murais nos prédios públicos, nos quais além dos “Três Grandes”, participaram da execução artistas como Jean Charlot (1898-1979), Fernando Leal (1896-1974), Ramón Alva de la Canal (1892-1985), Fermín

Revueltas (1901-1935) e Emílio García Cahero (1897-1939). Embora esses artistas não tenham se destacado na imprensa e na história, também contribuíram para a difusão do programa.

Sob a direção de Vasconcelos, o Ministério da Educação ocupava lugar de destaque no governo de Obregón e recebia a maior parte do orçamento federal. A estruturação do país pós-revolucionário foi iniciada com a criação das Escolas de Artes e Ofícios e com a modernização e construção dos edifícios públicos e centros educativos que ficaram a cargo da pintura dos muralistas. No governo seguinte, o financiamento público foi reduzido drasticamente, mas recebeu novo impulso durante o governo de Lázaro Cárdenas del Río (1895-1970. Seu governo durou de 1934 a 1940, ele se aproximou do Partido Comunista Mexicano e, a partir de 1936, retomou e intensificou uma série de políticas sociais e a promoção dos sindicatos.

Os murais da primeira fase do Muralismo estavam carregados de vínculos com as teorias modernistas. Tendo, contudo, pouco conteúdo social, voltavam-se ao caráter estético e às teorias raciais de Manuel Gamio²¹. A partir do final da década de 20 e início da década de 30, já é possível perceber um maior engajamento. Em ambos os casos, são perceptíveis a associação da figura feminina a determinados padrões que o México moderno supunha serem pertinentes, criando um sistema de crenças nesses papéis.

Para Bourdieu (1996), a crença é construída por meio de um processo educativo, em que a posição dominante utiliza uma série de elementos simbólicos de dominação, por meio das estruturas sociais, para desenvolver a aceitação dos dominados ao jogo ao qual estão sujeitos. No caso das produções desse primeiro momento, a simbologia é utilizada para destinar as mulheres às duas tendências já mencionadas: por um lado, vemos a mãe, a educadora e, por outro, uma tendência à exibição da mulher moderna, da musa, ao mesmo tempo associada a conteúdos negativos, prefigurada na imagem da meretriz, da traidora, da mulher vulgar. Ainda de acordo com Bourdieu, o sistema de crenças faz com que o sujeito permaneça em sua posição, perpetuando a estrutura. Nesse momento no México, a crença cujo muralismo ajudou a construir entre os cidadãos no desempenho de seus papéis reforçava a estrutura patriarcal pré-existente, mas, com a inserção do conceito de família moderna ou de mulher moderna, independentemente da posição em que a mulher se enquadrasse, contribuía para situações violentas, como veremos nas páginas seguintes.

²¹ GAMIO, Manuel. **Forjando Patria**: Pro-nacionalismo. México: Secretaría de Educación Pública, 1916.

2.2.1.1 As musas da pátria

As musas são responsáveis por inspirar os homens nas qualidades tidas como superiores pela mitologia grega. Elas são as filhas de Mnemósine, a deusa da memória, e vivem no *Mouseion*. Platão se referiu à capacidade criadora e à musa que concede a inspiração no diálogo entre Sócrates e Íon.

Eu vejo, Íon, e vou fazer-te ver o que é segundo o meu entendimento. É que esse dom que tu tens de falar sobre Homero não é uma arte, como disse ainda agora, mas uma força divina, que te move, tal como a pedra a que Eurípides chamou de Magnésias e que atrai os anéis de ferro como também lhes comunica com sua força, de modo que eles podem fazer o que faz a pedra: atrair outros anéis, de tal modo que é possível ver uma longa cadeia de anéis de ferro ligado uns aos outros. E para todos é dessa pedra que a força deriva. Assim, também a Musa inspira ela própria e, através destes inspirados, forma-se uma cadeia, experimentando outros o entusiasmo. [...] [os poetas] são transformados e possuídos como as Bacantes que, quando estão possuídas, bebem nos rios o leite e o mel [...]. Enquanto não receber esse dom divino, nenhum ser humano é capaz de fazer versos ou de proferir oráculos. Assim, não é pela arte que dizem tantas e belas coisas sobre os assuntos que tratam, como diz Homero, mas por privilégio divino, não sendo cada um deles capaz de compor bem senão no gênero que a Musa o possui. [...] Com efeito, o poeta é uma coisa leve, alada, sagrada, e não pode criar antes de sentir a inspiração, de estar fora de si e de perder o uso da razão [...]. (PLATÃO, 1988, p. 49-51).

A musa é apresentada, portanto, pelo seu caráter atrativo e magnético capaz de conceder o “mel do Vale das Musas” e embriagar o poeta, tirando-o da razão para que ele possa produzir sua obra que inspirará os demais. A musa é vista como um objeto passivo de adoração, que não tem atitude, apenas inspira o “homem-criador”, sendo uma citação recorrente no imaginário coletivo ao longo da história. A figura feminina que “embriaga o artista” foi representada nua desde as esculturas antigas e posteriormente associada a objetos decorativos e consumíveis, como frutas e flores, em um jogo entre sedução e recato, velamento e desvelamento.

Uma vasta bibliografia tem explorado como a mulher se constitui num signo do poder criativo e sexual do artista masculino, contribuindo para a reificação de uma série de categorias: a mulher objeto, modelo, imagem, musa, observada; e o homem, sujeito ativo que a vê e que a cria enquanto representação. (VICENTE, 2012, p. 187).

Serão consideradas algumas das produções iniciais do movimento em que a representação da musa, fonte de atração e inspiração, foi associada a outros símbolos,

como o da árvore da vida. Isso reforça seu papel de ornamento e acessório da criação do artista homem.

Roberto Montenegro (1885-1978) foi um artista que não recebeu grande destaque dentro do movimento muralista. No entanto, ele foi o responsável pelo primeiro mural encomendado por Vasconcelos. É, portanto, pertinente analisá-lo para descobrir algumas das questões que permeavam o momento. O artista nasceu em Guadalajara e era um pintor reconhecido quando Vasconcelos o convidou para pintar “*El árbol de la vida*” ou “*El árbol de la ciencia*” (Fig. 5).

Na obra, uma figura antropomórfica masculina de armadura é ladeada por 12 figuras antropomórficas femininas de etnias variadas, divididas em duas seções. Acima, há a representação de uma grande árvore simbólica; no tronco, está o cavaleiro e as figuras antropomórficas femininas em pose teatral, vestidas em trajes que remetem a um passado clássico, com exceção da décima primeira que está trajada com roupas indígenas, ressaltando o caráter étnico do programa de Vasconcelos. A árvore, coberta por frutos e flores e com elementos da fauna, como o jaguar, é um importante símbolo cabalístico do judaísmo.

As figuras femininas aparecem como musas das representações renascentistas e trazem em suas mãos atributos do conhecimento. Segundo Tavera (2017), alguns textos afirmam que originalmente a figura central seria um São Sebastião atado à árvore, mas que Vasconcelos teria ficado desgostoso com a representação de um homem nu rodeado por figuras femininas vestidas, provavelmente por não gostar da ideia de uma figura masculina exposta como objeto de contemplação.

Esse mural exemplifica o primeiro momento do Muralismo Mexicano, caracterizado pela ausência de conteúdo político, representando valores culturais indígenas e o sincretismo religioso. O homem que sobrepõe o caule da árvore apresenta a pele mestiça e produz, a partir da conexão com as musas do conhecimento, a “raça cósmica” do nacionalismo mexicano. Sobre a árvore, está escrito: “Ação supera o destino. Vence!”. A cena do mural contém detalhes das artes folclóricas regionais e inclui vários elementos animais e vegetais na folhagem das árvores, rumo à sabedoria.

Figura 5 – MONTENEGRO, Roberto. “El árbol de la vida” ou “El árbol de la ciencia”. 1922.



Fonte: Vida de Peatón, 2012.²²

As alegorias do mural são complexas, e uma análise detalhada a respeito da pintura pode ser acompanhada na tese de Tavera. Para o presente estudo, destaca-se o fato de que a pluralidade de elementos na obra a tornou inacessível para grande parte do público, o que acabou gerando interpretações distintas das intenções originais.

Talvez *El árbol de la vida* tenha aberto o caminho para o Movimento Muralista Mexicano com elementos simbólicos tão complexos que pouco diziam a quem não possuísse a bagagem cultural que eles manejavam, virando uma “piada local” e, frente a isso, as massas optaram por aplaudir obras mais narrativas e menos metafóricas e complicadas. (TAVERA, 2017, p. 74).

À primeira vista, o que fica evidente é o caráter central da figura masculina que é ladeada por distintas figuras femininas. As musas que portam atributos não passam de acessórios da figura central.

²² Afresco. Colégio Máximo de São Pedro e São Paulo. Cidade do México. Disponível em: <https://jorgalbrtotranseunte.files.wordpress.com/2012/05/dsc05851.jpg> . Acesso em: 17 jul. 2023.

Devemos considerar a importância da árvore na composição; segundo alguns representa a árvore da vida, segundo outros a da ciência. Em última instância, ambas são árvores simbólicas que crescem no Paraíso, explicitamente citadas na Gênese, e ligados intimamente com as origens e destino do homem[...]. (RAMIREZ, 1984, p. 46).

A estrutura da obra, portanto, permite uma leitura do mito da criação, em que a conexão com distintas figuras femininas (um Adão, muitas Evas) de diferentes etnias compõem a genética mexicana a partir da fusão com o homem mestiço.

Também o paraíso, as musas e a árvore da vida reaparecem no mural de Diego Rivera, “*La Creación*” (Fig. 6), através de uma distribuição equilibrada dos elementos também dispostos de forma recorrente na pintura renascentista. A árvore, nesse caso, está rodeada pelo touro, o querubim, o leão e a águia, simbolizando o início de todas as coisas. Rivera optou por modelos pertencentes ao seu ciclo social. Com muitas delas, mantinha relacionamentos amorosos públicos, atribuindo um caráter autorreferencial à pintura. O muralista também preferiu interpretar a ocupação das modelos, criando uma associação identitária entre elas e suas personagens.

Figura 6 – RIVERA, Diego. “*La Creación*”. 1922.



Fonte: Acervo do Antigo Colégio San Ildefonso, 2012.²³

²³ Encáustica. Anfiteatro Simón Bolívar do Colégio San Ildefonso. Escola Nacional Preparatória, Cidade do México. Disponível em: [http://www.sanildefonso.org.mx/acervo.php#prettyPhoto\[iframes\]/0/](http://www.sanildefonso.org.mx/acervo.php#prettyPhoto[iframes]/0/). Acesso em: 17 jul. 2023.

Rivera criou uma espécie de Éden em que figuras antropomórficas nuas geram a nova humanidade a partir de dois seres que estão na base da composição, guiados pelas artes representadas pelas nove musas e por um ideal cristão. A alegoria é composta por figuras mestiças, como a “raça cósmica” exaltada por Vasconcelos. No centro do mural, há uma figura antropomórfica masculina rodeada por diversas outras figuras antropomórficas femininas (assim como no mural de Montenegro), à exceção da figura antropomórfica masculina na base direita, tendo como plano de fundo a flora e fauna que, segundo descrição da página da instituição²⁴ foram fruto das observações do artista durante uma viagem que fez pelo Istmo de Tehuantepec.

A figura central apresenta fortes semelhanças com o próprio artista, que se destaca no mural como o Criador, a árvore da vida, de braços abertos, apontado pela mão central do círculo superior. Diego personifica uma cruz/árvore que emerge da natureza fértil e divide o mural: de um lado, a Eva; do outro, o Adão, figuras que descrevem princípios relativos ao homem e à mulher. Os modelos foram Amado de la Cueva (1891-1926), pintor e seu assistente, representado de costas assentado ao solo, voltado ao grupo feminino e ladeado pelo símbolo do conhecimento, a serpente; do lado oposto, a esposa de Diego, Lupe Marín (1895-1983) de longos cabelos, com olhar voltado ao centro da composição. À esquerda, há as personificações da fábula; o conhecimento, com manto azul e dourado; a musa da poesia erótica Erato, em que a pintora Nahui Ollin serviu como modelo. Nesse setor também está a tragédia, representada com uma máscara.

Nahui Ollin tornou-se conhecida por seus grandes olhos azuis que encantavam os corações e principalmente por servir de modelo de vários artistas por sua beleza descrita como hipnotizante e erótica. Ela acabou, contudo, tendo sua carreira dominada por esse estigma mais do que pelo reconhecimento de suas pinturas.

Diego Rivera [...] pôs um de seus olhos com enormes e espessas pestanas sob um sombreiro de feltro [...]. Diego não foi o único que sucumbiu ao verde azulado de seus olhos. Gabriel Fernandez Ledesma, Ignacio Rosas, Antonio Ruiz El Conoeles também a trabalharam. O Dr. Atl a amou e pintou; Roberto Montenegro também, e ele fez um esplêndido retrato dela no qual ela parece um personagem da corte espanhola. (PONIATOWSKA, 2001, p. 70).

A artista também aparece na lista da *Unión de Artistas y Artesanos, Obreros Técnicos, Pintores, Escultores y Similares* de 1922, fundada por Rivera.

²⁴ Disponível em: http://www.sanildefonso.org.mx/mural_anfiteatro.php Acesso em: 12 fev. 2021.

Luz Jiménez (1897-1965), indígena do sul do Vale do México e contadora de histórias em língua náuatle e informante linguística de Milpa Alta²⁵, espelhava um dos símbolos do passado asteca dentro do programa muralista que nasceu com a estabilidade pós-revolucionária. Por isso, seu papel no mural é o da tradição, e aqui aparece uma das recorrentes representações romantizadas de mulheres usando trajes tradicionais nas pinturas e outras artes que estereotipavam os indígenas que viviam em áreas rurais. Além desse mural, a modelo aparece em outros do período: “*La Fiesta del Señor de Chalma*” (1923-24), de Fernando Leal (1901-1964), e “*Cortés y Malinche*”, de Orozco (1923-26). Esse estereótipo tinha relação com o pensamento de Manuel Gamio, que, durante o projeto de moldagem da pátria mexicana, defendia a aproximação cultural, defendendo que: “quando a classe média e a indígena tiverem o mesmo critério em termos de arte, estaremos culturalmente redimidos e existirá a arte nacional, que é uma das grandes bases do nacionalismo” (GAMIO, 1916, p. 66). Portanto, resgatava-se um passado teoricamente “comum” a todos os mexicanos, mas que, por outro lado, apresentava uma estética irreal dos indígenas contemporâneos ao movimento.

As figuras em pé à direita representam as quatro virtudes cardeais: prudência, justiça, fortaleza e temperança. As modelos utilizadas foram Julieta Crespo de la Serna (sem data), María de los Dolores Asúnsolo (mais conhecida como a atriz Dolores del Río, 1904-1983) e Lupe Marín, que aparece novamente personificando o canto no lado esquerdo da composição. Guadalupe Rivas Cacho (1894-1975), atriz com tranças e *rebozo*, serviu de modelo para a comédia. É sabido que ela manteve um romance com Rivera e fundou, com ele, Orozco e Lombardo Toledano (1894-1968), o *Grupo Solidario del Movimiento Obrero* em 1922. Guadalupe Rivas Cacho é a figura com expressões mais marcantes da composição, em contraste com as outras que apresentam eminente apatia. Há ainda a representação da dança, personificada por uma figura antropomórfica feminina em pé com os braços erguidos. As figuras aladas simbolizam a ciência e a sabedoria, e foram modeladas pela professora e escritora Palma Guillén (1893-1975) e Luz Jiménez.

Além dessas personagens, Rivera pintou do lado masculino “as cardinais Continência, Fortaleza, Prudência e Justiça; e as virtudes teológicas próximas à mulher: Caridade, Esperança e Fé” (OCAÑA, 2019, p. 30-31), ao lado esquerdo, mais uma vez modeladas por Luz Jiménez. Emergem, assim, as intenções programáticas das qualidades

²⁵ Quando jovem testemunhou a Revolução Mexicana e estava presente quando Emiliano Zapata e seu exército revolucionário entraram em Milpa Alta em 1911. Seu relato de testemunha ocular é um dos únicos depoimentos de Emiliano Zapata falando náuatle.

que cada um dos gêneros deveria ter. É importante lembrar que um dos elogios aplicados às mulheres artistas durante séculos foi o seu caráter virtuoso, assim como Vasari se referiu às artistas em seu livro *“Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori”*.

A disposição equilibrada dos personagens, as vestes e a escolha do tema que mescla mitologia e religiosidade demonstram a preocupação em manter uma fórmula funcional consolidada. O círculo superior em azul ultramar, rodeado por um arco-íris, representa a energia primária direcionada para os três lados: a natureza, o feminino e o masculino. Rivera mencionou que suas intenções eram de representar a hierarquia entre as raças indo do “autóctone puro ao castelhano, passando pelos mestiços representativos” (RIVERA, 1923).

A parte central do mural foi construída um pouco depois da viagem de Rivera patrocinada por Vasconcelos. No entanto, este não considerou o mural suficientemente mexicano. Por isso, Rivera decidiu construir a figura/árvore e colocar símbolos dos evangelistas para representar a energia primária que é direcionada para a natureza, o feminino e o masculino.

Ao observar as relações estabelecidas por Rivera com suas modelos, percebe-se claramente como as mulheres eram retratadas nos ciclos culturais em que atuavam, inclusive quando se dedicavam às artes. Rivera as colocava como personificações das musas e as classificava com base em suas ocupações, revelando a forma como a sociedade as concebia. A participação dessas mulheres no movimento do Muralismo era altamente influenciada por sua aparência, sendo consideradas como mulheres modernas de acordo com os ideais da nova estrutura mexicana, ou por encarnarem a fisionomia da “raça cósmica”, ou ainda por serem reconhecidas por sua conduta virtuosa.

Tanto no mural de Montenegro como no de Rivera, a composição segue um padrão semelhante, com a figura central, a base da árvore da vida, representando o homem em torno do qual diversas figuras femininas se associam para criar o destino da humanidade. Para ambos os artistas, o protagonista da obra é o ser masculino.

O princípio da inferioridade e da exclusão da mulher, que o sistema mítico-ritual ratifica e amplia, a ponto de fazer dele o princípio de divisão de todo o universo, não é mais que a dissimetria fundamental, a do sujeito e do objeto, do agente e do instrumento, instaurada entre o homem e a mulher no terreno das trocas simbólicas, das relações de produção e reprodução do capital simbólico, cujo dispositivo central é o mercado matrimonial, que estão na base de toda a ordem social: as mulheres só podem aí ser vistas como objetos, ou melhor, como símbolos cujo sentido se constitui fora delas e cuja função é contribuir

para a perpetuação ou o aumento do capital simbólico em poder dos homens. (BOURDIEU, 2012, p. 55).

A associação da mulher à figura da musa contribui para uma das premissas do jogo estrutural de valorização do sistema familiar patriarcal. Nesse contexto, as mulheres são vistas como objetos de reprodução, adoração e beleza, a serviço da figura masculina central. Essa relação de poder e submissão é analisada por Bourdieu, que discute a relação entre estética e dominação simbólica no campo artístico. A objetificação da mulher como musa reforça a hierarquia de gênero e a exclusão das mulheres como sujeitos ativos e criativos na produção artística.

2.2.1.2 *As mães da pátria*

Uma das representações recorrentes nos murais mexicanos é a figura da “mulher-mãe”, responsável pela educação patriótica. A construção da figura da “mulher-mãe” remonta aos anos iniciais do Porfiriato, período de rivalidade entre Estado e Igreja no âmbito educacional, em que se procurava transformar a educação em um espaço de doutrinação do Estado liberal e oligárquico.

A família e a escola foram os principais transmissores de valores e símbolos selecionados pelo Estado para homogeneizar a sociedade[...] no nível familiar, a mãe foi reconhecida como a primeira educadora das crianças e, portanto, pensava-se que por meio de sua educação o Estado poderia nortear o futuro da sociedade. Naquela época, entraram em voga os ditados: “Se você quer ter bons cidadãos, forme boas mães de família”; “Educar um homem é treinar um indivíduo que não pode deixar nada para trás; educar uma mulher é treinar as gerações vindouras”; “Entre uma mulher sem educação e uma mulher mal educada, a primeira não pode fazer o bem; a última inevitavelmente fará o mal”; “A mulher educada constrói sua casa; a mulher ignorante a destruirá com suas próprias mãos”. (BARCELÓ, 1997, p. 83).

Esse pensamento persistiu durante a Revolução e mesmo após, apesar da existência de manifestações feministas em torno de 1916, quando ocorreu o Congresso Feminista de Yucatán, com as mulheres reforçando a importância do direito ao voto. Naranjo (2011) assinala que surgiram publicações, como as do jornal *Excélsior*,²⁶ valorizando a maternidade e comemorando o Dia das Mães. O jornal recebia apoio de

²⁶ Excélsior foi um jornal de publicação diária mexicana fundado em 1917, sendo o segundo mais antigo, depois de El Universal, e um dos mais importantes na Cidade do México. Foi fundado por Rafael Alducin e relançado em 2006. Atualmente pertence ao empresário Olegario Vázquez Raña e ao diretor editorial Pascal Beltrán del Río.

Vasconcelos, transparecendo seu interesse que só se alterou nos anos posteriores com a consolidação do sistema educativo escolar, desviando o foco da educação da mãe para a professora.

O controle da natalidade e a educação sexual, embora apoiados por um departamento do Estado para ensinar as jovens questões de saúde, pois muitas desconheciam de que maneira engravidavam, eram barrados pelo sistema educativo da SEP. Este pregava a organização familiar e lembrava frequentemente às educadoras sobre a importância de seu papel em manter as estudantes dentro dos preceitos do decoro, preservando a ingenuidade das jovens, uma vez que

Os pais esperavam uma elevada moralidade na educação – a discussão de assuntos sexuais era de todas as formas, imoral – e o país inteiro necessitava de reprodução. Se as mulheres pudessem escolher não ser mães, se poria em risco o futuro da pátria. Dar às mulheres informações sobre o controle de natalidade sabotava o culto à modernidade e o papel mais importante das mulheres na sociedade. (SCHELL, 2009, p. 189).

Um dos objetivos da valorização da maternidade era repovoar o México. Isso se devia à grande perda populacional após a Revolução, associada ao fator da alta taxa de migração para os Estados Unidos.

As obras que serão analisadas a seguir têm como objetivo demonstrar como esses interesses foram expostos na conformação do produto simbólico do período. O início ocorrerá pela obra de José Clemente Orozco no programa decorativo da ENP, que se consolidou após os elogios que o artista vinha recebendo da crítica, como os de Juan José Tablada (1871-1945), que o comparava a Goya, devido às suas representações irônicas que circulavam na imprensa opositora a Madero.

Uma matéria do *El Universal: El gran diario de México*²⁷ menciona que o *Consejo Cultural y Artístico da Cidade do México* ofereceu um banquete em homenagem ao poeta José Juan Tablada, que partiria para Nova York no dia seguinte para continuar a divulgação da arte mexicana naquela cidade. O poeta teria elogiado efusivamente José Clemente Orozco considerando-o o melhor pintor mexicano. Ainda segundo ele, Orozco deveria decorar o mural do *Palácio del Ayuntamiento*²⁸.

²⁷ **El Universal:** El gran diario de México. “El homenaje del Consejo Cultural al poeta José Juan Tablada, fue de una alta significación artística y social: Algunos de los asistentes a esa fiesta, según nuestro caricaturista.”. 25 fev. 1923, 5. <https://icaa.mfah.org/s/en/item/755265#?c=&m=&s=&cv=>. Acesso em: 18 jun. 2019.

²⁸ Uma curiosidade: o artigo cita a presença de uma única mulher, Fanny Anitúa, e para validar sua participação menciona que ela cantou obras nacionais e compareceu ao evento acompanhada do marido.

Orozco nasceu em Guzmán e foi um dos mais destacados pintores mexicanos. Juntamente com Rivera e Siqueiros, dedicou-se também à pintura de cavalete, à aquarela, ao desenho e à caricatura, sendo esta última sua fonte de renda. A temática central de sua obra foi a revolução, a crítica social e a luta do povo, repleta de figuras irônicas e estilizadas, com influências do Renascimento, Realismo e Expressionismo.

Na imagem seguinte (Fig. 7), presente na primeira série de murais da ENP, o artista retratou figuras antropomórficas imersas em um contexto materno. Uma figura feminina antropomórfica segura uma figura infantil antropomórfica, lembrando as representações das madonas renascentistas com o Menino Jesus, geralmente retratadas rodeadas por seres alados. Nesta composição, os seres alados foram substituídos por quatro figuras andróginas com trajes fluidos que cercam a personagem central. É sabido que os muralistas adotavam uma postura sincrética e, em muitos casos, anticatólica, considerando o catolicismo como associado aos interesses burgueses. Nesse sentido, fica evidente a intenção de atrair aqueles que ainda estavam fortemente ligados às imagens sagradas, de modo a se identificarem com os propósitos do programa de Vasconcelos.

Orozco realizou no *Patio Grande* quatro painéis contínuos: “*Cristo destruyendo su cruz*”, “*Los elementos*”, “*La lucha del hombre con la naturaleza*” e “*Maternidad*”. As obras faziam parte do projeto de um primeiro conjunto de murais “*Los dones que recibe el hombre de la naturaleza*”, que o próprio artista destruiu colocando em seu lugar os murais atuais. O artista ficou insatisfeito com o que chamou de “ensaios e experimentos” e acabou preservando somente “*Maternidad*”, mural em que, segundo disse o artista, teria retratado sua própria mãe e pelo qual foi criticado por fazer uma alusão à Virgem que estaria nua, acompanhada de uma segunda figura, representada de costas, que supostamente ofereceria uvas aos serafins, um ato libidinoso. Sendo assim, o mural censurado.

Figura 7 – OROZCO, José Clemente. “Maternidad”. 1923-1924.



Fonte: Acervo do Antigo Colégio San Ildefonso, 2012.²⁹

De fato, a movimentação das vestes remete às composições renascentistas que prezam pelo esvoaçar das roupas, em especial pela forte influência da pintura de Sandro Botticelli, mas nenhuma das figuras é angelical, não possuem asas nem halo glorioso. A associação se daria pela recorrência ao *pathosformel*³⁰ das madonas (Fig. 8). Dentre os

²⁹ Afresco. Antigo Colégio San Ildefonso. Cidade do México. Disponível em: [http://www.sanildefonso.org.mx/acervo.php#prettyPhoto\[iframes\]/5/](http://www.sanildefonso.org.mx/acervo.php#prettyPhoto[iframes]/5/). Acesso em: 17 jul. 2023.

³⁰ Pathosformel é um conceito introduzido pelo filósofo alemão Aby Warburg, que se refere às formas simbólicas e expressivas que capturam e comunicam emoções intensas, especialmente aquelas relacionadas ao sofrimento humano. Pathosformel combina as palavras gregas “pathos” (emoção, paixão) e “formel” (forma, estrutura), indicando a conexão intrínseca entre a forma visual e a experiência emocional. Essas formas simbólicas podem ser encontradas em várias manifestações culturais, como arte, literatura, música e rituais, e são utilizadas para evocar e transmitir estados emocionais profundos. O conceito de pathosformel busca explorar a capacidade das imagens de despertar e evocar emoções intensas nos espectadores, conectando-se à dimensão emocional e afetiva da experiência humana. Em outras palavras, “[...] permite explicar a adoção de formas artísticas a partir da afinidade de necessidade expressiva. Assim, todos os

elementos que compõem a figura central, o mais plausível de associação à identidade cristã seria o uso do suposto véu.

Figura 8 – BOTTICELLI, Sandro. “Madona com menino e o jovem São João Batista”. ~1468.



Fonte: Web Gallery of Art, 2023.³¹

detalhes da figuração de um quadro, que até então o haviam sido vistos sob termos formais, se apresentam em ensaios e acréscimos posteriores como figurações repletas de conteúdo que devem sua sobrevivência ao conjunto do legado cultural nelas preservados”. BING, Gertrud. Prefácio à edição de 1932. In: WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã**: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p. XLI-XLVII.

³¹Têmpera e óleo sobre painel. 90,7 x 67 cm. Museu do Louvre. Paris. Disponível em: <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/botticel/1early/15virgin.html>. Acesso em: 17 jul. 2023.

A construção dessa figura velada apresenta uma questão de qualificação feminina simbólica histórica, explicada em detalhes pela pesquisadora Gerda Lerner, ao assinalar que o uso do véu foi uma das formas de classificação das mulheres em respeitáveis e não respeitáveis. Surgida na Mesopotâmia, foi se tornando um símbolo consolidado com o passar dos anos na civilização ocidental.

Qualquer homem identificava pelo véu que a esposa, a concubina ou a filha virgem tinha a proteção de outro homem. Como tal, ela era marcada como intacta e inviolável. De modo oposto, a mulher sem véu era evidentemente marcada como desprotegida, portanto, alvo de qualquer homem. Esse padrão de discriminação visível imposto é recorrente ao longo do período histórico na miríade de regulamentações que colocam “mulheres indecentes” em certos distritos ou certas casas marcadas com sinais claros e identificáveis, ou que as forçam a fazer um registro junto às autoridades e carregar cartões de identificação. (LERNER, 2019, p. 46).

O velamento feminino que surgiu na Mesopotâmia como uma forma de diferenciação entre as mulheres que exerciam funções de “servidão sexual religiosa” ligada aos rituais de adoração aos deuses e “prostituição”, no caso da prostituição com finalidades comerciais (conforme nomenclatura da autora), estendeu-se a outras culturas religiosas, aparecendo frequentemente na iconografia cristã, que foi um dos grandes temas da arte desenvolvida nas academias do México até o período imediatamente anterior ao Muralismo. O uso do véu por mulheres em algumas culturas tem sido associado a valores como modéstia, pureza, submissão e recato, enquanto em outras pode ter um significado ritual ou até mesmo político. Destaca-se, portanto, a intenção do artista em articular a figura feminina maternal de seu mural à Virgem, uma figura respeitável na tradição cristã, mas retirando-lhe os atributos religiosos. Assim, é provável que, além de ter sido influenciado por Botticelli, o pintor tenha usado suas obras de referência como modelo. Se observarmos com atenção a figura acima, veremos que o perfil da madona se assemelha à mãe com o menino de Orozco, e a figura do jovem se assemelha à primeira das figuras flutuantes.

Existe mais uma questão em torno do véu que cobre a figura central: no México, usa-se o *rebozo*, um pedaço longo e reto de tecido que transita entre um lenço e um xale. É visto como vestuário típico das mulheres, distinguido por franjas tecidas com os dedos, chamadas *repacejos*. Na ancestralidade mexicana, as mulheres utilizavam o *rebozo* como instrumento auxiliar para massagear as costas durante o parto e para reposicionar o bebê

dentro da barriga, deixando-o na posição ideal para facilitar o nascimento. Atualmente, movimentos de parto humanizado têm retomado esse artifício. Ao inseri-lo na figura central, reforçam-se os propósitos reprodutivos, intensificados pela presença da figura complementar que porta um cacho de uvas, um símbolo frequentemente associado à fertilidade.

A figura complementar presente na obra em questão apresenta uma característica pouco explorada na literatura especializada acerca do Muralismo mexicano: o cabelo da figura apresenta ondas em forma de caracol, o que remete à mitologia ancestral. Tal forma tem relação com o deus asteca Tecuciztecatl, que é representado dentro de uma concha de caracol (em náuatle, “Tēcciztēcatl” significa “morador do caracol”). Na mitologia asteca, Tecuciztecatl é considerado o segundo sol, que teria perdido seu brilho por hesitar em se sacrificar em uma reunião entre os deuses para discutir quem teria a missão de criar o mundo. Após titubear, ele cedeu e lançou-se na fogueira, mas seu brilho enfraqueceu, tornando-se a lua. Essa referência mitológica é relevante para a compreensão da figura complementar e sua relação com a iconografia mexicana.

O caracol é um símbolo lunar privilegiado: não só é concha, ou seja, apresenta o aspecto aquático da feminilidade e, talvez, possui o aspecto feminino da sexualidade, como também concha espiralada, quase esférica. (DURAND, 2012, p. 313).

É interessante notar Tecuciztecatl foi punido, sendo transformado em um arquétipo feminino. Essa punição foi uma forma de castigar a covardia de Tecuciztecatl e humilhá-lo diante dos outros deuses. É importante ressaltar que a condição das mulheres na sociedade asteca variava de acordo com a posição social, o status familiar e a região geográfica. Embora as mulheres tivessem algumas restrições e fossem consideradas inferiores aos homens na sociedade asteca, elas também possuíam agência e podiam exercer influência dentro de suas esferas de atuação.

Ao construir o cabelo da figura central em forma de caracol, Orozco pretende reforçar o aspecto reprodutivo da imagem, combinando dois elementos simbólicos relacionados à fertilidade e à feminilidade. Dessa forma, ele enfatiza o papel da mulher como provedora de filhos.

Além do tema da maternidade, os outros murais de Orozco seguem um programa que trata de temas revolucionários, como a greve, as trincheiras e a ordem antiga. Em outra seção, o artista pinta figuras antropomórficas masculinas, os revolucionários,

recebendo a bênção de figuras antropomórficas femininas, suas mães, antes de partirem para a revolução (Fig. 9). Isso destaca o papel das mães na educação de seus filhos para servir à nova pátria.

Figura 9 – OROZCO, José Clemente. “La despedida”. 1926.



Fonte: Wikiart Visual Arte Enciclopédia, 2011.³²

Na imagem, as mães estão sentadas ou ajoelhadas e cobertas por rebozos brancos. Assim, o artista as coloca em uma posição passiva nesse processo. No entanto, é importante notar que Orozco omite o papel das mulheres como *soldaderas*, que lutaram armadas durante a Revolução. Nesse mural, as mulheres são retratadas como figuras sólidas e inativas, em tons acinzentados, fazendo parte do cenário inerte.

Em suas pinturas de 1923, Orozco adotou um tom mais crítico em relação à burguesia, utilizando linhas caricaturescas e distorcidas e cores mais vivas.

O tema da maternidade também foi retratado pelo artista David Alfaro Siqueiros em sua obra de cavalete com intenção muralista. O pintor, ainda jovem, havia feito uma cópia da obra “*Virgen de la silla*”, de Rafael Sanzio (Fig. 10), o que demonstra seu interesse pelo tema das madonas desde seu *habitus* primário. De acordo com informações fornecidas pelo site da instituição que abriga a obra, isso pode ser atribuído à educação

³² Afresco. Antigo Colégio San Ildefonso, Cidade do México. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/José-clemente-orozco/farewell-1926>. Acesso em: 17 jul. 2023.

cristã mariana do artista, que estudou no *Colegio Franco Inglés da Ciudad* do México, de padres maristas.

A obra apresenta traços de um pintor iniciante, como problemas compositivos de iluminação e forma. Apesar disso, é possível identificar a influência da educação religiosa de Siqueiros em sua obra.

Figura 10 – SIQUEIROS, David Alfaro. Cópia da “Virgem de La Silla” de Rafael. ~ 1907.



Fonte: INBA, Donación María Asúnsolo, 1988.³³

³³ Óleo sobre tela, Museu Nacional de Arte, INBA. Cidade do México. Disponível em: <http://musal.emuseum.com/objects/200/la-virgen-de-la-silla-copia-de-rafael;jsess>. Acesso em: 17 jul. 2023.

Nas pinturas produzidas de 1930 a 1936, as madonas reaparecem em tom crítico: “*Madre proletária*” (1931), “*Madre Campesina*” (1931) e “*Niña Madre*” (1936). “*Madre proletária*” (Fig. 11) retrata uma figura antropomórfica feminina cercada por crianças, em um espaço confinado e opressivo, sugerido pelas paredes de tijolos. A mulher parece impotente, imóvel, carregando o peso das crianças em suas costas, enquanto um dos meninos estende os braços e se movimenta pelo chão.

Figura 11 – SIQUEIROS, David Alfaro. “*Madre Proletária*”. 1929.



Fonte: INBA Acervo Constitutivo, 1982.³⁴

³⁴ Óleo sobre serapilheira. 249 x 180 cm. Museu de Arte Moderna, Cidade do México. Disponível em: <http://munal.emuseum.com/objects/2205/madre-proletaria?ctx=efbe0bee-da98-4696-ab54-8785bc94456e&idx=0>. Acesso em: 17 jul. 2023.

“*Madre campesina*” (Fig. 12) retrata uma mãe em um ambiente rural e árido, rodeada pelos cactos mexicanos, em uma paisagem de entardecer. Ela está de pés descalços e fundida ao seu filho em um *rebozo*. Mãe e filho formam uma massa compacta, e os pés descalços atestam a miséria de boa parte da população. Esse artifício é utilizado frequentemente pelos muralistas como alegoria da simplicidade.

Figura 12 – SIQUEIROS, David Alfaro. “*Madre Campesina*”. 1929.



Fonte: Olga's Gallery, 2023.³⁵

³⁵ Óleo sobre serapilheira. 249 x 180 cm. Museu de Arte Moderna, Cidade do México. Disponível em: <https://www.freeart.com/gallery/s/siqueiros/siqueiros108.html>. Acesso em: 17 jul. 2023.

“Niña madre” (Fig.13) retrata uma jovem figura antropomórfica feminina com um olhar distante, carregando nas costas uma figura antropomórfica infantil. A pintura foi inspirada na fotografia de Hugo Brehme (1882-1954) intitulada “Inditos” (Fig. 14), manifestando que, devido à pouca idade, a menina não poderia ser mãe da criança. Isso levanta a questão de que, para as mais pobres, o papel materno começava precocemente e pertencia a todas, independentemente de serem mães biológicas ou não.

Figura 13 – SIQUEIROS, David Alfaro. “Niña Madre”. 1936.



Fonte: Olga 's Gallery (2023).³⁶

³⁶ Piroxilina. 76 x 61 cm. Museu de Arte de Santa Bárbara, Santa Bárbara, CA, EUA. Disponível em: <https://www.freeart.com/gallery/s/siqueiros/siqueiros47.html>. Acesso em: 17 jul. 2023.

Figura 14 – BREHME, Hugo. “Inditos”. 1915.



Fonte: Coleção Sinafo, 1915.³⁷

Em contraste com a menina sorridente da fotografia, Siqueiros atribui à figura uma expressão séria e vaga, tornando a tarefa de carregar o bebê um fardo. O ambiente escuro intensifica a dramaticidade da cena.

³⁷ Instituto Nacional de Antropologia e História. México. Disponível em: <http://discursovisual.net/dvweb13/agora/agobenigno.htm>. Acesso em: 17 jul. 2023.

A própria conformação do volume que configura o corpo infantil se assemelha a um saco cheio de pesadas pedras. As referidas obras apresentaram em comum o *rebozo* mexicano, que, portanto, deve ser considerado como um atributo do tema da maternidade nas representações das obras mexicanas.

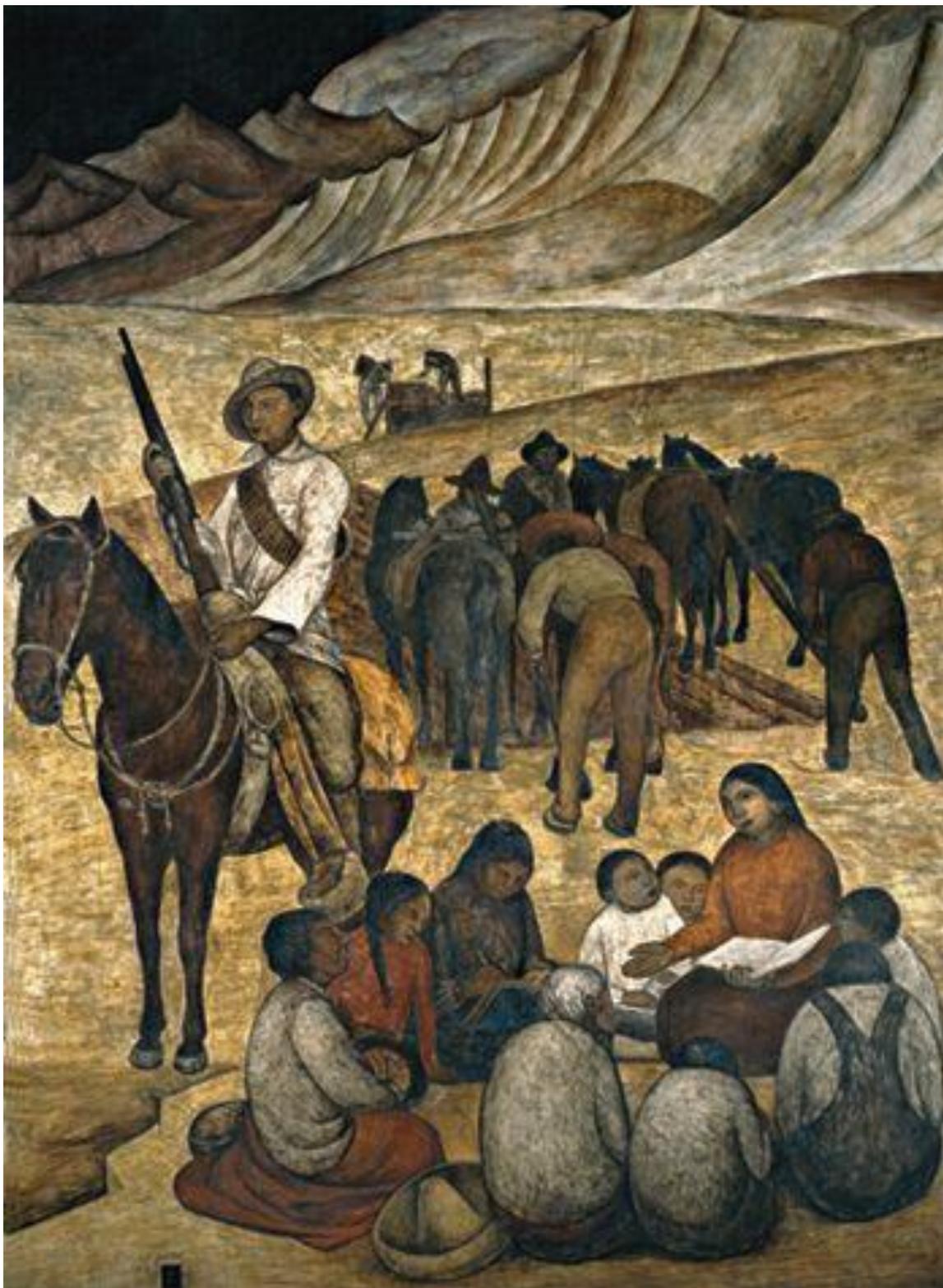
O aspecto da mulher sofredora carregando o peso dos filhos, na leitura feita por Naranjo (2011), trata-se de uma crítica maniqueísta ao capitalismo, e não ao sistema patriarcal. Ao criar *madonnas* proletárias, Siqueiros denunciou, por meio de obras móveis, algo que já fazia também em murais. Ele mostrou como vivia boa parte da população, com baixas condições financeiras corroboradas pelos ambientes áridos e opressores, ainda que representando as figuras com aspecto monumental. O artista retrata a aparência daquelas mulheres que estavam fora da modernização e que foram vitimadas por ela. Nas obras, as mulheres aparecem como sujeitos incapazes de sair do ambiente que as oprime.

2.2.1.3 A educadora da pátria

Embora a classe operária tenha conseguido ascender em alguns setores com a produção de chapéus, o setor têxtil e o desenvolvimento de atividades, como a separação de grãos de café em Vera Cruz, o reforço de profissões que a população feminina tinha aceitação na formação da nação mexicana pós-revolucionária, principalmente da mulher proveniente da classe média, se dava por ofícios como o de professora. Frequentemente são encontradas essas representações nos murais de Diego Rivera, o pintor construído pelas instâncias de legitimação como o expoente máximo do Muralismo Mexicano.

Nos murais de Rivera no *Ministerio de Educación Pública*, as educadoras foram retratadas em diversos setores, normalmente inexpressivas e serenas, como é o caso da representação “*La maestra rural*” (Fig. 15). Rivera conta a história mexicana de maneira não linear, narrando o processo de transformação do país e, ao mesmo tempo, evidenciando elementos constituintes do povo mexicano. Nas sessões que retratam a educação rural, atribuiu, às figuras antropomórficas pintadas, distintas faixas etárias (crianças, adultos e idosos, de ambos os gêneros), demonstrando nos mestiços a fusão étnica defendida pelo programa e a incorporação aos projetos educativos.

Figura 15 – RIVERA, Diego. “Educación en la Aldea” ou “La Maestra Rural”. 1923.



Fonte: Evgeny Zhivago, 2007.³⁸

³⁸ Ministério da Educação Pública, Cidade do México. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/20302464@N07/15263518644/in/photostream/>. Acesso em: 17 jul. 2023.

A *maestra* está identificada pelo acento pictórico obtido pelo uso da cor branca no livro e nas vestes da criança ao seu lado. O ato de ensinar se revela pelo posicionamento da mão da personagem, que alude à atitude de alguém que explica algo. A imagem representa as *Misiones Culturales*, projeto educativo de Vasconcelos que levava a educação aos lugares mais distantes e que buscava “incorporar os indígenas e os camponeses em uma nação ‘civilizada’ e espalhar neles um pensamento racional e prático para acabar com o fanatismo religioso, hábitos ‘viciosos’ e obter higiene corporal e doméstica” (VAUGHAN, 1982, p. 51).

Nos planos posteriores da pintura mural, são apresentados mais dois grupos de pessoas: um arando a terra, e o outro trabalhando na construção. Esses elementos são utilizados por Diego Rivera para representar as condições em que ocorriam as aulas na época retratada, ou seja, ao ar livre e sem instituições escolares estruturadas, abrangendo faixas etárias distintas. Apesar disso, a figura da professora é apresentada trabalhando tranquilamente nesse ambiente. Ao lado do grupo retratado, há um revolucionário a cavalo também vestido de branco, o que sugere uma conexão com o sistema educativo e, possivelmente, uma atitude de proteção em relação a esse grupo.

A figura da educadora é retratada em outras seções dos murais de Diego Rivera, como em “*Alfabetización*” (Fig. 16). Nessa cena, a figura antropomórfica feminina que representa a professora distribui livros para os outros personagens presentes, incluindo os revolucionários, ressaltando a importância do projeto educativo também na alfabetização de adultos. A presença de um orbe terrestre aos pés da professora e em frente às crianças indica uma educação voltada para o futuro, enquanto um dos personagens traz consigo o compasso, um atributo que representa o progresso.

A representação idealizada da professora em situação pacífica diante das aldeias camponesas com um público receptivo e interessado, presente nas alegorias de sucesso educacional no campo, não refletia a realidade da época. Diego Rivera romantizou a função da educadora, sugerindo que, mesmo sob condições precárias de trabalho, as educadoras conseguiam conquistar a adesão dos camponeses e dos revolucionários. Entretanto, na prática, os valores empregados no sistema educacional confrontavam-se com muitas das crenças e dos costumes dos grupos, e a relação entre as educadoras e os alunos era frequentemente conturbada, com episódios de violência. Essa realidade será abordada posteriormente, quando forem analisados os murais de Aurora Reyes.

Figura 16 – RIVERA, Diego. “Alfabetización”. 1923.



Fonte: Historia y cultura de México, 2012.³⁹

³⁹ Afresco. Ministério de Educação Pública, Cidade do México. Disponível em: <https://culturaenMéxico.files.wordpress.com/2011/11/diego01.jpg>. Acesso em: 17 jul. 2023.

De fato, os murais do Muralismo Mexicano também tinham o propósito de incentivar as mulheres a seguir a profissão de educadora, visto que se acreditava que elas possuíam um “dom natural” para cuidar e educar. Contudo, é importante destacar que essa crença não deixava de ser uma forma de dominação e limitação das mulheres em determinadas tarefas. Essas estruturas sociais opressoras foram repetidamente representadas em várias obras do Muralismo Mexicano e podem ser analisadas como formas de controle social que reforçavam a ideologia dominante da época.

A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça: é a divisão social do trabalho, distribuição bastante estrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos, de seu local, seu momento, seus instrumentos. (BOURDIEU, 2012, p. 18).

O dom natural tende a ser reiterado em outras representações. Nelas a atuação feminina é qualificada segundo sua natureza, a serviço das necessidades trazidas pós-revolução.

2.2.1.4 *A cuidadora e protetora da pátria*

O grande número de enfermos e feridos, principalmente durante o processo revolucionário, permitiu que as mulheres ingressassem mais ativamente na área da saúde. Assim, elas disponibilizavam os cuidados necessários aos soldados.

A primeira médica mexicana, Matilde Petra Montoya La Fragua (1859-1938), havia se formado em 1887. Apesar de ter passado por dificuldades para obter seu diploma na *Escola Nacional de Medicina de México*, foi declarada cirurgiã e obstetra, abrindo caminho para outras mulheres, momento em que coincidiu com a criação da profissão de enfermeira. No final do século XIX, os bons hospitais necessitavam de enfermeiras. As primeiras enfermeiras se formaram no *Hospital de Maternidad e Infancia*, atuando mais imprescindivelmente no *Hospital General e no Manicomio de la Castañeda* (para portadores de doenças mentais).

Ao contrário das médicas universitárias e das médicas indígenas, que eram autônomas, as enfermeiras estiveram sempre subordinadas ao poder médico. A formação dada às futuras enfermeiras enfatizava, tanto no aprendizado como durante a prática, a importância de seguirem cuidadosamente as prescrições e ordens do médico, recordando-lhes sempre que as enfermeiras não eram nem poderiam ser médicas. Nos procedimentos das alunas valorizava-se que fossem submissas. Os estudos de enfermagem foram dependentes da *Escuela de Medicina*,

onde não só o diretor era médico, como médicos também eram seus examinadores e professores. (CARRILLO, 2004, p. 42).

As representações de médicas nos murais da época são incomuns, ao contrário das representações frequentes de mulheres como enfermeiras. Esta era uma das profissões aceitas no contexto do desenvolvimento nacional.

Em “*Historia de la cardiología*”⁴⁰ (Fig. 17), Rivera inseriu uma médica estrangeira em detrimento daquelas que alcançaram posições de destaque na história mexicana, assim como aconteceu com as primeiras muralistas mulheres, que eram oriundas dos Estados Unidos (como as irmãs Greenwood, por exemplo).

Figura 17 – RIVERA, Diego. “*Historia de la cardiología*”. 1944.



Fonte: Intramed, 2019.⁴¹

⁴⁰ THIERER, Jorge. **Diego Rivera pinta la historia de la cardiología**, parte 1 e 2. Disponível em: <https://www.sac.org.ar/história-de-la-cardiologia>. Acesso em: 12 maio 2021.

⁴¹ Afresco. Instituto de Cardiologia, Cidade do México. Disponível em: <https://www.intramed.net/contenidover.asp?contenidoid=94010>. Acesso em: 17 jul. 2023.

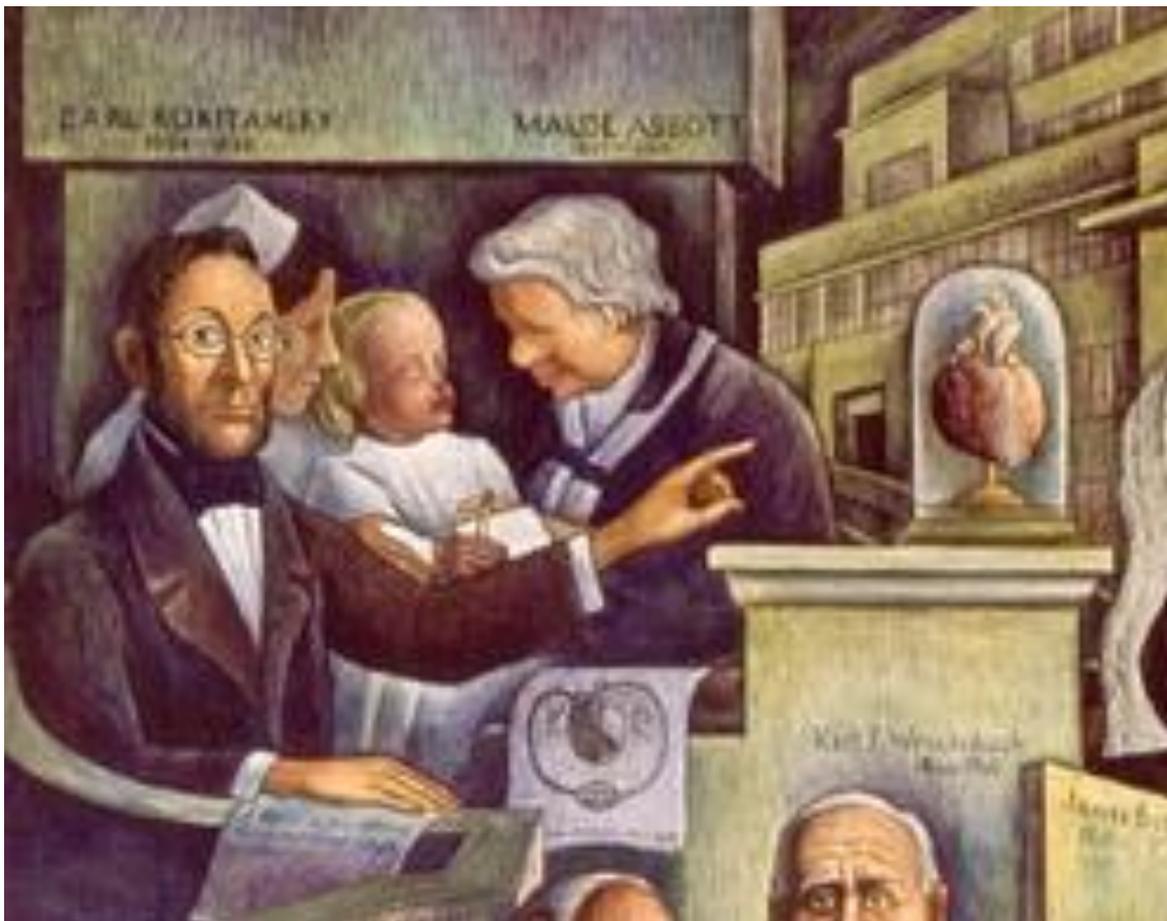
O díptico mural apresenta quatro figuras antropomórficas femininas: no primeiro mural, apenas uma paciente vestida de branco; no segundo, no canto superior, uma enfermeira e a médica que, segundo registros, seria a canadense Maude Elizabeth Seymour Abbott (1869-1940), reconhecida por suas contribuições ao estudo de cardiopatias congênitas. No centro, uma jovem está recebendo treinamento junto com médicos mestiços. A enfermeira representada no mural é Leonor González Santacruz (Fig. 18).

“Amor e Ciência a Serviço do Coração” foi o que Diego Rivera captou em seus murais sobre a história da medicina do Instituto Nacional de Cardiologia, mas não só isso, já que sua predileção pela comida, arte e mulheres é bem conhecida de todos. Assim começa nossa história em torno de uma das admirações de Rivera, a Irmã Leonor González, uma jovem e bela aluna da nascente Escola de Enfermagem – do mesmo Instituto – cuja vocação estaria destinada ao serviço de Deus e dos enfermos. (RAYA, 2020).

No referido trecho, fica evidente que a escolha de Diego Rivera pela enfermeira como representação no mural pode estar relacionada à sua beleza física, atributos que, na visão do artista, a tornariam digna de estar presente na obra. Apesar do perfil físico da jovem ter permanecido desconhecido até ser identificado por uma historiadora em 2020, prevalece a concepção de que o gênero feminino é naturalmente inclinado a profissões que requerem sensibilidade, deslocando a função materna para a figura da professora e, posteriormente, para a enfermeira.

É perceptível que a médica representada no mural possui características andróginas e está em segundo plano, fundindo-se com os demais homens retratados, assim como ocorreu na representação de Frida no mural “*El Arsenal*” (1928). As figuras associadas ao gênero feminino, como a paciente, a enfermeira e a estudante, ocupam posições não dominantes dentro do sistema de saúde.

Figura 18 – RIVERA, Diego. “Historia de la cardiología” (detalle). 1944.



Fonte: Intramed, 2019.⁴²

No mural de David Alfaro Siqueiros “*Por una seguridad completa y para todos los mexicanos*” (1951-1952), (Fig. 19), também localizado no mesmo prédio, é apresentado um ambiente industrial. Uma figura antropomórfica masculina, vestindo um macacão azul e uma blusa de mangas longas claras, é posicionada em perspectiva, representando um trabalhador acidentado pelo ofício. Ele está deitado em uma prancha, acompanhado de outras figuras antropomórficas masculinas vestidas com ternos e camisas, que estão de braços cruzados. O mural transmite uma mensagem sobre os perigos e a exploração do trabalho industrial, destacando a importância de se lutar pelos direitos dos trabalhadores e garantir um ambiente de trabalho mais seguro e justo.

⁴² Afresco. Instituto de Cardiologia, Cidade do México. Disponível em: <https://www.intramed.net/contenidover.asp?contenidoid=94010>. Acesso em: 17 jul. 2023.

Figura 19 – SIQUEIROS, David Alfaro. “Por una seguridad completa y para todos los mexicanos”. 1951-1952.



Fonte: Instituto Mexicano de Segurança Social, 2016.⁴³

No lado direito dessa cena, estão dispostas figuras antropomórficas femininas com vestidos longos nas cores vermelha e azul. Essas figuras estão coroadas com halos dourados, remetendo à imagem de deusas, e carregam consigo diversos elementos simbólicos, como flores, pergaminhos, cachos de trigo, frutos da terra e da humanidade. As flores são frequentemente associadas à vida, renovação, beleza e delicadeza; os pergaminhos, à sabedoria, ao conhecimento e à escrita. Eles podem representar a importância da educação e aprendizado. Os cachos de trigo são símbolos de abundância, prosperidade e sustento. Os frutos da terra podem simbolizar a fertilidade, a generosidade da natureza e a recompensa do trabalho árduo; e os frutos da humanidade podem representar a contribuição das pessoas para o progresso e o desenvolvimento da sociedade.

Logo acima, é possível visualizar um grande maquinário com formas monstruosas, do qual emerge uma figura antropomórfica masculina de musculatura bem delineada. Essa figura parece projetar-se de maneira descendente, imprimindo ainda mais força à sua presença no mural (Fig. 20).

⁴³ Pintura mural. Aproximadamente 310 m². Hospital La Raza. Cidade do México. Disponível em: <http://www.imss.gob.mx/prensa/archivo/201603/040>. Acesso em: 17 jul. 2023.

Figura 20 – SIQUEIROS, David Alfaro. “Por una seguridad completa y para todos los mexicanos” (detalle). 1951 - 1952.



Fonte: Revista Bloc, 2013.⁴⁴

À esquerda da alegoria da pátria, representada por uma figura antropomórfica feminina com bandeira, encontra-se a figura protagonista do operário industrial, também representado por uma figura antropomórfica masculina sem camisa, vestindo calças azuis e botas. Em seguida, são apresentados o médico e as enfermeiras, completando a composição do mural (Fig. 21).

As obras de Rivera e Siqueiros estão instaladas em instituições de saúde. Elas reforçam os papéis de gênero nesse setor.

⁴⁴ Disponível em: <https://www.bloc.tecne.com/la-seguridad-social-de-siqueiros/>. Acesso em: 17 jul. 2023.

Figura 21 – SIQUEIROS, David Alfaro. “Por una seguridad completa y para todos los mexicanos” (detalle). 1951 -1952.



Fonte: Revista Bloc, 2013.⁴⁵

No mural de Siqueiros, é apresentada outra aproximação feminina à concepção de cuidado, proteção e zelo, características inseridas na alegoria da nação: a mãe pátria. A relação feminina com a concepção de pátria, remonta aos rituais de adoração à deusa-mãe que ocorriam em centros específicos na formação de povos antigos:

Nas esculturas, pinturas e hinos dedicados à deusa-mãe, seja na Mesopotâmia ou no mundo mediterrâneo, no Peru ou na Mesoamérica, se celebram os incomensuráveis poderes reprodutivos da deusa, sua identidade com a terra, o útero universal e seu vínculo materno com criaturas humanas[...]. (FLORESCANO, 2005, p. 20).

⁴⁵ Disponível em: <https://www.bloc.tecne.com/la-seguridad-social-de-siqueiros/>. Acesso em: 17 jul. 2023.

Com as conquistas, esses locais, que foram os centros de encontro e de maior trânsito dos povos conquistados, se transformaram em pátria por meio da obtenção da posse da terra.

A construção destes espaços no coração da cidade, junto ao palácio do soberano, transformou o território natural num espaço sagrado, rodeado pela aura de poder e sobrenatural. Semeando a terra com safras e enchendo-a de monumentos, os aldeões adquiriram o “direito” de propriedade sobre ela; a terra passou a ser território da comunidade e estava ligada aos ancestrais e aos deuses protetores, e mais fortemente à deusa-mãe [...] A Mãe Terra tornou-se a PÁTRIA, o território da comunidade herdado dos pais fundadores (FLORESCANO, 2005, p. 21).

Na cultura grega, as alegorias femininas relacionadas às conquistas foram personificadas na figura de Nice, deusa da vitória, força e velocidade, representada por uma mulher alada, filha de Palas e Estige. Os romanos deram sequência ao uso alegórico e a chamaram de Victoria. Na Revolução Francesa, ela se transformou na alegoria da república, com a figura de Marianne⁴⁶, uma mulher usando um barrete frígio que representa os valores *Liberté, Égalité, Fraternité* (Liberdade, Igualdade e Fraternidade). Marianne é a representação simbólica da mãe pátria⁴⁷. Essas alegorias cruzaram os mares com os colonizadores e, nas novas terras, ajudaram a compor as alegorias nacionais (Fig. 22).

Uma magnífica “alegoria do México” [Fig.22] da primeira metade do século [XIX] reproduz esta imagem. Aqui, uma bela mulher com traços clássicos e um gesto altivo, com uma saia de penas e coroada por um diadema e uma pluma tricolor, segura um arco em uma das mãos e uma cornucópia. A seus pés você pode ver a águia e a bandeira tricolor. Outra alegoria pintada com cores vivas apresenta a pátria coberta por uma saia e capa, coroada por plumas. É guardada por quatro bandeiras tricolores, e acima dela uma águia pode ser vista voando e sustentando no bico uma coroa de louros. (FLORESCANO, 2010, p. 6).

⁴⁶ AGULHON, Maurice. **Marianne into Battle: Republican Imagery and Symbolism in France, 1789-1880.** Tradução Janet Lloyd. Nova Iorque: Cambridge University Press or Éditions de la Maison des Sciences de l’ Homme, Paris.

⁴⁷ BOUCHARD, Gérard (ed.). **National Myths: Constructed Pasts, Contested Presents.** Londres: Routledge, 2013.

Figura 22 – ANÔNIMO. “Alegoría de la Patria”. 1821.



Fonte: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2023.⁴⁸

⁴⁸ Óleo sobre tela. 104 x 72 cm. Coleção Frid Torres. Disponível em: https://www.cervantesvirtual.com/portales/literatura_independencia_de_México/imagenes/imagen/imagenes_5_allegoria_de_la_patria_1821_literatura_independencia_México/. Acesso em: 17 jul. 2023.

A alegoria da pátria com traços crioulos foi gradualmente substituída pela figura recorrente representada nos murais durante o programa de integração nacional e identificação dos processos de mestiçagem da população. Entre 1962 e 1971, a imagem criada pelo pintor e muralista Jorge González Camarena (1908-1980), “*La Patria*” (Fig. 23), tornou-se popular nas capas dos livros escolares mexicanos gratuitos de ensino básico. A imagem apresenta uma mulher com feições indígenas e pele escura, implantada no governo de Adolfo López Mateos (1909-1969, governou de 1958 a 1964), que pretendia enfatizar, em seu governo, o discurso de nacionalização com uma “imagem revolucionária”. A imagem alegoriza a nacionalidade, a agricultura, a indústria e a cultura por meio de símbolos como a águia, a cobra, a bandeira nacional, o livro e vários produtos da terra.

Figura 23 – CAMARENA, Jorge González. “*La Patria*”. 1962.



Fonte: Comisión Nacional de Libros y Textos Gratuitos, 2019.⁴⁹

Essa visão estereotipada em torno da maternidade pode ter restringido as opções de carreira e o desenvolvimento profissional das mulheres, levando a uma sub-

⁴⁹ Óleo sobre tela, 120 cm x 160 cm. Disponível em: https://www.conaliteg.gob.mx/pintando_la_educacion_mostrar.php?id=6. Acesso em: 17 jul. 2023.

representação em outras áreas de atuação, como ciência, política ou liderança. Além disso, ao atribuir às mulheres o papel de guardiãs dos símbolos nacionais, as representações podem ter perpetuado a ideia de que as mulheres são responsáveis por manter a identidade cultural da nação, muitas vezes relegando-as ao papel de preservadoras das tradições e valores estabelecidos, em vez de permitir que elas se envolvam na criação de novas perspectivas e transformações sociais.

2.2.2 Meretrizes, objetos, amantes e traidoras da pátria

Embora exaltassem as virtudes femininas, os murais também utilizavam a imagem da mulher para expressar o desprezo pela burguesia. Orozco e Rivera retrataram figuras antropomórficas femininas em vestidos decotados acompanhando homens enfatiotados em eventos sociais da classe burguesa. Enquanto as figuras masculinas são associadas à gula, ao luxo e ao dinheiro, vestindo fraques e se divertindo, as figuras femininas são retratadas como descompostas e voluptuosas, claramente embriagadas, representando a mulher boêmia, meretriz e libidinosa.

2.2.2.1 Meretriz e objeto

Orozco representou, em um determinado trecho da pintura “*El Banquete de los Ricos*” (Fig. 24), uma linha divisória que separa duas posições sociais: acima está a burguesia usufruindo do banquete, representada por duas figuras antropomórficas masculinas vestidas elegantemente, divertindo-se com a meretriz. Esta é uma figura antropomórfica feminina, de vestido preto, sentada sobre a mesa, projetando-se em direção ao homem enfatiotado com seu decote exagerado, permitindo entrever as formas arredondadas dos seios. Com a mão direita, ela segura uma taça. Com os olhos revirados, seu semblante é de embriaguez. A mulher sobre a mesa divide o espaço com objetos, como frutas, prato e garrafa, sendo ela própria hierarquizada na mesma posição.

Enquanto isso, a outra figura masculina, de cartola, gargalha e aponta para os trabalhadores na base da composição, trajados com macacões de operários e segurando instrumentos de construção civil, como martelo e colher de pedreiro. As figuras da base personificam os operários, com os quais a burguesia se diverte, enquanto a classe trabalhadora luta entre si.

As figuras femininas estão presentes na pintura como objetos de desejo, utilizadas para representar o desprezo pela burguesia. Entretanto, é importante notar que essa

representação também perpetua estereótipos sexistas e reforça a objetificação das mulheres.

Figura 24 – OROZCO, José Clemente. “El Banquete de los ricos”. 1923.



Fonte: México City Ambles, 2015.⁵⁰

A pintura de Rivera apresenta temática semelhante. Em “*La Orgia*” ou “*La Noche de los Ricos*” (Fig. 25), o artista retrata uma cena em que uma das figuras antropomórficas femininas, representada com cabelo escuro preso em coque, vestido branco e olhos revirados, parece estar em estado de inconsciência, recebendo bebida de uma figura masculina que a sustenta. As mulheres envolvidas em ambas as cenas não são protagonistas, mas, sim, objetificadas, fazendo parte do sistema de entretenimento do grupo social criticado pelos muralistas. Aqui, o grupo de ricos se separa da classe trabalhadora e revolucionária por meio da construção de uma parede em arco, colocando os ricos dentro do ambiente e os operários do lado de fora, emoldurados pelo arco.

⁵⁰ Afresco. Escola Nacional Preparatória. Cidade do México. Disponível em: https://Méxicocityperambulations.blogspot.com/2015/12/mexican-revolution-and-mexican_14.html. Acesso em: 17 jul. 2023.

Figura 25 – RIVERA, Diego. “La Orgia, La Noche de los Ricos”. 1928.



Fonte: USA Art News 2020.⁵¹

⁵¹ Afresco. Secretaria de Educação, Cidade do México. Disponível em: <https://usaartnews.com/art/complicated-history-of-mexican-modern-art>. Acesso em: 17 jul. 2023.

A figura feminina em destaque, segurando uma taça e aparentando estar embriagada, apresenta cabelos curtos e claros. Nesse contexto, é evidente a influência das mulheres estrangeiras de alta classe na moda da época, pois contribuíram para a disseminação de novos estilos e tendências. A representação da mulher na pintura não apenas reflete a realidade social do período, mas também manifesta a influência cultural estrangeira na sociedade mexicana.

[...] as mulheres desse tipo apareciam retratadas em toda parte: nos murais, nas decorações, nos filmes mudos importados da Europa nos anúncios de jornais e outras publicações, no cinema, nas caricaturas e nas charges, ilustrações de livros de texto e nos manuais de conselhos, nas revistas de moda, nas carteiras de cigarro, no teatro burlesco e outros espetáculos públicos, nas páginas femininas e nas sessões de esporte dos jornais. (RUBENSTEIN, 2009, p. 94-95)

Entre as mudanças do ideal de feminilidade no período em questão estava o uso dos vestidos *flapper*, que valorizavam um corpo esguio sem o volume de seios ou quadris, a retirada das roupas pesadas que limitavam os movimentos das mulheres e permitiam que elas pudessem participar de atividades esportivas com mais facilidade, além do uso dos cabelos curtos (conhecidos como *las pelonas*), o que criava uma aparência mais andrógina nos corpos femininos. Essa moda se difundiu pelo México, mas o uso de cabelos curtos ia contra um orgulho nacional simbolizado pelos longos cabelos da Malinche (RUBENSTEIN, 2009), o que levava a uma percepção negativa daquelas que optavam por cortar seus cabelos, pois estariam indo contra a aparência da “raça cósmica”.

O estilo andrógino da *pelona* ameaçava apagar as diferenças visíveis entre os sexos e os meios mexicanos às vezes escreviam como se o novo estilo também ameaçasse apagar os sinais visíveis de diferenças raciais. [...] nem os opositores nem as *pelonas* queriam que o novo estilo fosse adotado por mulheres muito indígenas (em forma de tonel) ou que fossem muito pobres (RUBENSTEIN, 2009, p. 103-105).

Na verdade, as restrições modernas giravam em torno das mulheres com traços indígenas, e sobre elas ocorreram as maiores manifestações contra o uso do corte. Quanto mais brancas e pertencentes à elite cultural, menos ameaçadas estavam pelo uso do cabelo curto. A pintura contribuiu, portanto, para o reforço do uso exclusivo do corte por um estereótipo étnico, motivo que já havia ocasionado eventos violentos com mulheres que

fugiam do padrão de pele das estrangeiras e que tentavam utilizá-lo. De acordo com Anne Rubenstein,

Às oito e meia da noite, do dia 21 de julho de 1924, um grupo de estudante da *Escuela Preparatória*, sequestrou uma jovem de cabelo curto na entrada da sua escola, a *Escuela Nocturna Doctor Balmis*, (o mais provável é que, como estudante dessa nova escola vocacional noturna, a jovem fosse mestiça e da classe operária: uma representante das *quase-flappers*, que até as *pelonas* da elite desdenhavam). Os estudantes da *Escuela Preparatória* as levaram para outro lugar, onde rasparam os cabelos e logo as soltaram, delito de tão pouca importância que ao menos um dos principais jornais, *El Universal*, não se preocupou em noticiar. Porém, na noite seguinte, as forças opositoras das *pelonas* se comportaram de maneira muito mais aberta. Perto das sete da noite, no novo campus da *Escuela de Medicina de la Ciudad de México*, um grupo de rapazes – estudantes de medicina do primeiro ano e estudantes da vizinha *Escuela Nacional Preparatória* – reunidos em frente às portas da escola, começaram a fazer comentários ofensivos e de mal gosto contra todas as mulheres de cabelo curto que passavam próximo enquanto elogiavam as de cabelo comprido. [...] Finalmente, arrastaram duas desafortunadas jovens até o interior da escola, forçando-as a entrar nos portões novos do edifício para “lavá-las” e raspá-las. (RUBENSTEIN, 2009, p. 110-111).

Mas até mesmo a mulher da elite com traços estrangeiros, autorizada a participar dos ciclos sociais e utilizar a moda em voga, era percebida como uma figura decorativa, objetificada e desumanizada, conforme se apresentou nas imagens anteriores.

O recurso da figura feminina meretriz também foi utilizado por Rivera para demonstrar a corrupção religiosa em face da postura anticatólica própria do novo governo. Em “*El México hoy y mañana*” (Fig. 26), uma figura antropomórfica feminina, vestida de branco e com o seio esquerdo à mostra, semideitada e em destaque na composição saturada de outras figuras, segura, com a mão direita, a cabeça de uma figura antropomórfica masculina vestida de batina, que representa um padre, em posição que insinua um beijo. Na união de suas mãos esquerdas, há um terço, símbolo da fé cristã.

Figura 26 – RIVERA, Diego. “El México hoy y mañana”. 1925-1935.



Fonte: Wikipedia, 2011.⁵²

Outras mulheres fazem parte da mesma composição: logo acima da figura mencionada, podem-se ver duas senhoras participando do ciclo de orgia dos capitalistas em uma linha vertical próxima ao joelho da mulher decomposta. A ênfase está no grande decote de uma delas, que usa uma blusa escura. Em outros trechos do mural, foram pintadas as figuras de Frida e de sua irmã, ensinando às crianças trechos extraídos de Marx, mais uma vez associando o gênero à condição de educadora. Em menor destaque, podem-se ver outras figuras femininas na composição, como uma indígena camponesa, por exemplo.

Em outro mural, uma obra no *Palacio de Bellas Artes*, Orozco pintou “*Katharsis*” (Fig. 27) em um suporte móvel. A obra apresenta no canto inferior esquerdo uma figura antropomórfica feminina nua, com um sorriso perturbador, as pernas afastadas em uma mistura pornográfica e ameaçadora, cercada por engrenagens, fuzis, cabeças, cadáveres, caixas, outros corpos e cofres. O ambiente é caótico e tem como plano de fundo uma manifestação e labaredas. A obra questiona os valores morais em um contexto de turbulência. Para González Melo,

Um é o âmbito do corpo, uma máquina decomposta doente e desejante, outro é o âmbito da sociedade, um enorme complexo maquinário articulado, porém improdutivo. [...] a misoginia de Orozco demonstra-se evidente ao representar na figura feminina a máquina luxuriosa, no qual está inserido o pensamento dos anos trinta, na obra de artista

⁵² Parte sul do mural “Epopéya del pueblo mexicano”, 1925-1935. Palacio Nacional de Bellas Artes, Cidade do México. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Epopéya_do_Povo_Mexicano#/media/Ficheiro:El_M%C3%A9xico_de_hoy_y_ma%C3%B1ana_\(2011\).jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Epopéya_do_Povo_Mexicano#/media/Ficheiro:El_M%C3%A9xico_de_hoy_y_ma%C3%B1ana_(2011).jpg). Acesso em: 17 jul. 2023.

alemães como George Grosz, Otto Dix, Max Beckmann, assim como as páginas publicitárias de revistas norte-americanas onde o desejo e a luxúria aparecem majoritariamente ao lado feminino. (MELLO apud ACEVEDO & GARCÍA, 2011, p.54-55).

Figura 27 – José Clemente Orozco, “Katharsis”. 1935.



Fonte: História da Arte Enciclopédia de Bellas Artes, 2018.⁵³

Dessa forma, Orozco expressou todo o seu pessimismo em relação ao progresso social, associando o maquinário à figura feminina e reforçando o estereótipo de objetificação ao combiná-la com máquinas, fuzis e outros aparelhos mecânicos da revolução moderna. Com essa obra, ele contrapôs o mural de Rivera, “*El hombre en la encrucijada*”, que apresenta figuras e tecnologia convivendo pacificamente. Nos traços de Orozco, é possível ver a sua misoginia na escolha de associar a figura feminina à prostituição, à libidinagem ou à submissão, destacando a perda de valores morais. Outras figuras antropomórficas femininas também fazem parte da cena, como a cabeça de uma delas emergindo no setor direito, rindo de forma semelhante à personagem principal, ao lado do pé esquerdo da figura antropomórfica masculina central e de um cofre aberto, abaixo de uma massa cinza de cadáveres.

2.2.2.1 *Amante e traidora*

Outra forma recorrente de representação da figura feminina nos murais está baseada em uma construção arquetípica, montada em torno da figura da Malinche (Fig. 28). A personagem e a análise de suas representações ao longo da história mereceriam um capítulo à parte, por ser uma figura de destaque dentro do processo de representação

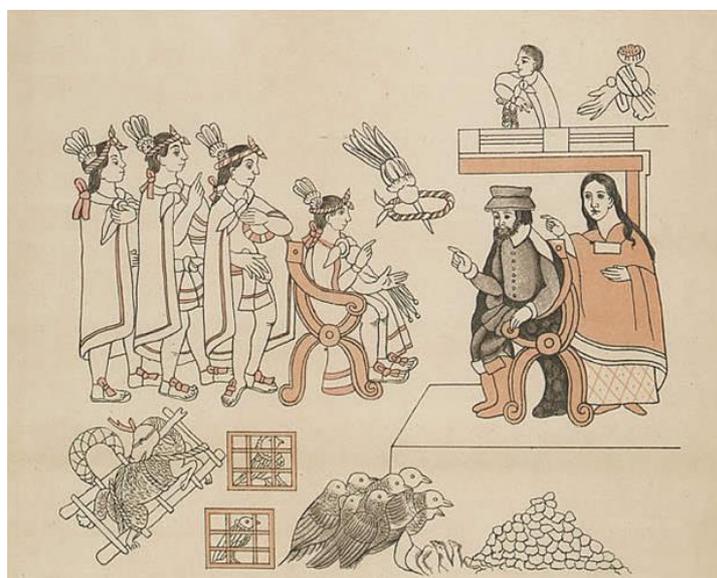
⁵³ Pintura mural. Palácio de Bellas Artes, Cidade do México. Disponível em: <https://historia-arte.com/obras/katharsis>. Acesso em: 17 jul. 2023.

cultural do México. A figura histórica foi uma provável filha da nobreza náuatle que foi vendida como escrava para uma cidade maia em Tabasco. Em 1519, foi dada, junto com um grupo de outras escravas, a Cortés, sendo nomeada Marina, tornando-se sua amante e gerando um filho⁵⁴.

Malinche tem sido objeto de disputas simbólicas ao longo da história do México. Para alguns, ela é vista como uma traidora de seu próprio povo ao se aliar aos conquistadores espanhóis. Para outros, ela é vista como uma figura trágica, uma vítima da colonização que teve que fazer escolhas difíceis em um contexto de extrema violência e coerção.

As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. Por isso está investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e dominação. (CHARTIER, 1990, p. 17).

Figura 28 – “Cortés e La Malinche encontram Moctezuma II”. 1519.



Fonte: Index Fórumok, 2014.⁵⁵

⁵⁴ GONZÁLEZ, Cristina. **Doña Marina (La Malinche) y la formación de la Identidad mexicana**. Madrid: Encuentro, 2002.

⁵⁵ Imagem do "Lienzo de Tlaxcala". Disponível em: <https://forum.index.hu/Article/viewArticle?a=130019380&t=9215263&openwith=1>. Acesso em: 17 jul. 2023.

Existem duas versões da figura histórica Malinche: uma diz respeito a uma visão de um povo asteca glorioso que havia subjugado diversos povos indígenas, os quais teriam contribuído com Cortés no processo de colonização, sendo que a Malinche seria a personagem responsável pela tradução entre os conquistadores e esses povos, portanto, sendo considerada a traidora pelos astecas. A própria expressão “*la malinche*” é sinônimo de traidor no México.

Durante o período pós-independência, os responsáveis pela construção do Estado Mexicano, como o político e escritor mexicano Carlos María de Bustamante, elaboraram o mito de um continuum histórico-cultural desde os tempos astecas até a Independência. Utilizaram como fonte as crônicas de Bernal Díaz del Castillo. Nesta visão os atributos e qualidades de Malinche, exaltados pelo cronista espanhol, foram convertidos em traição à pátria mexicana devido a sua colaboração na Conquista. (JACOB, 2014, p. 129).

Nesta primeira construção, a ideia é de que o povo mexicano só se libertaria do colonialismo a partir do processo de independência.

Em outra visão, a narrativa gira em torno de um povo que não provém necessariamente dos astecas, mas da mestiçagem dos povos durante a colonização espanhola. Nesse caso, a construção da figura da Malinche traidora é substituída por uma história de amor em torno do relacionamento de Malinche e Cortés. A obra responsável por essa construção da figura de Malinche como amante de Cortés seria, segundo Jacob (2014), “*México a través de los siglos*”⁵⁶, publicado entre 1885 e 1887 e organizado pelo político e jurista mexicano Vicente Riva Palácio (1832-1896).

Eles intencionam configurar a identidade nacional rechaçando a herança indígena e fundamentando a origem da pátria na Conquista. No período porfiriano tentou-se conciliar as representações sobre o passado mexicano dos chamados liberais e conservadores hispanistas. [...] Para eles, o México era filho da Espanha, o que significava o triunfo da civilização e do cristianismo sobre a barbárie e o paganismo. (JACOB, 2014, p. 129).

Na primeira versão, a Malinche seria responsável pela derrocada do passado glorioso mexicano, cristalizado na “Nação Asteca”, por ter colaborado com o invasor e facilitado a comunicação entre ele e seus subjogados. Na segunda versão, a figura de Malinche se tornou a mãe da nação mexicana. A partir da valorização de sua história

⁵⁶ PALACIOS, Vicente Riva. *México a través de los siglos*. Cidade do México: Ballescá y Compañía 1885-1887.

romântica com Hernán Cortés, criou-se a mestiçagem entre o europeu e o nativo, formando a nova raça mexicana. Essa versão começou a se esboçar durante o Porfiriato e ganhou reforço nos primeiros murais que exaltaram a “raça cósmica”, como a obra de Orozco “*Cortés y la Malinche*” (Fig. 29).

Figura 29 – OROZCO, José Clemente. “*Cortés y la Malinche*”. 1926.



Fonte: Extraído da visitação virtual do Site do Colégio San Ildefonso, 2023.⁵⁷

⁵⁷ Colégio San Ildefonso. México D. F. Disponível em: http://www.sanildefonso.org.mx/museo-digital/recorrido_2017.php. Acesso em: 17 jul. 2023.

Na obra de Orozco intitulada "*Cortés y la Malinche*", duas figuras antropomórficas nuas dividem um espaço equilibrado. A figura à esquerda representa Hernán Cortés, um conquistador europeu com a pele clara, enquanto a figura à direita é Malinche.

Enquanto Cortés é representado com os olhos abertos, Malinche tem os olhos semicerrados. O braço estendido de Malinche sugere que ela está sendo impedida pelo conquistador de agir, enquanto Cortés é representado em uma posição de poder e domínio. Abaixo dos pés de Cortés, há outra figura antropomórfica masculina estirada de costas, aparentemente um cadáver, simbolizando a opressão e o genocídio perpetrados pelos colonizadores europeus.

A tonalidade de pele de Cortés se destaca na composição, que é dominada por tons próximos aos da personagem, apontando para a semelhança da personagem com o ambiente e o estrangeirismo de Cortés. O aspecto das figuras nuas pode ser entendido como uma alusão ao mito da origem e às figuras de Adão e Eva, comuns nos murais da primeira fase do movimento muralista mexicano.

A figura antropomórfica na base da composição possui a mesma tonalidade de pele que a Malinche, e seu olhar semicerrado indica que a personagem pretende ir em direção à figura estendida, mas está sendo impedida pelo conquistador que a observa. Enquanto a obra destaca o mito do amor entre Malinche e Cortés, Orozco enfatiza a sujeição e a impossibilidade da personagem de agir em relação ao extermínio de seu povo. A mulher, que na representação personifica os colonizados, apresenta-se incapacitada de lutar contra a invasão e o domínio europeus.

2.2.3 A pátria sem mulheres

A exclusão das figuras femininas nas pinturas que aludem ao progresso mexicano é outra forma de reforço das estruturas patriarcais. No mural seguinte, vê-se um tipo de representação “que faz tomar o logro pela verdade, que ostenta os signos visíveis como forma do que não o é. Assim deturpada, a representação transforma-se em máquina de fabrico de respeito e submissão [...]” (CHARTIER, 1990, p. 22).

A obra "*El hombre creador y rebelde*", de Orozco (Fig. 30), é uma composição circular que apresenta exclusivamente figuras masculinas. Nessa pintura, as personificações dos elementos do progresso são retratadas, tais como um homem antropomórfico de cinco faces, simbolizando um sábio ou cientista – denominado como "*El hombre pentafásico*" ou "*O científico*" – que está portando um compasso e um

escalímetro, enquanto mede um coração. A segunda figura é o operário – “*El obrero*” – que utiliza uma máquina, transformando o conhecimento científico em técnica. A terceira figura, representada de maneira descendente, é o rebelde – “*El rebelde*” – que se opõe às outras figuras. Seus pés estão no centro da pintura, enquanto sua cabeça está mais próxima do observador, adicionando dramaticidade à cena. As demais figuras, por sua vez, são retratadas de maneira ascendente, com suas cabeças próximas ao centro da abóbada arquitetônica. A quarta figura é o professor – “*El maestro*” – que aponta com a mão direita o ponto central para o rebelde.

A descrição temática da obra ressalta a importância da educação e do conhecimento na sociedade mexicana moderna, com todas as figuras escolhidas pelo artista dando ênfase ao progresso a partir das mãos dos homens, negligenciando, assim, a participação feminina na construção nacional. O artista, inclusive, foge do padrão ao representar um professor, ao invés de uma professora, e destaca a importância desse personagem ao resgatar o rebelde.

Figura 30 – OROZCO, José Clemente. “*El hombre creador y rebelde*”. 1935-1937.



Fonte: Erasmusu, 2015.⁵⁸

⁵⁸ Afresco. 1370 x 550 cm. Cúpula do Auditório (Paraninfo) Enrique Díaz de León. Museu de Artes da Universidade de Guadalajara, México. Disponível em: <https://erasmusu.com/es/erasmus-guadalajara/que-ver/murales-de-José-clemente-orozco-en-el-paraninfo-5101>. Acesso em: 17 jul. 2023.

A figura do professor também retrata a situação das universidades, considerando-se o local em que o mural fora pintado. Nesse período, os que atuavam na profissão eram, majoritariamente, do gênero masculino.

A exclusão das representações femininas é mantida na sequência do mural, que se estende pelas paredes que circundam a cúpula. Nessa obra, intitulada “*El pueblo y sus falsos líderes*” (Fig. 31), Orozco destaca a luta do povo mexicano contra a opressão e a exploração por parte das elites políticas e econômicas. As figuras masculinas predominam, tanto na representação do povo, quanto dos líderes falsos e corruptos. A ausência de figuras femininas indica a invisibilidade das mulheres na luta política e social, reforçando a ideia de que a construção da nação era uma tarefa exclusivamente masculina.

Figura 31 – OROZCO, José Clemente. “*El pueblo y sus falsos líderes*”. 1935-1937.



Fonte: Google Arts and Culture, 2023.⁵⁹

As atuações das *soldaderas*, operárias, professoras e até mesmo a existência de mulheres no meio do povo são negligenciadas. Essa exclusão não se limitava apenas à falta de reconhecimento, mas também envolvia a supressão dos papéis e das características femininas.

Em “*El Arsenal*” (Fig. 32), é curioso ver o destaque que Rivera atribuiu às figuras femininas, sendo uma delas Frida Kahlo, que na época ainda não era sua esposa, e a outra,

⁵⁹ Paredes do Auditório (Paraninfo) Enrique Díaz de León –Museu de Artes da Universidade de Guadalajara, México. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/el-pueblo-y-sus-falsos-l%C3%ADderes/LAFKTw11cEiueA?hl=es>. Acesso em: 17 jul. 2023.

a fotógrafa Tina Modotti. Frida é retratada distribuindo armas à população, enquanto Tina distribui cartuchos. O próprio artista se representa à esquerda da composição, mais uma vez sendo um dos vértices da narrativa. A personagem que Frida modela não apresenta traços característicos do gênero feminino. A composição comprova que a mulher poderia ser uma figura central, desde que agisse e se parecesse com um homem, conforme as concepções de gênero daquele momento (e isso foi uma das questões debatidas em torno da busca pelo direito ao voto, como será esclarecido mais adiante). Tina mantém os traços femininos, mas ocupa papel secundário, representando mais uma vez a educadora associada à figura de uma criança que está voltada de costas ao espectador e auxilia na distribuição dos cartuchos.

Em suma, a abertura à sexualidade da geração de 1920 era incomum. Mas a imagem da mulher não refletiria isso no muralismo revolucionário; Frida que distribui armas em um mural de Rivera, ou Tina na mesma cena, não são mulheres fazendo atos revolucionários; mas prostitutas do regime porfiriano nada mais são do que isso. (SCHÁVELZON, 2010, p. 174).

Figura 32 – RIVERA, Diego Rivera. “El Arsenal”. 1928



Fonte: Diego Rivera.org, 2010.⁶⁰

⁶⁰ Afresco. Secretaría de Educación Pública, Cidade do México. Disponível em: <https://www.diegorivera.org/the-arsenal.jsp>. Acesso em: 17 jul. 2023.

Durante o processo revolucionário, a adoção de roupas transgênero tornou-se uma forma de defesa para as mulheres. Quanto menos atraentes parecessem em um ambiente considerado violento, mais fácil seria preservar seus corpos das agressões sexuais. Além disso, o uso de calças permitia maior mobilidade. A vestimenta masculina também as colocava em pé de igualdade com os homens, ganhando assim certa tolerância nas atividades revolucionárias e permitindo que algumas fossem respeitadas, como no caso de Amélio Robles (1889-1984), que nascera com o nome de Amélia Robles. Ele viveu o processo revolucionário como uma pessoa transgênero e foi condecorado com a identidade masculina de “*Veterano de la Revolución*” pela *Secretaria de la Defensa Nacional* (CANO, 2010).

A cultura da dominação masculina, portanto, manifestou-se de duas maneiras nas representações: por um lado, a simples omissão da presença das mulheres no desenvolvimento do progresso; por outro, a supressão das características de gênero femininas para preservar seus corpos da violência ou para permitir que fossem aceitas em sistemas considerados tipicamente masculinos.

A diferença biológica entre os sexos, isto é, entre o corpo masculino e o corpo feminino, e, especificamente, a diferença anatômica entre os órgãos sexuais, pode assim ser vista como justificativa natural da diferença socialmente construída entre os gêneros e, principalmente, da divisão social do trabalho. (BOURDIEU, 2012, p. 20).

Assim sendo, possuir uma *hélix*⁶¹ corporal masculina equivale a ter autorização social para participar do processo histórico pela demanda de inserção no mercado de trabalho, na atuação política e no desenvolvimento da história. No entanto, é importante destacar que as concepções tradicionais de masculinidade e feminilidade são construções sociais e culturais, e não determinam as habilidades, aptidões ou aspirações individuais de uma pessoa. A ideia de que a *hélix* corporal masculina seria uma condição necessária para a participação na sociedade é um estereótipo que perpetua a desigualdade de gênero.

Na seleção de murais anteriores, pretendeu-se apresentar a forma como a cultura visual estabelecida pelos artistas dominantes da primeira fase do Movimento Muralista Mexicano contribuiu para moldar estereótipos de gênero, nos quais cada sexo era associado a papéis predefinidos. Isso perdura até o momento em que as mulheres

⁶¹ A *hélix* corporal é uma definição de Bourdieu acerca do capital linguístico e do “aprendizado de um esquema corporal global, ele próprio ajustado a um sistema de chances objetivas de aceitabilidade”. (ORTIZ, 1983, p. 178).

começaram a se envolver como produtoras no cenário artístico mexicano e apresentam formas particulares de autorrepresentação.

As mais diversas sociedades criaram diferentes grupos sociais baseados no acesso ao trabalho e o explicaram, com maior ou menor sucesso, como divisões naturais do trabalho, imutáveis, racionais, justas etc. Claro, as ideologias de maior sucesso, por mais credível que seja, são as que explicam a diferenciação social como distanciamento de circunstâncias biológicas verificáveis e confiáveis. Assim, ideologias sexistas e racistas foram mais duráveis e eficientes – combinadas com outras, para reproduzir ordens sociais e conceituações como naturais. (DE LOS RIOS, 2005, p. 115).

Também se reitera nessa produção a participação do sujeito masculino como motor da revolução e protagonista da história. Caberia à mulher um papel auxiliar no desdobramento do progresso.

As representações feitas pelos “Três Grandes”, e outros muralistas, nos murais produzidos tendem a colocar em destaque a tríade o camponês, o revolucionário e o operário. As figuras femininas, por sua vez, são representações decorativas, alegorizando à educação, ao papel de protetora da nação, à pátria (através da figura feminina mestiça que sustenta a nação). Outras vezes, são performadas em condição pejorativa justapostas ao regime oligárquico, figurando as mazelas da transição revolucionária: a mulher vulgar, embriagada e objetificada e que diverte a alta burguesia e seus caprichos repugnados pelos muralistas, a máquina libidinosa do progresso que traz o caos, o desemprego e a fome à população.

Identifica-se, na utilização da pintura muralista desses produtores, uma violência simbólica usada para manter as mulheres em posições subalternas, reforçando estereótipos de gênero, papéis sociais e comportamentos considerados adequados ou inadequados para cada gênero. Figuras representam as mulheres como objeto sexual, frágil e dependente, que contribuem para a naturalização da desigualdade, colocando-as em posições de inferioridade.

No capítulo que segue, será debatida a forma pela qual o acesso das mulheres muralistas apresenta uma visão distinta da sociedade e da participação feminina na história, incorporando na cultura visual mexicana situações ignoradas nos murais dos produtores masculinos.

3 A MULHER REPRESENTANTE: DESAFIOS DAS MURALISTAS PIONEIRAS

Sabe-se que as mulheres não tiveram as mesmas oportunidades que os artistas homens no que se refere às condições de produção da pintura muralista. Primeiramente, seu acesso às instâncias de legitimação era limitado, pois muitas delas estavam sujeitas às imposições familiares que lhes tolhiam a promoção ao estudo. Em segundo lugar, quando conseguiam acessar o campo artístico, precisavam passar pela aceitação daqueles que detinham o poder de consagração, sofrendo restrições quanto à temática, ao estilo, à técnica e a diversos pretextos. O principal deles girava em torno da incapacidade física ou intelectual para a realização das obras, o que ocultava o verdadeiro motivo, que era o fato de terem nascido mulher.

Enquanto os homens recebiam os prédios públicos oficiais, ao público feminino restavam os lugares de importância secundária para o Estado, como igrejas, mercados e hospitais. As irmãs Greenwood, por exemplo, pintaram murais no interior da República, em Taxco, Guerrero, Morélia, Michocán, lugares que, conforme Mirkin (2017), haviam sido subestimados por artistas mais reconhecidos. A autora também aponta que, entre 1920 e 1970, apenas 13% dos muralistas documentados no México eram mulheres e que, em comparação ao número de murais realizados por homens, que circulavam em torno de 20, na produção feminina o número cai para três. Vale ressaltar que as irmãs Greenwood, bem como Ione Robinson, Ryah Ludins, Lucienne Bloch, fizeram parte de uma primeira fase na qual a participação feminina estava nas mãos das estrangeiras que se deslocavam para aprender sobre o movimento moderno latino-americano.

As estrangeiras possuíam distinção em relação às artistas nacionais. Mirkin relata a existência de um dos murais de Rivera, pintado na *União Panamericana de São Francisco*, em que a mulher aparece como agente ativo, mas ressalta que “este mural foi realizado nos Estados Unidos, onde efetivamente o papel da mulher no âmbito profissional era mais aceito”. (MIRKIN, 2017, p. 105).

Essas artistas apresentaram novas problemáticas em torno dos temas tratados, até então e foram as responsáveis por abrir caminho para as demais. Por serem estrangeiras, chegavam com a alcunha de “mulheres modernas”, embora enfrentassem problemas comuns a qualquer mulher mexicana, tais como “os prejuízos da época contra as mulheres

que se apresentavam em público com roupa de trabalho” (MIRKIN, 2017, p. 31.), relatado por Ione Robinson quando atuava como assistente de Diego Rivera em 1929.

Na década de 1960, em meio ao florescimento dos movimentos feministas e à difusão de ideias modernizadoras, foram estabelecidos museus e salas de aula nas quais artistas nascidas em outros países, mas residentes no México, realizaram murais. Essas artistas, assim como suas sucessoras, produziram obras que recontavam a história mexicana a partir da perspectiva de uma parcela da população que estava marginalizada da historiografia dominante. Em virtude de revisões e pesquisas contemporâneas, tais obras podem contribuir significativamente para o campo. Em seu livro “*Eclipse de las siete lunas*”, Dina Mirkin analisa um grupo notável de pintoras em ordem cronológica, apresentando uma visão abrangente desse movimento artístico (Tabela 1).

Tabela 1 – Divisão conforme proposta por Dina Comisarenco Mirkin

Mulheres Muralistas no México ⁶²				
Artistas 1920	1930-1950	Década de 1950	Década de 1960	Década de 1970
Ione Robinson, Marion e Grace Greenwood, Ryan Ludins, Lucienne Bloch, Eleanor Coen	Aurora Reyes, El Colectivo los Fridos, María Izquierdo	Elena Huerta, Olga Costa, Rina Lazo, Fanny Rabel, Remedios Varo	Elvira Gascón, Electa Arenal, As Muralistas do Museu Nacional de Antropologia do México, Valetta Swann, Regina Raull, Nadine Prado, Lenora Carrington	Lilia Carrillo, Maris Bustamante, Sylvia Pardo

Nesta tese, optou-se por focar obras de algumas artistas listadas na tabela acima, levando em consideração as questões que já haviam sido abordadas por artistas masculinos, mas buscando destacar o caráter diferencial que elas imprimiram às suas obras a partir de suas próprias perspectivas. Analisar todas as artistas da tabela iria além do escopo desta tese, visto que tal análise já foi realizada pela autora mencionada. No entanto, no capítulo final, consideram-se obras de artistas contemporâneas que não foram contempladas na bibliografia de Mirkin (2017).

⁶² Conforme MIRKIN (2017).

Portanto, realizou-se uma discussão por amostragem sobre como a atuação das muralistas permitiu a mudança e a conscientização perante os papéis de gênero e, conseqüentemente, na formação de uma sociedade mais igualitária.

Embora a maioria dos murais criados por mulheres tenha sido realizada fora das encomendas oficiais do Estado, a estratégia de exibir essas obras em espaços secundários permitiu que um público diverso tivesse acesso a elas, contribuindo para a difusão das ideias. Os murais oficiais realizados em prédios considerados públicos deixavam, na verdade, à margem parte da população que não tinha acesso a eles por diversos motivos. Contudo, a produção de murais em *pulquerías*, lavanderias, mercados, entre outros locais, permitia que os conceitos abordados chegassem até o espectador casual.

Inicialmente, será explorada a inserção das primeiras pintoras mexicanas no campo de produção do Muralismo Mexicano, seja como pintoras ou como mestras e divulgadoras das técnicas murais. Em seguida, será abordado um momento em que o progresso permitiu que as artistas obtivessem algumas encomendas oficiais, ao mesmo tempo em que as lutas feministas imprimiram uma nova perspectiva nos temas tratados.

3.1 Mulheres que impulsionaram o muralismo entre 1930 e 1950

Na década de 1930, a maioria dos encargos públicos relacionados à arte muralista eram direcionados aos “Três Grandes” artistas mexicanos: Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros e José Clemente Orozco, cujo trabalho havia adquirido visibilidade internacional. Rivera, em particular, detinha a maior quantidade de encomendas devido ao seu reconhecimento no México e nos Estados Unidos. Siqueiros, por sua vez, destacava-se na América Latina, especialmente na Argentina, onde impulsionou a produção mural do país. Orozco também realizou obras importantes nos EUA. Esses artistas foram responsáveis por estabelecer os padrões da arte muralista mexicana, o que levou a críticas e indignação de outros artistas que não estavam incluídos em seu círculo de avaliação. Esse foi o caso de María Izquierdo (Fig. 2), cujo mural não pôde ser concretizado devido à falta de validação por parte dos referidos artistas:

Deve-se pensar nisto: os “três grandes” têm sob seu controle – a igreja nas mãos de Lutero – toda a produção mural mexicana e ditaram, desde sua ilimitada posição, quem serve e quem não serve para pintar murais. [...] Têm carta branca para fazer o que desejam. [...] É por isso que eu nego a grande invenção da pintura mexicana, essa invenção que eles agora usam para segurar o título de monopolizadores da pintura. Portanto, não são, como acreditam, nem proprietários nem exploradores

vitalícios de uma pintura da qual fizeram uma indústria produtiva, indo e vindo de uma posição política a outra, trocando ideias, como novos fenícios do pincel. Eles não são, embora agora, pesem os protestos indignados à humilhação franca inferida a outros pintores, tão valiosos quanto eles [...] (IZQUIERDO, 1947, p. n.p).

A passagem sugere que a indignação em relação à maneira como os artistas mexicanos funcionavam como instâncias de legitimação, o que excluía muitos artistas do prestígio dentro do campo muralista. Essa situação começou a mudar após a Grande Depressão de 1930, quando uma nova busca por organização econômica e social teve início, especialmente durante o governo de Lázaro Cárdenas del Río (1896-1970), que governou o México entre 1934 e 1940. Durante esse período, as indústrias nacionais foram incentivadas por meio de estímulos às cooperativas, as escolas se tornaram laicas, houve um aumento na divisão de terras e na nacionalização ferroviária, além da expropriação petrolífera. Como resultado dessas mudanças, houve uma maior abertura para a entrada de artistas mulheres no campo muralista. Segundo Mirkin (2017), sob influência de sua esposa Amalia Solórzano Bravo (1911-2008), que era defensora dos direitos das mulheres, Cárdenas favoreceu a admissão feminina nos sindicatos, partidos políticos e alguns postos públicos importantes, bem como propiciou a produção de um programa de rádio que difundia as ideias da participação social feminina. Também se criou, em 1935, a *Frente Único Pro Derechos de la Mujer* (FUPDM), promovida pelo Partido Comunista Mexicano e outras instâncias. Eles lutaram pelo direito ao voto, pela ampliação da alfabetização, criação de creches e maternidades para que as trabalhadoras pudessem conciliar seu trabalho aos cuidados com os filhos, pela reforma no código agrário para que pudessem possuir terras e pela criação de hospitais, entre outros. O FUPDM conseguiu criar o Conselho Nacional do Sufrágio Feminino e organizar o Primeiro Congresso Nacional da Mulher em 1936.

Juana Gutiérrez de Mendoza (1875-1942) publicou um folheto chamado “*La República Femenina*” (1936) em que questionava os motivos pelos quais as mulheres reivindicavam a participação política, demonstrando que a maioria não tinha resposta e que buscavam apenas se igualar aos homens. Sua proposta era que a libertação das mulheres deveria ser baseada na própria natureza feminina, isto é, na sua capacidade de criar, e não na imitação das atividades masculinas. Foi considerada como opositora ao sufrágio por suas companheiras por pregar o “Feminismo da Diferença”. Na verdade, reivindicava que as mulheres criassem uma república baseada em seus interesses, e não

apenas executando papéis masculinos, que estariam afastando-as de sua natureza e perpetuando o patriarcado. Segundo ela,

[...] A Constituição da República Feminina propõe o governo das mulheres pelas mulheres, em associação com o governo dos homens pelos homens, a fim de integrar adequadamente a representação e administração oficial de interesses coletivos como meio indispensável para obter o desenvolvimento e o andamento normal da sociedade. (MENDOZA, 1936, não paginado).

A partir desses posicionamentos, criou-se o *Instituto Revolucionário Feminino*, que reivindicava o direito ao voto, ressaltando igualdades e diferenças entre ambos os gêneros. Outro órgão relevante naquele momento foi a *Liga de Escritores y Artistas Revolucionários* (LEAR), alinhado à esquerda, fundado no final de 1933. Entre seus objetivos estavam a luta contra o imperialismo e o fascismo, a adesão às reivindicações dos trabalhadores e a unificação dos intelectuais progressistas. Os membros apoiavam a União Soviética e acreditavam na função social da arte, valorizando a figura do intelectual como militante. Entre suas propostas, estava fazer com que a obra literária e artística chegasse à coletividade e, para tanto, o mural seria a ferramenta de maior importância. A proximidade dos seus membros com Cárdenas possibilitou a criação de algumas obras murais por artistas nacionais e estrangeiros. Nesse momento, surge o primeiro mural de uma mulher mexicana: Aurora Reyes. O único relato que se possui de outra mexicana em atividade mural, anteriormente, é o de Isabel Villaseñor (1909-1953), em 1929, como assistente de Alfredo Zalce (1908-2003) na execução do mural afresco em uma escola rural primária, em Ayotla, Hidalgo (MIRKIN, 2017).

Durante a segunda metade da década de 1940, sob a presidência de Miguel Alemán (1900-1983, governou de 1946 até 1952), o país passou por um período de construção de estradas, expansão da eletrificação e desenvolvimento industrial e agrícola, com um enfoque maior na modernização do que na identidade nacional, que estava presente nos discursos anteriores. As indústrias nacionais começaram a produzir uma ampla gama de produtos que anteriormente eram importados e que, devido às necessidades impostas pela Segunda Guerra Mundial, impulsionaram a produção local. Segundo Mirkin (2017), nesse período, as lutas feministas perderam força e até mesmo a discussão sobre o direito ao voto para as mulheres deixou de ser debatida, sendo reconhecida somente em 1953. Conforme destacado por Mirkin (2017, p. 69), “a situação social e política das mulheres repercutiu na criação mural feminina, que experimentou sérias dificuldades em seu

desenvolvimento, em contraste com as expectativas geradas em décadas anteriores”. Por meio do estímulo ao sentimento patriótico e da expansão cultural, instituições governamentais e privadas, como bancos e hotéis, começaram a comissionar produções muralistas, o que gerou uma mudança temática em relação à primeira fase mais nacionalista. É nesse contexto que se enquadra a obra “*Katharsis*” (Fig. 27), de Orozco.

As artistas atuantes, assim como os demais pertencentes à mesma geração, como Alfredo Zalce e Jorge González Camarena (1908-1980), entre outros, foram comissionados principalmente por instituições educacionais ou particulares, enquanto os “Três Grandes” se mantinham com o financiamento de instituições governamentais. Mirkin (2017) cita que as comissões particulares continuaram nos anos seguintes, mas, de certa forma, essa era a única maneira que as artistas tinham para produzir os murais.

Os murais que serão analisados a seguir pertencem a Aurora Reyes, artista que denuncia acontecimentos violentos no programa educacional e ao trabalho do *Colectivo los Fridos*, grupo no qual Frida Kahlo atuou como educadora e difusora da pintura mural. Com esse grupo, ela abre espaço para a inclusão das concepções femininas nas temáticas abordadas nos murais.

3.1.1 *La Maestra era alegre. ¡Pobre mujer herida!*

*La Maestra era alegre. ¡Pobre mujer herida!
Su sonrisa fue un modo de llorar con bondad.
Por sobre la sandalia rota y enrojecida,
tal sonrisa, la insigne flor de su santidad.
(Gabriela Mistral, 1916)⁶³*

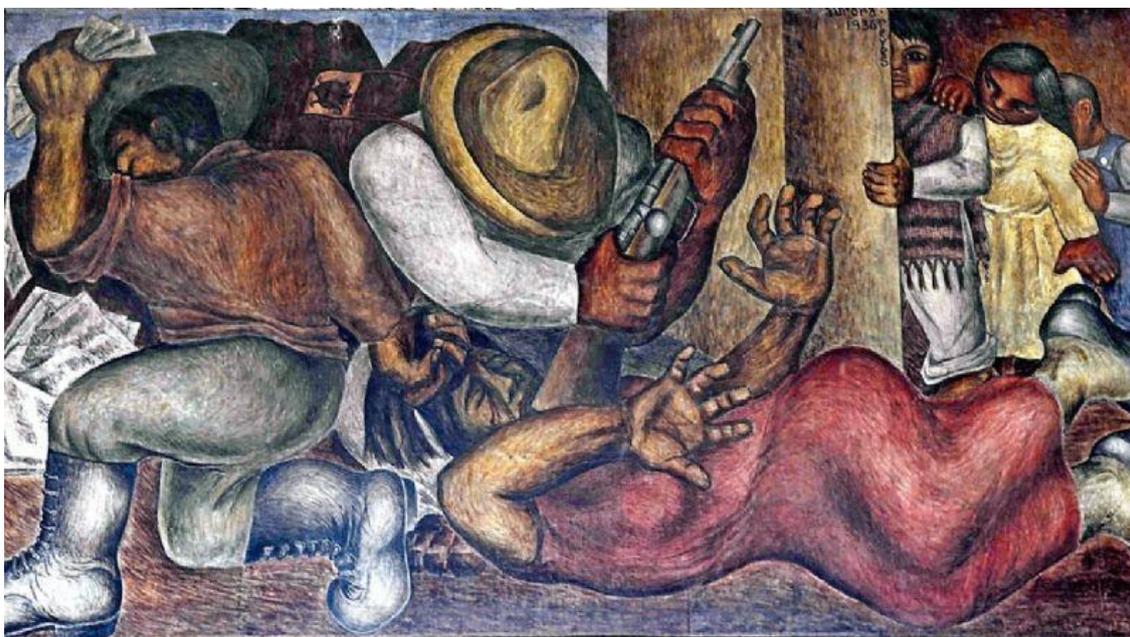
De 1921 a 1923, Aurora Reyes foi aluna da *Escola Nacional de Bellas Artes* durante a fase inicial do movimento. Posteriormente, tornou-se professora de desenho e pintura na *Secretaria de Educación Pública*, cargo que ocupou de 1927 a 1964. Na década de 1930, ingressou na *Tribuna de México*, onde se envolveu com outros artistas de destaque na época, como Frida Kahlo. Aurora também militou no *Partido Comunista Mexicano* (PCM), na LEAR e em diversos sindicatos, defendendo os interesses das mulheres e dos trabalhadores.

⁶³ A professora era alegre. Pobre mulher ferida!
Seu sorriso era um jeito de chorar com bondade.
Sobre sua sandália vermelha e esfarrapada,
tal sorriso, a insigne flor de sua santidad. (Gabriela Mistral, 1916). Trecho do poema “La maestra rural”. Disponível em <https://inmediaciones.org/gabriela-mistral-poemas/>. Acesso em: 04 agosto 2021.

Aurora Reyes é conhecida não só por sua atuação muralista, mas também por sua produção poética. Ela foi secretária de imprensa no *Centro de Estudios Sociales Femeniles del México* e representante da *Unión de Escuelas Técnicas no Congreso Nacional*, além de ter sido fundadora do *Instituto Revolucionário Femenino*. No *Sindicato de Trabajadores de la Enseñanza de la República Mexicana* e na *Confederación Nacional Campesina*, Aurora continuou lutando pelos direitos das mulheres e dos trabalhadores.

Reyes produziu sete murais, sendo que dois de seus trabalhos serão abordados. Em destaque no corrente subcapítulo, a pintura mural que inspirou a tese de Dina Mirkin e que resgata informações importantes sobre a implementação do projeto educativo nacional no período pós-revolucionário, tema negligenciado pelos artistas homens da época. A obra em questão (Fig. 33) refere-se à educação no campo e faz parte de uma série produzida pelos artistas da LEAR. Esses murais foram pintados durante o período em que o artigo 3º da Constituição Mexicana foi reformado, promovendo a educação socialista e a consciência da solidariedade internacional. Além da educação, os murais abordam tema como a luta antifascista, a repressão do regime de Porfírio Díaz, a intolerância religiosa, a guerra e a violência.

Figura 33 – REYES, Aurora. “El ataque a la maestra rural”. 1936.



Fonte: Revista Proceso, 2023.⁶⁴

⁶⁴ Pintura mural, 190 x 280 cm. Centro Escolar Revolución. Cidade do México. Disponível em: <https://www.proceso.com.mx/reportajes/2021/3/13/aurora-reyes-la-conquista-de-los-muros-para-las-mujeres-260039.html>. Acesso em: 17 jul. 2023.

“*El ataque a la maestra rural*” é formado por seis figuras antropomórficas, sendo duas grandes figuras masculinas à esquerda. No extremo esquerdo, há uma figura vestida com calça cinza, camisa terrosa e coturnos pretos, com cabelos escuros e rosto coberto pelo braço. Essa figura está parcialmente de costas e carrega algumas folhas na mão esquerda, enquanto com a direita arrasta pelos cabelos a figura antropomórfica feminina, que é destaque na pintura e está posicionada no centro inferior direito da composição. A figura feminina usa um vestido vermelho e sapatos pretos. Ao lado dela, há outra figura antropomórfica masculina com o rosto coberto por um sombreiro, vestindo camisa branca, pés descalços e carregando um rifle com o qual infere uma coronhada na boca da figura feminina. No extremo direito, estão três figuras antropomórficas infantis: uma com antropomorfismo masculino, rosto parcialmente coberto e vestindo calças claras e uma túnica listrada em tons marrom; outra feminina, com um vestido amarelo de mangas longas; e uma terceira figura cujo semblante não pode ser visto, vestindo um macacão azul sobre uma camisa branca.

Em relação à construção iconológica, o mural apresenta a monumentalidade característica das pinturas muralistas, exaltada por Siqueiros, em que as representações humanas são compostas em caráter estatuário, atribuindo-lhes condição de monumentos escultóricos que homenageiam figuras históricas. Nesse caso, as figuras representadas são dois camponeses, uma professora rural e três crianças pertencentes às escolas rurais, com o ambiente sendo a própria escola.

A figura do homem de sombreiro, que golpeia com o rifle na boca da professora, denota o fanatismo religioso, simbolizado pelo escapulário. Mirkin (2017) observa que o corpo masculino representado na obra performa o desenho de uma suástica, uma clara referência aos grupos nazistas mexicanos, o que é reforçado pelo uso das botas pelo personagem. Na mão esquerda do primeiro personagem, encontram-se os *billetes* que, segundo a autora, representam “símbolos do capitalismo”. Além disso, a cobertura dos olhos dos personagens masculinos sugere o caráter covarde da ação daqueles que se destacam pelo uso da força.

Quanto à representação monumental, os personagens são retratados com formas sólidas, sem haver qualquer diferenciação entre o “corpo viril masculino” e o corpo “curvo e dócil feminino”. O aspecto de força conferido às figuras é igual, e a submissão feminina é explícita através da coronhada.

As figuras representadas são mestiços mexicanos. Isso é sugerido pela escolha da cor terrosa aplicada nas peles.

A obra apresenta uma perspectiva histórica ausente dos discursos oficiais dos murais dos “Três Grandes” e seus contemporâneos: o programa educativo implementado pelo governo de Álvaro Obregón em 1920, sob a plataforma do desenvolvimento do sentimento nacional, reabriu as *Escuelas de Pintura al Aire Libre* (EPAL) em Coyoacán. Além de focar nos alunos regulares, a escola recebeu crianças das regiões circunvizinhas.

A estrofe que inicia este subcapítulo pertence a Gabriela Mistral, uma das responsáveis pelo desenvolvimento da educação no México e pela extensão do programa para as áreas rurais, que defendia que a educação saísse da capital mexicana “em grandes caminhões cheios de livros, ferramentas agrícolas e sementes” (MISTRAL 1962, apud ZEGERS, 2002, p. 175). Mistral incentivou a leitura e o empréstimo de livros pela biblioteca, valorizando a cultura dos habitantes rurais e auxiliando Vasconcelos na implementação do programa. Em 1924, após a renúncia de Vasconcelos, as EPAL expandiram suas atividades para incluir “crianças indígenas e mulheres, além de incluir, em uma segunda etapa, a participação de operários e seus filhos” (ACEVEDO e GARCIA, 2011, p. 72).

Durante as décadas de 1920 e 1930, o currículo do governo tinha como objetivo ensinar disciplinas básicas aos camponeses e indígenas, enfatizando a leitura, escrita, o desenvolvimento de habilidades agrícolas e a educação em condições higiênicas. Além disso, visava a se contrapor às formações clericalistas. Como observado, uma das poucas possibilidades para a atuação feminina fora do ambiente doméstico era por meio das profissões em que se permitia o exercício do “dom natural materno” e da “habilidade de cuidar e educar”.

Isso se reflete nos murais do período, com a imagem de uma professora de escola frequentemente simbolizando a estabilidade da nação. [...] Estes murais contornaram as implicações sombrias das políticas educacionais, uma vez que muitos beneficiários rurais dos programas se opunham firmemente ao anticatolicismo do currículo. Frequentemente, a violência era o resultado. A polícia anticatólica do governo mexicano entre 1920 e 1930 estava ativa. A iconoclastia revolucionária levou professores e policiais a invadir igrejas rurais, queimar estátuas de santos e crucifixos e destruir sinos de igrejas em praças públicas. Os edifícios da igreja foram convertidos em salas de aula rurais, nas quais as crianças ouviam rimas como “uno, dos, há no Dios” e recitavam uma promessa ao México que incluía: “eu vou lutar contra os três inimigos da pátria, que são: o clero, a ignorância e o capital”. De acordo com alguns estudos, em 1935 havia apenas 305 registros legais de padres em todo o México. A violência sancionada pelo Estado contra padres e católicos praticantes às vezes resultava em assassinato e, inversamente, professores de escolas eram

frequentemente sujeitos a violência extrema, tortura e execução por católicos furiosos. (GEIS, 2008, p. 161).

Reyes apresenta em suas obras uma visão crítica da simbologia da professora matriarcal e serena, rodeada de crianças felizes, símbolo de uma implementação pacata do sistema educativo. Em vez disso, a artista escolhe uma figura de mulher que sofre com a violência e brutalidade masculina num dos poucos ofícios em que lhe era possível atuar profissionalmente, expondo a condição das mulheres na época.

A figura da educadora vestida de vermelho alude às questões políticas do momento em torno dos ideais comunistas e a violência fascista, representada pela conformação do corpo do algoz em forma de suástica. No México, o fascismo nunca se estabeleceu como um movimento político oficial. No entanto, durante o governo de Lázaro Cárdenas (1934-1940), houve algumas medidas que poderiam ser consideradas “fascistas”, como a criação do Partido Nacional Revolucionário (PNR), que restringiu a liberdade de expressão e perseguiu dissidentes políticos⁶⁵. O México foi um dos poucos países a apoiar ativamente o governo republicano durante a guerra, fornecendo ajuda financeira, militar e humanitária. A embaixada espanhola no México foi um importante centro de atividade diplomática e cultural, bem como um refúgio para muitos exilados espanhóis. No entanto, após a vitória de Franco, as relações entre Espanha e México se abalaram; e, em junho de 1939, a embaixada espanhola no México foi fechada pelo governo espanhol como parte de uma campanha de retaliação contra os países que haviam apoiado a República Espanhola.

A *maestra* é puxada pelos cabelos numa simbologia que remete à alegoria do comportamento selvagem do homem pré-histórico. A coronhada na boca cala a figura feminina e denuncia o silêncio imposto às mulheres.

Ao optar por cobrir o rosto dos personagens masculinos, Reyes apresenta a condição de violência, tratando-os como anônimos executando atos vergonhosos em ambientes cotidianos. A cena se completa substituindo o envolvimento infantil na educação pela reação apavorada frente aos conflitos.

3.1.2 *Como joya llegó como maestra – Colectivo los Fridos*

*Como joya llegó como maestra,
como estrella irradiando simpatía,*

⁶⁵ DE ASSIS CRIPA, Ival. **Política exterior do governo Cárdenas e o impacto da segunda guerra mundial no México**. Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, v. 32, 2006.

*valor de oro dio al arte mexicano,
y en la pintura pregonó a sus alumnos disciplina,
amor y perseverancia.
Ella dio el ejemplo con amor, pintando con
pasión su propia vida.
(Arturo Estrada, 1943)⁶⁶*

Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón (1907-1954), mais conhecida como Frida Kahlo, ganhou destaque por seus retratos, autorretratos e obras inspiradas na cultura e artefatos do México. Seu estilo de arte foi influenciado pela cultura popular do país e explorava questões de identidade, gênero e estrutura da sociedade mexicana. Suas pinturas frequentemente incorporavam elementos autobiográficos e combinavam realismo com fantasia, sendo descrita como uma surrealista por obras tais como “*El sueño (La cama)*”, de 1940 e “*El venado herido*”, de 1946. Além disso, é conhecida por pintar sobre a sua experiência de dor crônica.

Kahlo passou a maior parte da sua vida na *Casa Azul*, em Coyoacán, que hoje é acessível ao público como o Museu Frida Kahlo. Um acidente aos 18 anos lhe causou dores e problemas médicos pelo resto da vida. Durante a sua recuperação, ela retomou a inclinação de infância pela arte e decidiu tornar-se artista.

Os interesses políticos e artísticos de Kahlo levaram-na a aderir ao Partido Comunista Mexicano em 1927. Foi através dele que conheceu Diego Rivera, com quem se casou em 1929 e com quem viajou pelo México e pelos Estados Unidos. Durante esse período, Kahlo desenvolveu o seu estilo artístico, inspirando-se principalmente na cultura popular mexicana e pintando pequenos autorretratos que misturavam elementos de crenças pré-colombianas e católicas. Suas obras chamaram a atenção do artista surrealista André Breton, que organizou a primeira exposição individual de Kahlo na Julien Levy Gallery em Nova Iorque em 1938, que foi seguida por outra em Paris em 1939. Embora a exposição em Paris tenha sido menos bem-sucedida, o Louvre adquiriu uma pintura de Kahlo, tornando-a a primeira artista mexicana a ser incluída na sua coleção. Durante a década de 1940, Kahlo participou em exposições no México e nos Estados Unidos, e trabalhou como professora de arte.

⁶⁶ “Chegou uma joia como professora, como estrela irradiando simpatia, deu um valor de ouro à arte mexicana, e na pintura pregou a seus alunos disciplina, amor e perseverança. Ela deu o exemplo com amor, pintando com paixão sua própria vida.”. Poema de Arturo Estrada à Frida Kahlo em sua chegada à La Esmeralda.

Disponível em: http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/specials/2007/frida/newsid_6722000/6722595.stm. Acesso em: 02 mar. 2023.

Atualmente, há uma vasta bibliografia sobre Frida Kahlo⁶⁷, reconhecida como um ícone do feminismo, devido à sua luta contra os padrões da sociedade em que viveu, mesmo com problemas de saúde. Isso torna admirável sua determinação em superar as adversidades.

Embora tenha sido ofuscada pela produção artística de seu marido até sua redescoberta na década de 70, destacando-se principalmente por sua personalidade singular, em abril de 1953, menos de um ano antes de morrer aos 47 anos de idade, Frida Kahlo obteve a primeira grande exposição de suas pinturas em sua terra natal, na Galeria de Arte Contemporânea da Cidade do México. Apesar de não ter se dedicado à pintura mural, sua convivência com os muralistas lhe proporcionou conhecimentos que ela repassou aos jovens alunos, como Guillermo Monroy (1924-), Arturo Estrada (1925-), Fanny Rabel e Arturo García Bustos (1926-2017). Frida ministrou aulas de pintura na *Escola Nacional de Pintura e Escultura La Esmeralda* em 1943, convidando um grupo de alunos para ter aulas em sua casa após o agravamento de sua condição de saúde. Esse grupo ficou conhecido como *Los Fridos* (MIRKIN, 2017).

O fato de ser mulher, seus vistosos vestidos de Tehuana e, principalmente, sua sinceridade absoluta, afastaram alguns e atraíram outros, que de forma quase imediata, ficaram cativos de sua extraordinária personalidade. (MIRKIN, 2017, p. 85).

Quando Frida chegou à escola, causou grande alvoroço. Os estudantes estavam muito curiosos sobre ela e alguns até mesmo céticos sobre suas qualidades de professora. Isso também se confirmava nas percepções femininas da época, fortemente influenciadas pela educação patriarcal.

É um velho vício das mulheres não terem confiança nas mulheres. Então, no começo, quando me disseram que eu teria uma mulher como professora, não gostei da ideia. Eu só tinha professores homens e colegas homens. Quase tudo no México era comandado pelo gênero masculino, e havia poucas meninas na escola. [...], mas, quando conheci Frida, fiquei fascinada porque ela possuía o dom de encantar as pessoas. Ela era única. Tinha uma enorme alegria, humor e amor pela vida. Tinha inventado sua própria linguagem, sua própria maneira de falar espanhol, cheia de vitalidade e acompanhada de gestos, mímicas e risadas, e um grande senso de ironia. A primeira coisa que ela fez

⁶⁷ BORZELLO, F.; CHICAGO, J. **Frida Kahlo: face to face**. Londres: Thames & Hudson, 2010. HERRERA, H. **Frida: A biografia**. São Paulo: Editora Globo S. A., 2011. LEGRÁS, H. **Frida Kahlo and the Feminist Movement**. Rizzoli International Publications, 2021. TIBOL, Raquel. **Frida Kahlo: Una Vida Abierta**. Cidade do México: UNM Press, 1983.

quando me conheceu foi dizer: “Oh, você é uma das *muchachitas* daqui! Vai ser minha aluna! Escute, você sabe como é esse negócio de dar aulas? Eu não sei. De que se trata? Eu não tenho a menor ideia sobre como ensinar. Mas acho que vai dar tudo certo”. Aquilo me desarmou. Ela era muito amigável, e o relacionamento dela com todos os alunos começava na base íntima de igualdade. Ela virou nossa irmã mais velha, como uma mãe cuidando de seus *muchachitos*. (RABEL, apud HERRERA, 2011).

A influência de Frida sobre *Los Fridos* é evidente em murais e em obras criadas pelos integrantes. Os artistas que inicialmente se detiveram nos desenhos e nas pinturas de observação de natureza morta, retratos e paisagens, em 1948 redigiram, com outros artistas de esquerda, um manifesto que pregava que a arte deveria estar à disposição do povo em exposição ao ar livre, praças, mercados, jardins e outros locais públicos, além de utilizar a arte contra aqueles que “atropelam o povo de mil maneiras”. Também se diziam ao lado dos revolucionários pelo progresso social, econômico e político do México⁶⁸. As obras do grupo, após se encontrarem periodicamente na *Casa Azul*, muitas vezes apresentavam temas relacionados à história e à cultura mexicanas, como a Revolução, a luta por direitos trabalhistas e a celebração da vida e das tradições dos povos indígenas do México.

Foram quatro os projetos dirigidos por Frida. São eles: *Pulquería La Rosita* (1943), *Lavaderos de Coyoacán* (1945), *Hotel Posada del Sol* (1949) e novamente na *Pulquería La Rosita* (1952).

Em *La Rosita*, assim como a de outras *pulquerías*⁶⁹ no país, a decoração havia sido removida pelo governo, alegando-se preocupações de saúde e de promoção de uma cultura moralmente reta e nobre. Esse episódio evidencia a política cultural do período que visava a promover uma estética mais “refinada” e moralmente correta em detrimento da cultura popular existente (HERRERA, 2011). Frida conseguiu obter autorização para que seus alunos pintassem novos murais nos dois muros exteriores da *pulquería* em questão. Rapidamente, três dos quatro “Fridos” e outros jovens artistas, com idades entre 14 e 19 anos, estavam trabalhando gratuitamente na criação dos murais, utilizando tintas e pincéis fornecidos por Frida e Diego Rivera.

No referido mural (Fig. 34), pintaram o desjejum familiar, assim como outras passagens dos costumes populares e destacaram o fato de que o local onde pintavam era

⁶⁸ Manifesto disponível em (MIRKIN, 2017, p. 87).

⁶⁹ Local onde se vende o Pulque (ou octil), uma bebida alcoólica feita do suco fermentado do agave, consumida tradicionalmente na Mesoamérica.

uma *pulquería*; enfatizaram também a ornamentação à base de pequenas rosas que complementavam a decoração em guirlandas, fazendo jus ao nome do estabelecimento.

Figura 34 – Fanny Rabel pintando os murais da pulquería La Rosita, 1943.



Fonte: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, 2018.⁷⁰

Embora os murais servissem à função inicial de decorar espaços públicos, seu conteúdo refletia a vida e a história do povo mexicano. A temática do mural incorporava a vida familiar, em que a escolha pela composição equilibrada destacava três figuras antropomórficas dispostas em cada lado, representando ambos os gêneros. À direita, uma sequência feminina-masculina-feminina e, à esquerda, uma sequência masculina-feminina-masculina, buscando simbolizar a complementaridade entre homens e mulheres

⁷⁰ Coyoacán, Cidade do México. Disponível em: <https://piso9.net/los-fridos-una-experiencia-compartida-cuatro-individualidades/>. Acesso em: 17 jul. 2023.

e suas respectivas posições familiares. Monroy descreveu as atividades realizadas pelo grupo no espaço.

Ali pintei uma menina com “*acocote*” (de onde se absorve o hidromel de *maguey*), rodeada de rosas, e uma índia atrás, e um menino também. Estrada pintou uma refeição ao ar livre. Outro colega pintou uma paisagem com burro, avião e carregadores. Fanny Rabel ajudou a pintar os outros murais e Frida também. (MONROY, 2022).

A temática familiar do programa de Vasconcelos, portanto, se faz presente na concepção dos murais, porém, de forma distinta do modelo tradicional em que a responsabilidade da criação dos filhos é atribuída exclusivamente à figura materna. Nesse sentido, o programa introduziu a coparticipação paterna na criação dos filhos, um elemento que se consolidaria ao longo da década de 1950.

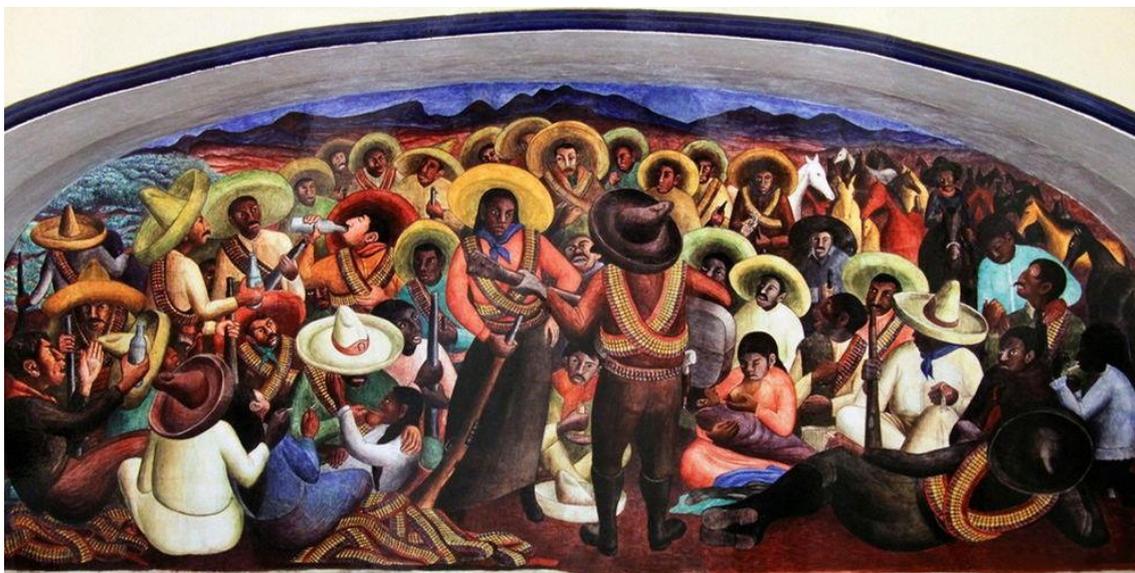
Apesar de que os murais fossem assinados por artistas do sexo masculino, ao promover a participação ativa de mulheres nas discussões e na criação dos murais, os artistas do *Coletivo “Los Fridos”* demonstraram seu compromisso com a valorização e o reconhecimento das perspectivas femininas. Em outro mural, no *Hotel Posada del Sol*, a inserção da figura de uma revolucionária pode ter sido responsável pela insatisfação do proprietário: Monroy reproduziu uma faceta da revolucionária multicolorida *Adelita*, Estrada pintou uma festa em Tehuantepec, e García Bustos pintou um homem e uma mulher como Adão e Eva.

Isso irritou o dono do hotel e ele mandou cobrir os murais. Anos mais tarde, na década de 1970, o restaurador Manuel Serrano ligou para Guillermo Monroy para informar que estava no hotel *Posada del Sol* e havia encontrado alguns murais caídos, um deles com a assinatura de Monroy. (MATUTE, 2018, p. online).

“*Adelita*” é uma canção de autoria desconhecida, inspirada em uma mulher de Durango que se juntou ao Movimento Maderista nos primeiros estágios da Revolução e se apaixonou por Madero. Ela se tornou um ícone e popularizou o papel das mulheres na Revolução Mexicana. Tornou-se, aos poucos, sinônimo do termo *soldadera*, uma força vital nos esforços da guerra revolucionária devido à sua participação nas batalhas contra o governo mexicano. As mulheres revolucionárias foram lembradas pela arte, pela literatura e pelo cinema como testemunhas do valor masculino ou como objetos de seus afetos (MONSIVÁIS, 2009). A composição foi regravada e interpretada por muitos artistas, incluindo ícones da música mexicana como as cantoras Chavela Vargas (1919-

2012) e Lila Downs (1968 -), e continua sendo uma referência cultural importante no México. O mural *La Adelita* apresenta essa figura emblemática (Fig. 35).

Figura 35 – MONROY, Guillermo. “La Adelita”. 1949.



Fonte: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, 2018.⁷¹

No topo da serra íngreme
acampado estava um regimento
e uma musa valente os seguia
loucamente apaixonada pelo sargento.

Popular entre a tropa era Adelita
a mulher que o sargento idolatrava
e além de corajosa ela era bonita
que até o próprio coronel a respeitava.

E ouvia, o que dizia, aquele que tanto a queria:
E se Adelita quisesse ser minha namorada
E se Adelita fosse minha mulher
eu lhe compraria um vestido de seda
para levá-la a dançar no quartel.

E se Adelita partisse com outro
Eu a seguiria por terra e por mar
se por mar em um navio de guerra
se por terra em um trem militar

Uma noite quando a escolta regressava
liderando entre suas fileiras o sargento
na voz de uma mulher soluçando
Sua oração foi ouvida no acampamento.

⁷¹afresco. Hotel Posada del Sol, Colônia Doctores, México. Disponível em: <https://piso9.net/los-fridos-una-experiencia-compartida-cuatro-individualidades/>. Acesso em: 17 jul. 2023.

Ao ouvi-la o sargento temeroso
De perder para sempre sua adorada,
Ocultando sua emoção sob a capa
A sua amada cantou dessa maneira

E se ouvia o que dizia
aquele que tanto a queria:
E se acaso em morrer em campanha,
E mau cadáver sepultarem
Adelita, por Deus te peço
Que com teus olhos me vá chorar⁷². (MONSIVÁIS, 2009, p. 17).

No mural em questão, diversas figuras antropomórficas são representadas em um momento de descanso. O destaque central é Adelita, uma figura antropomórfica feminina armada e em pé, com a mão esquerda na altura do quadril e segurando um rifle com a mão direita, encarando seriamente um dos revolucionários que aparece de costas tocando um violão. Aos pés de Adelita, cartuchos de balas destacam o aspecto bélico da figura. Outras mulheres também estão presentes na cena: uma figura antropomórfica localizada à esquerda do mural, aparentemente enferma e vestida com roupas brancas, está

⁷² En lo alto de la abrupta serranía
acampado se encontraba un regimiento
y una musa que valiente los seguía
locamente enamorada del sargento.
Popular entre la tropa era Adelita
la mujer que el sargento idolatraba
y además de ser valiente era bonita
que hasta el mismo coronel la respetaba.
Y se oía, que decía, aquel que tanto la quería:

Y si Adelita quisiera ser mi novia
y si Adelita fuera mi mujer
le compraría un vestido de seda
para llevarla a bailar al cuartel.
Y si Adelita se fuera con otro
la seguiría por tierra y por mar
sí por mar en un buque de guerra
sí por tierra en un tren militar.
Una noche en que la escolta regresaba
conduciendo entre sus filas al sargento,
por la voz de una mujer que sollozaba
la plegaría se escuchó en el campamento.
Al oírla el sargento temeroso
de perder para siempre su adorada,
ocultando su emoción bajo el embozo
a su amada le cantó de esta manera.
Y se oía que decía
aquel que tanto la quería:
Y se acaso yo me muero en campaña
y mi cadáver lo van a sepultar,
adelita, por dios le ruego
que con tus ojos me vayas a llorar.

parcialmente deitada ao colo de seu parceiro enquanto recebe uma xícara de chá. Essa figura possui traços indígenas e cabelo trançado. Logo à frente, um casal sentado fuma cigarros, com a mulher vestindo azul, e o homem branco. Mais uma figura antropomórfica feminina, vestindo azul, aparece de costas ao espectador em primeiro plano, junto ao seu companheiro.

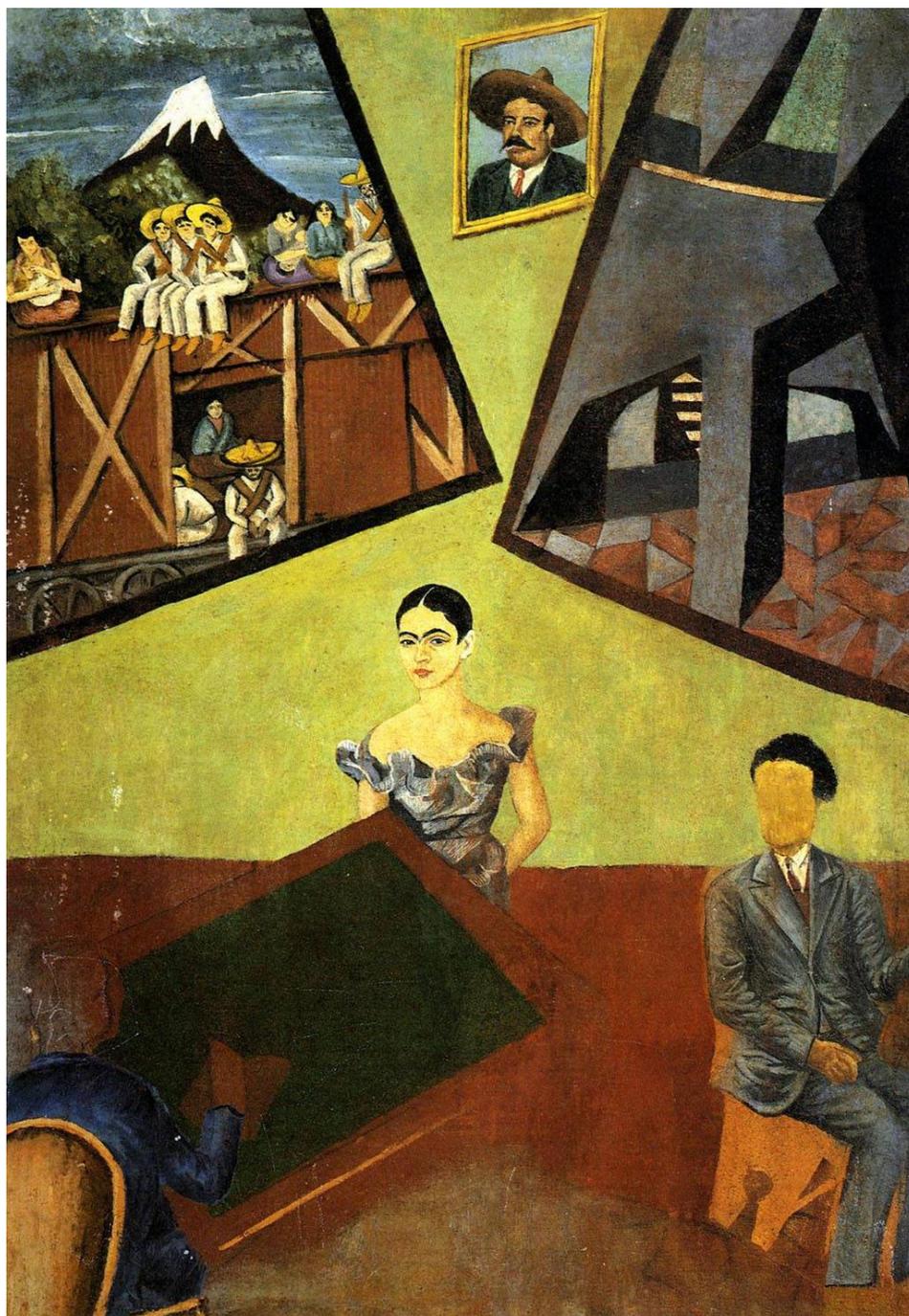
Na composição, muitas figuras antropomórficas masculinas estão representadas em segundo plano, algumas em pé, algumas sentadas, e outras montadas em cavalos. Essas figuras se engajam em atividades diversas, como beber, lustrar suas armas, fumar, conversar e descansar. À direita da composição, outra mulher amamenta seu bebê, exibindo o seio direito. Essa representação humanizada da maternidade foge do padrão que conferia um tom de pureza às mães cobrindo-as com o *rebozo*. Dentre todas as figuras femininas, apenas Adelita está usando um sombreiro, enquanto as demais não apresentam esse acessório.

O ambiente escolhido para a composição do mural retrata um momento descontraído em meio aos atos revolucionários, destacando as diversas posições às quais as mulheres estavam sujeitas durante a guerra. As mulheres são dispostas em igualdade de condições aos seus pares, sem atribuição de masculinidade às revolucionárias, ao contrário do que ocorre no mural “*El Arsenal*”, de Rivera. Os índices, como o compartilhamento de cigarros pelo casal, a presença de sombreiros utilizados tanto por Adelita quanto pelos homens da cena e a posse comum de armas, apontam a busca por igualdade nas atividades desenvolvidas por homens e mulheres.

A pintura também apresenta uma inversão dos papéis de gênero esperados. A figura masculina é que cuida de sua companheira enferma, uma atribuição frequentemente relacionada à figura feminina. Adelita assume o papel de protagonista da cena, em detrimento da figura masculina revolucionária, que aparece de costas. Em contraposição à narrativa da mulher que renuncia à sua condição feminina, a pintura mantém os atributos suscitados pela canção. Adelita é retratada sem o suposto encantamento da mulher que segue seu amor, assumindo uma expressão firme ao encarar a figura masculina, que, segundo a canção, é seu “coronel”. A Adelita do mural é uma mulher empoderada, cujo olhar não demonstra emoção em relação à ação do interlocutor.

A interferência de Frida nas temáticas dos murais é evidenciada pela presença de uma figura semelhante em sua obra “*Pancho Villa y Adelita*”, que também aborda o tema da Revolução (Fig. 36).

Figura 36 – KAHLO, Frida. “Pancho Villa y Adelita”. 1927.



Fonte: Deviant Art, 2018.⁷³

A pintura é composta por figuras antropomórficas femininas, masculinas e infantis, as quais estão distribuídas em uma geometrização que enfoca a própria imagem da pintora. Há um retrato de Pancho Villa, um dos líderes da Revolução Mexicana, acima de

⁷³ Óleo sobre tela. Acervo do Museu de Arte de Tlaxcala, México. Disponível em: <https://www.deviantart.com/fridakahlo/art/La-Adelita-Pancho-Villa-y-Frida-1927-732489617>. Acesso em: 17 jul. 2023.

sua cabeça. À esquerda, encontra-se um recorte com imagens de zapatistas mexicanos sentados com as mulheres que os acompanhavam, em referência às Adelitas. À direita, uma figura antropomórfica masculina sem rosto, que, pelas características físicas, provavelmente alude a Diego Rivera. Além das figuras dos revolucionários, a obra apresenta duas mãos amamentando seus filhos, sendo que a da esquerda segue o mesmo *pathosformel* do mural de Monroy, com uma figura antropomórfica feminina expondo o seio, sustentado pela outra mão uma figura antropomórfica infantil. É possível inferir que houve uma discussão sobre a colocação dessa alegoria à maternidade pré-existente na obra de Frida ou até mesmo que esta tenha servido de referência para a sua pintura. (Fig. 37).

Figura 37 – Comparação entre as figuras maternas da pintura “Pancho Villa e Adelita” de Frida Kahlo, com o mural “Adelita” de Guillermo Monroy.



Fonte: Compilação da autora.⁷⁴

Segundo Monroy, Frida

[...] formava pela crítica e autocrítica, e assim aprendemos a nossa forma de pintar... Ela nunca teorizou, mas nos trouxe livros e nos levou para conhecer lugares como o jardim zoológico, a arte popular e a arte

⁷⁴ Imagens coletadas do Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, 2018 e do repositório Deviant Art, 2018.

erótica. [...] Frida era uma companheira e grande amiga que não se via como professora, mas conversava e nos dava conselhos, como: “um pouco mais de cor”, “suas histórias estão ótimas”, “as lavadeiras estão gostando muito” e “vocês estão pintando muito bem”. Ela nos incentivou e nos entusiasmou muito com o nosso trabalho... Estrada, García Bustos, Fanny Rabel e eu ficamos muito felizes em vê-la, porque ela era maravilhosamente entusiasmada. (MONROY, 2022, p. Online).

Rabel também citou sua importância, dizendo que:

[...] o grande ensinamento de Frida era ver através dos olhos de um artista, abrir nossos olhos para ver o mundo, ver o México. Ela não nos influenciou por meio de sua pintura, mas por meio de seu jeito de viver, de olhar para o mundo e as pessoas e a arte. Ela nos fez sentir e entender um certo tipo de beleza no México que não teríamos percebido por nós mesmos.” (RABEL apud HERRERA, 2011, p.230).

Seus apontamentos, portanto, permaneceram ecoando no trabalho dos seus discípulos.

María Izquierdo, Aurora Reyes e Frida, além de criar, opinar e sugerir de que maneira as representações poderiam ter um caráter distinto daquelas realizadas pelo discurso dominante e além de contrapor o monopólio dos “Três Grandes” nas instituições, foram essenciais para aceitação de outras artistas como produtoras de murais, dentre as quais está a discípula direta de Frida, Fanny Rabel. Elas próprias conseguiram se impor e criar um ambiente propício para o seu trabalho, mesmo com todos os obstáculos enfrentados por artistas do gênero feminino. Quando não encontravam espaço como muralistas, alternativamente galgavam posições a partir da possibilidade que o programa lhes concedia para ensinar, assim puderam se destacar de outras formas, como mestras e como pintoras de cavalete ou painéis murais.

3.2 Repensando a “Felicidade Doméstica” e a divisão de tarefas: muralistas entre 1950 e 1980

Com a modernização, houve crescimento demográfico e populacional no México na década de 50 e foram fundadas diversas escolas e universidades associadas aos museus. Nesse momento, também ocorreu a popularização dos novos meios de comunicação, tais como o rádio e a televisão, que contribuíram para o aumento do consumo de bens e serviços. Mirkin (2017) menciona que, nessa década, houve uma desaceleração na busca pelos direitos das mulheres, se comparado à década de 40. Essa desaceleração coincide com o direcionamento ao ambiente privado, ao cuidado com os

filhos e com os anciãos, reforçado pela proliferação dos anúncios voltados para a “facilidade” da vida da mulher moderna, tais como os de eletrodomésticos.

A votação para as mulheres no México foi concedida oficialmente e definitivamente em 17 de outubro de 1953 por Adolfo Ruiz Cortines (1889-1973, governou entre 1952 e 1958), que emitiu o decreto correspondente para reformar a Constituição e aprovar o voto feminino nas eleições federais. Mas foi somente em 1955 que elas foram capazes de exercer esse direito ao voto, sendo possível, somente em 1958, participar da eleição de um presidente.

A medida também contribuía para outorgar a imagem progressista a que se propunha o regime, dando a sensação de que se iniciava uma nova era para o México. Obtinha-se assim, uma vitória política e, por sua vez, o ingresso de fato entre as nações modernas em que as mulheres já possuíam os direitos políticos. Obviamente, a pressão internacional influenciou para que o novo presidente tenha se decidido a dar o direito de voto às mulheres. (PABLOS, 2014, p. 96).

O direito ao voto havia sido conquistado, mas ainda era necessário conscientizar as mulheres sobre outros temas, como o controle da natalidade, o direito ao divórcio, a igualdade no mercado de trabalho, o acesso à educação e a separação entre sexualidade e maternidade. As mulheres já tinham certo poder de decisão sobre suas vidas em relação ao número de filhos e ao fim de relacionamentos que não lhes eram convenientes. Seu papel nas manifestações estudantis, bem como o das mães de vítimas da repressão, foi fundamental para adquirir novos direitos e posições na sociedade.

Em termos de produção muralista, as construções modernas do governo de Miguel Alemán (1900-1983, governou entre 1946 e 1952), relacionadas ao serviço público, como as edificações de museus e universidades, e às instituições privadas, como bancos, hotéis, empresas e comércios, proporcionaram o desenvolvimento de obras murais. No entanto, essas obras sofreram com interferência na escolha dos temas representados por parte de seus patrocinadores. Rufino Tamayo (1899-1991) denunciou o que lhe parecia uma confusão entre pintura e ideologia política, recusando-se a pintar nos muros oficiais as versões oficiais da história mexicana. A geração seguinte buscava uma pesquisa plástica e introspectiva. A crítica de arte Teresa del Conde (1999) deu o nome da “Geração da Ruptura”⁷⁵ a esse grupo de artistas que reagiram contra os ideais nacionalistas na arte. Em paralelo, viam-se atividades relacionadas ao Neoexpressionismo, à Abstração

⁷⁵ DEL CONDE, Teresa. **La aparición de la ruptura**. In: Un siglo de arte mexicano: 1900 – 2000. México: Instituto Nacional de Bellas Artes – Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Landucci Editores, 1999.

Geométrica, à *Pop Art*, ao Realismo Mágico, às ambientações, aos *happenings* e às *performances*.

Com o advento das construções modernas, o muralismo no México passou a utilizar técnicas diferenciadas e novas⁷⁶. Algumas dessas técnicas foram desenvolvidas com a finalidade de atribuir maior durabilidade às obras expostas externamente. Grandes obras foram executadas nesse período. Entre elas, outro mural de Aurora Reyes, que agregou à mitologia pré-hispânica até a formação do México moderno, e o maior mural pintado por uma mulher na história mexicana, realizado por Elena Huerta em Saltillo. Este último destaca a importância das mulheres em vários processos históricos, incluindo a Independência⁷⁷. Além disso, no Museu Antropológico, obras como a pintura da artista Regina Raull, que resgatou o passado pré-colombiano e a participação familiar na educação das crianças e jovens, tema que estava em pauta na época, a obra de Valetta Swann, que abordou o comércio da região de Oaxaca, e a pintura de Leonora Carrington, que se diferenciou da linguagem tradicional da escola mexicana de muralismo, foram selecionadas como exemplos significativos dessa nova fase do muralismo mexicano.

3.2.1 Algo oscuro ha pasado por el cielo de México

*Algo oscuro ha pasado por el cielo de México.
Está herida la tierra
y en los labios del viento
silba el agudo filo de antigua profecía
(Aurora Reyes, 1953)*⁷⁸

Aurora Reyes pintou, em 1959, um mural no *Sindicato Nacional dos Trabalhadores em Educação* (SNTE) que levou cerca de três anos para ser concluído devido às suas grandes dimensões. A artista contou com a ajuda de Antonio Pujol (1913-1995), Jesús Nino (sem data) e Salvador Rodríguez (1937-) durante a execução da obra. A temática do mural está ligada ao desenvolvimento cultural e educacional do México, incorporando elementos mitológicos do passado pré-hispânico e acontecimentos históricos que levaram à modernidade. O mural é dividido em duas seções: “*Trayectoria de la cultura en México*” (Fig. 38) e “*Presencia del Maestro en los movimientos históricos*”

⁷⁶ O uso da tinta Duco, por exemplo, é uma dessas inovações utilizadas por David Alfaro Siqueiros. STEIN, Philip. Siqueiros: His Life and Works. New York: International Publishers, 1994.

⁷⁷ MONTIEL, Celia del Palacio. **La participación femenina en la Independencia del México**. In Historia de las mujeres en México. Apresentação de Patricia Galeana – México, D.F.: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2015.

⁷⁸ “Algo sombrío passou pelo céu do México. A terra está ferida e nos lábios do vento assobia o agudo fio de antiga profecia”. (REYES, 1953, apud URBÁN, 2010, p. 99). Trecho do poema “Hombre de México”.

de la patria” (Fig. 39). Foi projetado para se integrar harmoniosamente à arquitetura em arcos do local.

Figura 38 – REYES, Aurora. “Trayectoria de la cultura en México”. 1959-1962.⁷⁹



Fonte: URBÁN, 2010.

⁷⁹ Mural em Têmpera. Auditório 15 de Mayo em SNTE. Cidade do México.

Figura 39 – REYES, Aurora. “Presencia del Maestro en los movimientos históricos de la patria”. 1959-1962.⁸⁰



Fonte: URBÁN, 2010.

⁸⁰ Mural em Têmpera. Auditório 15 de Mayo em SNTE. Cidade do México.

Na primeira sessão composta por três arcos, a figura zoomórfica de uma imensa águia mexicana abraça três momentos da história: o período pré-colonial, o hispânico e o moderno. A águia é geralmente vista na iconografia mexicana segurando uma serpente em seu bico, que é uma referência à lenda asteca de Tenochtitlán, região onde a capital mexicana moderna, a Cidade do México, está localizada. A lenda conta que os astecas foram instruídos pelos deuses a fundar sua cidade onde encontrassem uma águia devorando uma serpente em cima de um cacto. A águia é um símbolo de liberdade, força e coragem, enquanto a serpente representa a vida e a morte.

A composição apresenta uma zona azul evidenciando os astros celestes, uma faixa central escura que representa o corpo da águia, e logo abaixo estão dispostas figuras antropomórficas e construções que remetem ao passado e ao presente do México. De acordo com a própria artista, em uma entrevista,

No primeiro arco [Fig. 40] se veem os elementos culturais pré-hispânicos: a arquitetura, representada pela casa das três vigas de Chichén-Itzá e o observatório astronômico chamado “*El Caracol*”. A *tlacuila*, representando a pintura; o Quetzalcóatl, a escultura; a dança, por uma figura de bailarina de Tlatilco; a cerâmica por uns exemplares de vasilhames que servem de instrumentos de trabalho da *tlacuila* e o Xochipilli (deus da primavera, das artes e da alegria) todo iluminado pela luz de Coyolxauhqui (a lua esculpida em jade). O primeiro espaço está um arqueiro que possui algo de Ilhuicamina e de Cuauhtémoc, lançando uma flecha que atravessa as épocas do México até o futuro, deixando uma impressão luminosa em sua passagem. Antes de começar o arco está representado o deus do nascimento por uma figura do códice que significa um caracol; este arremessa espigas de milho que se espalham no espaço e os grãos vão formar as estrelas que se unem em constelações e na vida do ser humano sobre a terra. (URBÁN, 2010, p. 151-152).

Figura 40 – Aurora Reyes, “Trayectoria de la cultura en México” (detalhe).



Fonte: URBÁN, 2010.

O passado apresenta-se retomando um mito vinculado à formação dos astros. Nesse trecho, são elencadas arqueologias da feminilidade, entre as quais está a abordagem da lua como arquétipo feminino, ligado às plantações e à germinação.

De acordo com a mitologia asteca⁸¹, a deusa Coatlicue engravidou do deus Huitzilopochtli, mas sua filha Coyolxauhqui, movida pelo ciúme e pela inveja, tramou a morte de sua mãe para evitar o nascimento do irmão. No entanto, Huitzilopochtli nasceu adulto e armado, defendendo-se dos irmãos e matando Coyolxauhqui e os outros que conspiraram contra ele. Com isso, ele se tornou o líder dos astecas e indicou onde seria fundada sua cidade.

Coyolxauhqui, por sua vez, foi punida por seus atos e condenada a girar eternamente em torno da terra, tornando-se a lua. Esse mito tem sido interpretado como uma narrativa sobre a luta entre os poderes femininos e masculinos, e sobre a importância da força e da proteção na criação do mundo. Um mito que apresenta uma deusa invejosa e sedenta por poder, que por isso é condenada a permanecer em uma mesma posição eternamente.

A artista retrata um momento em que as crenças estavam envoltas na partilha de adoração da Deusa-Mãe como criadora do universo, em detrimento da criação a partir da unilateralidade do Deus-Criador, solidificado nas Américas pelas missões católicas. De

⁸¹ MILLER, Mary; TAUBE, Karl. **The Gods and Symbols of Ancient México and the Maya: An Illustrated Dictionary of Mesoamerican Religion.** Londres: Thames & Hudson, 1993.

acordo com Gerda Lerner (2019), existiu com a instituição da sociedade patriarcal um deslocamento entre ambas as crenças. Embora a autora se detenha em padrões da Antiguidade, é possível fazer uma analogia com o que ocorreu no desdobramento da história mexicana, pois a cultura asteca, os rituais religiosos e os mitos de adoração foram substituídos por uma cultura baseada em valores cristãos, onde a figura que precede a criação da vida é um deus masculino.

A supremacia da Deusa também é expressa nos primeiros mitos de origem, que celebram a criação feminina que dá vida. Na mitologia egípcia, o oceano primordial, a deusa Nut, dá à luz o deus do sol Atum, que então cria o resto do universo. A deusa suméria Nammu cria por partenogênese o deus do céu An e a deusa da terra Ki. No mito babilônico, a deusa Tiamat, o mar primordial, e seu companheiro dão à luz deuses e deusas. Na mitologia grega, a deusa da terra Gaia, em um nascimento virginal, cria o céu, Urano. A criação dos humanos também é atribuída a ela. Na versão assíria de um mito sumério anterior, a sábia Mami (também conhecida como Nintu), “a mãe-ventre, aquela que cria a humanidade”, molda a humanidade com argila, mas é o deus masculino Ela “que abriu o umbigo” das imagens, completando assim o processo de lhes dar vida. [...] Essas histórias da criação expressam conceitos oriundos de modos anteriores de adoração à fertilidade feminina. A força primordial na natureza é o mar, a água, o mistério do ovo que se abre para criar vida nova. Deusa das serpentes, deusa do mar, deusa da virgindade e deusa moldando humanos de argila – essa é a mulher que tem a resposta para o mistério. (LERNER, 2019, p. 257. Digital.)

No entanto, o mito também retrata que a condição ambiciosa não é bem-vista. Isso se justifica pelo fato de que a figura de Coyolxauhqui é condenada por seu desejo de poder.

Margarita URBÁN (2010) identifica ideogramas retirados dos códices que são outros elementos relacionados à feminilidade: um chamado “*El principio*”, uma matriz com um óvulo unido ao signo da chuva; e outro, na parte mais alta do arco, um óvulo de onde emergem quatro botões de flores que simbolizam os quatro pontos cardeais (URBÁN, 2010). Portanto, Reyes optou por introduzir o tema da fertilidade pela metáfora da germinação/fecundação em substituição ao recorrente tema da maternidade.

É interessante observarmos a citação do milho como elemento construtor da vida. Ele está presente na composição ligada ao deus caracol Quetzalcóatl e nos rituais envolvendo o sacrifício feminino nas liturgias dos astecas.

A cerimônia sacrificial aparece neste último caso como uma síntese muito complexa entre a mitologia lunar, o ritual agrário e a iniciação. As jovens destinadas ao sacrifício eram repartidas em três classes, correspondentes às três fases do crescimento do milho. Quando a colheita está madura, a jovem que representava o milho em erva é decapitada, no fim da colheita é a virgem que representa Toei, a “deusa do milho apanhado”, que é morta e esfolada. O padre cobre-se com a pele dela enquanto outro oficiante se reveste com uma máscara feita com um fragmento de pele e é tratado como uma mulher que deu à luz. “O sentido deste rito”, diz Eliade, “é que Toei, uma vez morta, renasça no seu filho, o milho seco”. (DURAND, 2012, p. 308).

No ritual descrito pode-se perceber a similaridade entre a decapitação da jovem que representa o milho maduro e a lua Coyolxauhqui, que teve sua cabeça cortada e foi posta a girar eternamente. Reyes representa, no trecho cósmico, três espigas (supostamente as três fases do crescimento do milho atrelados às lunações) que se espalham formando o universo. São sacrifícios realizados por mulheres para que a vida renasça e permaneça.

A presença do observatório astronômico atesta o interesse da artista em confirmar o conhecimento científico aliado à mitologia dos ancestrais. As relações entre ciclos da lua, ciclos menstruais, fluxo das águas e germinações são descritas por Durand.

[...] Limitar-nos-emos à afirmação: as águas estão ligadas à lua porque seu arquétipo é menstrual. Quanto ao papel fecundante das águas e da lua, não passa de um efeito secundário dessa motivação primordial. A maior parte das mitologias confunde as águas e a lua na mesma divindade, como entre os iroqueses, os mexicanos, os babilônios ou na Ardísura-Anâhita iraniana. [...] A lua está indissolúvelmente ligada à feminilidade, e é pela feminilidade que encontra o simbolismo aquático. (DURAND, 2012, p. 101-102).

É digno de nota que a autora tenha optado pela inserção de uma *tlacuila*. Os *tlacuilos* eram indígenas, tanto homens como mulheres, que possuíam habilidades em desenho e eram educados para adquirir conhecimento sobre cultura, costumes, política, religião e arte para poder registrá-los por meio de murais, códices ou esculturas mesoamericanas.

Antigamente, isto é, antes da conquista, a escrita hieroglífica entre os Nahuas era confiada aos *tlacuilos* (escribas), pessoas hábeis no uso do pincel e na técnica dos hieróglifos, e parece que também na cura do papel ou as peles sobre a qual se escrevia. O conhecimento da escrita não era popular, mas exclusivo de duas classes superiores, a aristocracia sacerdotal e militar. (OROZCO, 1948, p. 58).

Os *tlacuilos* já haviam sido retratados em murais anteriores, geralmente como figuras antropomórficas masculinas. No entanto, Reyes acrescenta que as mulheres também registraram o conhecimento do passado. Uma seta que sai das mãos da figura de Cuauhtémoc ilumina o mural até a seção que representa a modernidade, passando por uma criança indígena gerada no “coração da águia” durante o período da invasão espanhola, onde uma igreja católica se mistura com os elementos arquitetônicos do passado asteca.

Na segunda sessão do mural (Fig. 41), o passado, permeado pela figura da Deusa-Mãe e dos elementos férteis, dá lugar à destruição trazida pela cultura pré-hispânica. Segundo Pantoja e URBÁN (2010), na representação, os códices que compõem a história dos indígenas são queimados. Esses códices continham uma série de pictogramas sobre a história, a forma de governo, a religião e a rotina dos astecas. Após a colonização espanhola, apenas alguns códices escaparam de ser queimados pelos invasores.

Figura 41 – Aurora Reyes, “Trayectoria de la cultura en México” (detalhe).



Fonte: URBÁN, 2010.

No fundo estão as contribuições religiosas da Colônia, representada pela igreja e pelo mosteiro.

A igreja de Tonanzintla (lugar de Tonantzin, mãe dos deuses) onde a mão indígena escravizada, contornando a vigilância dos missionários, busca plasmar na decoração interior o (paraíso indígena), e Acolman, (sic) convento em que se fundem os elementos arquitetônicos de outros países com o mexicano. (PANTOJA, 1975 apud URBÁN, 2010, p. 151).

A construção de igrejas sobre elementos arqueológicos pré-hispânicos, resultando na substituição dos símbolos da cultura indígena pelos símbolos cristãos, é uma prática documentada na história colonial. No entanto, a artista reconheceu a contribuição arquitetônica dos colonizadores para a modernidade.

Na parte frontal do mural, estão presentes elementos relacionados à conquista, tais como armaduras, lanças e canhões, além de ruínas de templos indígenas, sobre as quais emerge o Teocalli. Na parte inferior, correspondendo ao coração da águia, há uma criança indígena adormecida, simbolizando que a iluminação do passado asteca, fundida de maneira conflituosa com o espanhol, gerou a vida da qual nasceu a raça cósmica, que ainda está em sono profundo. Esse processo é retratado no terceiro arco do mural (Fig. 42).

Unindo o segundo e o terceiro arco há uma cruz de milhos coroada de malmequeres (cerimônia indígena pré-hispânica que persiste em nossos dias entre os indígenas durante a colheita de milho). Dividindo o arco diagonalmente há um braço e uma mão que sustenta um pincel cuja ponta ilumina a flecha lançada pelo passado e a impulsiona fora dos limites da pátria até o universal. O céu correspondente a este arco é o que pode se ver através dos grandes telescópios modernos, com os conhecimentos cósmicos da ciência disponíveis ao nosso alcance. (URBÁN, 2010, p. 152.)

Figura 42 – “Trayectoria de la cultura en México” (detalhe).



Fonte: URBÁN, 2010.

Neste trecho, são representados os edifícios modernos que simbolizam o progresso mexicano, como a Universidade, o Politécnico, a *Escola Normal de Maestros*, o *Palácio de Bellas Artes* e a *Escola de Agricultura*. A artista destaca a indústria petrolífera desenvolvida por Cárdenas por meio das torres de petróleo. A figura de uma mão de artista, uma homenagem a Diego Rivera, segundo URBÁN (2010), pinta a ponta da lança direcionada ao planeta Terra. O mural apresenta uma concepção de progresso por meio da arte e da ciência, valorizando a importância da história mitológica do passado, sem esquecer a fase violenta do período de invasão espanhola. O mural também faz referência ao desenvolvimento educacional por meio das instituições de ensino, incluindo as religiosas.

A cruz de milho, além de ser um símbolo religioso que sintetiza a fusão entre indígenas e cristãos, também remete ao culto do ciclo vegetal. O trecho descreve um ritual da chuva.

As cruces que representam a terra estão cravadas na colina. Estes são adornados com guirlandas de flores, cempasuchil ou cacao xochitl. As oferendas também são feitas com comida, incenso, sangue de galinha ou perus. De acordo com cada região eles colocam papel picado ou figuras de madeira. O elemento constante na maioria das cerimônias desta natureza é o Teponaztli, instrumento sagrado feminino. Então se medita para invocar os quatro pontos cardeais, ao mesmo tempo se

oferecem copal e tocam música, juntamente com os cantores graniceros, entoados pelos instrumentos típicos da região. A oferenda é feita primeiro para o leste, depois para o oeste porque é considerado o lugar da terra, depois ao norte que é o lugar do ar, e finalmente em direção ao sul; o lugar da água. Por fim, acendem algumas velas em cada um dos pontos cardeais e giram 360 graus. Enquanto isso as pessoas que se encontram na colina, rezam para que não falte a água. (ORTEGA e SERRANO, 2021, p. 32)

O milho se relaciona ao elemento criador tanto para os astecas quanto para os maias. Os maias acreditavam que o homem se formou a partir da massa de milho, mito descrito no “*Popol Vuh*”, um dos mais importantes documentos literários da Mesoamérica, com informações sobre as tradições, crenças e mitologia maia, escrito por volta de 1550. O documento refere-se à criação dos primeiros humanos, citando:

E os Progenitores, os Criadores e Formadores, que se chamam Tepeu e Gucumatz, disseram: “Chegou a hora da aurora, para que a obra seja terminada e para que apareçam aqueles que nos sustentarão e nutrirão, os filhos iluminados, os vassalos civilizados; que apareça o homem, a humanidade, sobre a superfície da terra”. Assim disseram. [...] Então começaram a conversar sobre a criação e formação de nossa primeira mãe e nosso primeiro pai. Sua carne foi feita de milho amarelo e milho branco; os braços e as pernas do homem foram feitos de massa de milho. Somente a massa de milho entrou na carne de nossos pais, os quatro homens que foram criados. Estes são os nomes dos primeiros homens que foram criados e formados: o primeiro homem foi Balam-Quitze, o segundo Balam-Acab, o terceiro Mahucutah e o quarto Iqui-Balam. Estes são os nomes de nossas primeiras mães e pais. (Popol Vuh: Las antiguas historias del Quiché, 2005)⁸².

Aurora encerra esse primeiro trecho do mural trazendo, além dos astecas, esse costume compartilhado com a cultura maia, retomando a referência feita a esse povo no primeiro arco ao inserir *El Caracol de Chichén Itzá*, uma grande cidade pré-colombiana construída pela civilização maia no final do período clássico. O sítio arqueológico está localizado no município de Tinum, no estado de Yucatán.

Na sequência, em “*Presencia del Maestro en los movimientos históricos de la patria*” (Fig. 43), Aurora utilizou outra figura antropozoomórfica, a serpente emplumada

⁸² Y dijeron los Progenitores, los Creadores y Formadores, que se llaman Tepeu y Gucumatz: “Ha llegado el tiempo del amanecer, de que se termine la obra y que aparezcan los que nos han de sustentar y nutrir, los hijos esclarecidos, los vasallos civilizados; que aparezca el hombre, la humanidad, sobre la superficie de la tierra”. Así dijeron. [...] A continuación entraron en pláticas acerca de la creación y la formación de nuestra primera madre y padre. De maíz amarillo y de maíz blanco se hizo su carne; de masa de maíz se hicieron los brazos y las piernas del hombre. Únicamente masa de maíz entró en la carne de nuestros padres, los cuatro hombres que fueron creados. Éstos son los nombres de los primeros hombres que fueron creados y formados: el primer hombre fue Balam-Quitze, el segundo Balam-Acab, el tercero Mahucutah y el cuarto Iqui-Balam. Éstos son los nombres de nuestras primeras madres y padres. [...].

com cabeça e braços humanos, para fazer a conexão entre os arcos, colocando atrás a Pedra do Sol e uma representação lunar extraída do “Códice Bórgia”. Segundo URBÁN, ela é Tlahuizcalpantecuhtli, personificação de Vênus.

Todas essas estrelas têm uma relação com Quetzalcóatl nos mitos onde o deus tinha uma participação capital. [...] À direita, no espaço adjacente ao fórum, a pintora faz uma representação dos diferentes ofícios e carreiras da educação indígena. No ângulo no topo, ao lado do coelho lunar, está o astrônomo que explica aos seus alunos o fenômeno de um cometa. (URBÁN, 2010, p. 155.)

Ao lado, estão representações da sociedade e dos ofícios indígenas, como agricultores e médicos, e, na parte superior, o ensino da astronomia, considerado uma fonte de conhecimento elevado pelos náuatles. Na base, há uma figura antropomórfica feminina adulta e uma infantil que confeccionam tecidos. Também estão presentes um artesão plumário e alguns jovens tocando instrumentos musicais, cantando e dançando.

O período colonial e a catequização são concebidos sob um olhar ambíguo: um pacifista, representado por Vasco de Quiroga (1470-1565), que ganhou a simpatia dos indígenas e fundou o hospital de *Santa Fé de la Laguna* e o *Colegio Seminario de San Nicolás*, e outro que demonstra a brutalidade com a qual o clero impôs seus ensinamentos, representado pela presença de um clérigo enfiando uma espada na garganta de um nativo. A imposição religiosa é enfatizada pela presença do escapulário no tórax do nativo, um símbolo já utilizado no mural “*El ataque a la Maestra Rural*” (Fig. 33).

Figura 43 – “Presencia del Maestro en los movimientos históricos de la patria” (detalle).



Fonte: URBÁN, 2010.

No arco da esquerda (Fig. 44), está retratada a guerra de independência, o período pré-revolucionário. Figuram diversos personagens históricos: Miguel Hidalgo (1753-1811), iniciador da independência do México; José María Morelos (1765-815), um dos primeiros líderes da luta pela independência do México da Espanha; El Pípila (1782-1863), barreteiro na mina de melado e insurgente na Independência do México; Joséfa Ortiz de Domínguez (1768-1829), conspiradora e apoiadora da Guerra da Independência do México; Leona Vicario (1789-1842), que se dedicou a informar os insurgentes dos movimentos do governo na Guerra da Independência do México; Juan Escutia (1828-1847), combatente morto na Batalla de Chapultepec; Juan Álvarez (1790-1867), político e militar mexicano, presidente do México nos anos de 1855 e 1856, Benito Juárez (1806-1872), estadista mexicano que serviu cinco períodos como presidente do México, Ignacio Zaragoza (1829-1862), general do exército mexicano, conhecido pela sua vitória de 1862 contra as forças francesas na batalha de Puebla, Ricardo Flores Magón (1873-1922), anarquista; a professora Juana Belén Gutiérrez de Mendoza (1875-1942) e, como precursores da Revolução Mexicana, Emiliano Zapata (1879-1919), Pancho Villa (1878-1923) e Victoriano Huerta (1850-1916), engenheiro e militar mexicano (presidente do México entre 1913 e 1914). O busto de Díaz encontra-se destruído abaixo da serpente.

[...] sublinha a participação das mulheres utilizando, na parte superior, duas personagens femininas. Na junção do terceiro arco está Lucrécia

Toriz, que apoiou o ataque do Rio Blanco. Entre Juárez e Zaragoza, a grande figura de uma *soldadera* se destaca. (URBÁN, 2010, p. 159.)

Figura 44 – Arco da esquerda do mural “Presencia del Maestro en los movimientos históricos de la patria”.



Fonte: URBÁN, 2010.

No mural de Aurora, é evidente a influência de Rivera na atribuição de identidade aos personagens. Rivera costumava pintar figuras simbólicas dentro dos processos revolucionários do México. No caso de Reyes, deve-se observar a inclusão das personagens femininas, como Joséfa Ortiz de Domínguez e Leona Vicario, que figuram no mural como apoiadoras da independência mexicana. Elas eram sensíveis aos tratamentos dados aos crioulos pelos espanhóis e, por pertencerem à sociedade do vice-reinado, tinham acesso às informações que contribuíram para a luta pela independência.

O último arco do mural (Fig. 45), no final da serpente emplumada, apresenta o México moderno e os ideais educacionais. Na parte inferior, novamente é representado o tema do educador sofrendo atentados dos fanáticos religiosos, por meio de figuras antropomórficas masculinas. Uma delas, vestida com camisa amarela e calças azuis, ataca outra figura, descamisada e empunhando uma espada em direção ao maestro, que retém os braços do agressor sem impor-lhe violência. Essa representação corrobora a intenção da autora de evidenciar que a educação pode impedir os ataques dos revoltosos,

complementando com a disposição de uma figura antropomórfica infantil carregando um livro aberto, sugerindo um caminho alternativo ao atacante.

As figuras em destaque no mural são uma professora, um camponês e um operário, sendo que a figura antropomórfica feminina que ocupa a porção central dessa tríade é a professora. Vestida de vermelho, ela faz alusão novamente ao comunismo. Ela aponta na direção do globo terrestre, em cujo topo se encontra uma pomba branca em repouso com uma rosa branca no bico.

Para representar o professor usou como modelo a líder social Eva Cantú e para o camponês, o líder agrário zapatista Rubén Jaramillo Méndez que, aliás, foi assassinado junto com sua família em 23 de maio de 1962, durante o governo López Mateos antes da pintora terminar os murais. O trabalhador foi representado com o rosto de um dos líderes do movimento ferroviário: Román Guerra Montemayor. (URBÁN, 2010, p. 161.)

Figura 45 – “Presencia del Maestro en los movimientos históricos de la patria” (detalhe).



Fonte: URBÁN, 2010.

Abaixo estão delineadas crianças de diferentes gêneros e etnias em uma fila que sobe as escadas do auditório, acompanhadas por um professor para o mesmo globo. A cena demonstra a intenção de Reyes de apresentar a educação como caminho para o futuro, o progresso e as realizações mexicanas. O plano de fundo são as fábricas, o SNTE,

o Editorial do Magistério, o Sanatório, o Centro Esportivo, as clínicas e a casa de repouso. Todos os espaços apresentados contavam com a participação profissional de mulheres.

Os dois blocos de murais consolidam na pintura de Reyes a finalidade consciente de expor a participação igualitária de gênero no desenvolvimento nacional. Como aponta URBÁN (2010, p.161), a alegoria do progresso representada pelos muralistas anteriormente, composta pela tríade revolucionária – soldado, camponês e operário – foi substituída pela tríade que inclui uma figura feminina: a professora, associada a um trabalhador e um camponês.

A professora, que na composição apresenta traços indígenas, traz na representação um ideal de educação para todos, ainda que na prática isso não fosse o que predominava no sistema educativo. As mulheres que não pertenciam a classes sociais mais altas viam na educação uma forma de ascender economicamente, bem como de enriquecer seus laços culturais através dos incipientes debates proporcionados dentro das instituições. A Secretaria de Educação Pública contava com sete escolas vocacionais na Cidade do México nesse período. O modelo de educação visava preparar as mulheres para o modelo de família revolucionária (SCHELL, 2009).

No primeiro momento, como vimos no capítulo anterior, a mulher desejada pela modernidade era aquela que servia ao exercício da maternidade, educada, saudável e obediente. Sendo assim, a educação inicial centrou-se no âmbito doméstico. Às estudantes das posições em ascensão, era oferecida a possibilidade de obter profissões como de professora ou administradora, enquanto as de origem proletária eram incentivadas a fazer cursos que contemplavam atividades como babás, cozinheiras ou lavadeiras. Quanto às indígenas, seu lugar era de objeto de estudo. Também havia determinada ênfase no decoro e nas boas maneiras ligadas à cultura urbana, que depreciava hábitos e modos de vida das indígenas e camponesas.

A pressão exercida pelas educadoras da escola de Mistral aponta claramente a divisão de trabalho por posição social. Aqueles que se voluntariaram como professores eram geralmente aldeões que receberam alguma educação básica em uma cidade maior ou em uma cidade próxima. “Sua falta de preparação foi muitas vezes compensada, na melhor das hipóteses, pelo conhecimento dos problemas locais e pelo latente idealismo e entusiasmo gerados pela Revolução” (LÓPEZ, 2017, p. 14). No mural, no entanto, a artista optou por representar uma educadora com traços indígenas, demonstrando o programa como efetivamente inclusivo.

A artista era uma figura ativa nos círculos intelectuais e liderava o grupo feminista *Las Pavorosas*, que defendia o direito ao voto, os direitos humanos e a participação de mulheres em cargos públicos. Além disso, ela tinha amizade com outras personalidades notáveis, incluindo a pintora Frida Kahlo (1907-1954), o compositor Silvestre Revueltas (1899-1940) e o poeta e jornalista Renato Leduc (1897-1986). Esses fatores comprovam, assim como sua atuação no cenário educativo, que não havia ingenuidade em suas intenções pictóricas. No entanto, é possível que sua vivência urbana tenha influenciado sua visão ao transportá-la para o cenário do campo.

3.2.2 *Si pinta monotes como Diego, le borramos el trabajo*

Un maestro de la Narro se asomaba todos los días para vernos trabajar y un día me dijo, “si pinta monotes como Diego, le borramos el trabajo.” Yo le contesté: “¡Qué más quisiera poder pintar como Diego!” En esa época, 1952, me calificaban de comunista y espía. (Elena Huerta)⁸³

Elena Enriqueta Huerta Múzquiz, nascida em Saltillo em 1908, dedicou sua vida à arte e à luta pelos direitos das mulheres, dos trabalhadores e dos povos indígenas. Huerta estudou na academia dirigida pelo mestre Rubén Herrera e, entre 1929 e 1933, cursou estudos na *Academia de San Carlos*, na Cidade do México⁸⁴. Ela se associou a importantes muralistas, como Diego Rivera e David Siqueiros, cujo cunhado, Leopoldo Arenal (1911-1989), com quem se relacionou no meio artístico pelos laços familiares, acabou se tornando seu marido.

O ensino foi uma parte importante de sua carreira. Ela trabalhou nos finais dos anos 30 no *Taller de Grafica Popular* (TGP), onde lecionou pela primeira vez em 1939. Huerta foi ativista do Partido Comunista Mexicano e fundadora da LEAR.

Devido a problemas de saúde não mencionados na bibliografia pesquisada, Elena Huerta visitou a União Soviética para encontrar tratamentos experimentais que não estavam disponíveis no México ou nos Estados Unidos, mesmo durante a Segunda Guerra Mundial. Ela viveu lá durante grande parte da guerra. Em 1948, Elena e sua família retornaram ao México, e depois de algum tempo, ela foi contratada pelo *Museo de Bellas*

⁸³ “Um professor da Narro se aproximava todos os dias para nos ver trabalhar e um dia me disse: ‘Se você pintar macacos como Diego, vamos apagar seu trabalho’. Eu respondi: ‘Eu adoraria poder pintar como Diego!’. Naquela época, em 1952, me rotulavam de comunista e espia.” Disponível em: <https://coahuila.in/ciudad-frontera/f/los-murales-de-elena-huerta-en-la-uaaan>. Acesso em: 31 jan. 2023.

⁸⁴ **Diccionario de Pintores Mexicanos**. Governo do Estado de Coahuila de Zaragoza, 2008.

Artes do Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) e pelo TGP. Neste momento, ela era uma mãe divorciada de três filhos, um dos quais havia falecido, criando sozinha suas duas filhas, Electa Arenal (1935-1969) e Sandra Arenal (1936-), que segue sendo escritora e ativista feminista até os dias atuais. A carreira de Elena incluiu a direção da *Galeria José Guadalupe Posada* em 1951 e da *Galeria José Clemente Orozco* em 1952, enquanto ela continuou a ensinar e trabalhar em sua própria arte.

A artista obteve sua primeira oportunidade de pintar um mural no *Tecnológico de Saltillo* devido à sua proximidade com o governador daquele estado. No entanto, o projeto foi cancelado, pois havia desacordo político da artista, vinculada ao Partido Comunista, com o diretor da instituição. Seu primeiro mural foi concluído tempos depois na *Universidad Autónoma Agraria Antonio Narro*, mas a artista não recebeu o valor estipulado pelo trabalho.

A vida de Huerta foi marcada por dificuldades e adversidades, mas sua tenacidade a levou a conquistar seu espaço no mundo da arte e da educação. A artista enfrentou desafios para se formar e para concretizar seus projetos profissionais.

Muitos dos seus colegas da Secção de Desenho e Artes Plásticas, foram comissionados a fazer murais em diferentes escolas, mas geralmente as encomendas eram confiadas a artistas masculinos, então a atividade de Elena Huerta naquele Departamento se limitava ao ensino em sala de aula. (PEÑA, 2010, p. 97).

No mural realizado na escola de agricultura, a artista inseriu figuras icônicas da escola. Dentre as quais, está representada Nadia Romero Campa (sem data), uma das primeiras mulheres matriculadas na escola agrícola, que aparece fazendo anotações (Fig. 46).

Figura 46 – HUERTA, Elena Huerta. “La escuela en el campo”. 1953.



Fonte: Espejismo Pleno, 2020⁸⁵

Segundo as fontes, a artista pintou o referido mural sob ameaças. A citação inicial do subcapítulo aponta, para além de sua admiração pela pintura de Diego Rivera, parte das advertências que ela sofria por ser acusada de utilizar seu trabalho para recrutar pessoas com objetivos comunistas (MIRKIN, 2017), mas nem mesmo as ameaças impediram que concluísse o trabalho e que suas investigações rendessem frutos para a esfera feminista. A artista contou com a ajuda de sua filha Electa, que seguiu seus passos.

Saltillo, onde a artista nasceu, é uma das áreas mais industrializadas do México e abriga uma das maiores indústrias automotivas do país. Empresas como Grupo Industrial Saltillo, General Motors, Fiat Automobiles, Chrysler e Nemark têm presença na região,

⁸⁵ Pintura mural. 600 x 600 cm. Universidade Autônoma Agrária Antonio Narro. Disponível em: <https://coahuila.in/ciudad-frontera/f/los-murales-de-elena-huerta-en-la-uaaan>. Acesso em: 18 jul. 2023.

que é conhecida como “Atenas Mexicana”. Além disso, em sua fundação, contava com pilares da educação do país: o *Ateneo Fuente*, a *Escuela Normal Superior del Estado de Coahuila* e o *Colegio Joséfino*.

Naquela época, o INBA encarregava os professores vinculados ao Departamento de Artes Plásticas da realização de murais com a sua cátedra. Mas Elena Huerta não teve essa oportunidade. Teve de procurar a possibilidade de pintar murais, bateu às portas e esperou por respostas que nem sempre chegavam.” (PEÑA, 2010, p. 99)

Ela criou três projetos de murais em Saltillo, sendo que o último foi considerado o maior trabalho mural criado por uma mulher no México, concluído quando ela tinha 65 anos. A obra possui cerca de 450 metros quadrados e retrata a construção da Catedral de Santiago, a Feira de Saltillo e os primórdios da imprensa escrita no século XIX no território. Foi encomendada pelo prefeito de Saltillo, Luiz Horacio Salinas (1938-2020).

A pintura apresenta uma complexidade extrema e é fortemente influenciada pelos muralistas anteriores, especialmente Rivera, evidente pela grande quantidade de figuras históricas com um aspecto sólido, seguindo a tradição muralista. No entanto, ao contrário dos murais de Rivera, a pintura de Elena Huerta prioriza espaços que permitem a flexibilização do olhar, criando áreas de respiro entre as representações. Isso proporciona um equilíbrio visual que favorece a apreciação das diversas figuras históricas representadas.

Os murais de Elena começam com a fundação da cidade em 1577 e terminam com o Saltillo moderno. Os feitos relevantes dos indivíduos de Saltillo durante períodos históricos cruciais, como a Independência, a Reforma, a Revolução, o sindicalismo e a educação, são retratados pela pintora. A história da cidade não se limita àquela dos heróis consagrados pela história oficial, mas, sim, à crônica dos seres humanos reais, com suas metas, expectativas, alegrias e tristezas, que, embora tenham sido negligenciados nas páginas dos livros, são os verdadeiros artífices da história.

A artista inseriu na cultura visual da cidade informações sobre a participação das mulheres na Revolução, no comércio realizado na feira de Saltillo, na educação e no financiamento por parte das damas ricas da cidade na campanha de Benito Juárez nas lutas republicanas contra o Império (Fig. 47). Petra del Bosque foi uma das responsáveis por essa doação, tendo doado a Benito Juárez 40 mil pesos para apoiar a causa republicana em princípios de 1864 e para, desse modo, contribuir na libertação de presos políticos.

Em outro espaço, Elena identifica professores, operários (Fig. 48), damas que libertaram os presos políticos em 1893 e jovens estudantes universitários (Fig. 49) que lutaram por uma causa justa, enfim, com aqueles que contribuíram decisivamente para a ascensão de uma nação a partir da sua terra natal, além de representar a vida contemporânea da cidade, com crianças brincando nas ruas e parques (Fig. 50). Essas últimas demonstrando um ambiente pacífico e propício para a criação dos jovens.

Figura 47 – HUERTA, Elena. “*Quatrocentos años da história de Saltillo*”. 1973 -1975.



Fonte: Imagem extraída do documentário História de Saltillo, mural de Elena Huerta. Parte 2, 2018.⁸⁶

Os episódios relembram as demandas dos estudantes entre as quais estavam a criação de mais oportunidades educacionais para jovens de baixa renda, a redução dos custos da educação, a melhoria da qualidade do ensino e a defesa da liberdade acadêmica. Eles também estavam preocupados com questões sociais e políticas mais amplas, como a corrupção governamental, a repressão policial e a falta de liberdade de expressão. As manifestações estudantis em Saltillo, em 1960, foram muitas vezes reprimidas pelas autoridades, e muitos estudantes foram presos e maltratados pela polícia. No entanto, os protestos continuaram e ajudaram a aumentar a conscientização. Huerta pintou estudantes

⁸⁶ Detalhe do mural em que Benito Juárez recebe doações das damas de Saltillo como contribuição às lutas republicanas contra o império. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p09fA5naUFM>. Acesso em: 18 jul. 2023.

de ambos os gêneros engajados nas pautas reivindicatórias, inclusive destacando as figuras femininas mais à frente na composição.

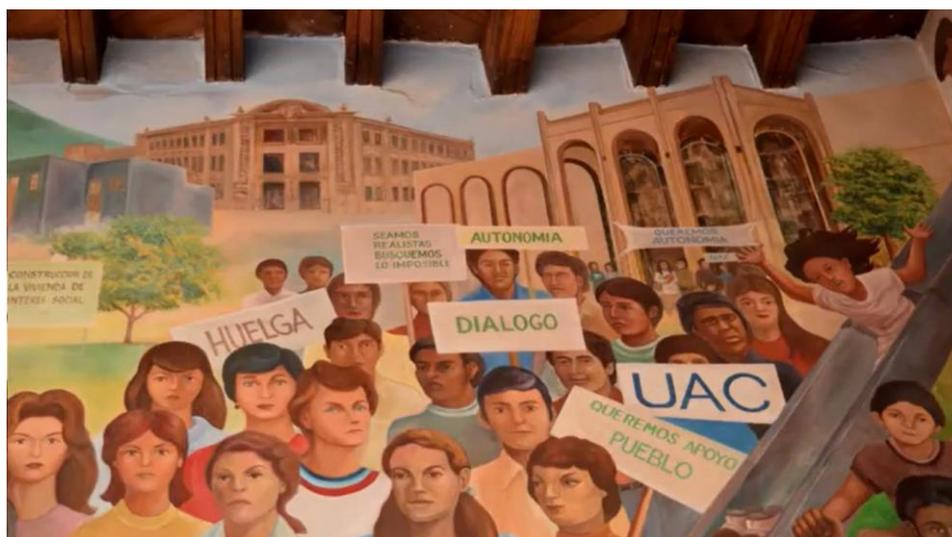
Quanto às manifestações trabalhistas expostas, aparecem as diferentes pautas que haviam sido reivindicadas na cidade por parte dos operários. Dentre elas, estavam as melhores condições de trabalho.

Figura 48 – Manifestações de trabalhadores e trabalhadoras no mural de Saltillo.



Fonte: Imagem extraída do documentário História de Saltillo, mural de Elena Huerta. Parte 3, 2018.⁸⁷

Figura 49 – Lutas estudiantis em Saltillo.



Fonte: Imagem extraída do documentário “História de Saltillo, mural de Elena Huerta”. Parte 3, 2018.⁸⁸

⁸⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ATDnsXU-y0c&t=5s>. Acesso em: 18 jul. 2023.

⁸⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ATDnsXU-y0c&t=5s>. Acesso em: 18 jul. 2023.

Figura 50 – Crianças brincando em parques e ruas de Saltillo.



Fonte: Imagem extraída do documentário “História de Saltillo, mural de Elena Huerta”. Parte 3, 2018.⁸⁹

Elena também contribuiu para a formação dos jovens artistas que a acompanharam na produção de seu mural. Seus colaboradores foram artistas e historiadores, incluindo Nea Murguía (sem data), Cuauhtémoc González (sem data), Manuelita Sánchez (sem data), Moisés de la Peña e Jesús Negrete (1949-2021), este último tendo participado apenas por um curto período.

A complexidade do mural de Saltillo, bem como sua dimensão é admirável. Suas figuras apresentam o aspecto monumental da escola mexicana sem desconsiderar a sensibilidade das pinceladas. Também se faz destaque a quebra de estereótipos ligados ao gênero e em relação à capacidade das mulheres com mais de 60 anos em concluir obras de arte mural de grande porte.

Em diversos núcleos do mural, a artista apresentou personagens femininos como protagonistas. As escolhas de Huerta são pautadas em um discurso intencional. Nos seus murais, a narrativa histórica que negligencia ou subestima a relevância de certos grupos, como o das mulheres, é posta em xeque. As representações são fundamentais para a compreensão da cultura, pois moldam a forma como as pessoas se relacionam com a realidade cultural e social (CHARTIER, 1990). No contexto dessa discussão, a artista está contribuindo para a transformação da cultura local ao evidenciar a importância da

⁸⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ATDnsXU-y0c&t=5s>. Acesso em: 19 jul. 2023.

participação feminina em esferas além do ambiente doméstico, que até então era a única esfera de valorização feminina. Desse modo, ela está impondo autoridade e legitimando um projeto de reforma, desafiando as representações dominantes que tendem a menosprezar a contribuição das mulheres na história e na sociedade, restringindo-as ao âmbito privado.

3.2.3 Murais do Museu Nacional de Antropologia do México

Durante a década de 1960, o então secretário de Educação Jaime Torres Bodet (1902-1974) liderou a inauguração de diversos museus no México, com o objetivo de exaltar a importância da continuidade do projeto educativo do país, iniciado anos antes, entre os quais está o Museu Nacional de Antropologia e História do México, cujo projeto arquitetônico foi desenvolvido por Pedro Ramírez Vázquez (1919-2013). O museu abriga a maior coleção de arte pré-hispânica do mundo, incluindo peças de culturas mesoamericanas como a asteca, maia, olmeca, totonaca e teotihuacana. O acervo conta com mais de 10 mil peças que incluem esculturas, cerâmicas, relevos e objetos ritualísticos. Além disso, o museu apresenta exposições permanentes e temporárias que exploram a história, a cultura e as tradições do México desde a época pré-hispânica até os presentes dias.

Apesar de a grande maioria dos murais presentes nos museus ter sido pintada por artistas consagrados do gênero masculino, alguns espaços foram disponibilizados para artistas mulheres, como as muralistas Valetta Swann, Lenora Carrington, Fanny Rabel, Rina Lazo, Regina Raul e Nadine Prado. Embora nascidas em outros países, essas artistas radicaram-se no México e tiveram suas obras expostas em um museu de estilo vanguardista, cuja coleção de arte pré-hispânica é considerada a maior do mundo.

Em particular, foram selecionadas obras das artistas Valetta Swann e Regina Raul que narram atividades desenvolvidas pelos povos na formação do México, sob a ótica da artista protagonista, que inseriu no imaginário dos espectadores a participação equilibrada dos gêneros na construção cultural do país. Adicionalmente, é mencionada a obra da artista Leonora Carrington, que possui vasta produção no movimento surrealista e imprime uma linguagem diferenciada na escola mexicana em seu mural.

3.2.3.1 Regina Raul: *Yo amo lo positivo*

*Yo amo lo positivo, no me gustan los temas negativos.
Me gustan los temas poéticos, me gusta el ambiente.*

(Regina Raull, 2014)⁹⁰

Artista de origem espanhola, Regina Margarita Raull Martín, nasceu em Bilbao em 1931. Raull estudou arte na *Academia de San Carlos* e desenvolveu uma obra de cavalete influenciada por Filippo Lippi (1406-1469) e Sandro Botticelli (1445-1510), presente em coleções particulares e museus. Emigrando devido à guerra, com o passar dos anos, ela se enraizou no México e formou um pequeno grupo com outros artistas exilados, contribuindo para que se tornassem produtores de arte e alcançassem boa aceitação de suas obras. Em entrevista⁹¹, Raull citou sua primeira exposição individual e relatou que vários de seus quadros foram vendidos para um assessor presidencial, o que colaborou para sua projeção. Para a artista, a obra deve ser harmônica em termos de cor, forma e mensagem.

Além do mural apresentado nesta tese, Raull também realizou um mural para o *Hospital Psiquiátrico Infantil de Tlalpan* e outro para o *Hospital de Salubridad y Asistencia*, agora extinto. Embora sua autoria não tenha sido reconhecida, foi ela quem propôs a organização das Olimpíadas Culturais de 1968. Raull também foi a primeira pintora a desenhar a iluminação da capital mexicana no Natal de 1971. Ainda ficou conhecida por escrever uma coluna sobre arte para o jornal “*La Extra*”. Esses fatores comprovam que a aceitação das propostas realizadas pelas mulheres ligadas ao campo cultural gradativamente se ampliava, embora frequentemente sem os devidos créditos.

O mural intitulado “*La educación del niño en la época mexicana*” (Fig. 51), realizado pela artista em questão para o Museu de Antropologia, constitui uma prova da grandiosidade técnica de sua trajetória artística. Trata-se de um friso com cerca de 18 metros de comprimento, pintado na sala educativa que retrata a cidade de Tenochtitlán. Nesse friso, encontram-se representadas 115 figuras antropomórficas envolvidas em atividades que descrevem não apenas a educação, mas também os hábitos de convivência dos nativos. As figuras femininas presentes no mural possuem corpos magros e alongados com aspecto angelical, à exceção da figura de Eva Sámano (1910-1984), professora e esposa do presidente López Mateos, que carrega uma criança nua e encontra-se retratada próxima à figura que porta um cesto sobre a cabeça.

⁹⁰ “Eu amo coisas positivas e não gosto de assuntos negativos. Gosto de temas poéticos e do ambiente”. **Regina Raull, Pintora exiliada. Congresso Arte y exilio.** 1^a e 2^a partes. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=c8RVFMQesmM>. Acesso em: 16 jan. 2023.

⁹¹ **Regina Raull, Pintora exiliada. Congresso Arte y exilio.** 1^a e 2^a partes. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=c8RVFMQesmM>. Acesso em: 16 jan. 2023.

A pintura aponta para o caráter pesquisador da artista, que buscou referências em fontes históricas para criar a narrativa apresentada no friso.

Figura 51 – RAULL, Regina. “La educación del niño en la época mexicana” (fragmento). 1966.



Fonte: INAH – Museu Nacional de Antropologia, 2023.⁹²

Segundo Mirkin (2017), a composição do mural apresenta, nos extremos superiores, os *tlaloques* (Fig. 52), que são ajudantes do deus Tlaloc e, de acordo com a mitologia mexicana, responsáveis por trazer a chuva à terra ao quebrar vasilhas de água. Nessa perspectiva, os trovões são resultantes do som produzido pelas vasilhas quebrando.

A autora observa que os *tlaloques* são representados como crianças, o que é uma temática recorrente na obra de Regina Raull. Sua inclinação para a pintura de figuras infantis contribuiu para a projeção da artista em um momento de reconfiguração dos sistemas de gostos, já que a mídia e o governo promoviam ideais de felicidade familiar ligados ao aumento do consumo, por meio de uma cultura visual construída por anúncios publicitários e pelo cinema. Assim, a escolha da artista em pintar figuras antropomórficas infantis pode ser interpretada como uma forma de estabelecer uma conexão emocional com o público, evocando as transformações culturais em curso.

A obra revela o caráter investigativo da artista, que se baseou em fontes históricas para criar a narrativa e incorporou elementos da mitologia mexicana em sua composição. Em suma, a representação dos *tlaloques* como crianças no mural do Museu de Antropologia ilustra a habilidade de Regina Raul em fundir a tradição cultural com a estética moderna, o que contribuiu para sua reconhecida proeminência na cena artística mexicana.

⁹² Óleo sobre madeira. 353 x 1820 cm. Museu Antropológico, México. Disponível em: <https://lugares.inah.gob.mx/es/museos-inah/museo/museo-piezas/14062-14062-la-educaci%C3%B3n-del-ni%C3%B1o-en-la-%C3%A9poca-mexica.html?>. Acesso em: 19 jul. 2023.

Figura 52 – RAULL, Regina. “La educación del niño en época mexicana” (detalle).

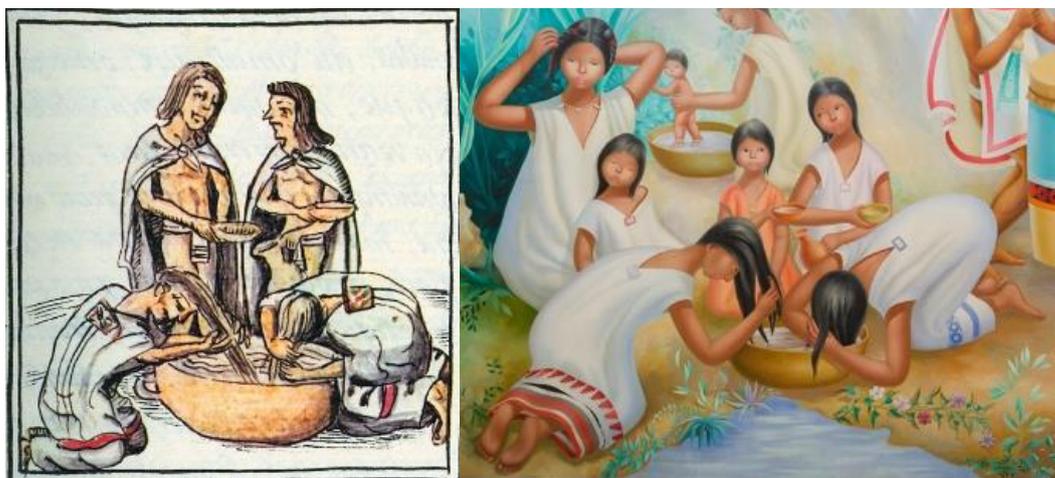


Fonte: INAH – Museo Nacional de Antropología, 2019.⁹³

A obra apresenta trechos que incluem os rituais de higiene exaltados no “Códice Florentino” (SAHAGÚN, 2022), evidenciando sua pesquisa em fontes históricas para a criação de sua narrativa visual. Um exemplo disso pode ser observado na representação de jovens mexicas lavando os cabelos (Fig. 53), cuja porção foi extraída diretamente do Códice. De forma semelhante, a figura dos jovens músicos (Fig. 54) também é embasada na mesma fonte histórica, atestando a pesquisa realizada pela artista.

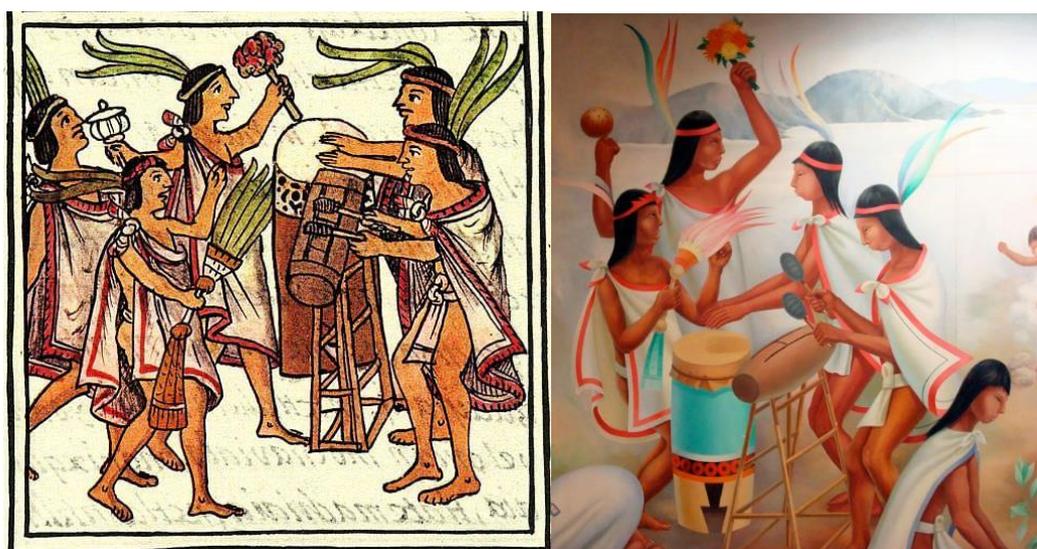
⁹³ Disponível em: https://mna.inah.gob.mx/detalle_huella.php?pl=Fallece_la_artista_Regina_Raull_1. Acesso em: 19 jul. 2023.

Figura 53 – Comparação entre as representações de mulheres mexicanas lavando o cabelo, Códice Florentino e “La educación del niño en época mexicana”.



Fonte: Aztec at Méxicolore (2021)⁹⁴ e INAH – Museu Nacional de Antropologia, 2019.⁹⁵

Figura 54 – Comparação entre as representações de músicos, Códice Florentino e “La educación del niño en época mexicana”.



Fonte: Aztec at Méxicolore (2021)⁹⁶ e INAH – Museu Nacional de Antropologia, 2019.⁹⁷

⁹⁴ Disponível em: <https://www.Méxicolore.co.uk/aztecs/home/clean-aztecs-dirty-spaniards> e. Acesso em: 19 jul. 2023.

⁹⁵ Disponível em: https://mna.inah.gob.mx/detalle_huella.php?pl=Fallece_la_artista_Regina_Raull_1. Acesso em: 19 jul. 2023.

⁹⁶ Disponível em: <https://www.Méxicolore.co.uk/aztecs/home/clean-aztecs-dirty-spaniards> e. Acesso em: 19 jul. 2023.

⁹⁷ Disponível em: https://mna.inah.gob.mx/detalle_huella.php?pl=Fallece_la_artista_Regina_Raull_1. Acesso em: 19 jul. 2023.

No centro é retratado o nascimento de um bebê mexica e duas figuras celestiais: Ometecuhli (o Senhor Deus) e Omecihuatl (a Senhora Deusa), que de acordo com a mitologia são os responsáveis pela criação das crianças no nono céu. Eles trazem as crianças até a terra e as entregam aos seus pais (Fig. 55). A maternidade não é vista como uma questão exclusivamente feminina, pois é compartilhada pelos seres mitológicos que representam os deuses masculino e feminino, o homem que representa o universo e a mulher que representa a ternura, enquanto a criança simboliza a vida. A figura antropomórfica infantil retratada na pintura segura uma dália branca, a flor símbolo nacional que representa a pureza.

Figura 55 – RAULL, Regina., Bautismo mexica no mural “La educación del niño en época mexica” (detalhe).



Fonte: INAH – Museu Nacional de Antropologia, 2019.⁹⁸

Regina escolheu dar tons azuis à figura masculina, mesclando-a ao plano de fundo, enquanto destacava as cores da figura feminina. O bebê é apresentado sendo levado ao berço, que está adornado com uma manta e uma esteira. Conforme o sexo da criança, diferentes objetos eram colocados: flechas em miniatura para meninos e instrumentos de

⁹⁸ Disponível em: https://mna.inah.gob.mx/detalle_huella.php?pl=Fallece_la_artista_Regina_Raull_1. Acesso em: 19 jul. 2023.

tecelagem para meninas. Esses objetos eram atributos de gênero que estavam diretamente relacionados ao modo de vida mexicana.

Uma curiosidade sobre o nascimento de bebês era que, se a mãe morresse no parto, era honrada como uma guerreira. Era o mesmo acontecia com os homens que morriam em batalha.

Quando nascia um bebê entre os mexicas, a parteira, no mural ricamente vestida, dava gritos de guerra e cantava certas palavras para honrar a mãe, a quem considerava como uma valente guerreira que havia conseguido capturar a vida. (MIRKIN, 2017, p. 167).

Logo abaixo está a cerimônia de batismo, cena que é acompanhada por uma sacerdotisa que tem na mão uma pedra verde conhecida como jadeíta, uma pedra preciosa idolatrada pelos mexicas, que acreditavam que sua beleza e brilho eram uma representação do coração humano. A jadeíta era considerada uma das pedras mais preciosas pelos mexicas e era frequentemente utilizada na produção de objetos de adorno, como joias e estatuetas. Além disso, acredita-se que a jadeíta tinha significados religiosos e místicos para os mexicas, que a associavam à fertilidade, à vida e à morte. A pedra era tão valiosa para os mexicas que eles a consideravam mais valiosa que o próprio ouro. Essa imagem alude ao fato de que o coração da criança tem a beleza da pedra e que o batismo era uma celebração da vida e da continuidade da linhagem.

Minha filha haveis sofrido em parir ao vosso filho, que é amável como uma rica pluma ou pedra preciosa: até agora eram só um, você e sua criatura; mas agora já são dois, distintos cada um, ele há de viver por si, e cada qual há de morrer. Porventura gozaremos e obteremos algum tempo ao vosso filho, e o teremos como um colar de pedras preciosas [...]. (SAHAGÚN, 2022, p. 300-301).

Nota-se que, ao optar por representar a criação dos bebês na comunidade mexicana, a questão da maternidade é focada no fator biológico. Isso a destaca como um traço de exaltação.

Aos três anos, a criança começava a ter contato com as tarefas domésticas. Aos meninos, era destinado o transporte de cargas de água; às meninas, a tecelagem e o preparo da alimentação.

A pintura de Raull representa dois tipos de escola: o *telpochcalli*, para os homens do povo, onde se ensinavam princípios éticos, religiosos,

história, dança, rituais, canto e retórica e o *calmecac*, para crianças nobres onde eram treinados para vida religiosa, militar ou política. (MIRKIN, 2017, p. 168).

Posteriormente, os meninos passavam a se envolver em atividades como pesca e tarefas mais específicas, como escultura, pintura, alfaiataria, ourivesaria e cestaria. A partir dos 14 anos de idade, aproximadamente, ingressavam na escola, onde aprendiam obediência, humildade e a aplicar as regras de higiene.

Aos homens do Telpochcalli, era ensinada principalmente a arte da guerra, pois entre 18 e 20 anos, eles travavam sua primeira batalha como assistentes dos guerreiros veteranos, servindo como “cortadores”, que acabavam com a vida dos moribundos e “mourões”, e amarravam os inimigos derrotados para levá-los à retaguarda (Fig. 56).

Entre as atividades destinadas aos meninos estavam: carregar lenha, cortar juncos, colher pimentas e pescar na lagoa. No mural, eles coletam milho do chão, que servia de moeda para trocar por outras mercadorias. Ao lado direito, estão os jovens sendo iniciados nas lutas.

Figura 56 – Divisões de atividades infantis conforme o gênero no mural “La educación del niño en época mexicana”.



Fonte: INAH – Museu Nacional de Antropologia, 2019.⁹⁹

⁹⁹ Disponível em: https://mna.inah.gov.mx/detalle_huella.php?pl=Fallece_la_artista_Regina_Raull_1. Acesso em: 19 jul. 2023.

A educação das meninas era dividida em diferentes fases, que incluíam a aprendizagem da tecelagem, fiação, confecção de tortilhas e limpeza. Em segundo plano, destaca-se uma cena de punição imposta a uma menina que consistia em cheirar fumaça de pimenta. No final, ocorre a cerimônia do banho, que fazia parte do ritual religioso. O mural também apresenta uma vista panorâmica da magnitude do lago e da cidade mexicana (Fig. 57). Segundo Sahagún (1829), nos espaços exclusivos para o sexo feminino, eram ensinados a linhagem, os costumes, os exercícios e as doutrinas, e a boa vida. Em outra parte do mural, aparecem os ensinamentos dos sábios e anciões, bem como a educação para a realização de esculturas.

Figura 57 – Educação das meninas no mural “La educación del niño en época mexicana”.



Fonte: INAH – Museu Nacional de Antropologia, 2019.¹⁰⁰

A figura da primeira-dama Eva Sámano Bishop exalta a mulher conhecida como “Mãe Nacional”, “Grande Protetora das Crianças” e “A Mestra do México”. López Mateos manifestou a vontade do governo de proteger as crianças, e quem se ocupava dessas tarefas era sua esposa, pois, em sua opinião, meninas e meninos são o futuro de um país e é preciso salvá-los a tempo. Foi por isso que fortaleceu a ideia por meio da

¹⁰⁰ Disponível em: https://mna.inah.gob.mx/detalle_huella.php?pl=Fallece_la_artista_Regina_Raull_1. Acesso em: 19 jul. 2023.

Asociación Protectora de Menores, que mandou construir e que, em 1961, por decreto presidencial, passou a ser o *Instituto Nacional de Protección a la Infancia* (INPI), cuja curadoria era presidida por Eva. A atividade mais importante da referida instituição consistiu em reforçar e expandir o programa de distribuição de merenda escolar nutritiva e balanceada.

Aproveitando seu cargo e para realizar o sonho de ter sua própria escola, Eva mandou construí-la em um terreno de Coyoacán, que batizou de “*Héroes de la Libertad*” e foi inaugurado em 1964, pouco antes do fim do governo de seu marido. Eva permaneceu no comando dessa instituição por 10 anos.

Podemos observar que Regina Rauli atribuiu à comunidade o papel de educar e concebeu as crianças como protagonistas no desenvolvimento da sociedade funcional, deslocando da figura da mulher a exclusividade desse papel. Historicamente:

As mulheres *mexicas* trabalhavam como mercadoras, médicas, artesãs, sacerdotisas e talvez, ocasionalmente, como governantes: portanto, elas eram importantes e tinham um status elevado. De forma alternativa às mulheres mexicanas são vistas como associadas principalmente ao trabalho doméstico, de onde se segue que elas devem ter sido dominadas por homens e ter o seu status rebaixado à "apenas donas de casa"; entretanto, os *mexicas* não "cultuavam o doméstico". Não se deve presumir que as mulheres que permaneceram em casa com suas crianças eram vistas como insignificantes ou marginalizadas. (BURKHART, 1992, p. 24).

A distribuição das atividades na sociedade mexicana não menosprezava as atividades femininas, quer fossem em posição de governo quer em exercício de tarefas domésticas, e ainda exaltava o fator biológico. A inferioridade foi instaurada com a chegada dos espanhóis, que já viviam em um sistema patriarcal solidificado, aplicando regras de decoro e condicionando as mulheres a uma sujeição proveniente dos casamentos por posse e posição. As mexicas, por sua vez, acabaram sujeitas a esse domínio, sendo tratadas como objetos, violadas, sequestradas e escravizadas. A artista apresentou, portanto, uma estrutura anterior à interferência dos conquistadores, em uma conformação que equilibra as atribuições de gênero no papel formativo dos jovens. Ela também aludiu, na figura de Eva, à importância da ação de uma mulher ligada ao governo no bem-estar social através das políticas públicas.

No entanto, a exaltação da educação partilhada entre os pais questionava outra função dentro do programa oficial que se desenvolvera anos antes. Com o propósito de formar cidadãos saudáveis, havia a valorização da estrutura familiar. Isso contribuía, entre

outras coisas, para a expansão comercial dos produtos, estimulando o consumo de bens que estavam ligados à suposta felicidade doméstica, proveniente do caráter distintivo que aspirava à classe média. Era o momento em que ocorria o “milagre mexicano”. O México estava se modernizando e abraçando novas influências culturais, especialmente dos Estados Unidos. Isso resultou em uma mudança na percepção dos valores familiares, com um maior enfoque na felicidade e no bem-estar da família.

Nesse contexto, a mídia e o próprio governo mexicano buscavam promover a ideia de uma família feliz e próspera, diretamente ligada ao aumento do consumo de bens e serviços. A cultura visual da época era dominada por anúncios publicitários e pelo cinema, que projetavam uma imagem idealizada da família, na qual as crianças eram vistas como fonte de alegria e felicidade, mas isso não significava necessariamente a igualdade de gênero dentro dela. Ainda havia uma divisão de tarefas domésticas e de cuidado com os filhos bastante desigual, na qual a responsabilidade maior recaía sobre as mulheres.

No caso feminino, esses produtos estavam ligados à sua “facilidade nas atividades do lar” a partir da aquisição do enxoval, da máquina de lavar, do forno, dos eletrodomésticos etc., enquanto no caso masculino, os produtos se ligavam ao entretenimento, consumo de veículos, imóveis, bebidas, televisores, entre outros.

Os estudos sobre o lavadouro, o forno, o mercado e a casa e algumas avaliações sobre os lugares femininos pouco ou bastante ligados à tarefa de produção, enquanto os lugares masculinos são na sua maioria das vezes, ligados ao lazer. (SOIHET, SOARES e COSTA, 2000, p. 10).

Aparecem na publicidade ilustrações de homens e mulheres em seus lares no estilo que tipificavam a mulher a serviço do homem. Elas circulam em massa nesse período, mas é também nesse momento que surge a figura paterna como alguém que “ajuda” nos afazeres do lar, dando à mulher o suporte financeiro para a compra dos eletrodomésticos e de elementos que “contribuem” para que ela tenha mais tempo para desfrutarem a vida em família, bem como o investimento em bens que propiciam o bem-estar. O pai também aparece envolto nos momentos de lazer – no jantar, no descanso, no fim de semana em família, em brincadeiras – sendo que o objetivo final é a valorização da qualidade de vida da criança. Esta é vista como componente essencial do futuro mexicano. Quanto às crianças, os anúncios exaltavam a circulação de brinquedos e jogos pedagógicos,

elementos que contribuía para a criação de um cidadão mais educado e feliz. Também direcionavam o consumo de objetos por gênero: os automóveis (para lazer e conforto) para os meninos e as bonecas (para treinamento da maternidade) para as meninas.

As crianças, representadas como os homens e mulheres do futuro, eram então um gancho emocional entre o consumidor adulto e as imobiliárias e loteamentos que proliferavam no México naquele período. Como um lugar simbólico para o futuro, a figura da criança foi usada para explorar as emoções de seus pais. (SOSENKI e LEÓN, 2015).

Nesse sentido, o mural de Raull valorizava a igualdade no núcleo familiar quanto ao papel educativo. Também destacava a importância da ideia de comunidade para a formação do cidadão do futuro, em contraste com as propagandas que insistiam em apresentar as mulheres a serviço do marido e dos filhos.

O período em que o mural foi pintado ocorreu em meio à intensificação das manifestações feministas, que, entre outras coisas, questionavam a condição de desigualdade política e social e as relações entre o público e o privado às quais as mulheres estavam submetidas. Surgiam dissidências acerca das distintas opressões enfrentadas pelas mulheres – por exemplo, as mulheres indígenas eram duplamente exploradas, pelos homens e pelas patroas. Os próprios anúncios publicitários exaltavam um perfil feminino europeizado, e as mulheres indígenas eram retratadas em propagandas que vendiam o México para o exterior, como nos anúncios de turismo.

É preciso compreender como uma cultura feminina se constrói no interior de um sistema de relações desiguais, como ela mascara as falhas, reativa os conflitos, baliza o tempo e espaço, como enfim, pensa suas particularidades e suas relações com a sociedade global. (SOIHET, SOARES e COSTA, 2000, p. 15)

Essas figuras também apareciam nos murais com um certo aspecto de distanciamento das produtoras. Eram oriundas, em sua maioria, de uma posição vinculada aos círculos culturais nacionais e internacionais.

Esse tipo de diferenciação entre as relações feministas, bem como as circunstâncias que submetiam as mulheres a realizar determinados papéis na conformação do lar, criou a consciência da segunda onda feminista. Nela, “o pessoal é político”.

3.2.3.2 *Valetta Swann – Pinto por una necesidad interior*

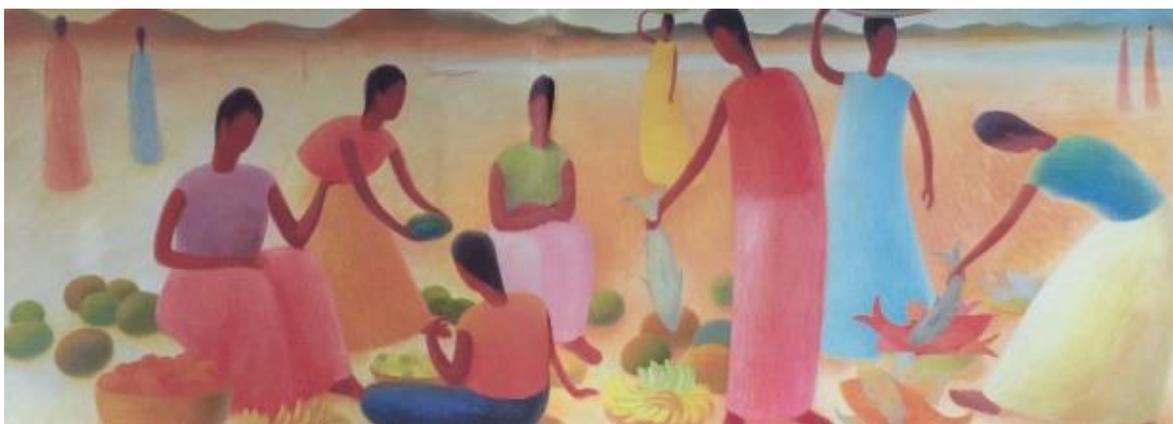
*Pinto por una necesidad interior, biológicamente determinada.
No pinto para el pueblo ni contra el pueblo,*

*pinto al pueblo mexicano, porque
siempre me interesó el pueblo.
(Valetta Swann, 1949)¹⁰¹*

Valetta Swann (1904-1973) foi uma pintora e escultora inglesa que ficou conhecida no México e nos Estados Unidos por seus trabalhos relacionados à vida rural e indígena. Ela iniciou sua carreira artística na Europa, mas mudou-se para os Estados Unidos com seu marido, Bronisław Malinowski. Juntos, eles colaboraram em desenhos e fotografias da vida indígena. Após a morte de Malinowski, em 1942, Swann mudou-se permanentemente para a Cidade do México.

A pintura de Swann, intitulada “*Las Delicias*”, que está no Museu Nacional de Antropologia, foi inspirada em suas primeiras viagens a Oaxaca. A obra é trabalhada em tons pastel, como rosa, lavanda, azul, amarelo, verde e laranja, e mostra cerca de uma dúzia de figuras antropomórficas femininas. Algumas dessas figuras estão com cestos sobre a cabeça, enquanto outras estão cercadas por peixe fresco e frutas maduras. Essas figuras estão representadas em um ambiente distante da modernidade, o que cria um contraste interessante com o mural, que foi encomendado para as paredes do restaurante do museu. (Fig. 58).

Figura 58 – SWANN, Valetta. “*Las Delicias*”. 1964.



Fonte: INAH – Museu Nacional de Antropologia, 2023.¹⁰²

¹⁰¹ Eu pinto por uma necessidade interior, biologicamente determinada. Não pinto para o povo nem contra o povo, pinto o povo mexicano, porque sempre me interessei pelo povo. UNAM (1949).

¹⁰² Óleo sobre tela. Restaurante do Museu Nacional de Antropologia do México. Disponível em: <https://lugares.inah.gob.mx/es/museos-inah/museo/museo-piezas/11903-11903-las-delicias.html>. Acesso em: 19 jul. 2023.

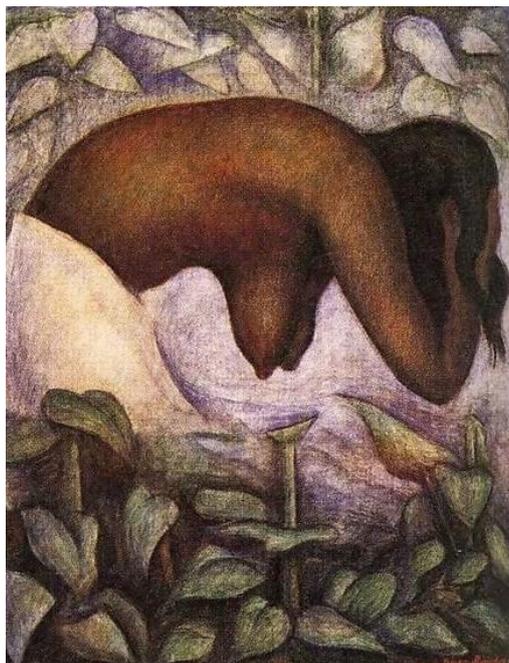
As figuras no mural não possuem rostos, mas suas peles em tons terrosos revelam sua etnia e territorialidade. O grande deserto em segundo plano intensifica a relação das figuras com o lugar, fazendo com que algumas delas pareçam fundir-se à aridez atmosférica e adquiram um caráter fantasmagórico e diluído diante das cores do ambiente. As vestes das figuras são de uso cotidiano, como o *huipil*, um tipo de camisa ou vestido típico dos indígenas mexicanos, e saias longas com cores alegres. De acordo com Mirkin (2017), as figuras possuem tranças que estão fora do alcance do espectador e não utilizam joias, atributos que enfatizam a simplicidade das representadas. As que estão em primeiro plano interagem entre si, enquanto as que estão mais distantes se misturam com a paisagem, representando a ideia de que essas pessoas fazem parte do ambiente em que vivem, como se estivessem em harmonia com a natureza e os elementos que as cercam.

O proprietário de uma das melhores galerias de Nova Iorque lhe assegurou grande êxito econômico se deixasse de pintar esse depreciado povo de cor: – Por que não pinta os rostos e mãos da nossa raça branca? Porém a artista inglesa contestou que: – A alma desta gente de cor geralmente é bem mais branca que a de muitos corpos brancos esbeltos e elegantes. (UNAM, 1949).

Swann aborda a importância das mulheres de Oaxaca na difusão comercial e na política de trocas em seu mural. Ao retratar essas figuras anônimas, ela reconhece o papel fundamental das mulheres na economia de Tehuantepec. Essa abordagem difere da forma exótica como as mulheres da região foram retratadas por outros pintores, como Diego Rivera (Fig. 59) e Saturnino Herrán (Fig. 60), que carregaram em suas obras um “olhar estrangeiro”. Rivera e Herrán, apesar de serem mexicanos, haviam sido educados na Europa e retrataram essas mulheres de forma estereotipada, muitas vezes exaltando seus atributos sensuais e concebendo-as como suas musas. Assim, quando Rivera partiu para a visita dos camponeses nos Istmos de Tehuantepec, foi com a percepção de um integrante desse ambiente “moderno” em que fora educado, procurando por inspirações, ou tratando do sofrimento das mulheres indígenas.

Ao contrário, Swann observou as camponesas e retratou-as sem idealizá-las. Dessa forma, ela desafia os estereótipos que permearam a representação dessas mulheres na arte e na sociedade, valorizando sua contribuição econômica e política de maneira autêntica.

Figura 59 – RIVERA, Diego. “Bañista de Tehuantepec”. 1923.



Fonte: Fundação Diego Rivera, 2023.¹⁰³

Figura 60 – HERRÁN, Saturnino. “La tehuana”. 1914.



Fonte: La Jornada, 2016.¹⁰⁴

¹⁰³ Óleo sobre tela. 63 x 52 cm. Disponível em: <https://www.diego-rivera-foundation.org/Bather-Of-Tehuantepec-Banista-De-Tehuantepec-1923.html>. Acesso em: 19 jul. 2023.

¹⁰⁴ Museu de Aguascalientes. Disponível em: <https://www.jornada.com.mx/2018/03/16/cultura/a03n1cul>. Acesso em: 19 jul. 2023.

Quando Swann opta por não atribuir rostos às mulheres, ela as universaliza, centrando-se mais no modo de vida, na ação e no ambiente. Isso é confirmado pelo fato de que elas praticamente se mesclam com o fundo em vez de focar no tipo físico. O apagamento das mulheres, bem como sua falta de identidade, surge na pintura com uma sutileza admirável que discute a representação feminina na história mexicana.

A economia de trocas representada no mural é fundamental para a sobrevivência da sociedade indígena mexicana. A mulher vestida de rosa em pé parece estar intercambiando um peixe com a figura feminina à direita. Também é possível perceber a intenção da troca na ação da figura antropomórfica feminina curvada ao centro esquerdo, que oferece uma manga. Ao mesmo tempo, a distribuição uniforme das figuras traz ritmo à pintura.

A participação dessas mulheres vai além de sua inserção em um espaço predominantemente masculino. Elas mostram a reflexão sobre a construção da economia e da formação social, e sua associação com papéis considerados dignos pelos antepassados e colocados em segundo plano no desdobramento da história. Embora seja estrangeira radicada, a pintura da artista demonstra empatia com as nativas. Sua abordagem trata da simplicidade, delicadeza e do anonimato de um grupo visto predominantemente como exótico.

3.2.3.3 Leonora Carrington – *Ese endiosamiento en la mujer es puro cuento*

*Ese endiosamiento en la mujer es puro cuento,
las llaman musas, pero terminan por
limpiar el excusado y hacer las camas.
(Leonora Carrington, 1999)¹⁰⁵*

Leonora Carrington, artista inglesa, tem um trabalho poético em paralelo com seu trabalho artístico. Sua produção mais notável do início de sua carreira são as aquarelas “*Hermanas de la luna*” que refletem a preocupação da artista com o lugar que as mulheres ocupam no mundo. Nas aquarelas, ela representa personagens femininas, fazendo alusão a algumas divindades como Íris, Fortuna ou Diana. Em 1936, Leonora se estabeleceu em Londres e frequentou aulas na academia de arte do pintor cubista Amédée Ozenfant (1886-1966). Durante sua estada em Paris, em 1937, ela entrou em contato com o movimento surrealista e conviveu com artistas famosos do movimento, como Joan Miró

¹⁰⁵ Entrevista com Octavio Avendaño Trujillo, UNAM. Disponível em: <https://cultura.nexos.com.mx/leonora-carrington-en-voz-propia-y-ajena/>. Acesso em: 27 de fevereiro de 2023.

(1893-1983) e André Breton (1896-1966), além de outros pintores, como Pablo Picasso (1881-1973), Salvador Dalí (1904-1989) e Marx Ernst (1891-1976), com quem namorou. Na Segunda Guerra Mundial, após a segunda prisão de Marx, Carrington fugiu para a Espanha com a intenção de cruzar para o outro lado do Atlântico a partir de Lisboa. Segundo um texto da Fundação MAPFRE (FUNDACIÓN, 2023), ao chegar em Madrid, em 1940, ela foi estuprada por um grupo de militares filiados à facção nacionalista. Esse fator, associado aos acontecimentos vividos desde o início da guerra, levou à sua internação em um hospital psiquiátrico em Santander, devido a um episódio psicótico.

Em 1942, Carrington casou-se com Renato Leduc (1897-1976) e foi para Nova Iorque. Em 1943, mudou-se para a Cidade do México, onde atuou com um círculo de exilados que, como ela, tinham suas raízes na Europa: Kati (1912-2000) e José Horna (1912-1963), Remedios Varo (1908-1963) e Benjamin Péret (1899-1959). Lá, conheceu seu marido, o fotógrafo Emerico (Imre) Weisz (1911-2007). A artista passou a demonstrar interesse pela magia e alquimia, acreditando que isso recuperava poderes femininos que foram proibidos. Essas predileções ficaram impressas em seus trabalhos, principalmente após sua chegada ao México, onde os distintos rituais lhe despertaram interesse¹⁰⁶.

Em 1960, sua residência tornou-se um ponto de encontro de mulheres preocupadas com a falta de direitos e com a desigualdade. Fica evidente aí seu interesse por pautas feministas.

Criaturas mitológicas híbridas e fantásticas fazem parte da obra da artista. O mural intitulado “*El mundo Mágico de los Mayas*” (Fig. 61) captura uma cena muito comum no imaginário das comunidades maias, resgatando vários aspectos do mundo pré-colombiano, como a medicina tradicional, a religião, a astronomia e a relação entre o homem e as várias forças que regem seu ambiente natural. A obra foi encomendada pelo diretor do Museu Nacional de Antropología, Ignacio Bernal, e pintada pela artista em 1963. Para obter uma melhor imersão na cultura maia, Carrington passou alguns meses estudando a religiosidade e as tradições do sul de Yucatán e dos Altos de Chiapas, onde realizou diversos esboços.

¹⁰⁶ Óleo sobre madeira. 200 x 430 cm. Museu Nacional de Antropología, México. Disponível em: <https://www.revistalafundacion.com/pt-br/leonora-carrington-revelacion/>. Acesso em: 20 jun. 2023.

Figura 61 – CARRINGTON, Leonora. “El Mundo Mágico de los Mayas”. 1964.



Fonte: INAH – Museu Nacional de Antropologia, 2023.¹⁰⁷

Na obra, a autora conjuga o sincretismo entre a religião cristã e a maia. À esquerda, há uma pequena capela em torno da qual se encontram várias pessoas realizando atividades relacionadas com a vida no campo e uma personagem tocando um instrumento à beira de uma fenda no chão. Por cima da capela, vê-se um arco-íris que nasce em seu telhado e cobre o centro da vila. Atravessando esse arco-íris, estão três figuras femininas vestidas de branco, com pernas de pássaro.

Ao centro, está representado o mundo dos maias, o céu e a Terra. Algumas pequenas figuras antropomórficas concebem a comunidade maia, que está cercada por uma paisagem montanhosa com predominância de cores quentes. Os minúsculos seres humanos realizam atividades cotidianas, tais como música, criação dos filhos, festividades e rituais, cobertos pelo céu alaranjado, onde habitam os guardiões, os astros e os deuses. Nesse setor também se encontra uma catedral estilo colonial e um *quetzal*, um pássaro sagrado da cultura maia, junto ao qual está uma enorme serpente turquesa.

No lado direito, há uma árvore branca sem folhas, com raízes invadindo o subsolo e unindo o céu – o mundo superior – e o inframundo. Logo à esquerda dessa árvore, há uma figura antropomórfica masculina ajoelhada sobre uma criatura enferma. Curvada sobre essa criatura, está a representação de uma figura antropomórfica feminina trajando uma blusa branca, uma longa saia escura e com os cabelos tramados. Ambos os

¹⁰⁷ Disponível em: https://lugares.inah.gob.mx/es/museos-inah/museo/museo-piezas/11963-11963-el-mundo-m%C3%A1gico-de-los-mayas-el-mundo-de-los-tzotziles.html?lugar_id=471. Acesso em: 19 jul. 2023

personagens parecem realizar um ritual de tratamento ao enfermo. Esse trecho que divide o espaço entre o que está acima e o que está abaixo sugere rituais de passagem entre a vida e a morte na cultura maia. Outras figuras fantasmagóricas rodeiam o grupo.

O inframundo comporta algumas figuras antropomórficas em um ambiente onírico característico do surrealismo, concebido por grutas, covas, erosões, vultos escurecidos e diversos seres antropozoomórficos. O Xibalbá é o perigoso inframundo habitado pelos senhores malignos da mitologia maia. Dizia-se que o caminho para essa terra estava infestado de perigos e era proibido para os estranhos. Esse lugar era governado pelos senhores demoníacos Vucub-Camé e Hun-Camé.

A obra se baseou em fontes históricas, como os códices pré-hispânicos e o “Popol Vuh”, criando o cenário mitológico e agregando-lhe uma visualidade poética. Na mitologia maia, a Terra é criada junto com os animais, e o homem teria saído primeiro de lama, mas este se desfaz. Os deuses criadores convocaram, então, outros deuses e criaram o homem a partir da madeira, mas este não possuía nenhuma alma. Finalmente, o homem foi criado a partir do milho, tornando-se assim completo. A artista representou, juntamente com os homens, distintos animais, alguns reais, outros imaginários, criando uma dualidade entre realidade e fantasia.

Mirkin observa existir um contraste entre as escalas utilizadas no mural, com as quais se evidencia uma humanidade minúscula desenvolvida entre as profundidades sombrias e um amplo céu fulgurante, em que se expressa uma metáfora extraordinária da situação dos maias modernos e da condição humana, tal como num sentido telúrico e apocalíptico capturados pela artista. (MIRKIN, 2017).

A relevância do mural de Carrington reside em sua capacidade de incorporar um intimismo poético em pinturas de grandes dimensões, criando espaços para experiências visuais que estavam surgindo na época. Segundo a própria artista, há certas faculdades que não aceitamos ou reconhecemos por medo de sermos considerados animais, o que, na verdade, somos. (FUNDACIÓN, 2023).

Ao fugir do padrão da escola muralista mexicana, que valorizava principalmente homens como protagonistas de obras monumentais, Carrington introduziu figuras femininas vestidas de branco caminhando sobre um arco-íris (Fig. 62), abaixo da lua – um arquétipo feminino – remetendo às suas pinturas que representam a Deusa Branca. Essa deusa, que surge a partir da leitura do livro de Robert Graves¹⁰⁸, é um símbolo da

¹⁰⁸ GRAVES, Robert. **The White Goddess**: a historical grammar of poetic myth. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1948.

força e do poder feminino. Além disso, ela representa a recuperação de diferentes cultos em torno de divindades femininas que desapareceram ao longo da história devido ao patriarcado, mas que sobreviveram em fábulas e poemas orais, e que a artista menciona ter sido uma leitura fundamental.

A sensibilidade presente na obra mural de Carrington, assim como em seus trabalhos escultóricos, desenhos e pinturas, oferece uma reflexão sobre as representações típicas do muralismo e sua relação com a brutalidade dos personagens. Em contraposição às figuras escultóricas que predominavam nos murais mexicanos, a artista optou por inserir seres antropomórficos diminutos diante das energias atmosféricas que os cercam, expondo assim a fragilidade humana.

Figura 62 – Figuras femininas no mural “El Mundo Mágico de los Mayas” (detalhe).



Fonte: INAH – Museu Nacional de Antropologia, 2023.¹⁰⁹

Além da sua beleza estética, o mural também é significativo do ponto de vista histórico e cultural, contribuindo para a preservação da cultura maia e tornando-a acessível ao público em geral. Ele serve como uma homenagem à rica história e tradições da civilização maia.

A maneira como essas artistas se posicionaram e retrataram suas sensibilidades nas representações artísticas demonstra a intenção de explorar as experiências humanas. Em

¹⁰⁹ Disponível em: https://lugares.inah.gob.mx/es/museos-inah/museo/museo-piezas/11963-11963-el-mundo-m%C3%A1gico-de-los-mayas-el-mundo-de-los-tzotziles.html?lugar_id=471. Acesso em: 19 jul. 2023

especial, são abordadas as experiências femininas, ainda que essas experiências estivessem vinculadas a uma cultura de opressão.

O próprio fato de essas mulheres conseguirem criar murais em espaços públicos já era uma conquista difícil, dadas as limitações que enfrentavam. Essa busca por espaço aconteceu paralelamente ao aumento do número de mulheres nas universidades, no mercado de trabalho e nas indústrias, à medida que a expansão comercial exigia uma mão de obra crescente, embora suas produções artísticas fossem consideradas de menor valor em comparação com as de seus colegas.

Elena Huerta, por exemplo, já havia demonstrado intenções em realizar murais enquanto trabalhava no *Departamento de Bellas Artes*, mas não obteve sucesso com as remunerações. Para alcançar uma comissão mural, “teve que pedir permissão sem remuneração por seis meses ao INBA, que depois prorrogou, a partir de 1º de maio, para realizar ‘um mural no estado de Coahuila’, juntamente com sua filha Electa” (PEÑA, 2010, p. 101). Isso ocorreu na década de 70, já em meio às manifestações da segunda onda feminista, comprovando a necessidade das reivindicações que se esboçavam.

Constata-se também que as encomendas oficiais do Museu Antropológico privilegiavam artistas estrangeiras radicadas no México. Além de possuírem acesso facilitado aos círculos de produção cultural, por sua associação através dos laços familiares, casamentos, ou mesmo por terem chegado ao país com uma carreira artística, eram vistas como mulheres distintas e se encaixavam, portanto, nas pretensões do governo, que queria transparecer. Segundo Mirkin (2017), o México servia de anfitrião aos estrangeiros refugiados de distintas partes do mundo, em diferentes épocas, destacando a generosa política mexicana.

Independentemente de serem mexicanas de nascença ou estrangeiras radicadas, as mulheres estavam unidas pelos desafios comuns que enfrentavam. Essencialmente isso imprimiu uma mudança sobre a construção da cultura visual que estava sendo distribuída para a população, contribuindo para a tomada de consciência acerca de questões até então subestimadas.

As inserções nos murais por vezes eram sutis, como ocorreu na pintura de Aurora Reyes, intitulada “*Trayectoria de la cultura en México*”, ao representar o mito de criação do universo e exibir a criação da lua como uma figura feminina que queria ascender ao poder e, por isso, foi punida. Em outras ocasiões, as representações eram mais ostensivas, como no mural de Saltillo, pintado por Elena Huerta. É importante perceber que, independentemente da forma como abordaram temáticas do universo feminino, a

transformação do papel das mulheres na arte ocorreu gradualmente, passando do papel de musas para o de produtoras. No entanto, ainda hoje, há artistas do gênero masculino que insistem em considerar que a importância das mulheres na arte se resume ao seu papel como modelos, como será discutido posteriormente. Apesar disso, é fundamental ressaltar que a mudança de percepção não se restringe apenas ao público masculino, já que as próprias mulheres, após anos de exposição a uma educação patriarcal, tendem a questionar suas possibilidades de atuação e muitas vezes se contentam em assumir o papel de objeto de inspiração. Isso não seria um problema se essa atitude fosse consciente, mas muitas vezes é resultado de uma cultura introjetada por séculos, que limita o papel da mulher na arte e em outras áreas da sociedade.

As “imagens da mulher na arte”, tema muito tradicional da história da arte, tem vindo a ser desconstruído por novas perspectivas feministas. No entanto, o tema continua a subsistir quer em livros de divulgação, quer em exposições onde, na ilusão de se valorizar “o feminino” (visto pelo olhar de um fotógrafo, pintor ou escultor masculino), se invalida qualquer possibilidade de leitura reflexiva. (VICENTE, 2012, p. 190)

Infelizmente esse olhar persiste. As lutas iniciadas nos anos 70 ainda fazem parte de uma trajetória incompleta e alertada pelas artistas contemporâneas.

4 MURALISTAS CONTEMPORÂNEAS E REPRESENTATIVIDADE: ARTE, CORPO E IDENTIDADE

O movimento feminista evidenciou questões de gênero que haviam sido deixadas de lado após a conquista do sufrágio e, a partir dos anos 60, tornou-se responsável por iniciar um debate que problematizava as fronteiras entre o público e o privado. Nesse contexto, Carol Hanisch, ativista norte-americana, apresentou, em seu artigo “O pessoal é político” (HANISCH, 1969), uma análise das conexões entre as estruturas sociais e o âmbito pessoal das mulheres. Hanisch contemplou as discussões que surgiram nos grupos de “terapia” de mulheres e, em sua reflexão, questionou o próprio termo “terapia”, argumentando que a problemática abordada transcende a esfera da saúde. Seus argumentos ecoaram pelo México e afetaram as dinâmicas sociais e políticas ao desafiar os limites impostos às mulheres.

A conscientização acerca das dominações simbólicas se ampliou através da arte e pela difusão de importantes autoras da segunda metade do século XX. Rosario Castellanos, escritora e diplomata, foi uma das primeiras vozes do feminismo, ainda na década de 1950. Em seus contos e romances¹¹⁰, ela abordou temas como a opressão das mulheres e a luta por igualdade de gênero. Marcela Lagarde y de los Ríos, antropóloga e ativista feminista, foi uma das principais teóricas do feminismo no México na década de 1970. Em seu livro “*Los cautiverios de las mujeres*”¹¹¹ (1989), ela analisa a opressão em diferentes contextos sociais e propõe estratégias para a luta feminista. Elena Poniatowska, jornalista e escritora, foi uma das principais vozes do feminismo na literatura e na imprensa do país na década de 1970. Em seu livro “*La noche de Tlatelolco*”¹¹² (1971), ela narra os eventos do Massacre de Tlatelolco, que ocorreu em 1968, e discute a participação das mulheres nas lutas sociais da época.

No início da década de 1970, surgiu o *Mujeres en Acción Solidaria* (MAS), um movimento que teve uma existência breve e que deu origem ao *Movimiento de Liberación de la Mujer* (MLM), criado em 1974. O MLM organizou a Conferência do Ano Internacional da Mulher em 1975, que representou uma importante iniciativa contra a institucionalização do neofeminismo. No ano de 1976, foi estabelecida a *Coalición de*

¹¹⁰ CASTELLANOS, Rosario. **La mujer que llora**. México, D.F.: Joaquín Mortiz, 1979.

¹¹¹ LAGARDE, Marcela. **Los cautiverios de las mujeres**: madresposas, monjas, putas, presas y locas. 2. ed. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.

¹¹² PONIATOWSKA, Elena. **La noche de Tlatelolco**: testimonios de historia oral. México, D.F.: Ediciones Era, 1971. 336 p.

Mujeres Feministas, que reuniu seis grupos e tinha como objetivos três eixos de luta bem definidos, que haviam sido fundamentais em movimentos de libertação das mulheres em outras partes do mundo: o combate à violência sexual, a despenalização do aborto e a denúncia e proteção das mulheres agredidas (BARTRA, 2018).

Sylvia Marcos, antropóloga e ativista feminista, é uma das principais teóricas do feminismo indígena na América Latina. Em seus livros “*Tiempos de ebriedad*”¹¹³ (1996) e “*Desenredando la madeja*”¹¹⁴ (2016), ela discute a relação entre gênero, raça e colonialismo nas sociedades latino-americanas. Marta Lamas Encabo é uma antropóloga mexicana e professora de ciência política na Universidade Nacional Autônoma do México (UNAM) e no Instituto Tecnológico Autônomo de México (ITAM). Ela é uma das principais figuras do movimento feminista do país e tem escrito diversos livros com o objetivo de combater a discriminação e promover a igualdade de gênero, abrindo espaço para o debate público sobre temas como prostituição e aborto. Desde 1990, Marta Lamas é responsável pela edição do *Debate Feminista*¹¹⁵, um dos periódicos mais importantes do movimento feminista na América Latina. Em 2005, ela foi indicada ao Prêmio Nobel da Paz. Essas autoras contribuíram para elucidar aspectos da condição feminina, o direito ao controle de seus corpos, dentre outros fatores, convidando as mulheres contemporâneas a refletir sobre as relações de poder.

Segundo Mirkin (2017), a partir da década de 1980, uma nova e notavelmente diversificada fase do muralismo feminino surgiu nos variados espaços públicos da capital. Essa fase se caracterizou não apenas pela ampla gama de estilos e temas abordados pelas artistas, mas também pela abertura de novos espaços para suas comissões. É importante ressaltar que muitas dessas encomendas foram realizadas em bibliotecas, museus, universidades e locais de grande visibilidade pública, como os corredores do metrô. Além disso, de forma excepcional, é relevante destacar que o muralismo feminino também encontrou caminhos para chegar às prisões femininas da Cidade do México.

De 1980 até 2000, consolidou-se no México a política globalista neoliberal, que modificou o nacionalismo baseado em símbolos e pressupostos revolucionários. Tais fatores contribuíram para a inserção do país como uma potência econômica. A política

¹¹³ MARCOS, Sylvia. *Tiempos de ebriedad: los paradigmas de la antropología mexicana y los estudios de género*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones y Estudios de Género, 1998. 266 p

¹¹⁴ CASTELLANOS, Rosario. *Desenredando la madeja*. México, D.F.: Joaquín Mortiz, 1972.

¹¹⁵ Disponível em: <https://www.elsevier.es/es-revista-debate-feminista-378-articulo-marta-lamas-S0188947816301001> Acesso em: 07 jun. 2023.

enfocou-se em mudanças acerca das famílias e das mulheres, enquanto houve uma redução do apoio estatal aos bens e serviços majoritariamente oferecidos à parcela feminina, como os serviços médicos e de atendimento básico (STEPHEN, 2009). Sob essas condições, houve uma proliferação de organizações não governamentais para suprir os débitos deixados pelas estruturas políticas. Paralelamente, a partir dos anos 80, emergiram movimentos sociais além dos feministas, tais como movimentos urbanos, em prol dos direitos humanos, organizações indígenas e camponesas. Segundo Stephen (2009), o movimento zapatista reapareceu com força na década de 90 e, associado ao movimento indígena, permitiu a organização das mulheres no âmbito rural, sob o apoio das ONGs.

Em princípio surgiu como uma resposta às iniciativas da política estatal dirigidas a aumentar a participação econômica e política das mulheres em nível local, para posteriormente chegar a ser parte de movimentos nacionais importantes, e logo criar espaços de diálogo crítico nesses movimentos mediante o questionamento dos prejuízos de gênero sobre o papel das mulheres. (STEPHEN, 2009, p. 376).

Atualmente, no México, a violência contra as mulheres permanece como um problema generalizado, com altos índices de feminicídio, agressões sexuais e violência doméstica. Mulheres indígenas, migrantes, trabalhadoras do sexo e LGBTQ+ enfrentam formas específicas de violência e discriminação. Essa violência misógina está enraizada sobre a condição de ser mulher e manifesta-se em todas as gerações, revelando uma dinâmica multifacetada e arraigada na sociedade mexicana. Essa análise demonstra a necessidade de repensar e promover a igualdade de gênero não apenas nas políticas públicas, mas nas práticas artísticas e nas escritas da história, como um caminho essencial para combater o feminicídio.

O movimento feminista mexicano tem se organizado de diversas maneiras para denunciar e combater essas violações de direitos. As mulheres têm realizado protestos, manifestações e greves em massa para exigir justiça e mudanças¹¹⁶. O movimento também tem usado as redes sociais para conscientizar e mobilizar, tornando-se um espaço importante para compartilhar histórias e experiências. No campo do muralismo as artistas

¹¹⁶ ARTEAGA BOTELLO, N.; CARDONA ACUÑA, L. A. La disputa por el acoso en la esfera civil: #Metoo y la Une autre parole. Nóesis. **Revista de ciencias sociales**, v. XX, n. XX, p. XX-XX, 2020. NAVARRO, Adriana Apolinar; BALDERAS, Lidia Aguilar; VELADOR, Octavio Humberto Moreno. Protestas feministas en Ciudad de México y Puebla: Entre la legitimidad y la crítica social. **Revista Pares**, n. 1, p. 63-93, 2022.

assumem o papel de levantar bandeiras, denunciar violência e criar reflexões acerca dos temas inerentes ao gênero.

No entanto, a subordinação feminina ao sujeito masculino perdura através da cultura visual. Como exemplo, há publicações em um perfil nas redes sociais que retratam a modelo dos esboços para os murais desnuda (Fig. 63). Essas publicações são atribuídas a uma equipe que se autopromove como o “Segundo Movimento Muralista”.

Acompanhadas da frase “*Que la historia nos juzgue!*” (Que a história nos julgue!), as postagens sugerem que esse movimento se distingue do anterior ao enfatizar a importância da modelo no muralismo. Todavia, essas declarações estão principalmente relacionadas à retomada do papel da musa e à suposta superioridade do artista em transformar a mulher em arte e refletem a ideia de que a figura feminina se torna uma verdadeira obra de arte aos olhos da sociedade quando é adequadamente capturada pelos artistas.¹¹⁷

Figura 63 – Exposição do corpo da modelo nas redes sociais, com o pretexto de valorização de seu papel no muralismo.



Fonte: Página do Facebook Murals Artista, 2021.¹¹⁸

¹¹⁷ No Facebook o artista em questão, David Celis Castillo, responsável pela página, apresenta-se com a alcunha de Murals Artista. Utiliza as seguintes marcações: #segundomovimientodemuralismomexicano, #elreconocimientodelamodelodentrodelmuralismo.

¹¹⁸ Disponível em: Fonte: <https://www.facebook.com/david.celiscastillo>. Acesso em: 4 de agosto de 2022.

Essa perspectiva reproduz dinâmicas de objetificação, ao reduzi-la a um elemento de contemplação estética. Ao enfatizar a figura da modelo e exaltar a capacidade do artista de transformá-la em arte, perpetua-se uma visão desigual e hierárquica de gênero, em que a mulher é condicionada ao olhar masculino

Tudo, na gênese do *habitus* feminino e nas condições sociais de sua realização, concorre para fazer da experiência feminina do corpo o limite da experiência universal do corpo-para-o-outro, incessantemente exposto à objetivação operada pelo olhar e pelo discurso dos outros. (BOURDIEU, 2012, p. 79).

Essa abordagem reducionista contribui para a manutenção de estereótipos, ao limitar a mulher ao papel de mera fonte de inspiração estética para o artista. A suposta valorização da figura da modelo desnuda, nessa perspectiva, não representa necessariamente um avanço na participação feminina. Pelo contrário, ao eternizarem-se esses posicionamentos sobre o papel das mulheres na arte, mantêm-se estruturas patriarcais e opressivas. Entretanto, a modelo concorda em sua exposição nas redes, e percebe-se, portanto, a violência simbólica em operação. Sendo incapaz de refletir sobre sua própria relação com o poder, esses instrumentos tornam-se, para essas mulheres, apenas uma forma incorporada da relação de dominação.

Em paralelo a esse fato, é importante destacar que o corpo feminino nu é visto como algo indecente, despuadorado e sujeito à censura. Essa visão reflete uma dupla moral em relação à exposição do corpo feminino na arte e na sociedade como um todo. Enquanto o corpo nu masculino é frequentemente aceito e celebrado como um símbolo de poder, força e admiração, o corpo nu feminino é frequentemente sexualizado, objetificado e considerado inapropriado. As muralistas, ao tentar fugir desses padrões e explorar a beleza e a complexidade do corpo feminino de forma não sexualizada, sofrem com a censura e a percepção negativa da representação artística, como ocorreu em uma das produções a ser apresentada em seguida.

Com a conquista de mais espaços para se expressar através do muralismo, as visões feministas tendem a se multiplicar, frequentemente apresentando discordâncias. É essencial perceber que, de qualquer forma, as artistas contemporâneas são conscientes de seu papel como mulheres e muralistas.

4.1 Patricia Quijano Ferrer – Reflexões sobre o Muralismo hoje

*Naciste niña y el abuso del poder tatuó tu piel:
¡cállate, sírveme, obedéceme, dame tu dinero,
eres mía, no sirves para nada, si otro te va a
fregar mejor te friego yo, vas a trabajar para mí,
necesito que me ayudes! El abuso no es cuestión
de sexo, es cuestión de poder.
(Patricia Ferrer, 1999)¹¹⁹*

Patricia Quijano Ferrer (1955), muralista nascida no Distrito Federal do México, iniciou sua prática artística como ajudante do muralista canadense-mexicano Arnold Belkin (1930-1992), trabalhando com ele em sete obras de sua autoria, em espaços públicos e privados. Posteriormente, foi sua ajudante na matéria de Investigação Visual I e II (Pintura Mural) na Escola Nacional de Artes Plásticas da Universidade Nacional Autônoma do México, na qual estudou e atuou como docente por 17 anos.

A muralista contribuiu gentilmente respondendo algumas perguntas enviadas por correio eletrônico. A partir dos questionamentos, ela compôs um texto reflexivo acerca de seu trabalho. Ele serve de base para as colocações expostas aqui.

Patricia Ferrer diz ter, desde jovem, afinidade às posturas políticas de esquerda e considera que o conteúdo e o método educativo dos muralistas são absolutamente pertinentes para os países latino-americanos, que menciona serem necessitados de educação em geral e de estímulo artístico em particular. Sua convicção de apoiar a educação através da arte foi reforçada por sua experiência em Psicologia Educacional.

Como referências influentes em seu trabalho artístico, a muralista destaca a expressividade de Orozco, a composição de Siqueiros, a monumentalidade de Jorge González Camarena (1908-1980) e a orientação fornecida por Arnold Belkin, que abrange desde a pesquisa de temas até a execução do projeto mural e a colaboração com a comunidade. Em seu trabalho de conclusão de graduação¹²⁰, ela menciona nomes como Aurora Reyes, Fanny Rabel e Teresa Morán (1939-2017), mesmo antes de serem reconhecidas como muralistas.

Na qualidade de professora da Escola Nacional de Artes Plásticas, a artista defendeu a ampliação do escopo da disciplina de pintura mural, que, além de ser uma

¹¹⁹ "Você nasceu menina e o abuso de poder tatuou sua pele: 'cale-se, sirva-me, obedeça-me, me dê seu dinheiro, você é minha, você não serve para nada, se outro vai te lavar melhor, eu te lavo, você vai trabalhar para mim, preciso que me ajude! O abuso não é uma questão de sexo, é uma questão de poder". (FERRER apud MIRKIN, 2016).

¹²⁰ A artista disponibilizou alguns trechos do referido trabalho de conclusão. Patricia Quijano Ferrer, Tese de Licenciatura em Pintura. La Esmeralda, Instituto Nacional de Bellas Artes. 1999. Não se encontram outras referências bibliográficas.

disciplina de pesquisa visual, deveria também abranger a arte pública. Nesse sentido, ela enfatizou a importância de considerar o crescente fenômeno das diversas manifestações artísticas que ocorrem no espaço público.

A artista ressalta a existência de uma problemática relacionada à inclusão de mulheres como muralistas. No ano de 2022, dois eventos foram realizados pelo Centro Nacional de Artes, convocando muralistas e destacando a presença das “mulheres nos andaimes”. Essa iniciativa foi impulsionada pela pesquisadora Guillermina Guadarrama¹²¹ e enfatizou a histórica ausência de mulheres muralistas profissionais nessa especialidade artística no México. A pesquisa destacou especificamente as mulheres que escolheram voluntariamente a pintura mural como forma de expressão plástica, sem carregar a alcunha de ajudantes ou decoradoras. No referido evento, houve grande participação de mulheres jovens (entre 30 e 40 anos), algumas com formação em desenho, poucas com estudos em artes plásticas, e a maioria autodidata.

Resultou interessante o fenômeno de que um grande número dessas artistas de rua e muralistas foram localizadas e convocadas por artistas e gestoras independentes [...]. Elas utilizaram o fórum para expor suas propostas de pinturas de rua e murais na Cidade do México, em outras cidades do país e em comunidades rurais. Em muitos casos, as artistas não realizaram murais de sua autoria individual e apenas colaboraram em projetos muitas vezes concebidos por colegas homens. (FERRER, 2022).

Torna-se evidente a necessidade de dar visibilidade e apoio às mulheres muralistas para que possam se expressar através da arte pública. Como se verifica, elas ainda continuam trabalhando na condição de assistentes.

Consciente de seu trabalho, Ferrer mencionou na entrevista outros fatores que persistem na arte muralista atual. Ela destaca a falta de interesse na duração das obras, que acabam por não receber a assinatura das artistas que as consideram efêmeras.

Embora sua obra busque retratar pessoas de carne e osso, diferente dos muralistas que plasmavam musas, mães e educadoras nas paredes, considera a existência de um estereótipo presente também nas pinturas de algumas muralistas contemporâneas: “mulheres amamentando, emergindo da mãe terra, autorretratos, lutadoras sociais que claramente justificam este conteúdo porque responde à realidade dos papéis que as mulheres continuam perpetuando na sociedade patriarcal”. (FERRER, 2022).

¹²¹ Conferência “La mujer en el arte”. INBA, 2022.

Em sua primeira obra mural, optou por representar personagens reais para dignificar e dar voz a anônimos da sociedade, especialmente crianças e mulheres. Além disso, seus murais não se limitam apenas a expor as problemáticas, mas também buscam oferecer soluções plásticas pertinentes a cada temática abordada, inspirando reflexão e ação por parte do público.

Além de suas obras individuais, como *“Fin de Siglo”*, *“Madona del Delantal”*, *“Nostalgia de Nuestros Pueblos”* e *“Somos la Frescura de la Tierra”*, realizou murais em colaboração com outras artistas, como Martha Ramírez (1952-) no projeto *“El Muro del Mundo”*, de Judith F. Baca, muralista, ativista e educadora estadunidense¹²². O trabalho realizado por Ferrer e Ramírez envolvia responder à questão: “Como podemos imaginar um mundo sem medo?”, e a proposta de trabalho enfocou nos conflitos sociais das mulheres indígenas, tendo como protagonista uma mulher do teatro chamada Jesusa Rodríguez, ativista feminista, representante da comunidade de diversidade sexual (Fig. 64). A obra é composta de uma variedade de figuras antropomórficas femininas associadas a símbolos e deuses da cultura mexicana.

Figura 64 – FERRER, Patricia e RAMÍREZ, Martha. *“Tlazoltéotl, La Fuerza Creadora de lo no Tejido”*. 1999.¹²³



Fonte: Cortesia da artista, 2022.

A composição apresenta cores vibrantes. Na página da SPARC¹²⁴, Martha Ramírez se refere à inscrição de um poema que surge logo após a finalização da pintura. Lá também ela ilustra várias das intenções descritas no mural:

¹²² Baca foi fundadora e diretora artística do Programa de Artes em Murais da Cidade de Los Angeles (LA MAP, 1974), que se concentrou em criar murais em comunidades sub-representadas e marginalizadas, através de um processo colaborativo que envolveu artistas, jovens e membros da comunidade local.

¹²³ Parte do projeto World Wall concebido por Judith F. Baca. Localização: Itinerante com outros sete painéis. Acrílico sobre tela, 300 x 900 cm.

¹²⁴ Disponível em: <https://sparcinla.org/mexican-panel/>. Acesso em: 04 maio 2023.

No dia em que terminamos, estávamos tão inspiradas que decidimos escrever algo bem espontâneo sobre o que havíamos feito. O método era expor qualquer imagem que pudéssemos lembrar do mural e, em seguida, escrever imediatamente uma primeira reação, a primeira frase que nos viesse à mente, sem ler as impressões uns dos outros até o final. Foi lindo ver como as palavras se misturaram perfeitamente, sintetizando os conceitos. E quando relemos olhando o mural, foi maravilhoso ver que as imagens cabiam em várias frases e vice-versa. Depois trabalhei a tradução, tentando não perder o espírito principal da primeira versão em espanhol. Espero que você possa provar o sabor do esforço do nosso coração. (RAMÍREZ, 1999)

O poema acompanha a reprodução do mural na página do projeto (Anexo II).

Na década de 90, quando o mural foi realizado, surgiu um discurso político de projeção nacional que exaltava um vínculo entre as desigualdades de gênero, classe e etnicidade. Isso decorreu graças ao movimento zapatista de 1994 e a consequente consolidação de um movimento nacional pelos direitos indígenas.

As indígenas e suas aliadas ascenderam ao foro, participaram em uma análise de gênero e um diálogo com autoridades governamentais e dirigentes indígenas, e exigiram uma revisão do que significava ser um cidadão mexicano mulher e indígena. Também exigiram que se levasse em conta os direitos básicos dos povos indígenas. (STEPHEN, 2009, p. 398-399).

Nesse sentido, o mural das artistas retrata as efervescências nacionais do período. Ele o faz em termos de visibilidade da mulher indígena e camponesa, a participação política e o apontamento para a conexão com o passado arqueológico representado por diversos ícones pré-hispânicos presentes no mural, bem como a relação da mulher com o corpo e com o gênero.

Destaca-se o lado direito da composição, onde uma figura antropomórfica feminina emerge de uma base com a forma de uma estrutura de DNA. Logo acima, encontra-se uma mulher com o peito aberto, acompanhada pela presença da deusa Tlazoltéotl, cujo nome tem origem no náuatle e significa “deusa da imundície”. Tlazoltéotl é uma divindade de origem asteca, venerada na mitologia como a deusa da luxúria e dos amores proibidos, a guardiã do prazer sexual, da sensualidade e das transgressões morais. Durante o período de colonização espanhola no Novo Mundo, ela

era considerada uma divindade responsável por purificar o mundo do pecado entre os astecas, sendo fortemente associada à sexualidade e aos ciclos lunares¹²⁵.

É perceptível, portanto, que essa parte do mural faz referência à natureza feminina, retratando a mulher como alguém destinada a ser livre e transgressora, dona de seu próprio corpo. No entanto, há uma dualidade representada pela deusa que a acompanha, evidenciando as contradições dos valores morais atribuídos à feminilidade na sociedade asteca. A deusa Tlazoltéotl carrega consigo o sofrimento causado por doenças, mas também possui o poder de curá-las através da medicina. Ela inspira desvios sexuais, mas também detém o poder de perdoá-los. Essas representações simbólicas refletem as complexidades e ambiguidades dos papéis e das expectativas impostas às mulheres.

A obra “*Fin de Siglo*” (Fig. 65), pintada em 1999, é um exemplo significativo de sua trajetória no campo da arte pública. Em cores vívidas, a obra aborda questões acerca da violência de modo social e pessoal, ao relacionar a figura feminina à Natureza. Na inauguração da exposição, a artista leu o texto “*Del abuso del poder, al poder*”, que inicia este subcapítulo.

Figura 65 – FERRER, Patricia Quijano. “*Fin de Siglo*”. 1994.¹²⁶



Fonte: Cortesia da artista, 2022.

A composição do mural apresenta uma disposição triangular e equilibrada, seguindo a tradição das pinturas renascentistas. Seu estilo é figurativo e realista. Na parte esquerda, uma pirâmide em tons de vermelho, sombreada de azul, possui seu topo direcionado a três figuras femininas que aparentam expressar sofrimento. Segundo a

¹²⁵ FERNANDEZ, A. (1999). **Dioses prehispánicos de México:** mitos y deidades del panteón náhuatl. Cidade do México: Panorama Editorial, 1983.

¹²⁶ 213 x 550 cm. Resina acrílica sobre fibra de vidro isoplástica de Carrasco. Coleção da artista.

artista, essa representação faz alusão às guerras e aos massacres que resultam na vitimização física das mulheres, seja através da violência infligida a seus corpos ou pela perda de seus companheiros, familiares e filhos.

Na parte central está uma mulher (a bailarina Pilar Urreta) que representa a Natureza em vias de extinção, a água, as árvores e a nossa ligação quebrada e empobrecida como seres humanos. Ele está prestes a desabar sobre uma placa de computador e um míssil do lado esquerdo, que representa o uso da tecnologia para fins destrutivos, armas etc. (FERRER¹²⁷).

No lado direito, uma menina caminha em direção à outra pirâmide. Esta é contextualizada em um campo em que se apresenta um arco-íris e uma representação lunar.

Uma interpretação possível das sessões dos murais se relaciona com a passagem do tempo entre elementos do passado, na sessão esquerda, que se desdobram na figura central. Nesta o presente é concebido de maneira pessimista através da figura da natureza desacordada, sofrendo com as irresponsabilidades humanas, fazendo referência também à questão da violência sobre os corpos femininos, tal como se dá o abuso contra o corpo da natureza. Hoje também há um crescente reconhecimento da importância de honrar e respeitar o corpo feminino como parte integrante da natureza. Isso implica a valorização da diversidade corporal, no respeito aos processos naturais, como a menstruação e a gravidez, se manifestando em movimentos como o ecofeminismo¹²⁸. Este destaca a interseção entre a opressão das mulheres e a exploração da natureza, propondo uma visão abrangente e sustentável das relações humanas com o ambiente.

Segundo material enviado pela artista, do lado esquerdo, a pirâmide representa o continuum da história e, por trás dela, uma imagem congelada da guerra – neste caso mulheres da Bósnia presas em 1996 – sofrimento de meninas, jovens e idosas por e para a destruição de povos, intolerância racial, de gênero e cultural que continua dia após dia em todo o mundo. Ela afirma que representam também as mulheres que estão em todo o mundo encarceradas em grades reais e prisões pessoais, que foram educadas para

¹²⁷ Disponível em:

https://revistas.iberomexico.com/articulo_detalle.php?pageNum_paginas=1&totalRows_paginas=8&id_volumen=9&id_articulo=239&id_seccion=85&active=84&pagina=10&pagina=11. Acesso em: 20 jun. 23.

¹²⁸ O termo é creditado à escritora francesa Françoise d' Eaubonne em seu livro “Le féminisme ou la Mort” (1974). D’ EAUBONNE, Françoise. **Le féminisme ou la mort**. Paris: Pierre Horay, 1974.

obedecer e serem escravas sexuais, acreditando na necessidade de estar com um homem ao seu lado.

A obra permite, no entanto, que se deposite uma esperança para o futuro no engatinhar de uma menina. Os pequenos passos podem ser lidos, levando em consideração a trajetória da artista, como o engatinhar das lutas femininas em prol de igualdade. Quanto às pirâmides, deve-se considerar a referência às pirâmides astecas, mas que também carregam um caráter globalista.

O mural foi, inicialmente, realizado para a biblioteca da Universidade Tecnológica de Netzahualcóyotl, mas devido a desacordos em torno da inclusão de uma figura feminina desnuda, foi substituído por outra obra da artista. Evidentemente esse evento demonstra que, na contemporaneidade, ainda existem tabus acerca das representações sobre os corpos femininos desnudos, embora eles sejam exaltados em exposições quando são representados por produtores do gênero masculino.

Na minha experiência como muralista só me lembro de uma ocasião em que me censuraram um mural. Pinte para a Universidade Tecnológica de Netzahualcóyotl o mural “*Fin de Siglo*” e quando o reitor o viu pediu-me que cobrisse os seios da figura feminina, ao que respondi que não iria censurar o meu trabalho e em vez disso pintei-lhes o mural “*Yoltéotl coração endeusado*”. Mais tarde, doe o mural “*Fin de Siglo*” à Prisão Feminina de Tepepan. (FERRER, 2022).

Ao censurar e restringir a representação do corpo feminino nu, perpetua-se uma visão limitada e estereotipada da feminilidade. É um reforço à ideia de que o corpo das mulheres deva ser ocultado e controlado.

É possível observar que a exposição do corpo feminino ocorre em duas vertentes distintas. Por um lado, quando o corpo feminino é objeto de admiração e fonte de inspiração para artistas masculinos, ele é frequentemente aceito e celebrado, como visto anteriormente com as exibições da imagem da modelo nas redes sociais. Essa abordagem perpetua uma visão objetificada e submissa da mulher, em que seu corpo é considerado um símbolo de beleza e prazer destinado ao olhar masculino. Por outro lado, quando o corpo feminino é apresentado como um objeto político e é a mulher quem detém o controle sobre sua representação, ele é censurado e contestado. Isso ocorre porque essa apresentação desafia as normas de gênero estabelecidas e subverte as expectativas tradicionais sobre o papel e o controle do corpo feminino.

A dominação masculina, que constitui as mulheres como objetos simbólicos, cujo ser é um ser-percebido (*percipi*), tem por efeito colocá-

las em permanente estado de insegurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica: elas existem primeiro pelo, e para, o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis. Delas se espera que sejam “femininas”, isto é, sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, discretas, contidas ou até mesmo apagadas. E a pretensa “feminilidade” muitas vezes não é mais que uma forma de aquiescência em relação às expectativas masculinas, reais ou supostas, principalmente em termos de engrandecimento do ego. Em consequência, a dependência em relação aos outros (e não só aos homens) tende a se tornar constitutiva de seu ser. (BOURDIEU, 2012, p. 82).

Tal disparidade revela uma dinâmica de poder na qual o corpo feminino é controlado e regulado pela sociedade, que decide quando é aceitável e “feminino” e quando é considerado “transgressivo” e “ofensivo”. A censura da exposição do corpo feminino quando é apresentado pela própria mulher como um objeto político demonstra a resistência em relação à autonomia e ao poder das mulheres sobre sua própria imagem e identidade. Essa repressão também afeta a liberdade artística das mulheres, limitando suas possibilidades de expressão e contribuição para o discurso plástico.

Patricia Ferrer entende que irromper no muralismo por si torna-se uma ação feminista, embora muitas das artistas não escolham essa alcunha, pois está em jogo a questão entre público e privado, em que participar do setor público da sociedade significou romper estereótipos, ter talento, decisão, caráter e todas as qualidades que historicamente foram rotuladas como perniciosas.

O mural seguinte presta homenagem à figura da mulher de Contreras, trabalhadora do mercado, que, como anônima, passa seus dias na venda de produtos naturais, flores, hortaliças, peixes, carnes, no mercado (Fig. 66). A representada é Chonita, Doña Lupe, que trabalha no estabelecimento e que possui uma vida privada invisível: a dupla jornada enfrentada por muitas que desempenham um papel ativo no mercado de trabalho, contribuindo para a economia e sustento de suas famílias, e ainda assumem a maior parte das atividades domésticas e dos cuidados familiares.

Figura 66 – FERRER, Patricia. “Madona del delantal”. 1994.¹²⁹



Fonte: Cortesia da artista, 2022.

Através da sobreposição da balança e da sacola em frente à figura retratada, a artista faz uma escolha simbólica que evidencia a forma como as atenções são direcionadas aos objetos durante as transações comerciais, muitas vezes negligenciando a pessoa por trás do balcão. Essa representação visual assinala a invisibilidade e a falta de reconhecimento das mulheres que trabalham no comércio, que muitas vezes são tratadas de maneira pejorativa. Descreve, em sua tese, os tratamentos dados a elas: “*Pásele, marchantita, guerita, patroncita...*”. “*Marchantita*”, “*guerita*” e “*patroncita*” são termos que podem ser usados em diferentes contextos culturais ou sociais. “*Marchantita*” pode ser uma forma de se referir a uma mulher que trabalha como comerciante ou vendedora. “*Guerita*” é um termo em espanhol para se referir a uma mulher loira ou de pele clara, geralmente usados de forma casual. “*Patroncita*” pode ser uma forma de se referir a uma mulher que é chefe ou proprietária de um negócio. Todos os termos se apresentam no diminutivo, característica atribuída às mulheres como forma de atenuar a sua importância quando exercem determinada profissão.

¹²⁹ 270 x 248 cm. Resina acrílica sobre fibra de vidro isoplástica de Carrasco. Interior do mercado 384, Contreras, México, D.F.

A figura antropomórfica feminina está colocada na posição central do mural. Disputa, entretanto, espaço com seu entorno repleto de itens de consumo com os quais ela lida e se equipara diariamente.

Os murais mencionados evidenciam o modo como instrumentos patriarcais estão introjetados em variados âmbitos da sociedade, desde as relações com o corpo, as questões de violência e a invisibilidade feminina, tanto nas estruturas do passado quanto nas dimensões atuais. Devido a essas reflexões serão exploradas, no próximo subcapítulo, as dinâmicas enfrentadas pelas mulheres em relação às políticas do corpo e aos diversos feminismos que elas defendem. Também serão abordadas as disputas simbólicas que surgem quando a arte das muralistas se torna alvo de polêmicas.

4.2 Colectivo Musas Rotas

*No realizamos murales para agradar, pero tampoco los realizamos para generar conflicto.
(Carmina Orta, 2021)¹³⁰*

No México, o *Colectivo Musas Rotas: Movimiento de Mujeres Creadoras* participa de atividades variadas que vão desde cursos até produções de encontros internacionais de muralismo. Posicionam-se frente às pautas atuais políticas, ambientais e pró-legalização do aborto, entre outras.

O coletivo, que se autodefine como um movimento de mulheres criadoras, é composto por Carmina Orta (1987-), Karina Gaspar “Nirita” (1991-), Susana Alejandre (1995-), e do qual participou Ana Laura Martínez (1992-). As artistas realizaram diversos trabalhos artísticos individuais e coletivos ao longo de suas trajetórias. Serão exibidas algumas imagens que contribuem para demonstrar o potencial de produção dessas artistas, porém não será uma discussão aprofundada, tendo em vista que as atenções estão, na verdade, voltadas a duas obras de sua produção coletiva, em especial a realizada na fachada da Secretaria das Mulheres de Pachuca, em Hidalgo. No entanto, parece pertinente ressaltar que a produção individual dessas artistas trata de temas relacionados à identidade, à história da mulher mexicana e sua participação igualitária na construção do México, à responsabilidade coletiva em consonância com as demandas sociais contemporâneas, aos direitos humanos, ao papel social das mulheres no México atual e à independência do corpo feminino.

¹³⁰ “Não realizamos murais para agradar, mas também não os fazemos para gerar conflito”. Carmina Orta em: <https://www.facebook.com/100064657335797/videos/2853409781541049>, 1’27min. Acesso em: 17 jun. 2023.

Carmina Orta estudou Design Gráfico na Universidade Autónoma do Estado de Hidalgo (UAEH). Recebeu diversos cursos de capacitação sobre Equidade de Gênero e, em 2012, começou a pintar murais ao lado de Jesús Rodríguez Arévalo (sem data), formando assim o Movimento Muralista Hidalguense (MMH). Junto com outros muralistas, pintou murais em municípios de Hidalgo, no Estado do México, no Distrito Federal, em Puebla e Juárez. Pintou na República Dominicana dentro do Festival Cultural das Irmãs Mirabal, em Almeria (na Espanha), ao lado de crianças marroquinas, no Festival das Culturas de Carlos Pellegrini (na Argentina). É Delegada Internacional do *Movimiento Internacional de Muralistas Italo Grassi*. Em 2013 coordenou com o MMH o *I Encuentro Internacional de Muralismo y Arte Público*, com o tema “Infância”. É Diretora do *Colectivo Mujeres en la Música* (ComuArte/Hidalgo). Em seus trabalhos, busca a inclusão, dignificação, criação e difusão das disciplinas artísticas das mulheres como revolucionárias, seres sociais e criadoras (Fig. 67).

Figura 67 – ORTA, Carmina. Mural realizado no Encontro de Muralismo em Carlos Pellegrini. 2015.



Fonte: Blog De Muchos Colores, 2015.¹³¹

Karina Gaspar é designer gráfico, graduada pela Universidade Autónoma do Estado de Hidalgo e participou em diferentes projetos de muralismo, junto com o *Colectivo Musas Rotas*, tais como os da Secretaria de Segurança Pública, Trânsito e Estradas, no

¹³¹ Santa Fé, Argentina. Disponível em: <http://demuchoscolores.blogspot.com/2015/01/encuentro-de-muralismo-en-carlos.html>. Acesso em: 19 jul. 2023.

Festival Internacional de Imagem (FINI), no Encuentro Internacional de Mujeres en Arte organizado pela ComuArte, no projeto de taipa Explanada Pachuca, para Comunidade Feminina (FEM), no centro cultural Helado Oculto, entre outros. Seu trabalho destaca a beleza e a singularidade das mulheres na maioria de suas obras inspira o público a reconhecer a harmonia e o papel das mulheres no mundo (Fig. 68).

Figura 68 – GASPAR, Karina. “Las diferencias nos enriquecen, el respeto nos une”. 2020.



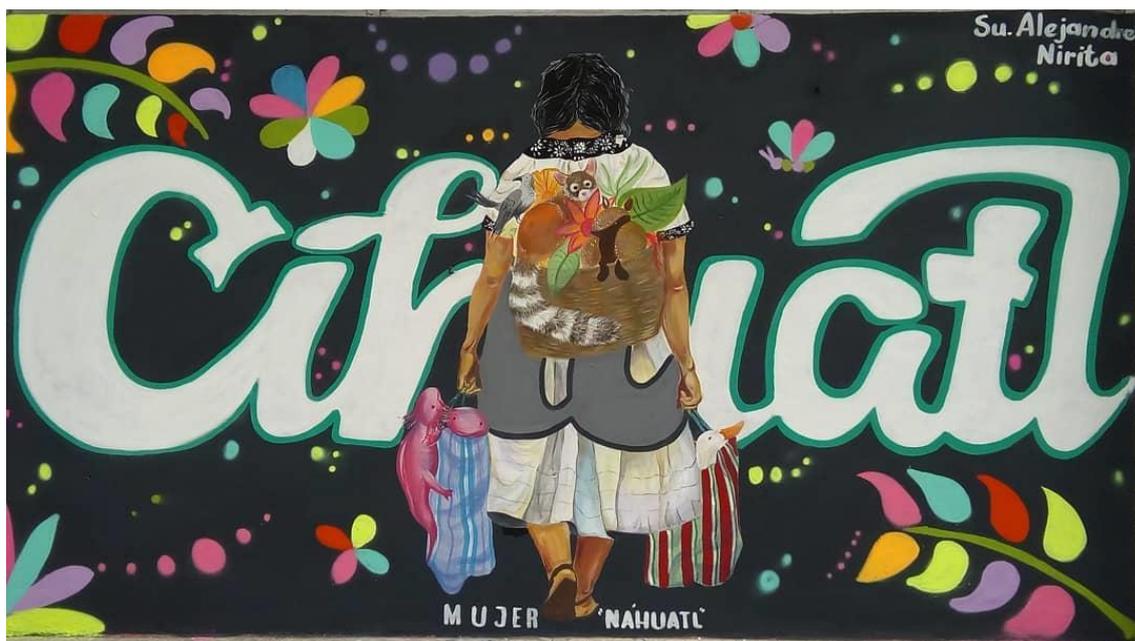
Fonte: Página de Karina Gaspar no Instagram.¹³²

Susana Alejandre Castillo iniciou seus estudos universitários aos 19 anos de idade na Universidade Autônoma do Estado de Hidalgo (UAEH), graduando-se como Licenciada em Artes Visuais com ênfase em Design e Produção Audiovisual. Desde 2018, ela começou a se envolver com pintura mural como integrante do *Colectivo Xoma*, o que a levou a também à docência, ministrando aulas de pintura mural para crianças e jovens do município de Chilcuautla, no Vale do Mezquitil. O trabalho visual de Susana Alejandre Castillo está centrado na identidade e na memória, o que a permitiu participar de diversos espaços de criação comunitária, incluindo o projeto *Musas Rotas*. Sua trajetória artística incluiu sua participação em diferentes encontros artísticos de pintura mural, como o *III Encuentro Internacional de Mujeres en Arte “ComuArte”* (Fig. 69), realizado na capital hidalguense, além do encontro *Arte Cria Consciência* em Naucalpan, e mais recentemente no festival de arte “Tinujei” em Puerto Escondido, Oaxaca. Desde 2019, exerce sua carreira como Docente de Disciplina Artística no programa de Cultura Comunitária “*Semilleros Creativos*” no município de Tepeapulco, Hidalgo. No exercício

¹³² Mural realizado para a Escola Secundária Técnica 31, Pachuca, Hidalgo. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B7eHaOqBVvI/>. Acesso em: 19 jul. 2023.

de sua docência, seu desenvolvimento como agente cultural foi motivado por diferentes linhas de orientação e temas que promovem o direito à cultura através do design de estratégias que fomentam a cultura pela paz, a transformação social, a participação na vida cultural, o desenvolvimento cultural comunitário e o fortalecimento de capacidades locais, sob os princípios de inclusão e não discriminação.

Figura 69 – ALEJANDRE, Susana. “Cihuatl”. 2019.



Fonte: Página de Susana Alejandre no Instagram¹³³

Ana Laura Martínez Lara iniciou seus estudos na Escola Preparatória e se formou posteriormente no Instituto de Artes da Universidade Autônoma do Estado de Hidalgo. Foi integrante do *Movimiento de Muralistas Mexicanos* e do *Movimiento de Muralistas de Hidalgo*. Colaborou com o coletivo *Mujeres en el Arte*, onde, segundo menciona, aprendeu sobre muralismo, companheirismo e trabalho em equipe. Nesse período, pintou nove murais coletivos em diversos lugares de Hidalgo. Em seguida, após sua gravidez, iniciou como professora de ateliê na Casa de Cultura de Tula, mais tarde convertida em centro cultural. Depois de fazer dois murais emblemáticos no local, foi convidada para um projeto no Município de Tianguis, que durou seis meses, denominado “*Las tres*

¹³³ Tercer Encuentro Internacional por las Mujeres en el Arte. Pachuca, Hidalgo. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=2207209976009604&set=pb.100001618682834.-2207520000>. Acesso em: 19 jul. 2023.

Generaciones” (Fig. 70), com a participação do artista Carlos Ramírez Serrano (sem data)¹³⁴. Também participou do projeto *Semilleros Creativos*¹³⁵.

Figura 70 – MARTÍNEZ, Ana Laura M. e SERRANO, Carlos M. “Las tres generaciones”. 2020.



Fonte: Jornal El Origen, 2020.¹³⁶

Para o Dia Internacional da Não Violência Contra Mulheres e Meninas, em novembro do ano de 2020, as artistas realizaram um mural que evidencia as lutas sociais a partir da figura de três punhos erguidos. Está localizado em Tlahuelilpan, município da região de Tula-Tepeji, uma das zonas de Hidalgo com maior registro de violência contra as mulheres. O mural intitulado “*Nunca más la comodidad de nuestro silencio*” (Fig. 71) foi pintado por Ana Laura, Carmina Orta e Susana Alejandre.

Na pintura, há uma combinação de elementos simbólicos que representam a região, como a vegetação local, o jarrão presente no escudo de Tlahuelilpan, os bordados típicos do Valle del Mezquital, bem como as cruces rosas que simbolizam as vítimas

¹³⁴ Município de Tianguis, México. Informações sobre a artista estão disponíveis em: <http://www.revistadefrente.com/ana-laura-martinez-mujer-artista-y-madre-crear-y-crear/>. Acesso em: 09 jun. 2023.

¹³⁵ Grupo de formação artística com enfoque comunitário para meninas, meninos e jovens em situação de vulnerabilidade. Site: https://culturacomunitaria.gob.mx/semilleros_creativos.

¹³⁶Disponível em: <https://periodicoelorigen.com/ana-laura-martinez-mujer-artista-y-madre-crear-y-crear/>. Acesso em: 19 jul. 2023.

desaparecidas, incorpora a imagem de três mulheres que representam as três gerações do movimento feminista.

O mural também presta uma homenagem a três vítimas de feminicídio da região: Mariana, Alondra e Jasmín¹³⁷, retratando-as como mulheres poderosas e líderes do movimento feminista. A presença da inscrição “nunca mais nosso silêncio” ao lado das figuras das vítimas ressalta a importância da voz e da luta contra a violência de gênero¹³⁸.

Na obra, evidenciam-se os tons azuis e alaranjados, cores complementares. Todos são característicos da paleta das artistas.

Figura 71 – Colectivo Musas Rotas. “Nunca más la comodidad de nuestro silencio”. 2020.



Fonte: Aires de Hidalgo, 2020.¹³⁹

Embora o referido mural tenha uma grande importância em termos das questões abordadas na região em que estão colocados, o foco da investigação foi direcionado para o mural elaborado pelo coletivo que conta com a participação dos artistas Diego Muciño Jasso (sem data) e Miguel Ángel Leocadio Sánchez (sem data) e Victória Akino (1992-

¹³⁷ Alejandra Barrera Flores, Alondra Castillo e Jasmín, identificada como Jasmín N.

¹³⁸ Disponível em: <https://airesdehidalgo.com/2020/11/25/inauguran-mural-25n-en-hidalgo/>. Acesso em: 17 jun. 2023.

¹³⁹ Tlahuelilpan, Hidalgo. Disponível em: <https://airesdehidalgo.com/2020/11/25/inauguran-mural-25n-en-hidalgo/>. Acesso em: 19 jul. 2023.

)¹⁴⁰, intitulado “*Mujeres Motor de Cambio y Transformación Social*” (Fig. 72), é uma obra de arte que presta homenagem a Filiberta Nevado Templos, Paula Hernández del Castillo, Lili Díaz, Elsa Ángeles e María del Carmen, mulheres reconhecidas por seu ativismo e luta social, em Hidalgo. O mural é composto por retratos verticais das homenageadas, integrados a elementos simbólicos relacionados às suas respectivas atividades e causas.

A escolha dos tons frios no plano de fundo enfatiza os rostos monumentais das mulheres, em figuras antropomórficas que são apresentadas de forma entrecortada, exceto pela figura central, que aparece de maneira integral. Essa composição visual busca destacar a luta das mulheres contemporâneas e daquelas que as precederam, conferindo identidade e vivacidade a uma das principais vias da capital em comemoração ao Dia Internacional da Mulher no ano de 2021.

Figura 72 – Colectivo Musas Rotas. “*Mujeres Motor de Cambio y Transformación Social*”. 2021.



Fonte: Página do Colectivo Musas Rotas no Instagram.¹⁴¹

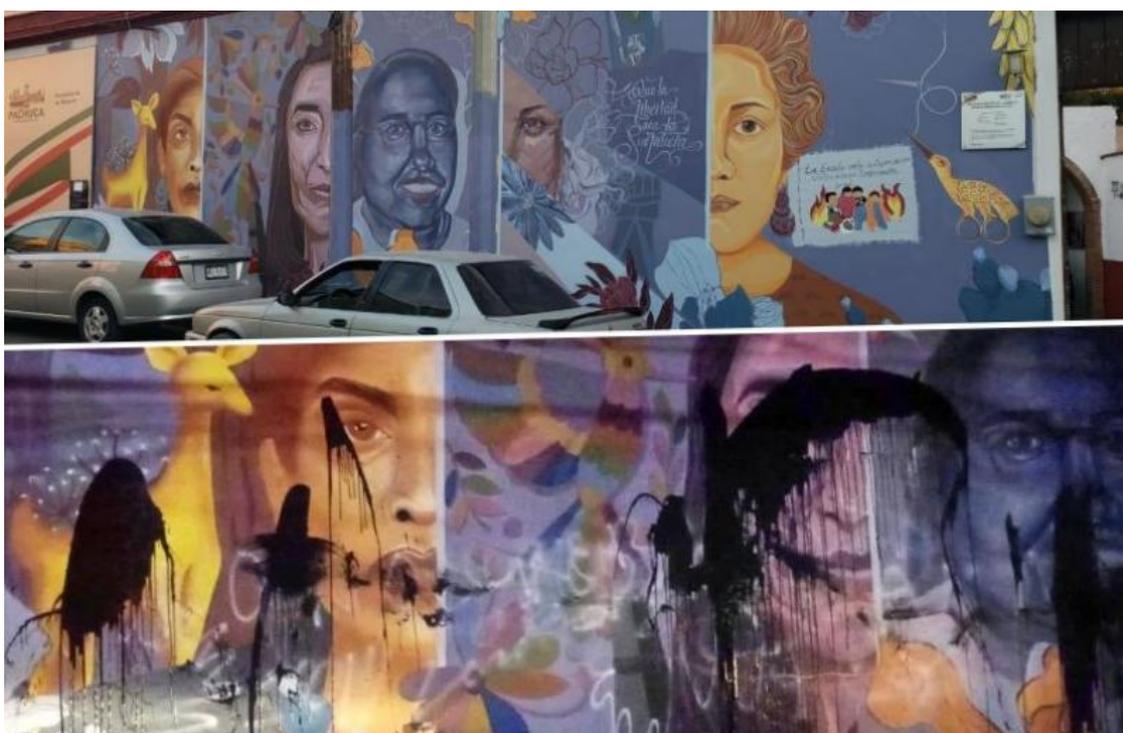
¹⁴⁰ Victória Akino é licenciada em Artes Visuais Alternativas Gráficas pelo Centro cultural de Real del Monte em Hidalgo com Especialização em escultura e gravura. Possui vários murais dentre os quais estão: “Tecnologías humanas”, 2016, ITECH en Pachuca de Soto, Hidalgo. “Hijos siderales”, 2017, “Wallspot Tulancingo”, Hidalgo. “Ciclo del maguey”, 2017, Festival cultural del maguey pulquero em Laraya, Hidalgo. “Diosa Huichol”, 2020, Deportivo Piracantos, em Pachuca de Soto, Hidalgo. “Tu voz”, 2022, entre outros. Este último mural foi elaborado para o Instituto de Formação da Procuradoria do Estado de Hidalgo, em seu primeiro congresso nacional com perspectiva de gênero. Abordando o tema: Acesso à justiça das mulheres indígenas, no qual em todo julgamento e procedimento deve-se contar com intérpretes e defensores que compreendam sua língua e cultura indígena.

¹⁴¹ Secretaria das Mulheres, Pachuca, Hidalgo. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CMGPCimjt7K/>. Acesso em: 19 jul. 2023.

No entanto, logo após a inauguração, a pintura do mural foi vandalizada com manchas e frases em tinta preta e spray branco (Fig. 73). As artistas responsáveis pela obra atribuíram esse ato às disputas políticas e divergências relacionadas à seleção das figuras homenageadas.

Como se sabe, do Muralismo Mexicano emergiu uma significativa oportunidade ou de confrontar os princípios ideológicos dominantes, conduzindo a uma ressignificação dos valores vigentes e estabelecendo uma inversão paradigmática, por meio da qual uma figura representativa do povo poderia ser elevada à condição de monumento. Em contraste com a prática convencional da pintura de cavalete, os muralistas enfatizaram a criação de obras de grande porte e caráter “monumental”, concebidas com o propósito de servir à coletividade. Sob esse aspecto, a seleção das mulheres de Hidalgo pintadas no mural, realizada pelas artistas do *Colectivo Musas Rotas*, causou insatisfação em determinados grupos de feministas que viram nas imagens uma ameaça às suas pautas, que caminham em direções distintas. Esse incidente revela as tensões e controvérsias existentes no contexto político e social hidalguense, em relação às lutas femininas na esfera pública. A vandalização do mural pode ser interpretada como uma disputa simbólica e uma tentativa de silenciar e apagar as vozes e conquistas das homenageadas.

Figura 73 – *Colectivo Musas Rotas*. “*Mujeres Motor de Cambio y Transformación Social*”. 2021. Mural antes e após a vandalização.



Fonte: Cortesia das artistas.

O incidente está envolto em situações que antecedem sua criação. Para tanto, é importante conhecer-se sobre a trajetória das representadas: Filiberta Nevado Templos é uma ativista mexicana defensora das florestas em Zacacuautla em Acaxochitlán, Hidalgo. Está diretamente em confronto com madeireiros; María del Carmen é bordadeira de San Salvador, docente e organizadora dos círculos de bordados, que serve de espaço de empoderamento e diálogo para mulheres; Paula Hernández Del Castillo é originária de Mixquiahuala de Juárez, Hidalgo. Foi a primeira mulher na história do Conservatório de Música a se formar como solista; Leily Díaz Macip é consultora de família. Estudou o Bacharelado em Ciências da Família no Instituto Superior de Estudos da Família, o Mestrado em Educação com Especialidade em Docência na Universidade Anáhuac, Diplomada em Saúde Primal na Universidade de Concepción (Chile) e cursou Políticas Eficazes em Desenvolvimento Infantil do Banco Interamericano de Desenvolvimento, e atualizações sobre parto humanizado e atendimento à gestante, estimulação precoce, integração sensorial, autismo, neurodesenvolvimento e amamentação. É doula, tendo estudado a questão do acompanhamento da gravidez, parto e pós-parto sob a perspectiva latino-americana, com diploma em Saúde Primal. Em 2017, fundou a *Asociación Civil Tzzin Tzzi* em Pachuca, onde acompanha famílias, durante três anos, em questões de gravidez, lactação e alimentação complementar. Além de atuar como professora universitária, ministra oficinas sobre a primeira infância, alimentando a paternidade respeitosa e os direitos das crianças¹⁴². Elsa Ángeles Vera é Diretora de Divulgação Científica da Universidade Autônoma do Estado de Hidalgo, defensora dos direitos humanos, jornalista e membro da Rede Nacional de Jornalistas, transmite o programa de rádio “*Luciérnaga*” na Rádio UAEH 99.7 FM, da Universidade Autônoma do Estado de Hidalgo, e atua como diretora de Divulgação Científica na mesma casa de estudos.

A agitação gerada pelas atividades empreendidas por essas mulheres junto à população conservadora é evidente, e um caso específico relacionado a essa interação merece destaque. Durante uma conversa com a artista Carmina Orta, foi mencionada a insatisfação de um grupo opositor em relação à representação da jornalista Elsa Ángeles no mural.

As defensoras de direitos humanos Elsa Ángeles Vera, assim como as muralistas do Musas Rotas, se engajam no movimento conhecido como Marea Verde (Onda Verde). As apoiadoras desse movimento portam lenços verdes amarrados em sacolas, bolsas,

¹⁴² Disponível em: <https://crianzarespetuosaMéxico.com/sobre-m%C3%AD>. Acesso em: 30 abr. 2023.

mochilas, entre outros, como símbolo de transformação. A cada vez que as mulheres se mobilizam em prol dessa causa, os pulsos, pescoços, cabeças, paredes e até mesmo as ruas inteiras adquirem tons de verde. A Onda Verde tem uma longa história, mas ganhou maior atenção a partir de 2018, quando grandes movimentos surgiram na Argentina pela descriminalização do aborto. Embora a mudança legal tenha quase se concretizado, naquele momento o Senado acabou votando contra ela. A notícia foi devastadora para aqueles que acompanharam a luta argentina, mas a decepção espalhou a Onda Verde por toda a América Latina.

No México, o acesso à educação sexual é bastante restrito, e o movimento tem grande importância em relação ao poder de decisão sobre os próprios corpos. Nas redes sociais da jornalista, pode-se encontrar suas fotos em participações ativas a favor do movimento.

Isso se espelhou, por fim, no mural. A jornalista afirma que a vandalização foi obra das afiliadas do chamado “Gabinete Violeta”, grupo de feministas ligado ao governo que procura lidar com questões relacionadas aos direitos das mulheres (Fig. 74), bem como a implementação de políticas e programas para enfrentar desafios como violência doméstica, mas que apresenta certo caráter conservador e se posiciona contra algumas pautas levantadas, tais como a legalização do aborto.

A verdadeira custódia do poder patriarcal sobre a mulher é a própria mulher, que internaliza essa norma de forma inconsciente. O poder internalizado se constitui em uma moralidade e acredita-se que emana de fontes divinas ou naturais. (DE LOS RIOS, 2005, p. 162)

A Suprema Corte do México declarou no dia 7 de setembro de 2021, inconstitucional a criminalização do aborto. Com 10 votos, a decisão foi unânime. O Congresso do estado de Hidalgo, no qual vivem e militam as artistas, aprovou em julho de 2021 um projeto de lei que permite a interrupção legal da gravidez até a 12ª semana de gestação, tornando-se assim o terceiro estado do país a permitir essa prática.

Figura 74 – Twitter de Elsa Ángeles.



Fonte: Página de Elsa Ángeles no Twitter.¹⁴³

¹⁴³ Publicado em: 9 mar. 2021. Disponível em: <https://twitter.com/elsangeles>. Acesso em: 19 jul. 2023.

Outra das homenageadas, Filiberta Templos, segundo matérias publicadas na imprensa local¹⁴⁴, reconhece correr risco de vida, pois frequentemente sofre ameaças de morte dos madeireiros. A ativista é defensora das tradições dos moradores locais, mas afirma que o trabalho feminino deva ser valorizado e reconhecido, pois, além dos afazeres domésticos que culturalmente a elas é destinado, ainda contribuem para o cultivo, trabalho, colheita dos produtos, sem por isso receber remuneração, já que são consideradas ajudantes dentro do processo de cultivo familiar. Filiberta foi a primeira mulher delegada de seu povo, lutando contra a clandestinidade madeireira.

Após o ocorrido, as artistas se pronunciaram em um vídeo em sua página no Facebook, em torno de cinco minutos, onde apresentam suas reflexões acerca do evento e mencionam que não pretendem restaurar o mural, pois ele cumpriu sua função de ser arte pública e criar questionamentos públicos: “Agora a parede pintada fala mais do contexto que estamos vivendo em Hidalgo. [...] Não há nenhum aborrecimento ou ofensa, o espaço é público, e todos nós temos o direito de intervir nele. Toda luta é válida”¹⁴⁵.

As artistas do *Colectivo Musas Rotas*, por fim, convidam as responsáveis pela vandalização do mural à congruência, em outro vídeo, intitulado “*Llamado a la congruência*”¹⁴⁶, em que mencionam a importância do diálogo e que “já é bem difícil encontrar espaços para nós, as mulheres, para que ocorra que entre que nós nos ataquemos”.

Cada mulher, como indivíduo único, é uma síntese do mundo patriarcal: de suas normas, de suas proibições, de seus deveres, dos mecanismos pedagógicos (sociais, ideológicos, afetivos, intelectuais, políticos) que interiorizam nela o seu ser mulher, das instituições que a mantêm compulsivamente no espaço normativo ou que, pelo contrário, a colocam fora. (DE LOS RIOS, 2005, p. 43)

A violência interpessoal e os ataques perpetrados contra e entre as mulheres são reflexo de uma profunda divergência entre as perspectivas, construídas por anos de dominação patriarcal e uma vivência arraigada por critérios competitivos.

¹⁴⁴Disponível em: <https://latinus.us/2023/03/08/me-he-enfrentado-discriminacion-amenazas-muertetaladores-filiberta-nevado-templos-defensora-medio-ambiente/>. Acesso em: 30 abr. 2023.

¹⁴⁵ MUSAS ROTAS: **¡Gracias a todos por sus mensajes, opiniones...! EXIGIMOS Posicionamiento**. Disponível em: Acesso em: 30 abr. 2023.

¹⁴⁶ Disponível em: https://www.facebook.com/watch/?ref=search&v=2853409781541049&external_log_id=c02cc3cf-2a70-4828-af26-94515dde0e7b&q=llamado%20a%20la%20congruencia%20musas%20rotas. Acesso em: 09 jun. 2023.

Quanto à estética empregada no mural, a já referida monumentalidade, busca enfatizar o poder dessas mulheres ao transformá-las em presenças significativas, símbolos das suas empreitadas. Pintar as faces de figuras antropomórficas em tamanho grande pode criar uma sensação de proximidade e intimidade com o espectador, bem como a individualidade e singularidade de cada pessoa.

Os desdobramentos do Muralismo Mexicano contribuíram efetivamente para a difusão da arte mural por outras partes do mundo; e, na América Latina, estas e outras artistas fazem parte de uma rede que compartilha posicionamentos, discussões e, acima de tudo, vivências, pois estão sujeitas às problemáticas de gênero que abrangem toda essa parcela da população, com algumas especificidades, mas que em geral usam os muros e paredes para criar representatividade e conscientização.

4.3 Desdobramentos do muralismo feminino

Assim como na literatura, a criação de novos espaços para a produção de murais também é resultado da iniciativa feminina, que em frente de trabalho pró-direitos das mulheres elaboram eventos internacionais, como o *Encuentro Internacional de Mujeres Artistas*, o *Encuentro Iberoamericano de Mujeres en El Arte*, o *Encuentro Internacional de Mujeres en el Arte*, realizados na capital mexicana, bem como o *Encuentro Internacional Mujeres en Arte* e o *Encuentro Internacional por las Mujeres en Arte*, ocorridos em Pachuca, Hidalgo, em 2015 e 2019, respectivamente, apoiados pelo governo mexicano. Os movimentos de pintura mural das cidades têm se preocupado em promover a inclusão feminina e, à medida que o muralismo se dissemina pela América Latina, surgem mulheres que atuam de forma independente nessa prática.

Durante minha dissertação de mestrado, havia concentrado a pesquisa no campo de produção muralista argentina, relacionando-o com algumas das condições brasileiras para o desenvolvimento acerca dessa prática. Porém, naquele momento, as questões de gênero não eram o foco central da pesquisa, o que aponta para a necessidade de uma continuidade do estudo em termos de equiparação das produções das artistas. Embora deslocadas do escopo central dessa pesquisa, considero pertinente mencionar algumas das produtoras desses locais ativas na contemporaneidade, a fim de demonstrar que os temas eleitos para os referidos eventos e a intencionalidade de criar espaços de produção feminina mantêm semelhanças significativas.

No Brasil, por exemplo, atua Bianca Foratori (1991-), cuja temática do feminino é o centro de sua pesquisa poética (Fig. 75); Priscila Barbosa (1990-), que tem como tema central mulheres revolucionárias na América Latina dos dias de hoje, entre outras. As obras dessas artistas não serão aprofundadas por ultrapassarem o desígnio da tese, no entanto, é relevante trazer à tona algumas percepções centrais. Foratori menciona:

Quando iniciei na pintura a forma que as mulheres eram representadas na arte e nos meios de comunicação me incomodava. Por isso, passei a produzir as imagens que eu gostaria de ver, e como eu gostaria de ser representada. Imagens que associam o feminino à força e sabedoria. São características positivas, fugindo da hiper sexualização e subalternidade. (FORATORI, 2022).

Figura 75 – FORATORI, Bianca. Mural sem título, 2022.



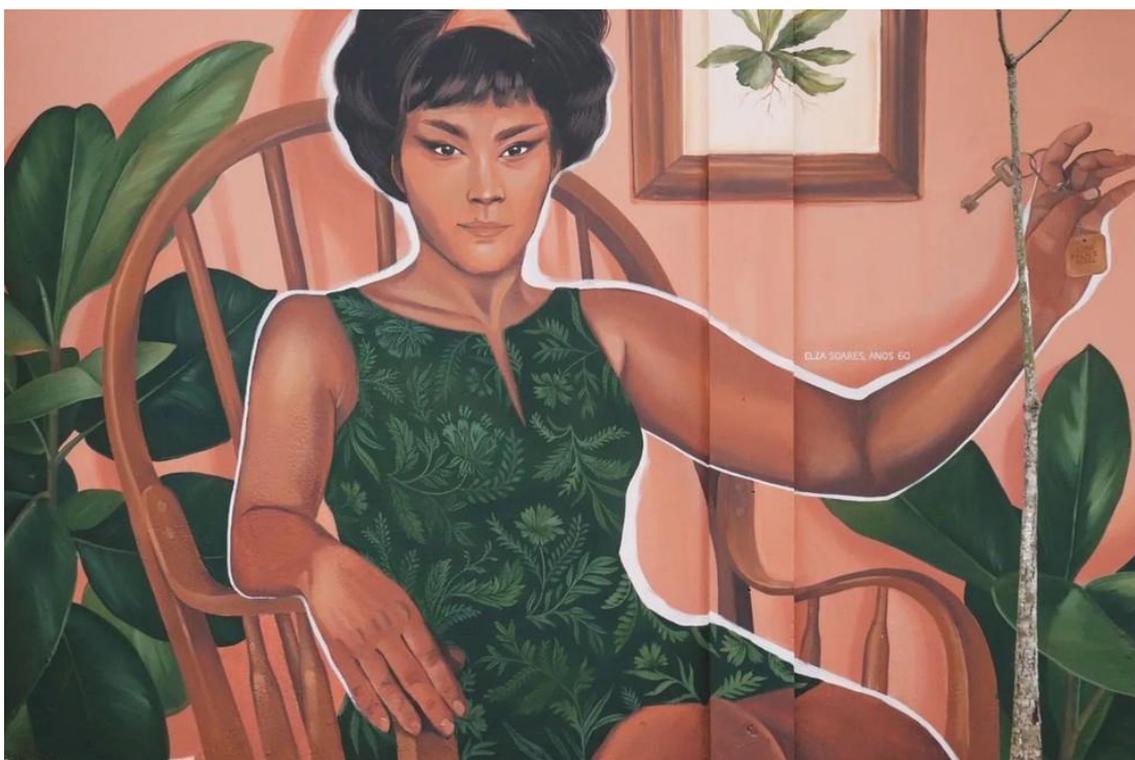
Fonte: Arte Acontece, 2023.¹⁴⁷

Essa atitude é empoderadora. Além disso, ela contribui para a ampliação dos padrões de representação feminina na arte, desconstruindo a associação da figura da mulher ao corpo objetificado e valorizando a sua condição intelectual.

¹⁴⁷ Ciclovia de São Paulo. Disponível em: <https://www.artequaacontece.com.br/6-mulheres-artistas-que-dominam-os-murais-do-brasil/>. Acesso em: 19 jul. 2023.

Priscila Barbosa procura discutir como o trabalho doméstico e a reprodução dele como responsabilidade feminina se mantém (Fig. 76). Também aborda discussões acerca do corpo e das expectativas sociais sobre as mulheres, de comportamentos que atravessam gerações e sobre qual legado nos foi passado por meio das lutas geracionais na criação feminina¹⁴⁸.

Figura 76 – BARBOSA, Priscila. ““Nenhuma mulher sem casa”. 2023.



Fonte: G1 Globo, 2023.¹⁴⁹

No mural, a artista apresentou as questões da dependência feminina em relação ao sujeito masculino quando condicionadas ao papel doméstico não remunerado, sofrendo abusos morais ou físicos que, quando rompidos, as deixam em situação precária, com limitações financeiras e de moradia, já que estas estariam nas mãos daqueles que detêm o poder financeiro familiar.

¹⁴⁸ Disponível em: <https://www.artequacontece.com.br/6-mulheres-artistas-que-dominam-os-murais-do-brasil/>. Acesso em: 14 jun. 2023.

¹⁴⁹ Pintura Mural. Residencial Elsa Soares, São Paulo. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2023/04/16/hotel-de-luxo-em-que-elza-soares-e-garrincha-foram-barrados-por-racismo-em-sp-vira-moradia-popular-e-ganha-mural-da-cantora.ghtml>. Acesso em: 19 jul. 2023.

Algumas brasileiras mantêm trabalhos que discutem questões relacionadas às mulheres das diferentes origens étnicas da formação do país. É o caso de Daiara Tukano (1982-), indígena e autora do maior mural de arte contemporânea do mundo feito por uma artista indígena e Criola (1990-), que utiliza elementos da diversidade brasileira para tratar de temáticas como as subjetividades da mulher preta.

Outros exemplos de artistas que trabalham as relações femininas em seus murais são as argentinas Ana Singh (sem data), Daniela Canale (sem data), Mercedes Yacante (sem data), Elisa Gabriela Algranati Filmus (1969-), Marila Tarabay (1979-), essa última fazendo parte do duo “*Nereidas R*” com Alejandra Zeme (sem data).

O *Nereidas R* atua desde 2014, quando ambas as artistas estavam cursando estudos de pós-graduação em Muralismo na *Escola Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova*. A partir desse momento, elas têm construído uma identidade própria no campo do muralismo, com um trabalho que se estende por todo o país e recebendo diversos reconhecimentos por suas produções¹⁵⁰.

O mural concebido por Nereidas R. nas dependências do edifício do CEMET (Fig. 77) constitui uma homenagem às profissionais da área da saúde. A temática central dessa obra foi selecionada mediante debates e reflexões prévias com a equipe hospitalar, sendo dividida em quatro blocos para facilitar sua apreciação e compreensão.

Figura 77 – Nereidas R. “*Género y salud*”. 2022.



Fonte: MarilaTarabay.com, 2022.¹⁵¹

¹⁵⁰ Informações disponíveis em: <https://www.marilatarabay.com/murales/>

¹⁵¹ Edifício do Centro de Medicina Translacional (CEMET) do Hospital El Cruce de Florencio Varela, Buenos Aires. Disponível em: <https://www.marilatarabay.com/murales/>. Acesso em: 19 jul. 2023.

No primeiro bloco vertical, observamos uma figura antropomórfica feminina, representando uma trabalhadora da saúde, que empunha uma balança, simbolizando a árdua tarefa de equilibrar as demandas relacionadas aos cuidados e à prática profissional, assim como às atividades acadêmicas e de pesquisa. Logo abaixo, percebemos personagens auxiliando nessa tentativa de equilíbrio. No segundo bloco, surgem figuras antropomórficas infantis, simbolizando infâncias livres, distantes dos estereótipos patriarcais. No topo, figuras zoomórficas representam aves conhecidas como calandrias. Elas alçam voo, representando a liberdade, pois, quando aprisionadas, essas aves perdem a vida. A vegetação que se estende abaixo delas representa a força do crescimento e da vitalidade. No terceiro bloco, é abordada a temática da sororidade. Uma figura antropomórfica feminina auxilia outra a ascender, entrelaçando seus braços, o que expressa a dificuldade enfrentada pelas mulheres para alcançar posições de destaque em todas as esferas da vida, em especial nos cargos de liderança e gestão no âmbito da saúde. No quarto bloco, uma figura feminina inverte a pirâmide de poder e rompe o chamado “teto de vidro”. Logo abaixo, encontra-se representada a equipe do hospital. Ao fundo da composição, vislumbram-se rostos diversos, representando toda a comunidade do HEC.¹⁵²

Os elementos presentes no mural celebram as conquistas das mulheres na área da saúde, mas também nos convidam a refletir sobre as imposições de gênero, os desafios contínuos que elas enfrentam e a importância da criação de uma rede de auxílio entre as próprias mulheres.

Além das Nereidas, é importante referir o grupo *Colectiva COMUM (Colectiva de Mujeres Muralistas)*, formado por Alba Breier (sem data), Claudia Solari (sem data), Laura Iazky (sem data), Verónica Reyes (sem data), Virgínia Coronel (sem data) e Marlis Poggi (sem data), Vanessa González (sem data). Esse coletivo surgiu em 2016 como resultado de intervenções artísticas em murais e espaços públicos na cidade de Neuquén, com o propósito de discutir o papel da arte e da cultura na região. O grupo entende o muralismo como:

[...] uma ferramenta para representar, transformar, conscientizar, ressignificar e dignificar eventos sociais, criando espaços de cooperação e gerando ações concretas comprometidas com diversas

¹⁵²Informações disponíveis em:

https://www.facebook.com/NereidasR.mural/posts/pfbid02PCCz8Szb3acHAf4wWiMXw2VtfLmFQFbueJfWYhaMM73zQHZgganwVnUc3ADfPTpel?locale=pt_BR. Acesso em: 12 jun. 2023.

questões, tais como Direitos Humanos, Educação, justiça social e igualdade, entre outros. (COMUM, 2019)

Seus trabalhos são uma fusão entre pintura e mosaico, utilizando materiais duráveis que refletem sobre temáticas feministas. Além disso, essas artistas frequentemente conduzem oficinas para capacitar outras mulheres nas áreas de arte muralista e mosaico, proporcionando a elas um ambiente seguro de criação. O mural a seguir é um exemplo do trabalho desenvolvido, no qual é retratada Aimé Painé (Fig. 78), uma renomada cantora argentina de ascendência Mapuche e Tehuelche que dedicou sua vida ao resgate e divulgação da música folclórica de seu povo. Sua trajetória e contribuição foram fundamentais para a preservação da cultura e tradições do povo Mapuche, bem como para a conscientização sobre a importância da diversidade cultural e o respeito à identidade indígena.

Figura 78 – Colectiva COMUM. “Homenagem à Aimé Paine”. 2019.¹⁵³



Fonte: Cortesia das Artistas

A obra demonstra a intenção de inserir no imaginário histórico a figura da mulher indígena, que se encontra subordinada ao homem e à mulher branca e até mesmo ao próprio homem indígena. Sem dúvida, essa é uma problemática que atinge a população indígena feminina latino-americana.

¹⁵³ Pintura mural e mosaico. III Encuentro Internacional de Muralismo, Encuentro en las Fronteras, Martín Fierro. Buenos Aires.

Obviamente, as muralistas citadas representam apenas um recorte da expansão do muralismo feminino pela América Latina. Essa opção foi considerada devido aos percursos da linha de pesquisa, mas existem outras figuras emblemáticas no Uruguai, Paraguai, Colômbia, Chile, Bolívia e demais países da região, bem como sua expansão pelos Estados Unidos com projetos, como o *The Great Wall*, de Judith Baca, que, além das problemáticas em torno do feminino, incluiu temáticas referentes às outras parcelas marginalizadas.

A política dos corpos revela-se como uma arena de luta pela emancipação e pelo reconhecimento dos direitos fundamentais das mulheres, envolvendo questões como direitos reprodutivos, liberdade sexual, denúncias das sujeições patriarcais e a subversão de padrões de beleza. A ideia de que “o pessoal é político” relembra de que as experiências individuais das mulheres são parte de dinâmicas sociais e políticas mais amplas. Se coube às primeiras muralistas adentrar o campo do muralismo e imprimir a sua visão sobre a participação feminina no nacionalismo mexicano, cabe às muralistas contemporâneas expor as problemáticas em relação à condição feminina.

Percebe-se que, atuando em redes internacionais em tempos de globalização, as temáticas empregadas pelas artistas tendem a ser replicadas, imprimindo, entretanto, a identidade estética às obras. Conseqüentemente, isso comprova que em termos latino-americanos não existem grandes distinções sobre os sistemas opressivos. O desenvolvimento dessas culturas visuais permite ampliar a percepção de que as vítimas não estão isoladas, de que existem ações contra a violência de gênero em percurso e que o próprio ato de pintar torna-se uma ação de resistência.

As denúncias feitas em torno das atitudes violentas contra as mulheres transformam os murais em uma plataforma de conscientização, aproximando o público das verdades que, por vezes, podem lhes parecer distantes, mas que estão arraigadas na realidade mexicana. Isso possibilita trazer à tona a urgência de combater essas injustiças e criar uma sociedade mais segura.

Por fim, as pinturas murais atuais podem refletir as divergências entre as mulheres, reconhecendo que a experiência feminina é diversa e complexa, abrindo espaço para a solidariedade e o diálogo.

5 CONCLUSÃO

No México, o projeto educativo utilizou o Muralismo como ferramenta de informação, sendo que a cultura visual desenvolvida pelo produtor masculino, sujeito dominante, contribuiu para a formação de estereótipos de gênero que limitavam as possibilidades de expressão e representação feminina. Esses estereótipos eram sustentados por ideologias sexistas que buscavam justificar as divisões sociais como inerentes e naturais. No referido campo, observa-se a representação desse sujeito como o motor da revolução e o protagonista da história, enquanto as figuras femininas foram condenadas a papéis secundários e decorativos, sendo representadas nos murais de maneira alegórica, simbolizando a educação, a pátria, as mães, musas, ou retratadas como objetos de prazer para a alta burguesia.

A pintura muralista, nesse sentido, foi utilizada como uma forma de violência simbólica, restringindo a participação feminina nos diferentes setores da sociedade. Esses aspectos reforçaram, através do imaginário construído pelas imagens, a subalternidade das mulheres, contribuindo para violência de gênero ao longo dos anos e para as altas taxas de feminicídio no país, que, dentre outros fatores, com o advento da pandemia, sofreram um aumento dos números que já eram preocupantes.

De acordo com relatórios do Instituto Nacional de Estatística e Geografía (INEGI)¹⁵⁴, o número de feminicídios no México aumentou em 2020, atingindo um recorde histórico. Entre janeiro e novembro de 2020, foram registrados 969 casos de feminicídio no país. Esse aumento pode ser atribuído, em parte, às medidas de isolamento social que restringiram a capacidade das mulheres de buscar ajuda. Além disso, o crescimento do desemprego e da instabilidade econômica podem ter alavancado a violência doméstica e de gênero. Em 2021, no México, constatou-se que 39,9% das mulheres com 15 anos ou mais, que estiveram envolvidas em relacionamentos amorosos, relataram ter experimentado algum tipo de violência ao longo da relação. Adicionalmente, entre outubro de 2020 e outubro de 2021, esse percentual chegou a 20,7%.¹⁵⁵ A violência doméstica representa uma das formas mais extremas de desigualdade de gênero e se manifesta através de agressões psicológicas (emocionais), econômicas, físicas ou sexuais contra as mulheres.

¹⁵⁴ Disponível em: <https://www.inegi.org.mx/tablerosestadisticos/mujeres/>. Acesso em: 03 mar. 2023.

¹⁵⁵ Disponível em: https://www.inegi.org.mx/tablerosestadisticos/vcmm/#Violencia_de_pareja. Acesso em 23 jul. 2023.

A muralista Patricia Ferrer corrobora com a hipótese apresentada, reforçando que houve influência nessas taxas a partir da difusão dos murais. Ela atesta, porém, que os homens não foram os únicos responsáveis.

Definitivamente, considero que a construção do imaginário mexicano, composto por murais de artistas que dominam os espaços de exposição, reforça a sociedade patriarcal, uma vez que praticamente não existem contrapesos visuais para tais mensagens, com exceção de múltiplos retratos de meninas e mulheres nas comunidades indígenas e nas cidades. Mesmo as obras realizadas por mulheres não apresentam uma postura clara contra essas mensagens subliminares, pois reproduzem estereótipos comuns da mulher como mãe, professora, natureza, entre outros (FERRER, 2022).

Essa observação demonstra a necessidade de uma postura mais desafiadora aos papéis de gênero preestabelecidos, tendo em vista que ainda são insuficientes as narrativas que buscam um equilíbrio. Algumas temáticas efetivamente se mantiveram constantes ao longo do tempo nas produções dos murais femininos, como as associações aos elementos lunares ligados ao ciclo menstrual, bem como outras associações antropológicas da natureza feminina e de sua posição social. No entanto, os temas também possuem um caráter de denúncia, revelando as injustiças e discriminações.

As pinturas das artistas que conseguiram acessar os círculos de produção colocaram em evidência questões relacionadas à identidade feminina, às lutas e conquistas das mulheres, à fertilidade e responsabilização paterna na estrutura familiar, à sexualidade e ao papel da mulher na sociedade. Ao trazerem suas próprias vivências para suas criações, as artistas proporcionaram abrangência e diversificação das experiências.

Nos murais mais recentes, observa-se que as muralistas optaram por uma notável intensificação na valorização das personagens históricas, o que evidencia um movimento de reconhecimento e empoderamento das mulheres na formação da sociedade. Essas obras de arte ultrapassam o retrato de figuras previamente conhecidas ou redescobertas pela historiografia atual, no sentido que expõem mulheres que têm desempenhado papéis relevantes com o ativismo, o feminismo e outras formas de engajamento em prol da igualdade de gênero e dos direitos das mulheres, incluindo-as no imaginário coletivo. Também se reforçam as representações das mulheres do povo, as operárias, as estudantes, as vendedoras, as professoras, as médicas. É uma maneira de mostrar que todas as mulheres, independentemente de sua ocupação ou origem, têm histórias, contribuições e desafios únicos que merecem ser reconhecidos.

Atualmente, muitos dos debates surgidos nos anos 70 continuam em vigor e se somam às questões globalistas, à conscientização em torno das mazelas sociais impostas às diferentes posições femininas, em especial no México, ao caso das mulheres indígenas e às condições de vida e trabalho das mulheres rurais. Apesar de anos de luta e busca por direitos, essas parcelas da população continuam sofrendo a pressão e o jugo da estrutura social. Além disso, o assunto da representatividade também é um ponto importante a ser pensado, pois é necessário garantir que mulheres de diferentes origens e identidades sejam retratadas e tenham suas contribuições e necessidades concebidas nos murais.

Observa-se que nem todas as obras criadas por mulheres abordam problemáticas feministas, e isso não é imperativo. O valor da produção feminina, indiferente do tema, consiste na possibilidade de cada vez mais as mulheres conseguirem ocupar posições dentro do campo artístico e atribuir novas perspectivas ao debate. No entanto, é importante ressaltar que tais debates não são homogêneos. Ao trazê-los para produção dos murais, as artistas demonstram sua influência na estrutura social, sendo possível observar que, além das discussões em torno das posições das mulheres em relação aos homens, há também uma discussão acerca das posições das mulheres em relação a si mesmas. Essa temática revela-se como um meio significativo no campo da arte, suscitando reflexões sobre identidade, empoderamento e autopercepção feminina.

Enquanto algumas artistas se empenham em questionar, desconstruir e subverter padrões, buscando uma reconfiguração das narrativas tradicionais de gênero, outras exploram, reafirmam e perpetuam estereótipos e convenções sociais em sua expressão artística.

Embora surpreenda, a mulher é uma instituição política patriarcal e desempenha funções específicas na reprodução dos gêneros, ou seja, dos homens e das mulheres. A mulher é uma instituição da sociedade civil, uma instituição do Estado na sociedade, que reproduz o poder patriarcal. (DE LOS RIOS, 2005, p. 159)

O público também pode apresentar uma postura refratária em relação aos temas, afinal, foram muitos os anos de sujeição. Um exemplo das divergências de opiniões pode ser observado no incidente envolvendo o mural do *Colectivo Musas Rotas: Movimiento de Mujeres Creadoras*. A sororidade, termo que ecoa no presente, por vezes aparece desprovido de sentido.

Quanto aos ambientes de realização dos murais, observa-se que o acesso ao campo de produção precisou ser conquistado por vias distintas. Aquelas que tiveram melhores

oportunidades estavam frequentemente associadas aos produtores do gênero masculino ou alcançaram certa notoriedade por meio de promoções governamentais influenciadas por outras mulheres, como ocorreu durante o governo de Cárdenas, quando houve uma proliferação de murais impulsionada pela atuação de sua esposa, que estava envolvida nos debates feministas da época. Já as demais muralistas muitas vezes obtinham acesso facilitado por sua posição social e familiar. Algumas certamente não passaram da condição de assistentes e acabaram por cair no anonimato.

Aquelas que ganhavam uma certa possibilidade de adentrar o campo ainda tinham que provar uma determinada “destreza” artística aos reguladores, como ocorreu com María Izquierdo, que não conseguiu empreender seu mural além dos esboços. Nesse sentido, ser estrangeira, ou estar de alguma maneira vinculada aos artistas homens, por laços de amizade, familiares ou afetivos, facilitava uma espécie de legitimação da capacidade artística feminina, já que, estando envoltas aos círculos culturais, era mais fácil serem consideradas mulheres modernas e portadoras de um determinado *status*.

Com a falta de financiamento oficial, algumas renunciavam à remuneração para executarem suas obras e, com a carência de espaços oficiais que aceitassem murais de mulheres, buscavam-se ambientes alternativos: escolas, mercados, sindicatos, *pulquerías*, dentre outros. Em torno dos anos 60, viu-se a possibilidade de adentrar alguns espaços oficiais, como o Museu de Antropologia, mas aqui, mais uma vez, se percebe a valorização de artistas nascidas fora do México e radicadas no país, fator que se relacionava à intenção mexicana de apresentar-se como um país acolhedor.

Contrariamente às primeiras gerações, as muralistas contemporâneas têm desfrutado de uma gama mais ampla de possibilidades. As ruas, em particular, têm se tornado um terreno fértil para a expressão muralista contemporânea. Elas oferecem uma plataforma aberta e acessível, permitindo que as artistas compartilhem suas mensagens com o público, que muitas vezes não seria alcançado por meio de espaços convencionais. Esse ambiente estimula a interação e desafia as normas patriarcais e estabelece um novo paradigma em que as mulheres podem reivindicar seu direito à expressão e ocupação desses espaços que lhes foram negados enquanto estavam limitadas ao ambiente doméstico.

As instituições públicas também têm financiado a criação dos eventos em torno do protagonismo de mulheres, como os encontros internacionais promovidos nas distintas cidades, tal como o promovido pela Secretaria das Mulheres de Pachuca. De fato, a inclusão de mulheres no âmbito político também favorece a criação dessas atividades.

Com a difusão do muralismo, esse tipo de atividade se espalhou por toda a América Latina, abrindo espaço para ampliação das discussões. Todavia, o financiamento se limita geralmente ao material empregado, alimentação e alojamento das produtoras durante a confecção da obra e, embora alguns ofereçam uma bonificação pelas obras selecionadas, o valor normalmente cobre somente o que seria gasto em traslados aéreos.

Os espaços privados também têm realizado atividades que valorizam pautas atuais, mas os financiamentos se limitam ao patrocínio de material, e existe a obrigação de vinculação dos financiadores às obras, seja por inserção de logomarcas ou pela vinculação da imagem produzida pelas artistas como ferramenta de promoção. Deve-se considerar que também existe a interferência dos contratantes sobre o desenvolvimento do tema, o que limita a expressão artística.

Algumas dessas limitações não estão relacionadas somente ao trabalho feminino, mas a condição da arte atual. No entanto, quando se somam às demais dificuldades enfrentadas pelo gênero, como a execução do papel materno, surgem desafios adicionais. Muitas artistas são confrontadas com a decisão entre garantir a segurança financeira e pessoal de seus filhos ou buscar oportunidades não remuneradas em eventos externos. Essa tensão cria um contexto complexo em que as mulheres precisam equilibrar suas responsabilidades familiares com suas aspirações artísticas.

Os próprios eventos promovidos por mulheres não estão isentos de falhas e sistemas de perpetuação dos esquemas patriarcais. Ainda que intencionem democratizar o espaço das artes, procurando sanar uma dívida histórica em termos de inclusão da participação feminina no ambiente artístico, muitas questões acerca das formas de ingresso e seleção dos participantes ainda são temas sensíveis dentro das discussões de gênero, tais como a prestação de homenagem em referidos eventos a alguns artistas homens que utilizaram a figura feminina desnuda e sensualizada como fonte de inspiração de sua produção, sob o pretexto de valorizar o papel das musas.

Ainda assim, não se pode descartar a importância de atividades que procurem promover de alguma forma a inclusão equilibrada dos participantes, embora se perceba, conforme relatado por Patrícia Ferrer¹⁵⁶, que muitas mulheres envolvidas nos eventos mistos, atuam na condição de assistentes dos produtores masculinos.

Em contrapartida, os coletivos femininos desempenham um papel fundamental no que diz respeito à criação de rede de apoio tanto às práticas artísticas quanto à criação de

¹⁵⁶ FERRER, 2022.

oficinas destinadas às comunidades, capacitando outras mulheres no desenvolvimento de atividades que possam lhes servir de fonte de renda e conseqüentemente lhes possibilite independência financeira¹⁵⁷. A educação patriarcal exerceu uma influência significativa no comportamento feminino, levando as mulheres a enxergarem umas às outras como rivais. Uma forma de romper com essas imposições preestabelecidas é através da formação de coletivos, especialmente quando se trata da produção mural. Conforme mencionado por Siqueiros, a criação de um mural requer a colaboração de muitas mãos (Siqueiros referia-se, naquele momento, às mãos masculinas). Ao unir forças, as mulheres conseguem superar as barreiras impostas, criando espaços de solidariedade e empoderamento mútuo, promovendo a quebra dos estereótipos competitivos, substituindo-os por uma mentalidade colaborativa. Além disso, a criação de murais em grupos oferece uma plataforma para expressar narrativas que abordam as problemáticas compartilhadas, criando um espaço de debate para estabelecer o que pertence ao âmbito público ou privado.

Em termos técnicos, os murais femininos iniciaram a partir da reprodução de uma estrutura tradicional, respeitando a monumentalidade das figuras, utilizando-se da tinta e dos pincéis e mantendo a tradição muralista original, mas a produção atual conta com uma ampla variedade de técnicas que contribuem para a diversidade estilística e linguística nos murais. Um exemplo dessa miscelânea artística pôde ser visto nos murais do Museu Antropológico. Nesse sentido, novos materiais e recursos técnicos têm sido incorporados, resultando em uma transformação nas práticas tradicionais. Os pincéis e brochas, por exemplo, cedem espaço ao uso do spray, uma ferramenta característica do universo do grafite que é utilizada para criar conteúdo próprio do muralismo. A utilização de técnicas contemporâneas permite que as artistas se conectem com um público mais amplo, especialmente os jovens. Essas técnicas estão associadas à cultura urbana, oferecendo uma linguagem visual familiar para promover o engajamento com esse público.

Examinando as obras contemporâneas, percebe-se que o percurso em busca de oportunidades igualitárias ainda está aquém do ideal e que diversos dos desafios enfrentados pelas primeiras muralistas ainda refletem no presente. Foi por meio da

¹⁵⁷ Embora os murais ainda sejam pouco remunerados, as oficinas ensinam outros tipos de trabalho com pintura, mosaico e arte em geral. Musas Rotas, do México e o Colectiva COMUM, da Argentina, frequentemente elaboram oficinas comunitárias.

produção de uma pintura mural no âmbito universitário, conjugando minha formação de artista e pesquisadora, que pude explorar essas questões na prática.

Apresentarei os passos seguidos para a execução desse trabalho, concretizado na obra “Mulheres: Educação, Ciência e Luta” (Fig. 79), buscando não apenas concluir este estudo, mas também reafirmar de que maneira o trabalho artístico produzido pelas mulheres e o debate de gênero têm um impacto significativo na sociedade atual.

Como estudante da disciplina “História Social e Desenvolvimento Econômico no Brasil Contemporâneo/História e Gênero: pesquisa e discussões historiográficas”, ministrada pelas professoras Dr^a Marlise Meyrer e Dr^a Mônica Karawejczyk, aprofundi meu interesse pelas discussões feministas e me propus a desenvolver uma criação artística relacionada aos temas debatidos. Já havia realizado um mural em Pachuca, Hidalgo, no México, sobre a feminista Nísia Floresta, que apresentei em uma das aulas da disciplina a fim de demonstrar o que seríamos capazes de realizar. A professora Marlise Meyrer confirmou interesse em dar continuidade ao projeto e se ofereceu para buscar o espaço e o apoio necessários para sua realização. No entanto, ocorreu o episódio da pandemia, o que resultou na suspensão de todas as atividades. Quando retornamos às aulas presenciais, retomamos o plano em parceria com o grupo “Liliths: Grupo de Estudo de Gênero e História das Mulheres”.

Em relação ao processo de planejamento do mural, começamos desenvolvendo os projetos, que posteriormente foram discutidos e redesenhados com base nas considerações do grupo. Sugeriu-se a produção de imagens que abrangiam desde a diversidade étnica até o direito ao voto das mulheres, passando por homenagens a figuras importantes na luta feminista, questões relacionadas ao controle dos corpos, demandas das comunidades negras e indígenas, bem como símbolos políticos e do feminino. Foi um processo enriquecedor, repleto de ideias e inspirações. Entretanto, ao considerarmos o espaço da Universidade, um ambiente voltado para a educação, a ciência, a reflexão e o pensamento crítico, e, levando em conta as restrições impostas por uma parede com diversas interferências, percebemos a necessidade de fazer escolhas pontuais. Decidimos que homenagear apenas uma figura emblemática ou outra deixaria muitas mulheres importantes de fora. Portanto, optamos por representar mulheres que fossem universais, capazes de englobar diferentes etnias e atividades que fossem verdadeiramente relevantes para as pautas atuais e legítimas.

Figura 79 – BOHNENBERGER, Michele T. Philomena e LILITHS, Grupo de Estudos. “Mulheres: Educação, Ciência e Luta”. 2022.¹⁵⁸



Fonte: Arquivo da autora, 2022.

É importante ressaltar que o espaço cedido ao mural era inicialmente pequeno e pouco valorizado, situado em um corredor utilizado para a disposição de lixo a ser recolhido e onde os transformadores dos prédios circundantes são armazenados. Também é frequentado por pessoas da equipe de manutenção e limpeza da Universidade, que o utilizam de acesso e por vezes como espaço de descanso. Pessoas que desempenham funções essenciais, mas muitas vezes são invisibilizadas no ambiente universitário, assim como a própria parede que se apresentava em um intervalo sob janelas, de 400 x 200 cm, com diversas interferências como postes de sinalização e canos.

Contrariando as limitações, deliberamos ousar e utilizar um espaço maior, ampliando a área designada para o projeto ao dobro de seu tamanho inicial. Contudo, vale mencionar que, diferentemente de outros projetos murais, não recebemos qualquer tipo de remuneração financeira, apesar de a pesquisa estar intrinsecamente ligada às investigações acadêmicas desenvolvidas no âmbito universitário e de a PUCRS contar com um circuito cultural de criação de murais. O aporte financeiro foi delimitado à compra de materiais: tintas, pincéis, papéis, baldes.

A PUCRS Cultura desempenhou um papel relevante, fornecendo o espaço necessário e alguns materiais estruturais. Além disso, foi realizada uma oficina preliminar, na qual o desenho do mural foi transferido para o molde que foi utilizado na parede. Nessa etapa, contamos com a participação de algumas estudantes da graduação, enriquecendo o processo colaborativo.

¹⁵⁸ Tinta Acrílica sobre alvenaria. 200 x 800 cm. Prédio 12, PUCRS. Porto Alegre.

A execução do mural, com dimensões finais de 200 x 800, teve duração de cinco dias, enfrentando fortes ventos que dificultavam a distribuição dos materiais para o trabalho. Vale ressaltar que a equipe do Liliths, que tinha pouco ou nenhum conhecimento prévio em muralismo, assumiu a responsabilidade de pintar a superfície de fundo, composta por formas de cores planas, enquanto eu me dediquei à criação das figuras e áreas mais complexas. O resultado foi um mural coberto por formas circulares para quebrar a rigidez das linhas retas das janelas e elementos de interferência, sobrepostas por quatro figuras antropomórficas femininas e alguns símbolos da feminilidade e suas conquistas.

No contexto de debates políticos atuais, nos quais a educação está sendo renegada em função da propagação de desinformação e notícias falsas, reconhecemos a importância central da ciência e da educação. Nesse sentido, introduzimos no mural a figura da educadora (Fig. 80), que faz uma alusão à icônica personagem Rosie, a Rebitadora¹⁵⁹, por meio da alegoria do empoderamento feminino, que se dá pela inserção do braço forte em primeiro plano. No mural, a figura correspondente é retratada segurando um giz, simbolizando o ato de escrever a história, com a frase: “Educação e Ciência”. Essa representação visa a ressaltar a relevância da educação e do conhecimento científico como ferramentas fundamentais para enfrentar os desafios contemporâneos e combater a ignorância que ameaça nossa sociedade.

Ao seu lado, encontram-se os lírios, que, na mitologia grega, por exemplo, estão associados à deusa Hera, a rainha dos deuses e do casamento. Hera é frequentemente retratada segurando um lírio em suas mãos ou coroada com lírios. O lírio também é considerado um símbolo de pureza e castidade, atributos muitas vezes associados à feminilidade. Além disso, ao longo da história, os lírios têm sido associados à maternidade e à fertilidade. Suas flores elegantes e delicadas são frequentemente vistas como representações da beleza feminina. Em várias culturas, os lírios têm sido utilizados em rituais de casamento e nascimentos como símbolos de amor e renovação¹⁶⁰. Esse

¹⁵⁹ Rosie, a Rebitadora, foi uma figura que levou algum tempo para alcançar reconhecimento e sucesso. Ela foi criada durante a Segunda Guerra Mundial pelo governo dos Estados Unidos como um símbolo de empoderamento feminino e incentivo à participação das mulheres na força de trabalho. No entanto, foi somente na década de 1970 que ela se tornou famosa e amplamente reconhecida. O cartaz que apresentava Rosie, a Rebitadora, era exibido em uma fábrica específica da Westinghouse Electric and Manufacturing Company, localizada no meio-oeste dos Estados Unidos, durante algumas semanas durante a guerra. Apesar de sua exibição limitada, o cartaz rapidamente se tornou um ícone cultural. Ele apresentava a imagem de Rosie, uma mulher forte e determinada, com a famosa frase “We Can Do It”, que em português significa “Nós podemos fazer isso!”.

¹⁶⁰ HEILMEYER, Marina. **The Language of Flowers: Symbols and Myths**. Prestel, 2017.

elemento associado à educadora reforça que a estrutura familiar, as escolhas femininas sobre seu corpo e a educação são elementos que devem andar lado a lado e não em concorrência.

Figura 80 – Mural “Mulheres: Educação, Ciência e Luta”. A educadora.



Fonte: Arquivo da autora, 2022.

Uma figura de grande proporção presente na pintura é a representação da cientista (Fig. 81), que desempenha um papel significativo ao abordar a questão do acesso universitário para a população negra, ao mesmo tempo em que busca empoderar esse grupo marginalizado. Essa imagem ressoa particularmente com a equipe de mulheres responsáveis pela manutenção da Universidade que passava frequentemente pelo corredor durante a execução da pintura, composta em sua maioria por afrodescendentes e que demonstraram se sentir representadas no mural. A presença da cientista enaltece a importância da igualdade de oportunidades para todos.

Além disso, as mãos da figura seguram folhas de plantas, simbolizando o conhecimento ancestral relacionado às propriedades medicinais das ervas, transmitido pelas mulheres ao longo da história. Essa representação reforça a valorização das raízes culturais e o reconhecimento do legado feminino na preservação do conhecimento. As mulheres desempenharam um papel fundamental na prática das curas por meio de ervas e chás, infusões e remédios naturais, para tratar diversas condições de saúde, tanto para si mesmas quanto para suas famílias e comunidades.¹⁶¹

Figura 81 – Mural “Mulheres: Educação, Ciência e Luta”. A cientista.



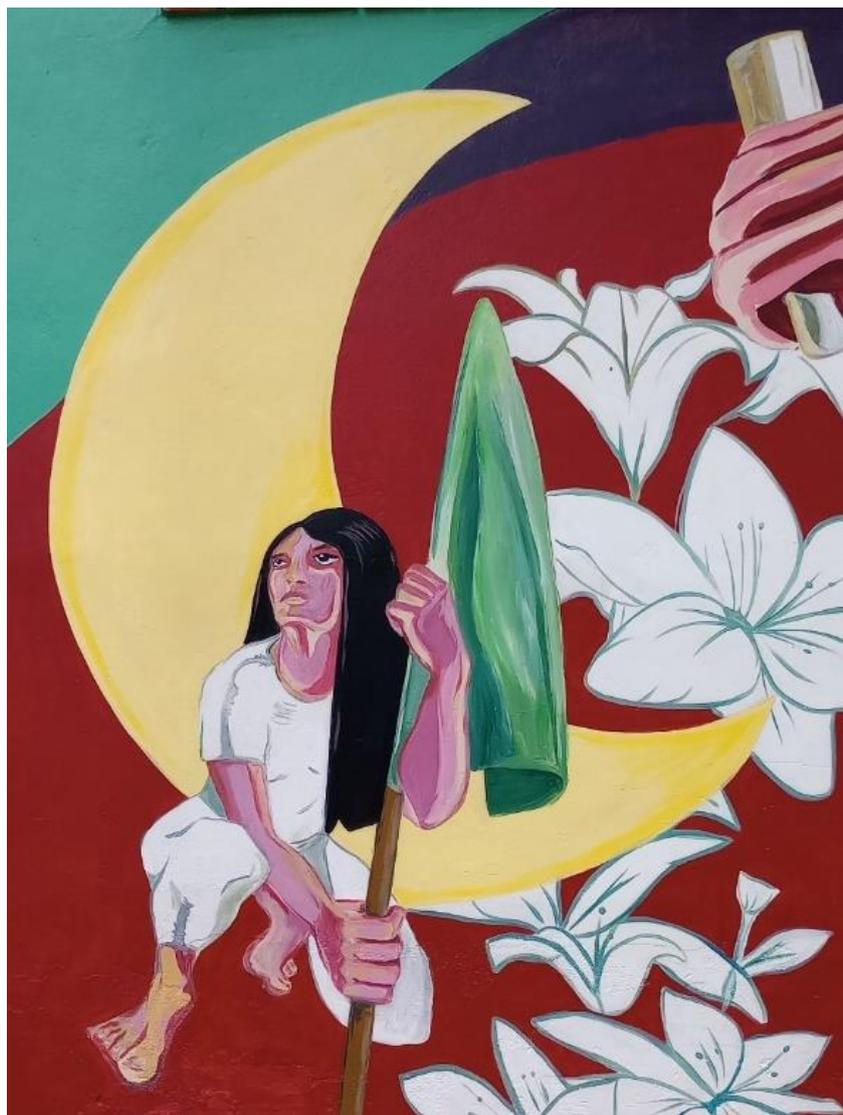
Fonte: Arquivo da autora, 2022.

Na pintura, pode-se identificar duas figuras de menor escala. A primeira figura (Fig. 82), com características fisionômicas indígenas, segura uma bandeira verde e representa a luta das mulheres pelo acesso à terra. Essa representação remonta às batalhas históricas travadas pelas mulheres em busca de direitos e moradia, bem como seu papel no cultivo dos alimentos. A presença da bandeira verde simboliza a conexão com as questões ambientais e a importância da preservação dos territórios ancestrais, assim como faz uma

¹⁶¹ DE ARAÚJO, Melvina Afra Mendes. Das ervas medicinais à fitoterapia. Ateliê Editorial, 2002. DEL PRIORE, Mary. Magia e medicina na colônia: o corpo feminino. **História das mulheres no Brasil**, v. 9, p. 78-114, 1997.

referência indireta ao direito de controlar o próprio corpo, aludindo à “Onda Verde”. Atrás, está a representação lunar e sua influência sobre o crescimento das plantas e a fertilidade da terra, assim como as mulheres são vistas como possuidoras de uma energia criativa e como portadoras da capacidade de dar vida.

Figura 82 – Mural “Mulheres: Educação, Ciência e Luta”. A indígena.



Fonte: Arquivo da autora, 2022.

A segunda figura, de etnia não definida, segura um cartaz com a frase “Existir é resistir” (Fig. 83). Essa mensagem alude ao ativismo e à resistência de todas as mulheres diante da violência e das opressões de gênero. Ela também evoca as manifestações e os protestos em busca de direitos iguais, assim como a conquista do direito ao voto, representada pela luta histórica pelo sufrágio feminino e reforçada pela presença da urna

ao seu lado. Essa representação refere-se à ideia de que a simples existência das mulheres é um ato de resistência contra as estruturas patriarcais e desigualdades sociais.

Figura 83 – Mural “Mulheres: Educação, Ciência e Luta”. A ativista.



Fonte: Arquivo da autora, 2022.

Durante a execução do mural, foi notável o engajamento por parte do público, com inúmeras pessoas fazendo questão de parar e iniciar diálogos sobre a proposta artística, manifestando curiosidade sobre o grupo responsável pela criação e demonstrando interesse em compreender as intenções por trás da obra. Muitos solicitaram permissão para fotografar, trocaram contatos e demonstraram interesse em saber se a parede seria

completamente preenchida. Essa interação com o entorno exemplificou a natureza dialógica do muralismo. No entanto, um membro do corpo docente de algum dos cursos da universidade apresentou uma postura refratária: questionou sobre a ausência de representação masculina no mural, ressaltando que apenas um gênero parecia estar presente. Essa atitude revelou preconceitos e uma visão limitada quanto ao escopo da obra, que visava a resgatar e a valorizar a história e as vozes das mulheres. Diante dessa situação, foi necessário esclarecer que o mural tinha o propósito de dar visibilidade e reconhecimento às mulheres, que por tanto tempo foram marginalizadas e silenciadas na sociedade. Tratava-se de uma oportunidade de celebrar suas conquistas, suas lutas e suas contribuições para a história. A opção pela ausência de representação masculina não é uma negação do valor dos homens, mas, sim, uma maneira de equilibrar as narrativas históricas. Essa experiência ilustra os obstáculos que as mulheres enfrentam ao assumirem o protagonismo em suas expressões artísticas.

Muitos dos temas elencados ao longo desta tese em relação à produção de murais feitos por mulheres, se articularam na execução do mural da PUCRS, tais como a disponibilização de espaços limitados ou secundários para a execução das obras, a falta de financiamento equitativo e a incompreensão em relação aos temas abordados. Entretanto, o resultado do mural demonstra não apenas a importância do trabalho coletivo e a dedicação da equipe, mas também confirma a necessidade de ampliar as oportunidades, promover o reconhecimento do trabalho feminino e fomentar a discussão sobre gênero e empoderamento através da arte.

Foi evidente que, ao realizarmos o mural, fomos relegadas a um espaço precário, em meio a tantas outras paredes de boa visibilidade. Isso reflete o modo como o trabalho técnico das mulheres é subestimado e desvalorizado, resultando em condições desfavoráveis para a realização de suas obras. A falta de acesso a recursos e financiamentos adequados é uma realidade que perpetua a desigualdade de oportunidades no campo artístico. Além disso, a reação de desconforto em relação aos temas apresentados no mural revela a resistência quando as mulheres abordam questões de gênero, igualdade e empoderamento feminino, ao passo que a representação da figura masculina como gênero predominante na realização de conquistas históricas, parece ser naturalizada e não causar incômodo.

A exclusão de mulheres da criação e definição de símbolos pareceu deixá-las de fora da história, portanto, adquiriu uma força de

consagração muito maior do que a usada contra qualquer outro grupo subordinado. (LERNER, 2019, p. 378).

Essa reação reflete uma sociedade ainda permeada por preconceitos e estereótipos arraigados. Nela, os símbolos de empoderamento feminino sofrem opressão por desafiarem as normas patriarcais.

Em meu percurso acadêmico e profissional, a pesquisa sobre muralismo tem se tornado uma maneira de unir as reflexões teóricas à prática artística. Assim, a meu ver, a produção mural reafirma o poder da arte como uma ferramenta de conscientização, resistência e transformação social. O próprio debate que ocorre durante a produção da obra mural é uma ferramenta potente de reflexão entre artista e público, ou conforme Bourdieu, produtores e consumidores.

Também observo que a atuação feminina deve se fortalecer em sistemas de redes internacionais, considerando que as problemáticas são semelhantes, o que potencializa o desenvolvimento do trabalho feminino e amplia o conhecimento a respeito das inovações técnicas e conceituais. Não somente os eventos de produção muralistas são importantes, mas as conferências e os debates em torno da atuação das mulheres no campo das artes tendem a potencializar os estudos e abrir caminhos para novas investigações.

Acredito que a pintura muralista, além de ser uma forma de promover a igualdade e abrir espaço para a expressão das artistas, pode efetivamente criar representatividade para as espectadoras dos distintos locais em que estão instaladas, levando a cabo uma das premissas do muralismo que consiste em criar uma linguagem visual adequada e pertinente ao seu público. Essa representatividade é fundamental para que as mulheres percebam sua importância para a sociedade.

Com a conclusão deste estudo, observo a possibilidade de uma investigação contínua sobre os coletivos artísticos contemporâneos de produção mural, com um enfoque especial na compreensão da participação, da formação e do desenvolvimento de seus trabalhos nos eventos internacionais. Como pesquisadora e participante ativa desses eventos, tenho um interesse pessoal em buscar estruturas adequadas para que essas iniciativas sejam difundidas também no Brasil.

Essa investigação poderá fortalecer a rede de artistas e pesquisadoras, promovendo intercâmbios culturais e oportunidades para projetos colaborativos de relevância artística e social. Afinal, como se sabe, a arte muralista é capaz de gerar discussões na arena pública acerca dos temas que tangem às condições das mulheres, à valorização da vida, à liberdade de decisão sobre o corpo, à sexualidade, aos direitos humanos e à outros

assuntos cruciais para a transformação, progresso e construção de uma sociedade mais igualitária.

REFERÊNCIAS

- ACEVEDO, E.; GARCIA, P. Procesos de quiebre en la política visual. In: _____ **La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana - México y la invención del arte latinoamericano, 1910-1950.** Cidade do México: Secretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, v. 5, 2011. p. 25 - 95.
- ALPERSTEIN, D. D. Mujeres, participação política y fotografía. In: NASR, R. M.; TRONCOSO, R. D. C. **Caminar entre Fotonos: Formas y estilos de la Mirada Documental.** Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas, 2013. p. 223-249.
- BARCELÓ, R. Hegemonía y conflicto en la ideología porfiriana sobre el papel de la mujer y la familia. In: MONTES, S. G.; TUÑÓN, **Familias y mujeres en México: del modelo a la diversidad.** México, D. F: El Colegio de México, 1997. Disponível em: <www.jstor.org/stable/j.ctvhn0c8d>. Acesso em: 10 fev. 2021.
- BARTRA, E. Feminismo no México: diversidade de vozes. **Labrys Estudos Feministas**, Paris, Montreal, Brasília, 31, Jun/jul 2018. Disponível em: <<https://www.labrys.net.br/labrys19/mexique/eli.htm>>. Acesso em: 07 nov. 2022.
- BOURDIEU, P. **O Poder Simbólico.** 1. ed. Lisboa: Bertrand Brasil, 1989.
- BOURDIEU, P. **As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário.** Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, P. **Economia das trocas simbólicas.** São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BOURDIEU, P. **Questões de Sociologia.** Lisboa: Fim de Século - Sociedade Unipessoal Lda, 2003.
- BOURDIEU, P. **A dominação masculina.** 11^a. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- BOURDIEU, P. **A distinção: crítica social do julgamento.** 2. ed. Porto Alegre: Zouk, 2015.
- BURKHART, L. M. Mujeres mexicas en "el frente" del hogar: trabajo doméstico y religión en el México azteca. **Mesoamérica**, v. 13, n. 23, p. 23-54, 1992.
- CANO, G. Inocultables Realidades del Deseo: Amelio Robles, masculinidad (transgénero) en la Revolución mexicana. In: CANO, G.; VAUGHAN, M. K.; OLCOTT, J. **Género, poder y política en el México posrevolucionario.** Iztapalapa: Fondo de cultura Económica, 2010.

- CARRILLO, A. M. Profissões da saúde e lutas de poder no México (1821-1917). In: _____ **Cuidar, controlar, curar: ensaios históricos sobre saúde e doença na América**. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 2004. p. 28-53.
- CHARTIER, R. **A história cultural, entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.
- COMUM, C. **Manifesto disponibilizado por correio eletrônico à autora**. Neuquén: [s.n.], 2019.
- DE LOS RIOS, M. L. Y. **Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas y locas**. 4. ed. Coyoacán: Universidad Nacional y Autónoma de México, 2005.
- DEFEBACH, N. María Izquierdo: arte puro y mexicanidad. **Co-herencia**, Texas, v. 15, n. 29, p. 13 - 36, 2018. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/jatsRepo/774/77457318001/html/index.html>>. Acesso em: 27 out. 2020.
- DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**. 4ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- ENRÍQUEZ, L. Á. El movimiento feminista en México en el siglo xxi. **Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales**, v. 240, n. set-dez 2020, p. 147-175, 2020.
- FERRER, P. Q. **Muralismo ayer y hoy: Reflexiones de la muralista Patricia Quijano Ferrer. Entrevista para a tese doutoral de Michele T. P. Bohnenberger**. México D.F./Porto Alegre. 2022.
- FLORESCANO, E. La diosa madre y los orígenes de la patria. **La Palabra y el Hombre**, Xalapa, v. nº 133, p. 7- 35, janeiro- março 2005. Disponível em: <<https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/280>>. Acesso em: 27 jul. 2021.
- FLORESCANO, E. Independencia, identidad y nación en México: 1821- 1910¹. In: _____ **Gazeta**. Veracruz: Universidad Veracruzana, 2010. p. 3-10.
- FORATORI, B. I. N. G. Arte que acontece, 2022. Disponível em: <<https://www.artequaeacontece.com.br/6-mulheres-artistas-que-dominam-os-murais-do-brasil/>>. Acesso em: 14 jun. 2023.
- FUNDACIÓN, L. Leonora Carrington, Revelación. **La Fundación, Revista da Fundación MAPFRE**, Janeiro 2023. Disponível em: <<https://www.revistalafundacion.com/pt-br/leonora-carrington-revelacion/>>. Acesso em: 13 fev. 2023.
- GALEANO, E. H. **As veias abertas da América Latina**. Tradução de Sergio Faraco. 1ª. ed. Porto Alegre: L & PM, 2013.

- GAMIO, M. **Forjando Patria**. 1. ed. Cidade do México: Librería de Porrúa Hermanos, 1916. p. 66.: Librería de Porrúa Hermanos, 1916.
- GEIS, T. The struggles of modernizing Mexico and the mural of Aurora Reyes at the Centro Escolar Revolución. In: BROWN, K. **Women 's Contributions to visual culture, 1918-1939**. Hampshire: Ashgate, 2008. p. 157 -171.
- GROSENICK, U. **Mulheres Artistas nos séculos XX e XXI**. 1. ed. Hohenzollernring: Taschen, 2005.
- HANISCH, C. The Personal Is Political. **Carol Hanisch**, 1969. Disponível em: <<http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PersonalIsPol.pdf>>. Acesso em: 23 nov. 2022.
- HERRERA, H. **Frida: A biografia**. São Paulo: Editora Globo S. A., 2011.
- HERRERA, S. P. Testimonios Femeninos en el Ateneo de la Juventud. In: GONZÁLES, A. L.; ANSÓTEGUI, A. M.; URRUTIA, E. **Mujer y Literatura Mexicana y Chicana: Culturas En Contacto: Primer Coloquio Fronterizo**. México: El Colegio De México., 1987. p. 151-158. Disponível em: <www.jstor.org/stable/j.ctvhn096j>. Acesso em: 06 fev. 2021.
- HUERTA, E. Ciudad Frontera. **Coahuila de Abasolo a Zaragoza. Cultura y Tradición**, 13 jul. 2020. Disponível em: <<https://coahuila.in/ciudad-frontera/f/los-murales-de-elena-huerta-en-la-uaaan>>. Acesso em: 12 fev. 2023.
- IZQUIERDO, M. María Izquierdo vs. Los Tres Grandes. **El Nacional : Órgano Oficial del Gobierno de México**, 2 Outubro 1947.
- JACOB, J. F. **Os filhos de Malinche: as representações sobre os indígenas na ótica de Diego Rivera (1920-1940)**. Vitória. 2014.
- LERNER, G. **A criação do patriarcado: História da opressão das mulheres pelos homens**. 1. ed. São Paulo: Cultrix, 2019.
- LÓPEZ, O. **Las maestras rurales mexicanas en el contexto del México violento de la posrevolución**. San Luis Potosi: Congresso Nacional de Investigación Educativa. 2017.
- MÁRQUEZ, N. A. M. **Violencia contra las Mujeres en el Estado de México**. 1. ed. México D.F.: Comisión Mexicana de Defensa y Promoción de los Derechos Humanos A.C. (CMDPDH), 2012.
- MATUTE, L. G. Los Fridos: una experiencia compartida, cuatro individualidades. **Piso 9. Investigación y archivo de artes visuales**, 2018. Disponível em: <<https://piso9.net/los-fridos-una-experiencia-compartida-cuatro-individualidades/>>. Acesso em: 13 jan. 2023.

- MENDOZA, J. B. G. D. La República Femenina. **Ideas feministas de Nuestra América**, Cidade do México, 1936. Disponível em: <<https://ideasfem.wordpress.com/textos/f/f27/>>. Acesso em: 17 jul. 2021.
- MIRKIN, D. C. “Yo soy muralista”: Entrevista a Patricia Quijano Ferrer. **Nierica - Revista de estudios de arte**, D. F., 9, jan-jun. 2016.
- MIRKIN, D. C. ¿Podemos hablar las mujeres subalternas?: las voces del muralismo femenino contemporáneo en la ciudad de México. Artefacto Visual. **Artefacto Visual**, Madrid, 2017. p.48-66.
- MIRKIN, D. C. **Eclipse de las siete lunas: Mujeres Muralistas en México**. 1ª. ed. México D.F.: Artes de México, 2017.
- MONROY. Guillermo Monroy, de "Frido" a muralista. **Proceso**, 31 Agosto 2022. Disponível em: <<https://www.proceso.com.mx/reportajes/2022/8/28/guillermo-monroy-de-frido-muralista-292311.html>>. Acesso em: 20 jan. 2023.
- MONSIVÁIS, C. De cuando los símbolos no dejaban ver el género (Las mujeres y la Revolución Mexicana). In: _____ **Género, poder y política en el México posrevolucionario**. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2009. p. 11-37.
- NARANJO, C. La ideología de la maternidad en David Alfaro Siqueiros. **La Palabra y el Hombre**, v. Primavera, n. 16, p. 42-47, 2011.
- NASCIMENTO, P. D. S.; MARTINS, A. R. M. A luta das mulheres no México e a perspectiva de um feminismo. **Ártemis**, v. XIX, p. 64-72, 2015.
- OCAÑA, S. Z. Pintura mural y vanguardia: "La Creación" de Diego Rivera. **Repositório UNAM**, México D.F., 2019. Disponível em: <https://repositorio.unam.mx/contenidos/pintura-mural-y-vanguardia-391a-creacion39-de-diego-rivera-3503074?c=rwvodv&d=true&q=*&i=2&v=1&t=search_0&as=0>. Acesso em: 15 fev. 2021.
- OROZCO, F. G. D. La pintura indoeuropea de los códices Techialoyan. **Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas**, v. 4, n. 16, p. 57-67, 1948.
- ORTEGA, A. R.; SERRANO, B. A. V. **Los herederos del maíz**. México D. F.: Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas. 2021.
- ORTIZ, R. **A sociologia de Pierre Bourdieu**. São Paulo: Ática, 1983.
- PABLOS, E. T. **¡Por fin ya podemos elegir y ser electas!** Madrid: Plaza y Valdés, 2008.
- PABLOS, E. T. Tres momentos claves del movimiento sufragista en México, (1917-1953). In: _____ **La Revolución de las mujeres en México**. Cidade do México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2014. p. 81-98.

- PANOFSKY, E. **El significado en las artes visuales**. 4. ed. Madrid: Alianza Forma, 1987.
- PEÑA, G. G. La seguridad social de Siqueiros. **Bloc**, Cidade do México, Março 2013. Disponível em: <<https://www.bloc.tecnne.com/siquieros/>>. Acesso em: 10 mai. 2021.
- PEÑA, G. G. La Pintora Elena Huerta, entre el muralismo y la educación. **La Jornada**, 23 jul. 2017.
- PEÑA, G. U. G. Pese a todo: Elena Huerta fue muralista. **Revista UNAM**, 2010. Disponível em: <<https://www.revistas.unam.mx/index.php/cronicas/article/view/17287>>. Acesso em: 15 nov. 2022.
- PLATÃO. **Íon**. 816119/0111. ed. Lisboa: Inquérito, 1988.
- PONIATOWSKA, E. **Las siete cabritas**. 2. ed. Cidade do México: Ediciones Era, S. A. de C. V., 2001.
- PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL. Modelo de Resumos ABNT da Biblioteca Central Irmão José Otão. **Biblioteca Central Irmão José Otão**, Porto Alegre, 2021. Disponível em: <<https://biblioteca.pucrs.br/?p=255>>. Acesso em: 12 jul. 2023.
- POPOL Vuh: Las antiguas historias del Quiché. Tradução de Adrián RECINOS. 32. ed. México D.F.: Colección Popular, v. 11, 2005.
- RAMIREZ, F. El árbol de la vida. In: ACEVEDO, E. **Guía de murales del Centro Histórico de la Ciudad de México**. [S.l.]: UI/CONAFE, 1984. p. 46.
- RAMÍREZ, M. <https://sparcinla.org/>. **Social and Public Art Resource Center**, 1999. Disponível em: <<https://sparcinla.org/mexican-panel/>>. Acesso em: 04 mai. 2023.
- RAYA, L. T. Amor y Ciencia al servicio del Corazón. **Hermanas de la Caridad del Verbo Encarnado**, México D. F., 04 Novembro 2020. Disponível em: <<https://www.amormeus.org/es/blog/nuestras-historias/amor-y-ciencia-al-servicio-del-corazon/>>. Acesso em: 10 mai. 2021.
- RIVERA, D. **Las Pinturas Decorativas del Anfiteatro de la Preparatoria**: Boletín de la Secretaría de Educación Pública. Cidade Do México: Secretaría de Educación Pública., 1923.
- RUBENSTEIN, A. La guerra contra "Las Pelonas". In: _____ **Género, poder e política en el México posrevolucionario**. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2009. p. 91-126.

SAHAGÚN, B. T. J. C. **Historia general de las cosas de la Nueva España I (Spanish Edition)**. Digital. ed. Barcelona: Red ediciones S.L., 2022.

SCHÁVELZON, D. **El mural de Siqueiros en Argentina: la historia de Ejercicio Plástico**. 1ª. ed. Buenos Aires: Fundación YPF, 2010.

SCHELL, P. A. Género, clase y ansiedad en la escuela vocacional Gabriela Mistral, revolucionaria Ciudad de México. In: CANO, G.; VAUGHAN, M. K.; OLCOTT, J. **Gênero, poder y política en el México posrevolucionario**. Cidade do México: Fundo de Cultura Econômica, 2009. p. 173-195.

SIQUEIROS, D. A. Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores. **International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston**, 1923. Disponível em: <<https://icaa.mfah.org/s/es/item/751080#?c=&m=&s=&cv=1&xywh=-122%2C390%2C3155%2C1767>>. Acesso em: 21 fev. 2021.

SIQUEIROS, D. A. **Como se pinta un mural**. 3ª. ed. Cuernavaca, Morelos: Edición del Taller Siqueiros de Cuernavaca, 1979.

SIQUEIROS, D. A. **Fundación del Muralismo Mexicano: Textos inéditos de David Alfaro Siqueiros**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, S. A de C. V., 2013. E-book.

SOIHET, R.; SOARES, R. M. A.; COSTA, S. G. A história das mulheres, Cultura e poder das mulheres: Ensaio de Historiografia. **Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales. Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora**, Niterói., v. 2, n. 1, p. 7-30, 2000.

SOSENKI, S.; LEÓN, L. La construcción visual de la felicidad y la convivencia familiar en México: los anuncios publicitarios en la prensa gráfica (1930-1970). **Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales. Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora**, v. 12, 2015.

STEPHEN, L. El activismo de base de las mujeres del campo, 1980-2000. In: _____ **Género, poder y política en el México posrevolucionario**. México D. F.: Fondo de cultura Económica, 2009. p. 375-406.

TAVERA, O. A. F. **El árbol de la vida de Roberto Montenegro: análisis iconográfico en vías de una interpretación hermética**. Tese Licenciatura em História. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.

TOSI, M. D. C. Las Soldaderas: mulheres na Revolução Mexicana de 1910. **Revista Outras Fronteiras**, v. 3, n. 1, p. 142 -156, 2016.

TRABA, M. **Arte de América Latina: 1900 – 1980**. Washington: Banco Interamericano de Desarrollo, 1994.

UNAM, R. D. Influencia de México en la pintura de Valetta Swann. **Revista de la Universidad de Mexico**, Março 1949. Disponível em: <<https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/6e29f516-3963-46f5-8c3f-b958eb964168/influencia-de-mexico-en-la-pintura-de-valetta-swann>>. Acesso em: 11 jan. 2022.

URBÁN, M. A. **Aurora Reyes: Alma de montaña**. Chihuahua: Instituto Chihuahuense de la Cultura, 2010.

VASARI, G. **Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori**. 2ª. ed. Roma: Newton Compton Editora, 2009.

VAUGHAN, M. K. **Estado, clases sociales y educación en México**. 1. ed. Cidade do México: Secretaría de Educación Pública / Fondo de Cultura Económica., 1982.

VICENTE, F. L. **A Arte sem história - mulheres artistas (Sécs. XVI - XVII)**. Lisboa: Athena (Babel), 2012.

WARBURG, A. **A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

ZEGERS, P. P. (.). **Recopilación de la obra mistraliana: 1902 -1922**. São Paulo: Ril Editores, 2002.

GLOSSÁRIO

- ADELITA** As Adelitas foram mulheres que lutaram na Revolução Mexicana (1910-1920) ao lado dos homens. Elas eram muitas vezes filhas ou esposas de soldados, camponesas ou mulheres da classe trabalhadora que se juntaram ao movimento revolucionário em busca de mudanças políticas, sociais e econômicas no México.
- ACOCOTE** O termo “acocote” é frequentemente utilizado para se referir à planta conhecida cientificamente como *Cucurbita argyrosperma*, que pertence à família das cucurbitáceas. É uma espécie de abóbora ou jerimum, nativa das Américas, comumente encontrada em regiões como México, América Central e América do Sul. O acocote é cultivado tanto para consumo alimentar quanto para fins ornamentais, devido ao seu fruto característico.
- CACAO XOCHITL** “Cacao xochitl” é uma expressão em náuatle, a língua indígena falada pelos astecas e outros povos mesoamericanos. “Cacao” se refere ao cacau, uma planta cultivada por sua semente, usada para produzir chocolate, enquanto “xochitl” significa flor. Juntas, as palavras significam “flor de cacau”.
- CEMPAXUCHIL** O cempaxuchil, também conhecido como cravo-de-defunto ou flor de morto, é uma flor simbólica da cultura mexicana, especialmente durante as celebrações do Dia dos Mortos (*Día de los Muertos*). Seu nome científico é *Tagetes erecta* e pertence à família das *Asteraceae*.
- DÍPTICO** Conjunto de duas tábuas articuladas por dobradiças, com algum motivo pintado ou esculpido em relevo e que se pode fechar ou expor abertas. Também podem ser duas pinturas em tela justapostas.
- GRANICEROS** São praticantes de uma tradição espiritual e curativa encontrada em várias culturas indígenas da região mesoamericana. A palavra “granicero” vem do náuatle, a língua dos astecas, e significa “aquele que controla a chuva”.

- MAGUEY** O maguey é uma planta suculenta da família *Agavaceae*, conhecida cientificamente como *Agave spp.* É originária da América Central e do México, e é amplamente cultivada em várias partes do mundo. O maguey é conhecido por sua resistência e capacidade de se adaptar a diferentes condições climáticas e de solo. Essa planta é apreciada por suas diversas aplicações e usos. Suas folhas carnudas e pontiagudas são utilizadas na produção de fibras, como o ixtle, que é utilizado na fabricação de cordas e tecidos. Além disso, o maguey é a matéria-prima principal na produção de bebidas alcoólicas como mezcal e tequila.
- PULQUERÍA** Uma pulquería é um estabelecimento tradicional mexicano que serve pulque, uma bebida alcoólica fermentada feita do suco do agave, um gênero de plantas suculentas. As pulquerías eram lugares populares no México desde o período pré-colombiano, e se tornaram ainda mais comuns durante o período colonial. As pulquerías geralmente eram frequentadas por pessoas das classes mais baixas da sociedade, incluindo trabalhadores rurais, artistas e músicos. Elas eram conhecidas por serem locais de encontro onde as pessoas podiam socializar, conversar, dançar e se divertir.
- RAÇA CÓSMICA** A "raça cósmica" é um conceito desenvolvido pelo escritor, intelectual e diplomata mexicano José Vasconcelos em seu livro "La Raza Cósmica", publicado em 1925. Nessa obra, Vasconcelos propõe a ideia de uma nova raça humana que surgiria a partir da mistura de diferentes grupos étnicos, culturas e tradições ao redor do mundo.
- REBOZO** O rebozo é uma peça tradicional de vestuário e acessório cultural mexicano, que consiste em um xale longo e estreito, geralmente feito de tecido macio como algodão, lã ou seda. Ele é frequentemente usado pelas mulheres mexicanas como um cobertor, xaile, bolsa de transporte ou até mesmo como uma cadeirinha improvisada para carregar bebês.
- TEOCALLI** Teocalli é um termo de origem náuatle que se refere a um templo ou santuário utilizado na antiga civilização asteca e em outras culturas mesoamericanas. Essas estruturas religiosas eram

construídas para adoração e culto aos deuses e deusas da mitologia asteca. Os teocallis eram frequentemente piramidais e possuíam escadarias que levavam ao topo, onde eram realizados rituais e cerimônias sagradas. Esses templos representavam a conexão entre o mundo divino e o terreno, sendo considerados locais sagrados.

TEPONAZTLI

O teponaztli é um instrumento musical de percussão utilizado por várias culturas indígenas da Mesoamérica, incluindo os astecas. É um tipo de tambor de fenda, feito de madeira maciça e esculpido em forma retangular. A parte superior do instrumento é esculpida em forma de um animal ou figura mitológica, como um jaguar ou uma serpente.

6 ANEXOS

6.1 Anexo I – Cronologia de eventos relevantes apontados no texto

- 1519-1521: O conquistador espanhol Hernán Cortés arrasou com a Civilização Asteca.
- 1810: Guerra da Independência.
- 1811: Ocorreu a famosa Batalha de Saltillo, na qual um exército insurgente, liderado por José Bernardo Gutiérrez de Lara e Ignacio Elizondo, enfrentou as forças realistas. A batalha foi uma derrota para as forças insurgentes, mas Saltillo continuou sendo um centro de atividade revolucionária.
- 1867: Após a queda do Império Mexicano e o estabelecimento da República, as mulheres começaram a se organizar para reivindicar seus direitos políticos e civis.
- 1876: O general Porfirio Díaz implantou uma ditadura.
- 1904: Início da construção do *Palacio de Bellas Artes*.
- 1909: Formação do *Ateneo de la Juventud*.
- 1910: Início da Revolução Mexicana, liderada por Francisco I. Madero, em resposta ao governo autoritário de Porfirio Díaz.
- 1911: Porfirio Díaz renuncia e Madero assume a presidência.
- 1913: Golpe de Estado liderado por Victoriano Huerta derruba Madero, resultando em sua morte. Período de conflito e instabilidade, com diferentes líderes e facções lutando pelo poder.
- 1914: O exército de Venustiano Carranza derrota Huerta e assume o controle do governo. Aprovada a Lei do Divórcio.
- 1916: Ocorreu o Primeiro Congresso Feminista de Yucatán.
- 1917: Promulgação da Constituição Mexicana, uma das conquistas mais importantes da Revolução, que estabeleceu os direitos dos trabalhadores, a reforma agrária e outras reformas progressistas.
- Década de 1920: Período de grande atividade muralista, com a participação de artistas como David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco e Diego Rivera, que exploraram temas políticos, sociais e históricos em seus murais. As primeiras artistas estrangeiras chegam ao México para aprender a técnica muralista. Reabertura e expansão das *Escolas de Pintura al Aire Libre* (EPAL). Durante essa década, houve um aumento significativo na atividade feminista no México. As mulheres começaram a se organizar

em grupos e associações para promover a igualdade de gênero e lutar pelos direitos das mulheres. Nessa época, surgiram importantes líderes feministas, como Hermila Galindo e Juana Belén Gutiérrez de Mendoza.

- 1921: Criação da Secretaria de Educação Pública. Início do Muralismo Mexicano com a realização dos primeiros murais de Diego Rivera na Secretaria de Educação Pública, na Cidade do México.
- 1922: A chilena Gabriela Mistral chegou ao México com a tarefa de ajudar na consolidação da Revolução com a instalação de instituições educativas. Roberto Montenegro pinta “*El árbol de la vida*” e Diego Rivera pinta “*La Creación*”. Funda-se a “*Unión de Artistas y Artesanos, Obreros Técnicos, Pintores, Escultores y Similares*” e o “*Grupo Solidario del Movimiento Obrero*”.
- 1923: Diego Rivera conclui o mural “La Ceración” no Anfiteatro Bolívar da Escola Nacional Preparatória.
- 1925: “*La Raza Cósmica*” é escrito por José Vasconcelos.
- Década de 1930: Expansão do Muralismo Mexicano para outras regiões do México e para outros temas, como a história indígena e a luta dos trabalhadores.
- 1929-1930: Nasce o Partido Revolucionário Institucional (PRI). O Palácio Nacional na Cidade do México começou a ser decorado com murais de Diego Rivera.
- 1932-1934: José Clemente Orozco realiza uma série de murais no *Palacio de Bellas Artes*, explorando temas como a Revolução Mexicana e a opressão social.
- 1933: É fundada a “*Liga de Escritores y Artistas Revolucionários*” (LEAR).
- 1934-1940: Presidência de Lázaro Cárdenas que apoiou ativamente o Muralismo Mexicano e encomendou murais para adornar edifícios públicos. Isso proporcionou uma plataforma para os muralistas expressarem suas visões e alcançarem um público mais amplo.
- 1934: Inauguração do *Palacio de Bellas Artes*, que se tornaria um importante local para a exibição de murais.
- 1935: Criação da “*Frente Único Pro-Derechos de la Mujer*” (FUPDM). Juana Gutiérrez de Mendoza (1875-1942) publicou um folheto chamado “*La República Femenina*”.
- 1936: Primeiro Congresso Nacional da Mulher. Aurora Reyes pinta “*El ataque a la maestra rural*” no Centro Escolar Revolución.

- 1938: Primeira exposição individual de Kahlo na Julien Levy Gallery em Nova Iorque.
- 1939: A embaixada espanhola no México foi fechada pelo governo espanhol como parte de uma campanha de retaliação contra os países que haviam apoiado a República Espanhola.
- Década de 1940: Continuação da produção muralista, com destaque para os trabalhos de artistas como Rufino Tamayo e Juan O’Gorman.
- Década de: início do período conhecido como o Milagre Mexicano, caracterizado por um rápido crescimento econômico e industrialização, que dura até cerca de 1970.
- 1943: *Los Fridos* pintam a “*Pulquería La Rosita*”.
- 1945: María Izquierdo faz esboços para o mural do Departamento do Distrito Federal, que são rejeitados.
- 1948: *Los Fridos* redigem o manifesto que pregava que a arte deveria estar à disposição do povo em exposição ao ar livre.
- Década de 1950: Foram fundadas diversas escolas e universidades associadas aos museus.
- 1955: Obtenção do sufrágio feminino no México.
- 1961: Criação do *Instituto Nacional de Protección a la Infancia* (INPI).
- 1964: Inauguração do Museu Nacional de Antropologia em que seriam pintados diversos murais, incluindo a participação das artistas muralistas.
- 1968: Massacre de estudantes na Cidade do México conhecido como o Massacre de Tlatelolco, durante os jogos olímpicos.
- 1969: Carol Hanisch, ativista norte-americana, apresentou em seu artigo "O pessoal é político".
- 1970: Surge o *Mujeres en Acción Solidaria* (MAS).
- 1971: Realizou-se o Primeiro Encontro Nacional de Mulheres, um evento que reuniu mulheres de todo o país para discutir questões relacionadas à igualdade de gênero e propor ações para promover mudanças.
- 1972: Fundação do *Grupo de Información en Reproducción Elegida* (GIRE), uma organização feminista que se dedica à defesa dos direitos reprodutivos das mulheres.
- 1974: Forma-se o *Movimiento de Liberación de la Mujer* (MLM).

- 1975: O ano de 1975 foi declarado o Ano Internacional da Mulher pelas Nações Unidas, o que trouxe maior visibilidade e impulso ao movimento feminista em todo o mundo, incluindo o México.
- 1976: Foi estabelecida a *Coalición de Mujeres Feministas*.
- 1980-2000: Consolidou-se no México a política globalista neoliberal, que modificou o nacionalismo baseado em símbolos e pressupostos revolucionários. Surge uma ampla gama de estilos e temas no muralismo.
- 2000: O PRI deixa o poder após mais de 70 anos. Proliferação de organizações não governamentais para suprir os débitos deixados pelas estruturas políticas.
- 2006: Eleição presidencial controversa, resultando em protestos e a criação do Movimento pela Regeneração Nacional (MORENA).
- 2012: Enrique Peña Nieto, do PRI, é eleito presidente.
- 2018: Andrés Manuel López Obrador, do MORENA, é eleito presidente do México.
- 2010 – Atualmente: Proliferação de movimentos sociais. Proliferação de Encontros de Muralistas pela América Latina.
- 2022: *Musas Rotas* pintam “*Mujeres Motor de Cambio y Transformación Social*” que foi vandalizado no dia seguinte à sua inauguração. Aprova-se em Hidalgo projeto de lei que permite a interrupção legal da gravidez até a 12^a semana de gestação. Guillermina Guadarrama organiza a Conferência “*La mujer en el arte*”, no INBA.

6.2 Anexo II – *Tlazoltéotl*: Força Criadora do Não Tecido

Esperança em um futuro regenerado, gestando-se dentro de nós...

Rede que nos conecta em talentos unificados, com a força criadora do não tecido...

Força de vontade de corações hoje, como o beija-flor que nossos ancestrais viram...

Recuperando caminhos esquecidos, de uma origem comum.

Destruiremos os sulcos formados de morte, como oferenda aos nossos pais.

Minha dualidade atual, Mãe onipresente de ontem a amanhã.

O riso que cura e enfrenta, nunca mais a aceitação por decreto.

Compartilhando seu alegre exemplo, a avozinha nos ensina a tecer.

Igualdade que nos foi negada,

Mandamento! Consigna de desgraça.

Esperança em um futuro regenerado, gestando-se dentro de nós.

Ideais que continuarão guiando nossa resistência.

Nasce a consciência em mim.

União de ambos os lados do coração.

Com nossas mãos tecidas sustentaremos o Universo.

Luz protetora das camponesas.

Nossa Mãe não tem um único nome.

Cozinha onde desperta a essência do milho,

com o fogo do amor aqueceremos o mundo.

Dor de Mãe, Terra, Pátria,

Nunca mais teu choro em solidão!

Rebelião que comove o mundo inteiro.

Até com as armas defenderemos o que amamos.

Destino imposto! Tropeçar, fugir, ser estigmatizadas.

Exame Profissional: Virgem ou descartada,

Sorriem novas gerações de meninas, com alimentos ancestrais como guia.

Enfrentaste em seu terreno os corruptos e bandidos.

Não esquecemos as que abriram caminho!

Sentidos bloqueados e atrofiados... não ver, ouvir, calar.

E tu sobre nós.

Movimento que nos une em espaço e tempo,

sendas de esperança e dor encontrados.

Agachadas, sigilosas de noite,

nossa força agarra em confronto indireto.
 Violência das fronteiras, por que encadear uma águia?
 separação dolorosa de famílias,
 com suas garras mutilas nossa terra.
 Lua, tecelã de vida e estrelas, Deusa querida!
 Recicla tanta podridão.
 Rede que nos conecta em talentos unificados, com a força criadora do não
 tecido.
 Objetivo de nossa luta renovadora: Alcançar uma parte sem limites.
 Com nossos mortos como bandeira, passado, presente e futuro carregamos em caixas.
 Hoje abaixo e acima da mulher,
 contra a espiral de dureza que aprisiona.
 Vamos deter a ácida chuva permanente da Guerra!
 Contaminação que asfixia.
 Cosmos que nos inspiram com os sutis matizes do firmamento.
 Ritual que convoca a transformar a intolerância em união,
 o caos em equilíbrio.
 Curandeira do milho, nutra-nos com teu sagrado alimento,
 Que seus bordados coloridos cobrem vida em harmonioso canto.
 Força de vontade de corações hoje,
 como o beija-flor que nossos ancestrais viram.

(FERRER e RAMÍREZ, 1999)¹⁶²,

¹⁶²**Tlazoltéotl: Fuerza Creadora de lo No Tejido**

Esperanza en un futuro regenerado, gestándose dentro de nosotros...
 Red que nos conecta en talentos unificados, con la fuerza creadora
 de lo no tejido...
 Fuerza de voluntad de corazones hoy, como el colibrí que nuestros
 ancestros vieron...
 Recuperando caminos olvidados, de un origen común.
 Destruiremos los surcos formados de muerte, como ofrenda a nuestros padres.
 Mi dualidad actual, Madre omnipresente de ayer a mañana.
 La risa que cura y enfrenta, nunca más la aceptación por decreto.
 Compartiendo su gozoso ejemplo, la abuelita nos enseña a tejer.
 Igualdad que nos fue negada,
 ¡Mandamiento! Consigna de desgracia.
 Esperanza en un futuro regenerado, gestándose dentro de nosotros.
 Ideales que seguirán guiando nuestra resistencia.
 Nace la conciencia en mí.
 Unión de ambos lados del corazón.
 Con nuestras manos tejidas sostendremos al Universo.
 Luz protectora de las campesinas.
 Nuestra Madre no tiene un solo nombre.
 Cocina donde despierta la esencia del maíz,
 con el fuego del amor calentaremos al mundo.
 Dolor de Madre, Tierra, Patria,

¡Nunca más tu llanto en soledad!
 Rebelión que conmueve al mundo entero.
 Hasta con las armas defenderemos lo que amamos.
 ¡Destino Impuesto! Tropezar, huir, ser estigmatizadas.
 Examen Profesional: Virgen o desechada,
 Sonríen nuevas generaciones de niñas, con alimentos ancestrales como guía.
 Enfrentaste en su terreno a corruptos y bandidos.
 ¡No olvidamos a las que abrieron brecha!
 Sentidos bloqueados y atrofiados... no ver, oír, callar.
 Y tú sobre nosotros.
 Movimiento que nos une en espacio y tiempo,
 sendas de esperanza y dolor encontrados.
 Agazapadas, sigilosas de noche,
 nuestra fuerza atrapa en confronto indirecto.
 ¿Violencia de las fronteras, por qué encadenar a un águila?
 separación dolorosa de familias,
 con tus púas mutilas nuestra tierra.
 Luna, tejedora de vida y estrellas, ¡Diosa querida!
 Recicla tanta podredumbre.
 Red que nos conecta en talentos unificados, con la fuerza creadora de lo no
 tejido.
 Objetivo de nuestra lucha renovadora: Lograr una parte sin límites.
 Con nuestros muertos como bandera, pasado. presente y futuro cargamos en cajas.
 O hoy debajo y encima de la mujer,
 contra la espiral de dureza que aprisiona.
 ¡Detengamos la ácida lluvia permanente de la Guerra!
 Contaminación que asfixia.
 Cosmos que nos inspiran con los sutiles matices del firmamento.
 Ritual que convoca a transformar la intolerancia en unión,
 el caos en equilibrio.
 Curandera del maíz, nútrenos con tu sagrado alimento,
 Que sus bordados coloridos cobren vida en armonioso canto.
 Fuerza de voluntad de corazones hoy,
 como el colibrí que nuestros ancestros vieron. Disponible em: <https://sparcinla.org/mexican-panel/>. Acceso
 em: 04 mai.2023.



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação
Av. Ipiranga, 6681 – Prédio 1 – Térreo
Porto Alegre – RS – Brasil
Fone: (51) 3320-3513
E-mail: propesq@pucrs.br
Site: www.pucrs.br