

# ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

## A REPRESENTAÇÃO DA FIGURA FEMININA NO MURALISMO MEXICANO SOB A PERSPECTIVA DE GÊNERO

Michele T. Philomena Bohnenberger  
Doutoranda em História (PUCRS)  
pinturas@gmail.com

Após a revolução mexicana, José Vasconcelos atuou como secretário de educação no governo de Álvaro Obregón (1880 – 1928, governou de 1920 até 1924), desenvolvendo um empreendimento educacional que pretendia unificar a população, convocando artistas mexicanos que faziam parte dos movimentos de vanguarda europeus e que tinham alcançado certa notoriedade: Diego Rivera, José Clemente Orozco (1883 – 1949) e David Alfaro Siqueiros. 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 com uma linguagem inteligível à população. Buscou-se realizar uma ação associada a um propósito ideológico, conformando um movimento artístico que alcançou proporções continentais: o Muralismo Mexicano. Foi, portanto, sob o produto dos três artistas que a história dominante do Muralismo Mexicano se constituiu.

O programa de Vasconcelos contava com outro fator além da tentativa de criar um sentimento de pertencimento: havia direcionamento para que assuntos comportamentais do novo cidadão fossem plasmados na parede, designando entre outras coisas os papéis pertinentes às funções destinadas a cada sexo, sendo que entre o das mulheres encontrava-se a responsabilidade da educação patriótica dentro dos lares, lugar considerado da alçada feminina, uma tarefa da figura materna. (NARANJO, 2011).

Embora nos anos posteriores a educação tenha se ampliado com as *maestras rurales*, a distribuição de papéis se perpetuava, reforçada pela premissa de que a mulher deveria educar e servir. Mas com a possibilidade de acesso ao estudo e às posições no mercado de trabalho, as mulheres começaram a se organizar em busca de seus direitos. Ressalto que, associando à modernização, novos comportamentos tornaram-se aceitáveis

## ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

e aquilo que alguns anos antes era considerado indecoroso como a vaidade, a audácia e determinados questionamentos às estruturas pré-estabelecidas, transformou-se em características das mulheres modernas. No entanto o programa nacional mantinha a agenda no que diz respeito as incumbências da maternidade e educação para o lar. Se os comportamentos dissidentes eram admissíveis, certamente não o seriam para toda a população, mas para aquelas que estavam envolvidas na vertente cultural.

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. Tradução da autora.).

Nesse limiar do passado e o presente, as paredes eram povoadas com murais em que apareciam mães, educadoras, virgens e, por outro, as representações pejorativas, as mulheres modernas, as musas e as mulheres erotizadas.

No mural de Rivera, *La Creación (Fig.1)*, mulheres consideradas modernas pertencentes ao seu ciclo cultural aparecem como as musas numa espécie de Eden, em que Adão e Eva foram pintados na base da composição.

# ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Figura 1- Diego Rivera, *La Creación*, 1923. Afresco. Colégio San Idelfonso, Escuela Nacional Preparatoria, México D.F.



Fonte: [http://www.sanildefonso.org.mx/acervo.php#prettyPhoto\[iframes\]/0/](http://www.sanildefonso.org.mx/acervo.php#prettyPhoto[iframes]/0/)

No centro estão as paisagens Mexicanas e o próprio Rivera no papel de criador (o artista costumava atribuir um caráter autobiográfico as suas obras), rodeado pelas musas de diferentes etnias, algumas das quais manteve relações que se tornaram públicas. Também criou associações das musas com atividades que exerciam: Erato, por exemplo, musa da poesia erótica é representada por Nahui Olin, a mulher de grandes olhos claros que servia de inspiração aos artistas do momento, que embora pintora, é lembrada na bibliografia pelas paixões que despertava.

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).

São diversos os murais que tratam do tema da “mulher mãe”. Na imagem seguinte (Fig.2) podemos ver na composição de Orozco a figura de uma mãe nua, com seu filho no colo, representada com a cabeça velada. De fato, a movimentação das vestes remete

## ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

as composições renascentistas que prezam pelo esvoaçar das roupas, em especial pela forte influência da pintura de Sandro Botticelli (Fig.3), mas nenhuma das figuras é angelical, não possuem asas, nem halo glorioso.

*Figura 2- José Clemente Orozco, Maternidad (1923-1924). Afresco. Antigo Colégio San Idelfonso. Cidade do México*



Fonte: <https://media.timeout.com/images/103721157/1024/576/image.jpg>

## ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Figura 3 -Sandro Botticelli, *Madona com menino e o jovem São João Batista* (1468). Têmpera e óleo sobre painel. 90,7 x 67 cm. Museu do Louvre. Paris.



Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Botticelli\\_04\\_Louvre.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Botticelli_04_Louvre.jpg)

Embora relacionada com as madonas pelo seu *pathosformel*<sup>1</sup>, a imagem aponta para o caráter anticatólico pós-revolucionário. Ressalto que a construção dessa figura velada foi proposital, pois apresenta a 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, 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

---

<sup>1</sup> Conceito que “[...] permite explicar a adoção de formas artísticas a partir da afinidade de necessidade expressiva. Assim, todos os detalhes da figuração de um quadro, que até então o haviam sido vistos sob termos formais, se apresentam em ensaios e acréscimos posteriores como figurações repletas de conteúdo que devem sua sobrevivência ao conjunto do legado cultural nelas preservados”. (WARBURG, 2013)

# ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

miríade de regulamentações que colocam “mulheres indecentes” em certos distritos ou certas casas marcadas com sinais claros e identificáveis, ou que as forcem a fazer um registro junto às autoridades e carregar cartões de identificação (LERNER, 2019, p. 46)

Isso se estendeu em outras culturas, aparecendo frequentemente na iconografia cristã. Esse fora o grande mote da arte desenvolvida nas academias do México até o passado imediato ao Muralismo. Há, portanto, uma intenção consciente do artista em trabalhar com esse duplo jogo, associado a figura feminina maternal de seu mural à Virgem, mãe respeitável, mas retirando-lhe os atributos religiosos. Existe outra questão em torno do manto: no México existe o *rebozo*, um pedaço longo e reto de tecido que transita entre um lenço e um xale, roupas femininas mexicanas clássicas. Na ancestralidade as mulheres o utilizavam como instrumento auxiliar para massagear as costas durante o parto e para reposicionar o bebê dentro da barriga deixando-o na posição ideal para nascer. Há também as uvas, símbolo associado a fertilidade.

O estereótipo de mulher mãe foi sendo substituído pela função de professora, reforçado pelo direcionamento da mulher as profissões que era maior a aceitação na formação da nação mexicana pós-revolucionária devido ao seu “caráter natural”. Frequentemente são encontradas essas representações nos murais de Diego Rivera. Nos do *Ministério de Educación Pública* as educadoras aparecem em diversos setores, normalmente inexpressivas e envolvidas em aparente tranquilidade, como é o caso da representação *La maestra rural* (Fig.4) que representa *Las 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 obtenção de higiene corporal e doméstica” (VAUGHAN, 1982, p. 51. Tradução da autora.). O afresco emana as condições em que se davam as aulas nesse período: ao ar livre, sem instituições escolares. No entanto, Rivera apresenta a figura da professora trabalhando com suposta naturalidade no ambiente aberto. Ao lado do grupo está um revolucionário a cavalo que também é representado de branco se relacionando ao livro e à criança, sugerido o vínculo com o sistema educativo e provavelmente uma espécie de protecionismo ao grupo.

## ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

*Figura 4- Diego Rivera, Educação na Aldeia ou La Maestra Rural (1923). Ministério da Educação Pública, Cidade do México.*



Fonte: <https://www.flickr.com/photos/20302464@N07/15263518644>

Por outro lado, nos murais que criticam a burguesia, Orozco e Rivera colocaram figuras antropomórficas femininas com vestidos decotados, acompanhando homens enfatiotados. Enquanto as figuras masculinas estão associadas à gula, ao luxo e ao dinheiro, as figuras femininas são descompostas, voluptuosas em evidente estado de

## ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

embriaguez. A pintura de Rivera (Fig.5) sugere um estado de inconsciência delas que, com olhos revirados, recebe bebida de uma figura masculina. As mulheres envolvidas nas cenas são objetificadas, fazendo parte do sistema de entretenimento do grupo de capitalistas, criticado pelo programa.

*Figura 5 - Diego Rivera, La Orgia, La Noche de los Ricos (1928), Afresco. Secretaria de Educación, Cidade do México.*



Fonte: <https://usaartnews.com/art/complicated-history-of-mexican-modern-art>

Orozco apresenta seu pessimismo frente ao progresso (Fig.6) associando o maquinário a figura da mulher e reforçando o estereótipo de objeto ao acumulá-la com máquinas, fuzis e outros aparatos mecânicos pertencentes a revolução moderna.

## ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Figura 6- José Clemente Orozco, *Katharsis* (1935). Pintura mural. Palacio de Bellas Artes, Cidade do México.



Fonte: <https://historia-arte.com/obras/katharsis>

Nos seus traços vê-se a misoginia, integrando a figura feminina à prostituição, a libidinidade ou a sujeição.

Diversas outras associações da mulher aos conceitos negativos são encontradas na produção dos muralistas, como a *Malinche*, traidora do povo. Também há os murais que retratam o progresso do México, em que as figuras femininas são, simplesmente, suprimidas. Se aos “Três Grandes” eram destinadas as encomendas oficiais, as poucas mulheres que conseguiam se colocar no sistema ficavam com espaços tidos como secundários. Mas nesses murais podemos notar a diferença de interpretação da posição feminina a partir da ótica da protagonista.

Quanto o acesso à produção, as artistas mulheres necessitavam passar pela aprovação dos produtores masculinos e, frequentemente, tinham suas habilidades questionadas pelos dominantes: quando Javier Rojo Gómez, chefe do Departamento do Distrito Federal, ofereceu a pintora Maria Izquierdo (1902 – 1955) mais de 150 metros quadrados nas escadas do prédio para produção de um mural, Diego Rivera e David Alfaro Siqueiros contestaram os projetos (Fig.7), dizendo a Javier que ela não seria capaz de pintar murais e que suas soluções eram muito elementares. Rivera, “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

## ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

tratava de um artista homem?”. (DEFFEBACH & GRAZIAN, 2018, p. 15. Tradução nossa.).

*Figura 7 - Maria Izquierdo, Projeto para o mural do Departamento do Distrito Federal (1945).*



Fonte: <https://revistaquixe.com/>

Na representação a responsabilidade do progresso mexicano aparece nas mãos de uma figura antropomórfica feminina. À esquerda está concebido o mundo pré-hispânico e à direita está o mundo moderno; no centro uma ampulheta apresenta o equilíbrio entre o passado e o presente – a simultaneidade que vivia o país na tentativa de modernizar resgatando os valores históricos; no lado moderno está a figura feminina intercambiando o mapa com a figura do passado, masculina. A figura antropomórfica masculina seria a representação de um dos reis astecas. Na sua mão está o frontispício do *Códice Mendoza* onde estão representadas informações sobre a organização, fundação, origens da capital asteca Tenochtitlan. A temática do projeto ressalta o protagonismo feminino no

## ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

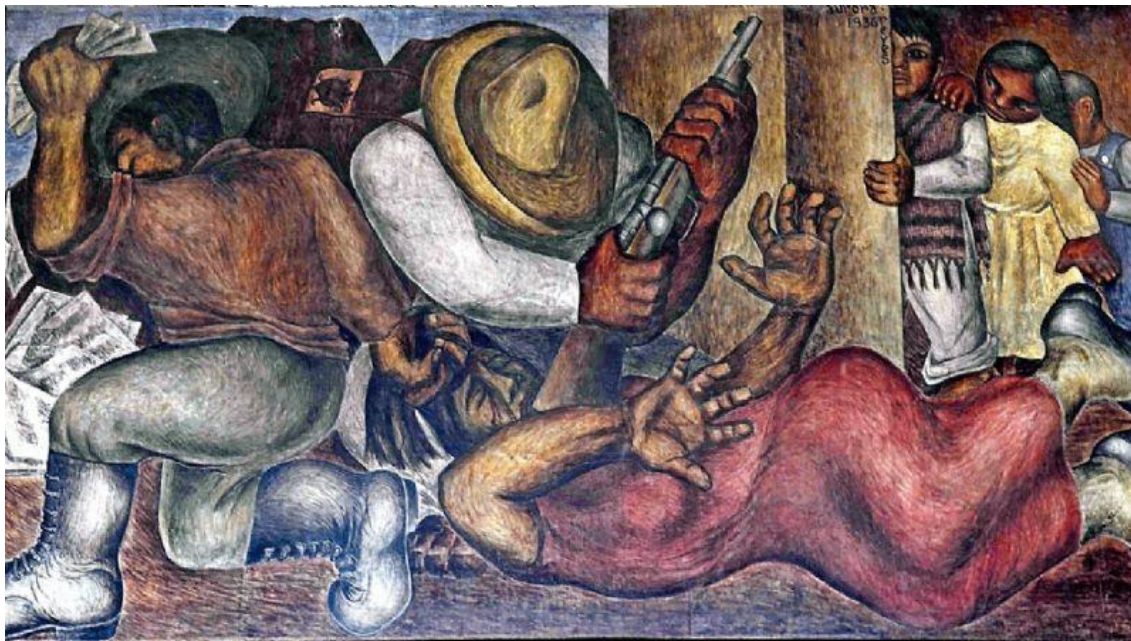
progresso, que sob o disfarce da modernidade inclusiva, não poderia ser aceito, sendo para isso utilizado o argumento da deficiência técnica.

Deve-se pensar nisto: os “três grandes” tem 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. Tradução da autora.).

No mural a seguir (Fig. 8), percorremos o tema das professoras rurais novamente, mas vejamos as diferenças. O que os murais de Rivera não retratavam é que 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. As igrejas foram convertidas em salas de aula rurais, nas quais as crianças ouviam rimas iconoclastas e juravam lutar contra os três inimigos da pátria que são: o clero, a ignorância e o capital. Portanto, a implantação do sistema educativo não era tranquila. (GEIS, 2008).

## ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Figura 8 - Aurora Reyes, *El ataque a la maestra rural* (1936), 1.90 x 2.80 m 2, Centro Escolar Revolución. Cidade do México.



Fonte: <https://www.proceso.com.mx/reportajes/2021/3/13/aurora-reyes-la-conquista-de-los-muros-para-las-mujeres-260039.html>

As figuras representadas são dois camponeses, uma professora rural e três crianças pertencentes às escolas, ambiente de fundo. O homem de sombreiro, que infere um golpe sobre a professora, possui o escapulário que simboliza o fanatismo religioso. Ela aparece desfalecida e percebe-se um ambiente hostil, divergente da simbologia utópica de uma implementação de um sistema educativo que ia contra o catolicismo, além de expor a condição a qual *las maestras* estavam sujeitas. A artista rejeita a iconografia da professora matriarcal e serena, rodeada de crianças felizes e a substitui por uma figura de mulher que sofre a violência e brutalidade num dos poucos ofícios em que era possível atuar pela mudança nacional. A cena se completa trocando o envolvimento infantil na educação pela reação apavorada frente aos frequentes conflitos

Outro mural de Aurora Reyes pode ser concretizado em 1949 com 345 m<sup>2</sup>, o qual exponho apenas um trecho (Fig.9), contando com quatro sessões que descrevem a história da cultura e da educação do país e a perspectiva de progresso. Reyes apresentou figuras mitológica e históricas femininas como *Coyolxahuqui*, a lua irmã menor do planeta que, querendo dominá-lo teve a cabeça cortada pelos deuses e ficou rodando eternamente. No

## ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

primeiro arco aparece uma *soldadera*, mulheres que se uniram aos soldados na revolução, elas próprias participando da luta armada.

No trecho selecionado, as figuras em destaque são a 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, apontando na direção do globo terrestre cujo repousa uma pomba branca 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. (ÚRBAN, 2010, p. 161. Tradução da autora.)

*Figura 9 – Aurora Reyes, 1949. Detalhe de Presencia del Maestro en los movimientos históricos de la patria*



Fonte: (ÚRBAN, 2010)

Reyes desloca o protagonismo histórico e mitológico para as figuras femininas, inserindo a mulher dentro do processo de formação da cultura visual, que fora suprimido pela vertente masculina dominante. As leituras aqui expostas intencionam compreender como a criação desse repertório de imagens, reiterado pela historiografia, contribuiu para

## ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

a formação de uma cultura que se desdobra até os presentes dias, na qual os dados estatísticos apontam o México como um dos países mais machistas do contemporâneo, apresentando alto grau de feminicídio e ficando apenas atrás do Brasil. Se o Muralismo tivesse sua história contada por ambas as parcelas de gênero na mesma proporção, provavelmente a nação teria inculcido outros valores sociais e os números relativos ao feminicídio poderiam ser menores. Não existe nesta apresentação, a intenção de achar culpados, mas sim o de apresentar como a consolidação de uma cultura visual tem contribuído para a aceitação da imposição de papéis designados a cada sexo e, a partir desse ponto, abrir caminhos para novas percepções, alertando que as artistas e as mulheres em geral precisam cada vez mais galgar posições e consolidar sua verdadeira história nos livros, por trás das telas e dos muros.

### Bibliografia

- BOURDIEU, P. (2015). *A distinção: crítica social do julgamento* (2 ed.). Porto Alegre: Zouk.
- GEIS, T. (2008). The struggles of modernizing Mexico and the mural of Aurora Reyes at the Centro Escolar Revolución. Em K. Brown, *Women's Contributions to visual culture, 1918-1939* (pp. 157 -171). Hampshire: Ashgate.
- IZQUIERDO, M. (2 de Outubro de 1947). María Izquierdo vs. Los Tres grandes. *El Nacional : Órgano Oficial del Gobierno de México* .
- LERNER, G. (2019). *A criação do patriarcado: História da opressão das mulheres pelos homens* (1 ed.). São Paulo: Cultrix.
- NARANJO, C. (2011). La ideología de la maternidad en David Alfaro Siqueiros. *La Palabra y el Hombre, Primavera*(16), 42-47.
- SCHÁVELZON, D. (2010). *El mural de Siqueiros en Argentina : la historia de ejercicio* (1ª ed.). Buenos Aires: Fundacion YPF.
- ÚRBAN, M. A. (2010). *Aurora Reyes: Alma de montaña*. Chihuahua: Instituto Chihuahuense de la Cultura.
- VAUGHAN, M. K. (1982). *VAUGHAN, Mary Kay (traducción de Martha Amorín de Pablo), 1982, Estado, clases sociales y educación en México* (1 ed.). Cidade do México: Secretaría de Educación Pública / Fondo de Cultura Económica.

# **ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021**

VICENTE, F. L. (2012). *A Arte sem história - mulheres artistas (Sécs. XVI - XVII)*.

Lisboa:: Athena (Babel).

WARBURG, A. (2013). *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto.