



**Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História
/ ILAACH - Curso de História – América Latina**

HISTÓRIA E CINEMA: UMA LEITURA DO FILME *FRIDA* (2002)

DAIANE SOARES DE LIMA

**Foz do Iguaçu
2021**

DAIANE SOARES DE LIMA

HISTÓRIA E CINEMA: UMA LEITURA DO FILME *FRIDA* (2002)

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito para a obtenção do diploma de bacharelado em História - América Latina.

Orientadora: Prof. Dra. Tereza Maria Spyer Dulci

**Foz do Iguaçu
2021**

AGRADECIMENTOS

Ao fazer uma lista de agradecimentos, por vezes algumas pessoas são esquecidas, uma vez que o trabalho é longo e a ajuda é constante. Assim sendo, começo pelos não nomeados, pois eles também estão nas entrelinhas.

Um obrigado especial à minha mãe, a pessoa mais importante de minha vida, que me ensinou a batalhar pelos meus sonhos. Mesmo eu não sendo mais uma criança indefesa, sinto o mesmo cuidado e afeto em todas as palavras ditas e em todos os gestos compartilhados. Não há palavras que possam expressar meu amor e gratidão.

Não posso deixar de mencionar meus avós, que são a minha base. Aqui, faço uso da letra de uma música que diz: “Não é sobre chegar no topo do mundo e saber que venceu. É ver que você me ajudou a trilhar cada caminho meu. É sobre ter abrigo e fazer morada no teu coração. E se eu precisar você sempre irá estender sua mão... Qual seria a graça da vida sem você aqui? O presente que a vida me deu logo que eu nasci”.

À minha querida orientadora Tereza Spyer, meu agradecimento vai além das orientações. Muito obrigada pelo seu apoio, pelas sugestões sempre muito bem vindas e apropriadas. É preciso voltar no tempo para dizer que sem tê-la conhecido, nada disto seria possível, pois embora já tivesse em mente o que pesquisar, parecia uma ideia tão maluca a de vincular história, feminismo, cinema e artes, mas entendi que era possível nas suas aulas. Foi admiração e sintonia à primeira vista, pois no momento em que adentrou na sala, soube que tinha encontrado a pessoa certa para me orientar. Sua dedicação, competência, produção incessante e energia para o combate à opressão vivenciada pelas mulheres, além de serem inspiração para mim, me confirmaram que eu não poderia ter escolhido outra pessoa para trilhar esta jornada comigo. Asseguro que tive uma grande oportunidade e privilégio. Tentarei seguir seus passos, você será sempre um referencial na minha existência de historiadora feminista.

Aos Professores Cleusa Gomes e Alfredo Nava Sánchez, que prontamente aceitaram participar da Banca Examinadora. Estou feliz que grandes profissionais vão dividir comigo este momento tão importante da minha trajetória.

Agradeço imensamente aos meus amigos, Audinéia Rodrigues, Zilda Vital, Francielie Morette, Suzana de Andrade e Caio Maia, responsáveis por tornar o trajeto mais leve.

Por último, não posso deixar de agradecer a esta universidade por ser um espaço que propicia o conhecimento.

RESUMO: Esta pesquisa procura tratar da ausência e da presença das mulheres na historiografia, a partir dos pressupostos do movimento feminista, dos novos paradigmas científicos e da contribuição dos Annales, que permitiram um alargamento das abordagens e dos métodos utilizados para as pesquisas envolvendo as mulheres. Além disso, nesta monografia também faremos um estudo do filme *Frida*, uma produção estadunidense de 2002, de gênero drama-biografia, com direção de Julie Taymor e roteiro baseado no livro *Frida* (1983), da historiadora Hayden Herrera. Por último, buscaremos tratar das mulheres por trás e na frente das câmeras, bem como do panorama da arte mexicana no século XX e o lugar ocupado por Frida Kahlo neste contexto.

Palavras-chave: Frida Kahlo; Mulheres; Resistência; Ausência.

RESUMEN: Esta investigación busca abordar la ausencia y presencia de mujeres en la historiografía, a partir de los supuestos del movimiento feminista, los nuevos paradigmas científicos y el aporte de los Annales, que permitió ampliar los enfoques y métodos utilizados para la investigación con mujeres. Además, en esta monografía también haremos un estudio de la película *Frida*, una producción estadounidense de 2002, en el género drama-biografía, dirigida por Julie Taymor y guión basado en el libro *Frida* (1983), del historiador Hayden Herrera. Finalmente, buscaremos abordar a las mujeres detrás y frente a las cámaras, así como el panorama del arte mexicano en el siglo XX y el lugar que ocupa Frida Kahlo en este contexto.

Palabras clave: Frida Kahlo; Mujeres; Resistencia; Ausencia.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: El Arsenal.....	50
Figura 2: A marcha da humanidade na América Latina: os soldados de Zapata (1965-1971).....	53
Figura 3: La tierra fecunda (1923-1927).....	53
Figura 4: Martenidad (1923-1924).....	54
Figura 5: Nueva Democracia (1944-1945).....	55
Figura 6: Atentado a las maestras rurales (1936).....	57
Figura 7: Trayectoria de la cultura en México (1962).....	57
Figura 8: Mujer saliendo del psicoanalista (1960).....	60
Figura 9: La Vendedora de Frutas (1951).....	62
Figura 10: Sequência fílmica de Diego no hospital segurando o quadro A Cama Voadora.....	66
Figura 11: Sequência fílmica dos quadros fílmicos de Frida cortando cabelos.....	67
Figura 12: Cena com o quadro Unos cuantos piquetitos com o trecho de uma música, pintado na parede.....	69
Figura 13: Sequencia fílmica do quadro Las dos Fridas e assassinato de Trotsky..	70 e 71

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
1- MULHERES AUSENTES/PRESENTES.....	8
1.1. A historiografia e o processo de construção de outras histórias.....	8
1.2. A História das Mulheres e as mulheres na história mexicana.....	15
2- A REPRESENTATIVIDADE FEMININA NO CINEMA.....	25
2.1. Mulheres atrás das câmeras no México.....	26
2.2. Alguns apontamentos sobre a representação das mulheres no cinema mexicano...	34
2.3. <i>Frida</i> : por trás e na frente das câmeras.....	37
3- ARTE MEXICANA E AS MULHERES.....	46
3.1. Panorama: Rivera, Orozco e Siqueiro.....	46
3.2. As mulheres na pintura mexicana.....	55
3.3. Algumas pinturas de Kahlo no filme <i>Frida</i>	64
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	72
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	73

INTRODUÇÃO:

Esta pesquisa surgiu a partir de inquietações pessoais de uma jovem historiadora feminista. Dizer que este foi apenas um estudo em busca de um resultado específico seria um grande equívoco. Na verdade, foi uma jornada de autoconhecimento, de aceitação e de encontro com uma nova visão de mundo, ou seja, é impossível passar ilesa pelo feminismo e os estudos de gênero, ainda mais relacionando-os com a história e as artes. É um processo doloroso, mas também muito prazeroso e emocionante, por ser uma pesquisa interdisciplinar, voltada para a forma como as mulheres são representadas ou silenciadas no campo historiográfico, cinematográfico e artístico.

Na tentativa de buscar possíveis respostas às indagações aqui levantadas, este trabalho de conclusão de curso apresenta como estudo de caso sobre o filme *Frida* (2002), de Julie Taymor e apoiou-se em autores(as) que auxiliam a discussão, apesar de alguns nomes terem mais destaque do que outros, todos foram de extrema importância. No campo do feminismo, trazemos especificamente as feministas decoloniais, como Maria Lugones, Rita Segato e Ana Lau. Na historiografia, Mary Del Priore, Michelle Perrot foram importantes, assim como as outras que serão mencionadas ao longo do texto. Já a base teórica que vincula cinema e feminismo, temos Laura Mulvey e Maria Selem. Por último, a respeito das artes, Araceli Barbosa e Claudia Mandel entre outras são citadas.

Esta monografia estrutura-se em três capítulos. O primeiro trata da presença das mulheres na historiografia e como se deu a construção da História das Mulheres, sendo necessário compreender o que foi a Escola dos Annales e como se caracterizam as suas três gerações, bem como se deu a ampliação do campo historiográfico, ou seja, os documentos oficiais deixam de ser as únicas fontes de estudo da história e outras fontes foram incorporadas, tornando possível também estudar as vivências femininas.

Por sua vez, o segundo capítulo promove o debate sobre as mulheres no meio cinematográfico, especialmente mexicano, tanto por trás das câmeras, quanto na frente das câmeras e trata de alguns elementos-chave do filme *Frida*.

Já o terceiro capítulo volta-se para as mulheres nas artes e, uma vez que o nosso recorte temporal corresponde ao México pós-revolução, partiremos do muralismo para, posteriormente, tratarmos de algumas mulheres mexicanas ou naturalizadas que, assim como Frida, estavam produzindo arte. Por fim, será apresentada uma análise acerca da

maneira como alguns quadros pintados por Frida foram representados no filme realizado por Julie Taymor.

CAPÍTULO 1 - MULHERES AUSENTES/PRESENTES

Introdução:

As mulheres nunca estiveram ausentes da história. Embora a historiografia oficial as tenha silenciado, já que por muito tempo foi feita exclusivamente por homens e para homens, e quando representadas eram estereotipadas, eram frequentemente descritas como incapazes de atuar no meio social e político. Cabendo ressaltar que na sociedade latino-americana esse tipo de mentalidade é oriunda do processo de colonização que impôs a dominação e a supremacia masculina através do patriarcado.

Deste modo, refletir sobre os caminhos da historiografia até a consolidação de uma História das Mulheres implica em reconhecê-las como sujeitos que participaram e estão ativas na construção histórica. Para tal, tomamos como exemplo neste capítulo a presença das mulheres na Revolução Mexicana.

1.1 A historiografia e o processo de construção de outras histórias:

A história é composta, principalmente, por três vertentes historiográficas: positivismo, marxismo e a Escola dos Annales. Para a primeira corrente, o positivismo, fundada pelo francês Auguste Comte (1798-1857) entre outros, as ciências humanas deveriam seguir o mesmo caminho das ciências naturais e iniciar a construção de um conhecimento real, útil, preciso e sistematizado, ou seja, algo que pode ser comprovado. Esta vertente também propõe a neutralidade na escrita dos fatos:

De acordo com o pensamento positivista, o historiador deve ser imparcial inexistindo interdependência entre ele e o seu objeto; a história existe em si, objetivamente e se oferece através dos documentos; os fatos devem ser extraídos dos documentos rigorosamente criticados interna e externamente e organizados em sequência cronológica (AZEVEDO, 2010, p.10).

Em contrapartida, os teóricos Karl Marx (1818-1883) e Friedrich Engels (1820-1895), do Materialismo Histórico, buscavam compreender a história da humanidade por meio da acumulação material e da divisão de classes da sociedade, ou seja, estudavam e criticavam a sociedade capitalista, a propriedade privada e a alienação social, entre outros. Foi um dos movimentos intelectuais e políticos mais influentes da sociedade contemporânea, sendo o *Manifesto Comunista* (1848), a principal obra publicada por Marx e Engels.

Por sua vez, historiadores como Lucien Febvre (1878-1956) e Marc Bloch (1886-1944) criticam a predominância da história política nas duas correntes anteriormente destacadas, que para eles reduziam os estudos as temáticas relativas ao poder. Deste modo, fundam na França a *Revista Annales d'Histoire Économique et Sociale* (Anais de História Econômica e Social) a qual lançou seu primeiro exemplar no em 1929.

Este movimento criou um novo método de investigação histórica, que parte de uma problemática tal qual critica Febvre, que via na historiografia tradicional uma história “como uma sucessão de estruturas totais fechadas, irredutíveis umas às outras” (REIS, 2000, p.71), o que justifica a predileção da chamada Escola dos Annales por uma escrita interdisciplinar, ou seja, fazer a história dialogar com outros ramos do conhecimento (MOTA, 1978, p.15). Nesse sentido, pode-se dizer que nesse momento a revista não saiu dos limites territoriais da França, pois havia uma resistência por parte dos historiadores a esta possibilidade de inovação no campo historiográfico.

Para se firmar como corrente historiográfica dominante na França, e estender posteriormente sua influência a outros países da Europa e também da América, os fundadores e consolidadores dos Annales precisaram estabelecer uma arguta e impiedosa crítica da historiografia de seu tempo – particularmente daquela historiografia que epitetaram de História Historizante ou de História Eventual – buscando combater mais especialmente a Escola Metódica Francesa e certos setores mais conservadores do Historicismo (OLIVEIRA, 2011, p.3).

A Escola dos Annales foi dividida pelos historiadores em três períodos distintos. A primeira geração (1929-1946) começou com os já citados Bloch e Febvre que revolucionaram o campo da história, formaram novos pensadores, que deram continuidade ao movimento, fazendo uso da interdisciplinaridade, ou seja, interação e uso de conhecimentos gerados pelas outras ciências humanas e sociais, como a geografia, etnologia, antropologia, sociologia e psicologia; para desenvolverem seus trabalhos com profundidade. Para Peter Burke esta fase “caracteriza-se por ser pequeno, radical e subversivo conduzindo uma guerra de guerrilhas contra a história tradicional, a história política e a história dos eventos” (BURKE, 1997, p.12).

Os estudos de Febvre voltaram-se para a história social da língua e para o diálogo entre história e geografia, o que pode ser observado em algumas de suas obras, como *Philippe II et la Franche-Comté* (1911) e *A Terra e a evolução humana* (1922). Suas opções metodológicas são fruto da influência de quatro grandes correntes do pensamento: a geografia de Vidal de La Blache; Durkheim e a escola francesa de

sociologia, a psicologia e a história “historizante, a história política, diplomática e militar” (LIMA, 2010, p.18).

Através da geografia, Febvre aproximou a concepção de tempo dos historiadores com o espaço. Abandonando assim a linearidade histórica, apostando em diferentes temporalidades. Desta maneira, sua visão de tempo parece estar relacionada à forma como compreende a cultura, pois para ele pode ser apreendida por intermédio dos mitos de um povo, suas crenças e ideologias e a maneira através da qual os sujeitos se entendem em seu tempo. Para José Reis:

[...] Febvre proporá um tempo reconstruído; [...] que integra o evento único em uma ordem conceitual, sem perder de vista a ordem cronológica. [...] O tempo do historiador, para Febvre, não coincide com o tempo da experiência histórica, isto é, o historiador não realiza a reconstituição do que de fato se passou, mas reconstrói o que se passou. [...] O historiador precisa, portanto, partir do presente, e, através deste, conhecer o passado (REIS, 1994, p.33).

Por sua vez, a contribuição de Marc Bloch se deu de diversas maneiras e uma delas foi a História Comparada, especialmente em seu livro *Os Reis Taumaturgos* (1924), onde examinou duas dinastias europeias – a Capetíngia e a Plantageneta – de modo a perceber como na França e na Inglaterra desenvolveu-se uma singular crença no poder taumatúrgico dos reis, particularmente no que se refere à cura das escrófulas. Esta obra também colaborou para o surgimento da História das Mentalidades que se desenvolveu a partir dos anos 1960.

No entanto, para Bloch o diferencial também se dá no âmbito da História Política, atenta não à descrição de eventos, mas ao modo como se estabelecia o poder a partir de práticas e representações coletivas, desenvolvendo assim a perspectiva da “longa duração”, que só é compreensível quando visualizada em séculos, uma vez que nela a velocidade das mudanças é quase imperceptível para o indivíduo.

Todavia, Bloch trabalha em algumas de suas obras com uma História Total, onde “tudo se liga” (Economia, Cultura, Política, Mentalidades, e assim por diante). Um exemplo é seu livro *A Sociedade Feudal* (1939), obra que marcou sua carreira como um grande medievalista, na qual ele apresenta uma nova abordagem do feudalismo. Além das já mencionadas publicações, há outras que foram lançadas após seu falecimento e se tornaram referências para os historiadores, é o caso de *Apologia da História ou o ofício do historiador* (1949), onde, além da perspectiva totalizante, o autor desenvolveu o “método regressivo”, que é o ler ou escrever a história a partir das temporalidades mais próximas à época do historiador, até os tempos mais afastados. Portanto, para ele, a história é a “ciência dos homens no tempo” (BLOCH, 2002, p.55).

Embora Febvre e Bloch tenham apresentado definições de temporalidade histórica, não se aprofundaram nesse estudo, foi somente com a segunda geração dos Annales, ou “Era de Braudel” (1946-1968), que conceitos como “longa duração” ganham uma forma acabada.

Fernando Braudel, além de diretor da Revista dos Annales, é o grande nome deste período, por desenvolver um tipo de história que se mesclava com a geografia, formulando uma análise geohistórica (RIBEIRO, 2006), em que o espaço geográfico passa a ser um elemento histórico que compõe o cotidiano dos homens, que influencia e é influenciado por esse ambiente. O autor também levava em conta grandes estruturas temporais, denominadas por ele de “longa duração”. O maior exemplo disso é sua obra *O Mediterrâneo* (1949), composta por três volumes que representam a tripartição do tempo, onde o autor identifica a vida material com a “longa duração” e a economia de mercado; o capitalismo com as mudanças lentas e os eventos das economias-mundos com a curta duração. Segundo Ricardo Melo:

Assim como o rio, as mudanças na história das sociedades apresentam três níveis de velocidade: rápida, intermediária e demorada. A primeira diz respeito [...] a curta duração. A segunda refere-se [...] a média duração. Por fim, a última está relacionada às estruturas que organizam e regulam a sociedade como um todo; as mudanças nesse nível são tão lentas que em uma geração não é possível percebê-las [...] a esse grau de velocidade denominamos longa duração (MELLO, 2017, p.243).

Para escrever este livro Braudel teve influências significativas de Febvre, assim como da análise econômica do marxismo, além de estar muito ligado ao estruturalismo de Claude Lévi-Strauss (1908-2009), ainda que haja uma certa divergência de ideias entres eles. É possível afirmar que, boa parte das contribuições teóricas de Braudel referentes ao tempo, em especial a “longa duração”, e a sua concepção de uma dialética dos ritmos históricos, foi endossada em sua resposta à provocação de Lévi-Strauss.

Lévi-Strauss, em *Anthropologie structurale* (*Antropologia estrutural*), publicado em 1958, sugere que a história não era uma ciência, pois os historiadores dedicavam-se aos fatos transitórios, momentâneos, oferecendo uma “ilusão de continuidade”, o que seria insuficiente para identificar as estruturas e elementos constantes que regem as relações sociais. Por outro lado, a etnologia possibilitaria um sistema descontínuo, ou seja, põe em dúvida a cientificidade da história.

A antropologia levistraussiana forçou a historiografia a se colocar os seguintes problemas: o conceito de “estrutura” seria compatível com o de “história” ou se excluíam? A proposta de uma “história estrutural” não seria contraditória? Os homens fazem a história e não sabem ou a fazem e sabem que a fazem? (REIS 2008, p.9).

A réplica de Braudel a Lévi-Strauss foi por meio do texto intitulado *Histoire et Sciences sociales: La longue durée* (História e Ciências Sociais: a longa duração), publicado em 1965, no qual ele ressalta a importância das estruturas para se compreender o passado e o presente, pois para Peter Burke a preocupação de Braudel “era situar indivíduos e eventos em contexto, ou seja, em seu meio” (BURKE, 1997, p.47).

Braudel também salientou a contribuição da aproximação da história com as ciências vizinhas mediante a categoria da longa duração. Mostrou que no interior de uma estrutura, certos tipos de processos ou acontecimentos costumam perdurar menos ou mais do que outros, oferecendo diferentes ritmos de transformação ou permanência. Nesse sentido, a dominação masculina pode ser considerada uma estrutura de poder de longuíssima duração.

Em suma, “A Era Braudel” foi marcada por buscar a estruturação de uma história totalizante e global, com perspectivas voltadas principalmente para o econômico e o social, com pouca ênfase às mentalidades, além de aproximar os Annales das correntes marxistas e estruturalistas.

Em 1968 Braudel sofreu uma forte pressão que o fez partilhar a direção da Revista dos Annales com um comitê que inclui Phillipe Áries, Jean Delameau, George Duby, Jacques Le Goff, Roger Chartier, Pierre Bourdieu, Michel de Certeau, Le Roy Ladurie, Michel Foucault, Revel e Marc Ferro. Com isso, não houve apenas uma mudança institucional nos Annales, mas o retorno de alguns padrões historiográficos que haviam sido reprimidos ou secundarizados pelos grupos anteriores e que agora emergiram com força, como a narrativa política e os estudos das mentalidades.

Entre as novidades estava a possibilidade de examinar a história de acordo com uma nova escala de observação, chamada de Micro-História, atenta para aquilo que habitualmente escapava ao olhar panorâmico da Macro-História tradicional, ou seja, já não era buscado apenas analisar a sociedade como um todo, mas sim, a partir de um fenômeno, compreendendo a “realidade” que circunda esse fato. Ou seja, para esses historiadores, o “passado não é um dado posto, um fato definido, mas algo reconstruído a partir de interrogações e questões postas” (PESAVENTO, 2000, p.223), valendo-se de uma gama de outras fontes, semelhantes ou não para fazer as análises.

Neste período, a escola sofreu críticas de escritores como José C. Reis em *Da História Global à História em Migalhas* (2000), e François Dosse, com seu famoso livro *História em migalhas: da Escola dos Annales à Nova História* (1987). Ambos

defendem que houve uma ruptura entre as duas primeiras gerações dos Annales e a chamada Nouvelle Histoire. Para Enilson Oliveira:

A terceira geração dos Annales, sensível como as outras as interrogações do presente, muda o rumo de seu discurso ao desenvolver a antropologia histórica e, neste sentido “o preço a pagar por essa nova readaptação é o abandono dos grandes espaços econômicos braudelianos, o refluxo do social para o simbólico e para o cultural. (DOSSE, 1992, p.249 apud OLIVEIRA, 2011, p.8).

Para Enrique Dussel, a história das mentalidades tornava a história multifragmentada. Em outras palavras, a Nova História teria substituído o objetivo pelo subjetivo, o social amplo pelo cultural local, a realidade pela representação, o movimento pelo estático, o material pelo imaginário, o todo (totalidade) pelo tudo (micro-história) (DUSSEL, 199).

No entanto, é possível dizer que mesmo com algumas mudanças no campo de análise, houve um esforço por parte destes pesquisadores em manter as três gerações interligadas. Nesse contexto, Emmanuel Le Roy Ladurie era defensor do quantitativo, da longa duração, das análises demográficas, e em sua obra *História do Clima* (1967), chega a trabalhar de alguma forma não só “longa duração” braudeliana, mas também a Geo-História.

Por sua vez, Jacques Le Goff defende que a história total não precisa ser a história de um grande espaço, ou seja, é possível se utilizar do micro recorte ou a escala de observação reduzida para enxergar algo mais amplo. Para Le Goff, mesmo que o tratamento das fontes históricas tivesse sido aprimorado pelas gerações que o antecederam, o programa dos Annales ainda precisava avançar neste quesito; ele deixa isso nítido em seu texto “Documento/Monumento”, da sua coletânea *História e Memória* (1982). Através de ensaios como este, o autor não só se consolidou como medievalista, mas se tornou referência para a Teoria da História, Historiografia e Metodologia da História. Le Goff propõe:

Uma nova concepção do documento, acompanhada por uma nova crítica deste. O documento não é inocente, não decorre apenas da escolha do historiador, parcialmente determinado ele próprio por sua época e seu meio; o documento é produzido consciente ou inconscientemente pelas sociedades do passado tanto para impor uma imagem desse passado como para dizer a ‘verdade’. A crítica tradicional dos documentos forjados (e Marc Bloch quase não a superou em *Apologia da História*) é muito insuficiente (LE GOFF, 2011, p.168).

Contudo, o elo entre as três gerações será a interdisciplinaridade, com a antropologia ocupando o lugar de destaque, além de terem retomando os estudos das mentalidades que já haviam sido iniciados por Febvre e Bloch, seguidos por Robert

Mandrou, Philippe Ariès, Michel Vovelle e Georges Duby. Ademais, a partir da história das mentalidades se tem uma significativa abertura para a utilização de outros tipos de fontes. Ainda para Le Goff:

A história faz-se com documentos escritos, sem dúvida. Quando estes existem. Mas pode fazer-se sem documentos escritos, quando não existem. Com tudo o que a habilidade do historiador lhe permite utilizar para fabricar o seu mel, na falta das flores habituais. (LE GOFF, 1992, p.540).

Philippe Ariès, por exemplo, ao analisar os sentimentos dos homens diante da morte, em sua obra *O Homem diante da Morte* (1977), trabalha com os mais diversos tipos de fontes (textos escritos, iconográficas e objetos da cultura material). Esta mesma perspectiva está presente na tese de Michel Vovelle intitulada *Piedade Barroca e Descristianização* (1978), onde ele usou ferramentas alternativas (túmulos, objetos mortuários) para a averiguação de padrões que demonstrassem variações das atitudes diante da morte.

Pode-se dizer que a História das Mentalidades e os diálogos da história com outros campos de saber, como a antropologia, a linguística, a psicologia ou a ciência política, contribuíram para que a Nova História Cultural fosse consolidada, sendo composta por historiadores com posturas tão diferentes como Carlo Ginzburg, Roger Chartier, Michel de Certeau e Edward Thompson.

Se por um lado a História Cultural está interligada à antropologia, por outro combina seus procedimentos com a Micro-História, pois reduz sua escala de observação para atingir questões sociais mais amplas. Por exemplo, Ginzburg em sua obra *O Queijo e os Vermes* (1976), mostra um contexto onde poucas pessoas tinham a sorte de saber ler, assim a cultura oral era de suma importância. Por esse e outros motivos, Menocchio (personagem da história) achava uma ofensa aos pobres as missas serem rezadas em latim, pois as informações poderiam ser distorcidas ou incompreendidas. Deste modo, através da Micro-História representada pela cultura popular (camponeses), Ginzburg chega à conclusão de que a cultura hegemônica (padres, pessoas que sabia ler e falar latim língua “dominante” do período, entre outros) não é um todo homogêneo, já que sofreu variações ao longo do tempo e possui fissuras nas quais a resistência pode se manifestar.

Dentro dos estudos da História Cultural também há aqueles voltados para os aspectos discursivos e simbólicos da vida sociocultural. Nesse cenário, Certeau e Chartier são figuras importantes. Certeau, em seu livro *A Invenção do Cotidiano* (1980), aborda o consumo e a reapropriação de produtos oferecidos pela indústria às pessoas, o

que envolve analisar a difusão cultural pelos sistemas educativos, a imprensa, os meios de comunicação, as organizações socioculturais e religiosas. E Chartier, por sua vez, o modelo cultural é claramente atravessado pela história política, tendo em vista a "lutas de representações".

Já para Thompson, o mundo da cultura passa a ser examinado como parte integrante do “modo de produção”, e não como um mero reflexo da infraestrutura econômica de uma sociedade. Este autor não só dialoga com a antropologia, como também defende que “sem cultura não há produção”, deixando isto nítido em sua obra *A Formação da Classe Operária Inglesa* (1963). De acordo com Thompson:

A experiência de classe é determinada, em grande medida, pelas relações de produção em que os homens nasceram – ou entraram involuntariamente. A consciência de classe é a forma como essas experiências são tratadas em termos culturais: encarnadas em tradições, sistemas de valores, ideias e formas institucionais. Se a experiência aparece como determinada, o mesmo não ocorre com a consciência de classe (THOMPSON, I, 1987, p.10).

Desta maneira, a terceira geração, por meio da Nova História Cultural, e devido a sua preocupação com as identidades coletivas, abre caminho para a representação de grupos sociais até então excluídos do interesse historiográfico (operários, camponeses, escravos, etc.). Assim, surge gradativamente a possibilidade de outras histórias, como a História das Mulheres, que passa a se configurar como uma das vertentes da história. Segundo Maria Izilda Matos, nesse contexto:

Procurou-se rever imagens e enraizamentos impostos pela historiografia, bem como dar visibilidade às mulheres, questionando a dimensão de exclusão a que estavam submetidas, entre outros fatores, por um discurso universal masculino. Revelaram-se novos perfis femininos, outras histórias foram contadas e outras falas recuperadas (MATOS, 2000, p.7).

1.2 A História das Mulheres e as mulheres na história mexicana:

Aliada à reviravolta ocorrida na historiografia, a emergência de uma História das Mulheres pode ser compreendida como resultante das transformações ocorridas dentro da sociedade ocidental, oriunda das mobilizações feministas do final do século XIX e século XX, principalmente ao que tange à segunda onda do movimento feminista mundial ocorrida em meados da década de 1960.

De acordo com Mary Del Priore, “o feminismo foi o responsável por identificar a ausência da mulher na historiografia, passando então a escrever a história das mulheres antes mesmo das historiadoras” (2010, p.216), o que faz todo sentido, já que a feminista Simone de Beauvoir, com sua famosa obra *O Segundo Sexo* (1949), inaugura a discussão sobre o ser mulher e as relações de gênero.

Essa “nova onda” do movimento feminista era voltada não apenas às questões sociais e políticas, mas também à elaboração de construções teóricas que tinham o objetivo de apreender o passado legítimo das mulheres introduzindo-as definitivamente na história. Cabe ressaltar que a exclusão das mulheres da historiografia também se deve ao fato de que até o século XX elas eram proibidas de escrever ou aprender a ler. Logo, não havia a possibilidade de termos nesse período grandes escritoras, pois aquelas que desejassem escrever precisavam da autorização de um homem (pai/marido/tutor), o que torna evidente que a história foi por muito tempo feita por homens. Para Del Priore:

O território do historiador manteve-se, durante muito tempo, exclusividade de um só sexo. Passagem marcada por espaços onde os homens exerciam seu poder e seus conflitos, empurrando para fora destes limites os lugares femininos. Assim, sendo, espaços comuns de homens e mulheres, a família, acabou por tornar-se uma região particular, uma espécie de geografia insular. Sobre este solo de história, as mulheres, de forma precária, tornaram-se herdeiras de um presente sem passado, de um passado decomposto, disperso, confuso (DEL PRIORE, 2010, p.217).

Os primeiros estudos sobre as mulheres enquadraram-se no que podemos denominar de “história compensatória” ou, ainda, “uma história da exclusão de mulheres comuns”. O grande problema neste tipo de trabalho era que as “mulheres comuns” não recebiam espaço nos escritos, tornando essas vidas invisíveis, como se não tivessem contribuído para o desenvolvimento da sociedade. Quando se tenta reparar esta ausência, temos uma história tradicional que dava ênfase à passividade da mulher frente a sua opressão: às mulheres espancadas, humilhadas, enganadas, violentadas, abandonadas, enfermas e loucas, e a “mulher rebelde”, que trama para burlar as proibições, a fim de atingir os seus propósitos (DEL PRIORE, 2010).

Não podemos negar essas violências, nem a importância destes estudos, porém a História das Mulheres é mais complexa do que a dicotomia entre vitimização e heroísmo. Segundo June Hanner:

A História das Mulheres não pode ser vista apenas como uma história exclusivamente de protesto, nem como uma história de contribuidoras, focalizadas em mulheres famosas. Também não podemos estudar apenas imagens de mulheres, ou seus papéis sexuais, embora isso tudo seja importante e merecedor de estudo minucioso. Deve-se investigar a gama total de experiências de vida das mulheres, suas atividades, funções, problemas, percepções e valores. Essa é uma tarefa difícil devido à complexidade de experiências das mulheres, pois elas permaneceram tanto no centro como na margem. (HANNER, 1981, p.20).

Para historiadoras como Joan Scott (1992), a História das Mulheres é uma nova forma de reescrever o passado delas, pois ainda que não fossem consideradas objetos de

estudo e não tivessem voz, é possível encontrar uma abordagem que demonstra o pensamento dos homens em relação às mulheres. Na esteira dessas ideias, na antiguidade, Platão, assim como Aristóteles, acreditava ser legítima a subordinação feminina; na era moderna, Spinoza defendia a ideia de que as mulheres eram desprovidas de razão e controladas por paixões desenfreadas.

Os exemplos mencionados anteriormente são eurocêtricos, porém, o foco deste estudo é a América Latina, com recorte direcionado ao México, logo, não podemos deixar de citar Malinche, uma indígena que esteve ao lado de Hernán Cortés durante a Conquista do México e que se tornou, ao longo do tempo, uma figura ambígua na construção da identidade mexicana. Para alguns, ela é a mãe da nação mexicana; para outros, uma pessoa má, a “Eva mexicana”, um símbolo de traição nacional, pois ao ser tradutora de Cortés, teria colaborado com a colonização e a dominação sobre os povos indígenas.

Nota-se que, a historiografia nacionalista do México do século XIX, após a sua independência, no intuito de “explicar” a conquista, resolveu procurar culpados pelo sucesso dos espanhóis e dentro de uma ideologia patriarcal os homens nunca são culpados, assim, Malinche tornou-se um símbolo negativo, a causadora da ruína do império Asteca. Por outro lado, há os que defendem que ela teve que tomar a decisão de se adaptar a uma nova situação que independia da sua vontade ou continuar a servir e ser leal ao seu povo (ESQUIVEL, 2006; RIBEIRO, 2017).

Nesse sentido, ela se deslocava do esquecimento, silenciamento, para ganhar um espaço, devido ao poder da palavra, não porque os colonizadores tinham algum intuito de serem bons, pois o que houve foi um jogo de interesses, uma vez que a ajuda dela era necessária. O intuito aqui não é adentrar no debate se Malinche foi responsável ou não, pelo êxito que os espanhóis tiveram, mas apontar que as mulheres fizeram e fazem parte da construção histórica da sociedade.

Os povos originários do México e dos demais países da América Latina foram evangelizados com o processo de colonização, através da escritura sagrada, que delega à mulher a função de procriar e o sexo sem esse fim era condenado. Deste modo, o Estado, junto com a Igreja, por muito tempo possuiu rígidas formas de controle sobre a mulher e sobre o seu corpo, as incentivando a serem submissas aos homens, ou seja, essa quase invisibilidade feminina no passado é reflexo de uma cultura patriarcal (machista) que relegava à mulher subordinação ao pai ou marido e, principalmente, à reclusão ao recanto do lar, deixando-a ausente nos acontecimentos da vida pública, o

que também era assinalado nas narrativas tradicionais que eram mencionadas por homens, que falavam e ainda dizem o conveniente sobre as mulheres ou simplesmente mascarando-as com diversos estereótipos.

Com isso, não queremos dizer que essas fontes devam ser excluídas da análise do(a) historiador(a) das mulheres, pois embora nelas a mulher não apareça como sujeito plenos da história, elas podem e devem ser examinadas, pois são imprescindíveis para tomar conhecimento sobre a realidade econômica e política da sociedade na qual estão inseridas nossos objetos de estudo.

Outro caminho possível para os(as) pesquisadores(as), de acordo com Michelle Perrot, seria os arquivos privados bem generosos no que se refere à quantidade de informações e vestígios deixados pelas mulheres, como por exemplo, correspondências, os diários íntimos, pois neles elas são produtoras de seus relatos, sendo também uma forma de resistirem “à impossibilidade de falar[em] de si mesma[s] e do seu próprio ser, ou ao menos, o que se pode saber dele” (PERROT, 2005, p.10). Porém, o(a) pesquisador(a) terá que ter a sorte de encontrar tais arquivos intactos, posto que a queima dos diários pelas mulheres, para ocultar suas vidas pessoais, era muito comum como forma de manter o silenciamento que a sociedade lhes impunha.

Assim, os estudos realizados a partir das novas concepções da História das Mulheres têm buscado colocar no papel “uma história viva” e, neste caso, não se trata apenas de reescrever, mas fazer uma “escrivência”, tal como definida por Conceição Evaristo (2017), ou seja, com temas voltados para o cotidiano das mulheres, família, maternidade, educação, sentimentos, corpo, sexualidade, trabalho, etc... Por meio da Micro-História. Para Del Priore:

A História das Mulheres engloba a história de suas famílias, de suas crianças, de seu trabalho, de seu cotidiano, de suas representações na literatura, na mídia, na sociedade a qual estão inseridas. Sua história é a história de seu corpo, de sua sexualidade, da violência que sofreu ou praticou, da sua loucura, dos seus amores e outros sentimentos. Sua história é, igualmente, a das representações que se fazem sobre elas, representações que fazem sonhar, como as que giram em torno da “casta”, da “boa esposa e mãe”, da “sedutora”; mas representações que fazem odiar, como as que cercam as feiticeiras, as lésbicas, as rebeldes, as anarquistas, as prostitutas ou as loucas (DEL PRIORE, 2010, p.234).

Desta forma, Del Priore nos mostra que durante muitos séculos não houve realização possível para a mulher fora do espaço doméstico, onde ela desenvolveria sua afetividade, tornando-se o anjo tutelar da casa, aquela que zela pelo bem-estar de todos, que se ocupa em cuidar do marido e dos filhos, em estar atenta aos que se desviavam.

Abnegada, a mulher deveria colocar os cuidados e as demandas dos filhos e do marido como prioridades na sua vida:

Na sociedade tradicional, a mulher não possuía estatuto fora do casamento; ele era a única instituição que lhe permitia se realizar como ser social. Tornar-se uma “santa esposa e mãe”- como queria a igreja católica – davam o respeito, a mobilidade social e a segurança tão alvejadas pelas populações feminina (DEL PRIORE, 2013, p.30).

Contudo, cabe mencionar que a realidade para mulheres das classes mais abastadas, e das classes populares, são bem distintas, pois as primeiras nasceram e foram educadas para serem boas esposas, donas-de-casa e mães devotadas, para quem o anseio pela esfera pública poderia estar representado pelo ideário de emancipação trazido pelo feminismo; enquanto que para as mulheres das classes populares, o espaço público era o local onde se garantia o complemento salarial, ou às vezes, a única renda familiar; essa situação tornava a mulher popular a mais pública diante das demais mulheres.

O espaço público, como já foi salientado na história tradicional, se voltava para narrar os feitos dos homens em grandes acontecimentos como guerras, onde se tem vilões e heróis mencionando apenas os homens. Por exemplo, ao se pensar na Revolução Mexicana (1910), os três primeiros nomes que vem à mente são Francisco Madero, Pancho Villa e Emilliano Zapata, ou seja, há um silêncio em torno de sua atuação das mulheres no processo revolucionário mexicano. Atualmente já se tem pesquisas que nos permitem conhecer um pouco das mulheres que participaram massiva e ativamente da Revolução Mexicana, seja nos campos de batalha, ou por meio de intervenções diretas na vida pública e política.

Porém, antes de falar da atuação das mulheres neste movimento, é importante fazer uma breve contextualização do mesmo. Durante a ditadura de Porfirio Díaz (1876-1911), houve um processo de modernização, que abriu as portas do México para os investidores estrangeiro, e consequentemente, os pequenos proprietários de terras e comunidades indígenas passaram a ter suas propriedades expropriadas, ou seja, a modernidade mostrava sua fase obscura, que é a colonialidade com sua classificação de gênero/classe e raça (REED, 1978, TOSI, 2016).

Em meio a esse panorama, as camadas mais baixas, os sujeitos subalternizados como as mulheres, não tiveram outra opção a não ser lutar. Cabe ressaltar que a modernização iniciada abriu caminho para a conscientização das mulheres, com a criação da Escola Normal de Professoras. Segundo Patricia Galeana:

Benito Juárez planteó en su programa de gobierno del 20 de enero de 1861: “Secularizando los establecimientos de utilidad pública, se atenderá también a la educación de las mujeres, dándoles la importancia que merecen por la influencia que ejercen en la sociedad”. Juárez estableció la Escuela Secundaria para Señoritas en 1869. Posteriormente, por iniciativa del presidente Sebastián Lerdo de Tejada, en 1875, se introdujo la enseñanza de la Pedagogía en la Escuela Nacional Secundaria para Señoritas, convirtiéndose de facto en una Escuela Normal. Ya en el gobierno porfirista, en 1888 se fundó la Escuela Normal de Profesoras (GALEANA, 2014, p.16).

Assim, elas começam a sair dos estreitos limites do lar para outras atividades, não apenas laborais, mas também culturais e políticas, o que leva a uma significativa mudança de hábitos, pois essas mulheres passam a ter acesso aos movimentos feministas da Europa e dos Estados Unidos e são por eles influenciadas, organizado, a partir daí, grupos de mulheres para escrever em jornais e revistas femininas, onde questionam que mesmo tendo acesso à educação, ela não era igualitária entre os sexos, pois algumas áreas ainda eram restritas aos homens. Desta forma, foram surgindo mulheres intelectuais que aderiram à luta contra o regime e à favor da revolução. Para Ana Lau:

Aquellas mujeres que se dedicaron al periodismo fueron activas promotoras de cambios en la situación para su género y también participaron en el terreno político en contra del gobierno de Porfirio Díaz; se comprometieron con los movimientos de oposición fundando organizaciones que protestaban contra los abusos del régimen y promovían la efectividad del sufragio y la no reelección, al mismo tiempo que pedían mejoras a la condición femenina (LAU, 1995, p.90).

Essas mulheres que participaram do processo revolucionário mexicano ficaram conhecidas como “soldaderas” ou “Adelitas”, por causa de uma canção composta para uma delas, Adela Velarde Pérez. Foram mulheres dupla ou triplamente subalternizadas na sociedade mexicana pelas hierarquias modernas de gênero, raça e classe. Segundo Marcela Tosi:

Las soldaderas provenían de distintos antecedentes y tenían diferentes personalidades y objetivos. Aunque la mayoría eran mestizas o indígenas de las áreas rurales y de pequeños pueblos, algunas eran de la ciudad. Vivieron en una época caótica y representan una cultura campesina migratoria en transición que dejó huella en la tradición bélica de la Revolución mexicana. Los militares y burócratas estaban decididos a borrarlas del ejército con la finalidad de fortalecer su racionalidad patriarcal. La cultura popular mexicana distorsionó y desmintió su papel mediante un discurso de género que las representó como queridas, ramera o Amazonas domadas, no esenciales. A final de cuentas, sin embargo, sus contribuciones a la historia de México tendrán de ser reconocidas (TOSI, 2016, p.155).

Todavía, como a esfera pública não está desassociada da privada, já que os sujeitos possuem identidade múltiplas, é cabível pontuar que algumas eram esposas ou mães que acompanharam seus maridos e filhos por livre opção ou não. Seu papel foi

distorcido pela cultura patriarcal do Estado revolucionário e pós-revolucionário mexicano, que as descreveram como mulheres que iam à guerra somente por amar um soldado, algumas vezes apontadas como principal causa de desordem nos exércitos. Porém, elas foram mais do que isso: auxiliaram as tropas de todas as maneiras imagináveis, fizeram a guerra possível. De acordo com Daniel Grilli:

Encargadas de las tareas domésticas, como siempre, pero en tiempos de guerra e medio de condiciones más adversas, peregrinando de un lugar a otro, pernoctando en los campamentos improvisados, se ocuparon no sólo de alimentar a la tropa, lavar la ropa y cuidar a los hijos, sino también de atender a los heridos, servir de correos y de espías en los pueblos, abastecer de armas y brindar compañía sexual a sus hombres (GRILLI, 2012, p.55).

As soldaderas fizeram proezas no âmbito individual e coletivo, pois desconstruíram os papéis impostos ao gênero feminino em uma sociedade machista. Por exemplo, Dolores Jiménez y Muro (1948-1925) professora, poeta, revolucionária, editora da *La Mujer Mexicana* e presidente da Las Hijas de Cuauhtémoc, liderou um protesto contra Díaz e sua fraude eleitoral. Ela acabou sendo perseguida, ameaçada e presa e depois que foi libertada, quando juntou-se às forças zapatistas, onde foi nomeada Brigadeiro-General, tendo preparado o prólogo do Plano de Ayala. Antes de ingressar na luta zapatista, em 1911, participou da elaboração do Plano Político e Social proclamado em Tacubaya, que exigia o retorno da terra aos camponeses e aumento salarial. Após a Revolução, seu trabalho continuou no Ministério da Educação, onde em 1917 promoveu as primeiras missões culturais e a primeira campanha de alfabetização (TOSI, 2016, p.159).

O pós-revolução (décadas de 1920 e 1930) se caracteriza por uma grande efervescência cultural. Um novo tipo de arte (muralismo) se desenvolveu no país, por meio de ações como a criação de escolas de arte. Essa mesma ebulição aconteceu na política, pois de acordo com Carmen Escandón Ramos, em *La participación política de la mujer: del fusil al voto 1915-1955* (1994), nessa época proliferaram os conselhos, os congressos e as ligas.

Em 1919, cria-se o Consejo Nacional de Mujeres que depois passou a ser chamando de Consejo Feminista Mexicano (CFM). O Conselho publicava sucessivamente na revista *La Mujer*, cuja diretora foi Julia Nava, que junto com as demais integrantes do conselho, Refugio Garcia, Elvia Carrillo Puerto, Juana Gutiérrez, Elena Torres Cuellar, Estela Carrasco e Luz Vera, foi convidada a Baltimore, em Maryland, Estados Unidos, em 1922, para participar do Primer Consejo Feminista Panamericano, e em 1925 do Consejo de Mujeres de la Raza, ambos marcados pela

diferença de pensamento político das participantes, por exemplo, Gabriela Cano vai dizer que “algunas congresistas, entre ellas, Elvia Carrillo Puerto, defenderon el amor libre; sin embargo, no todas compartían esta posición” (CANO, 1990, p.311), ou seja, os assuntos envolvendo moral sexual eram complexos.

Durante a década de 30 o movimento se dedicou à luta por igualdade de obreiras e campesinas. Em 1931 e em 1933 foram organizados na Cidade do México o primeiro e o segundo Congreso Nacional de Obreras y Campesinas e em 1934 o terceiro na cidade de Guadalajara. Em 1935 funda-se a Frente Único Pro-Derechos de la Mujer (FUPDM), direcionado à luta do voto feminino. É preciso lembrar que o presidente Lázaro Cárdenas, em 1937, anunciou que colocaria “las mujeres en el mismo plano que los hombres. Porque no sería justo que estuviéramos reclamando su presencia en los actos sociales, si no la hemos colocado en un plano de igualdad política” (GALEANA 2014 p.23), reformulando o artigo 34º constitucional estabelecendo assim a cidadania das mulheres.

No entanto, apesar de ter sido aprovada por ambas as câmaras e pelas legislaturas dos estados, não se deu a declaratória final nem a publicação no Diário Oficial, pois houve um temor que as mulheres votassem no candidato de oposição, o que postergou o direito das mulheres mexicanas de se expressarem por meio do voto. Essa conquista só foi atingida em nível federal em 1953, mediante a alteração do artigo 34º, feita no governo de Adolfo Ruiz Cortínez. Segundo Galeana:

El 1º de diciembre de 1952, en su discurso de toma de posesión como presidente de México, Ruiz Cortines anunció que enviaría a las Cámaras una iniciativa para reformar el artículo 34 constitucional y demás relativos al voto femenino, con la finalidad de incorporar de manera plena y definitiva a la mujer en la vida política nacional. El 10 de diciembre de 1952, el Presidente envió al H. Congreso su iniciativa de reformas a los artículos 34 y 115 de la Constitución.²⁷ La reforma se publicó en el Diario Oficial del 17 de octubre de 1953 (GALEANA, 2014, p.26-27).

Entretanto, é importante mencionar que foi Amalia González Caballero de Castillo Ledón, uma das sufragistas mais destacadas no México, funcionária pública e diplomata, a responsável por solicitar ao candidato Ruiz Cortínez, o “favor” de conceder o sufrágio feminino. Como eram necessárias assinaturas requerendo-o, criou-se a Alianza de Mujeres de México. Ainda para Galeana:

Por otra parte, en 1952, Amalia González Caballero se entrevistó con el candidato Ruiz Cortines, para instarlo a promover la reforma constitucional para otorgar la ciudadanía plena a las mujeres, así como se había hecho en muchos otros países del mundo. El candidato le pidió un documento firmado por las mujeres demandando ese derecho. Doña Amalia creó la Alianza de Mujeres de México, recorrió gran parte de la República y entregó a Ruiz

Cortines la solicitud de voto federal con miles de firmas. Durante todo el proceso de discusión legislativa en torno del sufragio femenino, doña Amalia tuvo un papel principal. Fue la primera mujer que habló en la Cámara de Senadores para agradecer el otorgamiento del voto (GALEANA, 2014, p.26).

A luta das sufragistas do final do século XIX e meados do século XX, almejava a igualdade com os homens através do direito de voto. Uma vez obtido o sufrágio, as lutas ficaram semicongeladas por alguns anos, até o surgimento do neofeminismo que, segundo Lau (1987), está organizado em três estágios cronológicos: em 1970 fase de estabelecimento; a segunda anos 80, onde houve um estreitamento dos vínculos entre as feministas de classe média, os partidos políticos, a igreja católica e, sobretudo, as trabalhadoras remuneradas urbanas e rurais, porém ficaram estagnadas e perderam um pouco da capacidade de impugnação, da consciência crítica, por exemplo, a luta pela despenalização do aborto continuava congelada; e por último a década de 90, etapa marcada pelas alianças, conversões e a busca da democratização.

A nova onda de feminismo no México surgiu com mulheres pertencentes a setores médios, com educação universitária e que de alguma maneira já haviam participado do movimento estudantil de 68, onde foram relegadas à impressão e distribuição de folhetos; fazer comida; limpeza e manutenção das instalações onde os comitês se reuniram; aqui, o poder da palavra e da discussão eram mínimos. Desta forma, as diferenças de gênero no uso de espaços públicos e privados, junto com a progressiva influência do feminismo estadunidense, contribuíram para o reavivamento da luta das mulheres mexicanas. Todavia, era “preciso uma enorme energia e coragem” para resistir a uma concepção de feminismo que, paradoxalmente, ainda tornava a maioria das mulheres invisíveis (ANZALDÚA, 2000, p.229).

Para alcançar uma verdadeira igualdade com os homens era necessário acabar com a discriminação, violência e a opressão alienante. Por isso estas mulheres propuseram mostrar e divulgar os campos em que a dominação é mais evidente: o lar (o duplo dia de trabalho); o trabalho (menor remuneração), os meios de comunicação de massa (objeto feminino, consumista); a rua (violência sexual) (SERRET, 2000).

Assim, de acordo com Estela Serret (2000), começaram a surgir alguns grupos, sendo o primeiro criado em 1971 e denominado Mulheres na Ação Solidária (MAS). Em 1972 surge o Movimento Nacional da Mulher (MNM), voltado aos assuntos jurídicos, sociais e família da mulher. Em 1974, eles se concentraram na luta pela descriminalização de aborto; nesse mesmo ano emergiu o Movimento de Libertação das Mulheres (MLM), o coletivo La Revuelta em 1975 (SERRET, 2000).

Em sua segunda etapa nos anos 80 o movimento agregou as mulheres dos setores populares e da chamada sociedade civil, com quem as feministas até então não tinham sido capazes de interagir. Desse modo, em conjunto com os grupos das Comunidades de Base Eclesial (CEBS) e da progressiva Igreja Católica, houve uma interação entre mulheres de classes sociais distintas, se voltando para o assistencialismo e assumindo o dever do Estado de dar apoio legal, médico ou psicológico para as mulheres. Foi durante essa época que houve o processo de institucionalização, através do qual teve início a instauração de diversas Organizações Não Governamentais (ONG's), principalmente internacionais, que passaram a financiar o movimento. Para Serret:

Así, comenzaron a proliferar ONG feministas que lograban financiamientos internacionales de organismos preocupados por fomentar el desarrollo en países del tercer mundo. Los apoyos fluyeron no sólo para el trabajo de capacitación y orientación diversas a mujeres de grupos socialmente deprimidos, sino también para fomentar la labor de los centros que daban atención a mujeres víctimas de la violencia sexual (SERRET, 2000, p.49).

É cabível frisar que neste período começam a surgir os Estudos das Mulheres (e posteriormente de gênero) nas instituições de educação superior. Em 1982 surgiram os Encontros Feministas Nacionais e também os Encontros Feministas Latino-Americanos e do Caribe, para onde iriam tanto as chamadas mulheres institucionais como as denominadas autônomas, além das ativistas do movimento amplo de mulheres. Assim, pode-se dizer que houve um pouco de avanço em relação às penas a violadores e, além disso, deputadas de diferentes partidos conseguiram criminalizar o acoso sexual. Todavia a luta pela despenalização do aborto continuava estagnada (SERRET, 2000).

Na terceira fase dos anos 90, uma vitória obtida com as ações do movimento foi a aprovação, em 12 de julho de 1990, das reformas do Código Civil relativas a crimes sexuais. No mesmo ano, o aborto foi legalizado no estado de Chiapas, porém a reforma gerou polêmica, sendo revogada em pouco tempo. O movimento foi ampliado substancialmente em 1994, liderado por mulheres camponesas e indígenas que, após a revolta do Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN), por meio da Lei da Mulher Revolucionária, tentam fazer com que suas vozes sejam ouvidas, reivindicando demandas específicas de gênero, como o direito de escolher livremente um parceiro, ocupar um cargo público ou decidir sobre sua sexualidade.

Desde 1998, o Parlamento das Mulheres do México é composto por mulheres de diferentes partidos e como um órgão legislativo vinculado à sociedade civil, a fim de preparar propostas legislativas que contribuam para eliminar todas as formas de

discriminação de gênero e promover políticas e ações governamentais que assegurem a aplicação de leis e programas para as mulheres nas áreas da saúde, educação, trabalho, cultura.

Algumas considerações finais:

É inegável os avanços das políticas públicas que buscam melhorar a situação das mulheres; no entanto, elas são insuficientes para eliminar a desigualdade de gênero em países como o México. Tal insuficiência se dá porque as práticas sociais, culturais discriminatórias e sexistas que acompanham a vida das mulheres têm raízes profundas, dificultando e impedindo o pleno reconhecimento e exercício dos seus direitos, uma vez que existem altos níveis de violência contra eles, particularmente na esfera privada.

A desigualdade de gênero fere toda a sociedade e é o obstáculo para um desenvolvimento social e é urgente a necessidade de erradicá-la, para que haja a consolidação de uma sociedade verdadeiramente democrática e com igualdade entre mulheres na vida pública e privada. Reduzir a diferença e romper com essa hierarquização dos sexos é um desafio não apenas legal, mas também pessoal, familiar e, portanto, social e cultural, sendo necessário o apoio das instituições que estão atreladas a uma organização maior que o Estado, pois elas são os principais meios de socialização das mulheres e dos homens, depois da família.

Por fim, a história vem buscando, por meio da História das Mulheres, abrir espaços para que estas narrem e escrevam sua versão, suas vivências e reivindicações, pois pesquisar e escrever são atos políticos e emancipatórios.

CAPÍTULO 2 - A REPRESENTATIVIDADE FEMININA NO CINEMA

Introdução:

O cinema é uma poderosa ferramenta de representação simbólica que reflete os valores culturais de cada sociedade, recriando diferentes estilos de narrativas em conformidade com a época na qual dada obra foi produzida, levando em consideração, também, o grupo social que fez e recebe aquela obra. Deste modo, o cinema pode representar mulheres através da ótica da sociedade misógina, ou seja, como uma figura decorativa; submissa; dependente dos homens; mero objeto de desejo e sexualizada, refletindo a maneira como a história durante anos foi escrita por homens, ignorando as interpretações e experiência de mundo feminino. Não afirmamos que seja

impossível um homem retratar esse universo, mas aclaramos a constante presença de falhas, uma vez que a visão masculina, diferentemente da feminina, não é a de quem vivenciou a opressão e as dificuldades em ser e viver como mulher.

Todavia, mesmo que suas contribuições audiovisuais foram e continuam sendo obscurecidas, as mulheres seguem buscando espaço no cinema, algumas fazendo uso das questões de gênero para que a visão patriarcal eternizada na sociedade seja revista, alterada e, se possível, substituída por outra que acredite no potencial da igualdade, do respeito e da empatia.

2.1 Mulheres atrás das câmeras no México:

Ao longo do tempo, o cinema passou por diversas modificações, mas essas transformações não alteraram a representatividade feminina. Em geral, as mulheres estão diante das câmeras, mas não por trás delas, como as cineastas, diretoras, roteiristas, etc. A essas profissionais é dificultado o acesso ao campo de trabalho e muitas vezes é negado o merecido reconhecimento, como resultado do machismo estrutural que permanece internalizado nos imaginários e nas ações dos indivíduos. Apesar de a produção audiovisual feita por mulheres ter sido, muitas vezes, dificultada ou silenciada, ela existe e deve ser conhecida. Em se tratando da nossa região, para Maria Selem:

Escrever sobre o panorama da produção audiovisual das mulheres na América Latina é uma tarefa difícil. Trata-se de ir buscar a história que fizeram as mulheres no cinema, no vídeo, nos audiovisuais e essa história não está contada, pertence ao vazio, porém está aí. Está nos catálogos das distribuidoras de cine e vídeo de mulheres, (...) está nas publicações de memórias dos Encontros Feministas Latino-americanos e do Caribe, está nos folhetos dos festivais nacionais e internacionais de cinema e vídeo (...), está na memória de cada centro ou grupo de mulheres em cada cidade em todos os países da América Latina e Caribe, estão em toda parte e não sabemos onde está (SELEM, 2013, p.45).

Ao investigarmos a história das mulheres por detrás das câmeras no cinema mexicano, é grande a quantidade de diretoras indicadas ou premiadas em várias modalidades de festivais, porém, há pouca menção acerca de suas trajetórias.

Por isso, na esteira dessas ideias, o intuito deste trabalho é dar visibilidade para estas cineastas, começando por María Hermínia Pérez de León Avendaño (1893-1953), ou Mimí Derba, como ficou conhecida. Além de atriz, cantora, escritora, roteirista, produtora e diretora, ela foi a primeira mulher a comandar um filme no México, iniciando sua carreira como atriz no Teatro Lírico em 1912, em pleno cenário da revolução mexicana.

Apesar da fama, Derba não se conformou só com os palcos. Em 1917, fundou, junto com o cinegrafista Enrique Rosas e com o apoio financeiro do General Pablo González, a empresa Azteca Filmes, que produziu, em menos de um ano, cinco longas metragens inspirados em dramas italianos. Os filmes em questão eram: *In Self Defense*; *Soul of Sacrifice*; *The Dreamer*; *In the Shadow* e *The Tigress*. Neste último, Derba dirige e atua, tornando-se a primeira diretora feminina da história do México. Entretanto, apesar do grande esforço, a empresa foi liquidada em 1919 (PARANAGUÁ, 1990, p.20 e 21).

Derba foi seguida por outras mulheres, como as irmãs Adriana e Dolores Elhers, as primeiras a receberem apoio financeiro do Ministério do Interior durante o governo de Venustiano Carranza, que as conheceu em uma de suas viagens por Veracruz. As irmãs o fotografaram e o resultado das fotos agradou tanto o presidente que ele concedeu a elas uma bolsa de estudo em fotografia na Champlain School of Studies em Boston. Para Patricia Torres:

Se formaron en el oficio gracias al apoyo financiero del presidente Venustiano Carranza, filmaron documentales, procesaron películas, vendieron aparatos de proyección y trabajaron para la primera oficina de censura que hubo en México (TORRES, 2008, p.113).

Assim que essa bolsa foi concluída, as fotógrafas ganharam outra que lhes permitia trabalhar no Museu Médico do Exército nos Estados Unidos, onde contribuíram na produção de filmes que serviram para instruir os militares da linha de frente da Primeira Guerra Mundial sobre questões relacionadas à saúde. No final da estadia nos Estados Unidos, as irmãs Elhers trabalharam nos estúdios da Universal Pictures, em Nova Jersey (TORRES, 2008).

Ao retornarem para o México em 1919, Adriana foi designada chefe do Departamento de Censura Cinematográfica, e Dolores, chefe do Departamento Cinematográfico, que pretendia apresentar uma imagem próspera do México e de seus habitantes, o aparelho cinematográfico estatal ficou, portanto, sob a responsabilidade dessas duas mulheres (TORRES, 2008).

As irmãs não eram apenas produtoras e realizadoras especializadas em cinema, ademais, sabiam desenvolver e processar seus próprios filmes, além de terem uma mentalidade empreendedora junto com a firma Nicholas Power, uma grande marca de projetores de cinema que competia diretamente com a empresa de Tomás Alva Edison. O negócio das irmãs se chamava Ehlers House e elas produziram documentários sobre a zona arqueológica de Teotihuacan; o Museu de Arqueologia da Calle de Moneda; o

sistema de água potável da Cidade do México e a indústria do petróleo, entre outros. Esses documentários foram, sem dúvida, o antecedente da propaganda que há décadas vem sendo produzida no governo federal (TORRES, 2008).

Entre 1922 e 1929, dedicaram-se a filmar e a vender os primeiros telejornais de cinema nacional, o *Ehlers Magazines*, que eram exibidos no início das sessões de cinema, reportando os "acontecimentos da atualidade". As irmãs Ehlers foram também participantes ativas nos acontecimentos cinematográficos de seu tempo, aparecendo entre os fundadores do Sindicato Cinematográfico. Em 1954 se mudaram para Guadalajara, onde fundaram outra Casa Ehlers (TORRES, 2008).

O fenômeno do cinema se popularizou e conquistou um público cada vez maior. Anos depois, a yucateca Cándida Beltrán Rendón (1898-1984) foi a primeira mulher a dirigir um longa-metragem com enredo: *El Secreto de la abuela* (1928), rodado no antigo Ministério das Relações Exteriores. A narrativa mostra a trajetória de uma menina pobre e órfã que ganha a vida vendendo jornais para sustentar sua avó cega. Ao contrário de Mimí Derba, que tinha larga experiência no teatro, e das irmãs Elhers, que se destacavam pelos estudos e talento filmográfico, Rendón, sem muito conhecimento na área cinematográfica, decidiu embarcar nesta aventura, produzindo o filme com seu próprio dinheiro, além de estar totalmente envolvida com o roteiro e a cenografia. Foi a última das cinco realizadoras do período mudo do cinema mexicano (PARANAGUÁ, 1996).

Da mesma forma, destaca-se Juliet Barrett Rublee (1875-1966), nascida em Chicago, Estados Unidos, que atuou como assistente de direção, produtora e roteirista. Ela teve a honra de ser a produtora do primeiro filme americano feito inteiramente no México, *Flame of Mexico* (1932), também conhecido como *The Heart of Mexico* e *Alma mexicana*. Além da sua contribuição no meio cinematográfico, foi uma ativista feminista, que liderou em 1914 a marcha a favor do voto feminino, organizada pela União Legislativa pelo Sufrágio Feminino. Foi a favor do uso de contraceptivo que permite às mulheres planejar sua reprodução, sendo em 1921, uma das organizadoras do Primeiro Congresso sobre Controle de Natalidade, ou seja, uma mulher com a câmara na mão e o feminismo na cabeça. Nota-se que a luta feminista propiciou uma abertura para as mulheres na vida pública, aumentando sua interferência na produção cultural, antes fortemente marcada pelo patriarcado. Para Francesca Gargallo:

A luta consciente e organizada das mulheres contra o sistema opressor e explorador que vivemos: subverte todas as esferas possíveis, públicas e privadas, desse sistema que não somente é classista, mas também sexista,

racista, que explora e oprime de múltiplas maneiras todos os grupos fora da esfera de poder (GARGALLO, 2004, p.27).

Quem também fez história por trás das câmeras foi a atriz Elena Sánchez Valenzuela, que além de dirigir o filme *Michoacán* (1936), fundou, em 1942, a primeira Cinemateca Nacional mexicana, então localizada no Ministério da Educação. (RANGEL 2019 p.15).

O cinema latino-americano, mais do que sufocado pela cultura cinematográfica hollywoodiana, foi também cenário de muitas resistências, como por exemplo, as produções de Adela Sequeyro (1901-1992) que “a finales de los años 20 y principios de 1930 colaboró en El Demócra-ta, El Universal Ilustrado y Revista de Revistas, y se dedicó sobre todo a resaltar las novedades del cine europeo y criticar las producciones hollywoodenses” (TORRES, 2016, p.77). Como diretora, além de *Diablillos de arrabal* (1940), fez o filme *La mujer de nadie* (1937), que conta o melodrama de uma mulher e três amigos boêmios com quem se relaciona e acaba saindo sem decidir com qual dos três teria um relacionamento. Seu triunfo principal foi reformular a estética do cinema mexicano dos anos trinta a partir de uma perspectiva de gênero, mostrando mulheres que pouco tinham a ver com o modelo submisso ou passivo sexualmente. De acordo com Selem:

Muitas das mulheres vinculadas à produção artística nas décadas de 70 e 80 estão criando uma arte marcada por sua sexualidade. Aquilo de ‘o pessoal é político’ concorda com a percepção da arte como enraizada na experiência pessoal, por isso um amplo espectro de temas foram liberados para chegar a ser matéria da arte das mulheres. Em sua produção o conteúdo tem sido revolucionado e as formas tradicionais apropriadas para que toda uma geração expresse suas vozes. Assim, essa outra visão é transportada para roteiros e filmes, e o resultado é um salto emocionante no avanço da cultura das mulheres neste lado dos oceanos (SELEM, 2013, p.40-41).

Junto com chamada “época de oro” do cinema mexicano surgiu a cineasta mais completa conhecida até então, Matilde Landeta (1910-1999), que após anos trabalhando ao lado de famosos diretores como Emilio Fernández, Julio Bracho, Roberto Gavaldón e Emilio Gómez Muriel, decidiu escrever, editar e produzir seus próprios filmes: *Lola Casanova* (1948); *La negra Angustias* (1949) e *Trotacalles* (1951). Vale destacar que para lançar seus filmes ela teve que hipotecar sua casa, pois nenhuma produtora queria financiar um projeto liderado por uma mulher, além de sua projeção ser quase nula. Segundo Siboney Gutiérrez:

El mayor mérito de esas películas, situadas en el periodo alemanista, donde predominaban los enfoques conservadores y machistas en cuanto a las relaciones de género y a la situación social de la mujer, fue la intención deliberada de reflexionar críticamente sobre la condición femenina,

cuestionando la visión maniquea de la mujer que ofrecía el cine mexicano: como objeto sexual, como madre abnegada o como mujer-niña. (GUTIÉRREZ, 2014, p.48).

Por motivos financeiros, Landeta ficou afastada da cadeira de diretora por quarenta anos, retornando para fazer seu quarto e último filme, *Nocturno a Rosario* (1991). Após vários anos sendo esquecida, ela recebeu o Prêmio Ariel (1957), de Melhor História Original por seu filme *El camino de la vida* (1956), que escreveu em parceria com seu irmão Eduardo. Em 1975, foi homenageada com o filme *La negra Angustias* (1950), na categoria Diretoria Feminina e em 1992, o comitê organizador do Ariel a presenteou com um prêmio especial em reconhecimento à sua carreira.

Nesta época, igualmente se destaca Carmen Toscano (1910-1988), diretora, documentarista, montadora, roteirista de cinema e teatro, poetisa, produtora e escritora. Seu interesse pelas câmeras foi influência direta de seu pai Salvador Toscano, reconhecido pela sua contribuição excepcional à cinematografia mexicana. Ele filmou a Revolução Mexicana e a maioria de seus filmes foi sobre o assunto. Em 1942, ela se propôs a catalogar o riquíssimo material cinematográfico que seu pai havia deixado, de onde surgiu aquele que se tornaria o filme nacional mais ambicioso de seu tempo, *Memórias de um mexicano* (1950), onde teceu a história ficcional de um cidadão que foi testemunha da época (WOOD, 2009)

Além de Landeta e Toscano, neste período se sobressai Marcela Fernández Violante (1941-). Seu primeiro trabalho profissional foi o curta documentário dedicado a *Frida Kahlo* (1972). Em 1982 também homenageou Landeta com um curta documentário (1982). Além destes curtas, ela produziu longas-metragem: *Anyway Juan te llamas* (1974), *Cananeo* (1976), ambos amplamente premiados dentro e fora do México. Em 1979 fez *Misterios*, seguido de *En el país de los pies ligeros* (1982) e *Nocturno amor que te vas* (1987), entre outros.

Violante coordenou o Clube de Cinema Infantil da Universidade Nacional Autónoma de México (UNAM), entre 1970 e 1971, década em que ingressou no Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), como professora em tempo integral. Em 2000, recebeu da Sociedade Mexicana de Diretores a medalha de prata pelo mérito de diretora e por seus 25 anos de atividade cinematográfica, ou seja, possui uma extensa trajetória neste ramo, sendo a cineasta latino-americana com mais longas-metragens filmados. Atualmente trabalha como Secretária Geral do Sindicato dos Trabalhadores na Produção Cinematográfica da República do México (STPC).

Na década de 1980, surgiram outras cineastas, como María Elena Velasco (1940- 2015), que se tornou uma das faces mais representativas da cinematografia e da televisão mexicana por sua interpretação de La India María, personagem de sua criação, que retrata não só as tradições mexicana por meio das vestimentas, o jeito de fala, mas a discriminação que o povo indígena sofre na cidade. Velasco também dirigiu filmes de quadrinhos como *El coyote emplumado* (1983), *Ni Chana ni Juana* (1984) e *Se equivocó la stigüña* (1992).

Por sua vez, temos também Dana Rotberg (1960-). Com seu Curta Documentário *Elvira Luz Cruz pena máxima* obteve em 1985 o Prêmio Ariel. Seguiu-se *Ángel de fuego* (1992), filme que recebeu o prêmio de Melhor Filme e Melhor Coreografia no Festival de Havana em 1992, prêmio de melhor filme no Festival Latino de Nova York e prêmio da Crítica Estrangeira no VI Festival de Cinema Mexicano de Guadalajara. Em 1993, com o apoio de várias instituições, Rotberg assumiu a tarefa de organizar a Primeira Série de Filmes dedicada a Sarajevo. Em 2001 realizou o filme *Otilia Rauda* baseado no romance de Sergio Galindo e recentemente *White Lies* (2013), lançado no Festival de Toronto.

No final da década de 80 se tem o surgimento das duas cineastas mexicanas que mais se destacaram em nível internacional: Marisa Sistach (1952-) e María Novaro (1951-).

Sistach tem formação em antropologia, o que claramente a influenciou na realização de seus filmes altamente críticos, com temas relacionados à rebelião das mulheres contra as convenções sociais e problemas que dizem respeito aos adolescentes. Ela ficou conhecida com o curta-metragem *¿Y si platicamos de agosto?* (1980), foi indicada cinco vezes ao Prêmio Ariel e o ganhou, em 1995, com o documentário *La línea paterna* (1995). Além disso, foi a criadora da trilogia cinematográfica que aborda a violência sexual exercida contra as adolescentes no México. De acordo com Marcia Espinoza:

Perfume de violetas, (nadie te oye), 2000; Manos libres (nadie te habla), 2004; La niña en la piedra (nadie te ve), 2006. Las tres películas tratan la complejidad de los problemas socio-culturales que están relacionados con el machismo, que mantiene la opresión masculina principalmente sobre las mujeres jóvenes, e influye en su educación y diario vivir. (ESPINOZA, 2013, p.3).

Todavia, a diretora mexicana mais premiada da história do cinema mexicano em festivais internacionais como Berlim, Havana, Sundance e Ariel, entre outros, é María Novaro (1951), estudante de cinema formada no CUEC da UNAM. Depois de uma série

de curtas-metragens premiados, incluindo *Una isla rodeada de agua* (1984) e *Uzul celeste* (1987), dirigiu seu primeiro longa-metragem, *Lola* (1989), exibido na Berlinal e vencedor do Prêmio de Melhor Primeiro Filme no Festival de Cinema de Havana. Na lista de suas produções também estão *Danzón* (1991), *Otoñal* (1992), *El jardín del eden* (1994) e *Sin dejar huella* (2000) entre outros, sendo o mais recente *Tesoros* (2017). Seus filmes se inclinam para histórias urbanas em geral e para a esfera privada da família e do cotidiano, incluindo o ambiente de trabalho. Além das imagens, a música também desempenha um papel muito importante em suas narrativas, pois evidencia as emoções e situações pelas quais seus personagens passam (MARTÍN, 2008 p.117).

Tanto Novaro quanto Sistach buscaram mostrar mulheres livres, que gozam de sua sexualidade sem medo ou remorso, talvez sejam as cineastas mais feministas do cinema nacional: suas personagens femininas são representadas como seres com liberdade própria que rompem com os modelos estereotipados do feminino, permitindo a visão de diferentes modos de ser mulher, constituindo um tipo de cinema que hoje é ou deveria ser referência para novos(as) cineastas.

A esta geração de realizadoras dos anos 80 e 90 se agrega Guita Schyfter (1947-) nascida na Costa Rica, mas com formação acadêmica no México. Seu primeiro filme, *Novia que te vea* (1993), ganhou o Prêmio do Público na 7ª Mostra de Cinema de Guadalajara, o segundo lugar na categoria Cidade do México da FECIMEX, e o Ariel de Primeira Obra, Roteiro, Traje e Som. Ela também foi produtora de *Sucesos distantes* (1994), *Las faces de la luna* (2001) e *Huérfanos* (2013) (GALLEGOS; RIVERA, 2018 p.11, 12).

Outras cineastas também se tornaram conhecidas na década de 90, entre elas Sabina Berman (1955-), com vocação mais teatral, que codirigiu *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* (1996). Para Guillermo Sotelo:

La película *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* es una pieza visualmente lograda no sólo por estar basada en una obra de teatro, sino porque además, antecedida por un convenio con su público, ayuda a “ver”, a que el gaze (en el sentido que lo aplica Laura Mulvey al cine), del espectador acepte la figura alegórica de Pancho Villa en escena sin que altere el mensaje audiovisual que la película misma brinda. La aparición de Pancho Villa a manera de alter ego de Adrián sucede cuando el segundo trata de recuperar a Gina y ella lo rechaza porque ya tiene una nueva pareja. Es decir, cuando la masculinidad de Adrián se ve amenazada y/o disminuida. Según como la misma Mulvey lo plantea “La paradoja del falocentrismo en todas sus manifestaciones es que depende en la imagen de la mujer castrada para dar orden y significado a su mundo. Una idea de mujer se posiciona como un peligro al sistema...”. En la narrativa fílmica la amenaza al discurso patriarcal, que Adrián resiste pero termina imponiéndose en él, es palpable cuando Gina tiene poder y decisión de con quien y como ejercer su sexualidad (SOTELO, 2015, p.57).

Nesta lista de mulheres por trás das câmeras se somam Tatiana Huezo (1972-), com o documentário *Tempestad* (2016), que triunfou na Berlinale e no Fénix Awards, se tornando a primeira mulher a ganhar o Ariel de Melhor Diretor e Mitzi Vanessa Arreola (1977-), codiretora com Amir Galván Cervera, de *La 4a Compañía* (2016), ganhador do Prêmio Mexican Film Press de “Melhor Longa-Metragem”, na 31ª Edição do Festival Internacional de Cinema de Guadalajara (FICG). Com esta mesma produção, a cineasta ganhou 20 indicações e 10 prêmios, incluindo "Melhor Filme", no 59º Prêmio Ariel concedido pela Academia Mexicana de Artes e Ciências Cinematográficas (AMACC) (GALLEGOS; RIVERA, 2018).

Issa López (1971-) também deslumbrou o mundo com seu filme *Vuelven* (2017). Recentemente foi anunciado que ela mergulhará em uma nova história de terror mexicana baseada em um acontecimento real ocorrido em 2007 na "Villa de las Chicas", um internato católico localizado nos arredores da Cidade do México, onde mais de 500 estudantes foram acometidos por um surto de histeria, tiveram náuseas, vômitos, febre e dores musculares que os impediam de andar (GALLEGOS; RIVERA, 2018).

Além destas mulheres mencionadas acima, há muitas outras dos anos noventa em diante como: María del Carmen de Lara (1957-), com *En el país de no pasa nada* (2000); Mariana Chenillo (1977-), com *Cinco Días sin Nora* (2008) e *Paraíso* (2013); Quênia Márquez (1972-), com *Fecha de caducidad* (2012); Patricia Rigggen (1970-), com *La misma luna* (2007) e *Educando a mama* (2012), esta última também encarregada de filmar *Los 33*, sobre os mineiros do Chile (2015).

Nesta lista também acrescentamos Claudia Saint-Luce (1982-), com *Los insólitos pez gato* (2013); Natalia Beristain (1981-), com *No quiero dormir sola* (2012); Elisa Miller (1982-), com *Ver Llover* (2006); Yulene Olaizola (1983-), com *Paraísos artificiales* (2011); Iria Gómez (1979), com *Asalto al cine* (2011); a roteirista Lucía Carreras (1973-), com *La caula de oro* (2013). Estas mulheres aqui citadas são apenas algumas encontradas numa breve busca no site do Internet Movie Database (IMDb). Contudo, é necessário destacar que, apesar do crescente número de cineastas mexicanas e em outras partes do mundo, a realidade é que ainda não é um número expressivo em comparação com os diretores homens.

2.2 Alguns apontamentos sobre a representação das mulheres no cinema mexicano:

O cinema mexicano tem um vasto repertório de filmes, alguns bons e outros nem tanto, mas não podemos negar é que a produção nacional em alguma medida normalizou a violência contra a mulher. Deste modo, temos duas personificações das mulheres mexicanas, a “santa” e a “mãezinha”, comparadas com a virgem, e as rumberas e ficheras.

O México, no final dos anos quarenta, vivia uma mistura de “modernidade” e “atraso”. Tal contradição repercutiu nas telas, como exemplo, temos a prostituição intimamente vinculada ao processo de urbanização periférica (BRAGANÇA, 2014, p. 275). Assim surgiu o cinema “cabaretero” dos anos 40/50 com seus ritmos musicais afro-caribenhos, convertendo o cabaré em uma espécie de “templo sagrado” e a rumbeira (prostituta) como personagem principal, como deusa do sexo. Para Francisco de La Peña Martínez:

Entre las divas del cine de cabareteras destacan en especial las actrices cubanas (Ninón Sevilla, María Antonieta Pons, Rosa Carmina y Amalia Aguilar) pero también otras notables actrices como Meche Barba, Miroslava, Andrea Palma, Lupita Tovar, Esther Fernández, Marga López, Leticia Palma, Sara Montiel o Tongolele (MARTÍNEZ, 2015, p.197).

Diferentemente da moça ingênua, a prostituta já não é necessariamente uma provinciana que foi pra cidade grande e se encontra desprotegida. Ainda que muitas das narrativas deste cinema as coloquem como uma vítima do seu próprio infortúnio, a prostituta/rumbeira deste período não é alguém que se envergonha da sua vida lascívia. Todavia, ao mesmo tempo em que este cinema legitimava a prostituição, era preciso, também, preservar os espaços convencionais do patriarcado presente nas esferas pública e privada, ou seja, por serem independentes economicamente, se tornam uma ameaça à posição masculina e as responsáveis pela instabilidade familiar. Ainda para Francisco de La Peña Martínez:

La madre sacrificada, la hermana casta, la novia pura o la esposa fiel se oponen a la mujer indecente (prostituta, amante o rumbera) que amenaza los tabúes sociales, mantis religiosa que despierta los temores masculinos más arcaicos, mujer sin escrúpulos cuya sexualidad animal lleva a los hombres a la perdición (MARTÍNEZ, 2015, p.197).

Assim, o cinema mexicano reflete a mentalidade de uma sociedade machista que define “Mulheres pra casar e aquelas que servem apenas para os prazeres da carne”. Em outras palavras: “Fazia-se amor com a esposa quando se queria descendência; o resto do tempo era com “a outra” (DEL PRIORE, 2013, p.48). A imagem da “madre” é

apresentada a partir de quatro perspectivas: a mártir nascida para sofrer; a onipotente ou dominante; a morta santificada e a madre-amante como figura do pecado na religiosidade (SÁNCHEZ, 2001).

A "mãe mártir" é uma mulher que cuida do lar e da família, mas não goza de respeito nem reconhecimento por parte de seus entes queridos. Sua opinião não é considerada, ou seja, é apenas uma empregada doméstica. Diferente desta "madre" sem voz, temos a onipotente ou autoritária, a tradicional matriarca viúva que passou a controlar a fortuna da família e a vida dos filhos, ameaçando deserdá-los caso não façam suas vontades como escolher com quem o filho(a) vai casar, ou seja, é uma redefinição de machismo praticado por mulheres (SÁNCHEZ, 2001).

A figura da "mãe celestial" ocorre quando ela morre. Se a família for rica, um grande retrato da matriarca é colocado acima da lareira na sala principal. Se for uma "mãe rural", de bairro ou de fazenda tradicional, sua fotografia será posta em um pequeno altar com velas. Em ambos os casos e com apenas algumas diferenças de vocabulário, a falecida se torna sagrada e filhos e maridos lhes pedem a benção, a permissão para reconstruir suas vidas, perguntam como proceder em diante de algumas situações comunicam suas alegrias, pedem perdão por não ter a respeitado em vida. A figura da "mãe morta" pode até transformar a vida insuportável para a segunda esposa, que sempre será vista como a outra, alguém que vive em pecado, pois em alguns casos já era amante (SÁNCHEZ, 2001).

Nos filmes da época de ouro do cinema mexicano também se nota a figura da mulher masculinizada. São mostradas como mulheres que estão passando por uma confusão de identidade momentânea ou que adotam tal postura como mecanismos de controle, para adquirir/sustentar status de poder, que não poderiam ter na figura feminina. Geralmente, o primeiro caso ocorre quando a mulher é muito jovem; e a segunda ocorre quando a mulher já é adulta ou idosa (VELÁZQUEZ-ZVIERKOVA, 2017).

Em muitos casos, estas representações são grosseiras, carregadas de preconceitos, como por exemplo, no o filme *Arriba las mujeres* (1943), de Carlos Orellana, onde o tema principal é a recuperação de papéis de gêneros, o retorno às posições tradicionais de homens e mulheres, para assim conseguir o restabelecimento da ordem familiar através do casamento e da maternidade das filhas, para o qual a profissionalização alcançada deve ser sacrificada (VELÁZQUEZ-ZVIERKOVA, 2017, p.3).

Igualmente, vale destacar que no começo do século XX, durante a “guerra às drogas”, a sociedade do país tornou-se material de inspiração cinematográfica, o chamado “Narco Cinema”. Às vezes com humor e sempre com grandes doses de violência. Entretanto, muitas vezes ao assistir um filme que aborda o narcotráfico mexicano, nos limitamos à violência promovida pela narcocultura, à maneira como o Estado tenta dismantelar estes carteis e em outros casos como os representantes do povo estão envolvidos e se beneficiando financeiramente, mas não paramos para pensar a figura da mulher em meio a tudo isto, que segue no papel de mulher objeto, ou seja, servem pra dar prazer aos traficantes, em alguns casos pra seduzir e conseguir informações de traficante oponentes, em conflitos de cartes podem ser estupradas, etc (MERCADER, 2012).

No entanto, assim como em outros ramos, as mulheres têm ocupado espaços de liderança que até então eram reservados aos homens. Vem surgindo a figura feminina como chefe do narcotráfico, como *La Reina del Sur*, com sua história baseada no livro do espanhol Arturo Pérez-Reverte em 2002 (MERCADER, 2012, p.231). A personagem Teresa Mendoza ou “a mexicana”, como era conhecida pelos criminosos e autoridades, é uma espécie de versão ficcional de Sandra Ávila, detida em setembro de 2007 no sul da capital mexicana junto ao seu marido Juan Diego Espinosa, conhecido como “El Tigre”, que fazia o elo entre o cartel mexicano de Sinaloa e o colombiano do Norte del Valle (MERCADER, 2012).

Na obra, Ávila é representada na imagem da Tereza como uma inimiga perigosa pelo alto grau de violência e por não tolerar traição. Capaz de usar seus atributos físicos para conseguir seus objetivos, porém muito inteligente e conciliadora, permite que membros do grupo criminoso expressem suas ideias, mas as decisões são tomadas por ela. Contudo, elementos de natureza feminina, como o emocional e o sentimental enfraquecem as “narcas”, principalmente a maternidade, que pode fazer com que elas escorreguem (MERCADER, 2012).

De modo geral, o que se percebe nestes filmes é que mesmo no comando, estas mulheres não descuidam da aparência, são perigosas, o que as torna mais sexys, porém lhes são incrementados atributos masculinos como a competitividade, habilidade em criar estratégias, transmitindo a mensagem de que, embora estejam no comando, aprenderam com os homens.

2.3 Frida: por trás e na frente das câmeras:

Nos subitens anteriores demos destaque às realizadoras mexicanas, bem como aos arquétipos representacionais de mulheres no cinema deste país. Fizemos isso para evidenciarmos que embora comparado com os homens ainda seja um número pequeno de realizadoras, elas existem e têm tido cada vez mais projeção nacional e internacional. Além disso, nos preocupamos em destacar a forma como as mulheres vêm sendo retratadas na frente das câmeras para enfatizar os estereótipos que se perpetuam. Isso nos permite questionar porque o filme *Frida* não foi produzido por uma realizadora mexicana e sim por uma cineasta estadunidense e porque ele reitera estereótipos no lugar de desafiá-los.

A obra, lançada pela Miramax Films, ficou sob a direção de Julie Taymor, embora a força-motora por trás do projeto tenha sido a artista mexicana Salma Hayek. Ainda que a ideia fosse transpor para o cinema a vida da pintora Frida Kahlo, Hayek capitaneou o projeto nos Estados Unidos, onde trabalha e reside, e não no México. Isso faz com que a obra seja sobre Kahlo e o México, mas pensada e construída nos EUA. Isso gerou resultados controversos, como o fato de que o filme é falado em inglês e com maioria dos atores estadunidenses, mas filmado no México.

Sobre as filmagens, vale destacar que elas ocorreram inteiramente em locações históricas mexicanas, como a Escola Preparatória Nacional, o Majestic Hotel e o Ministério da Educação, onde se encontram quase 60 murais de Diego Rivera. É importante ressaltar também que as cenas nas quais o casal estava em Paris e Nova Iorque durante as décadas de 1930 e 1940, foram filmadas em Puebla, cerca de 150 km ao leste da Cidade do México (NASCIMENTO, 2010, p.105).

Assim, é cabível enfatizar que mesmo tendo sido gravado no México e retratando a história de uma mulher que se destacou nacionalmente e internacionalmente, o filme não é nacional (mexicano). Os motivos podem ser os mais diversos, tais como machismo e interesses econômicos. O fato é que em uma entrevista Hayek alegou que após sete anos de busca por patrocínio, o conseguiu apenas em Hollywood e ainda teve que ajudar a financiar o projeto com seu próprio dinheiro, dando a entender que não houve interesse por parte do governo mexicano em subsidiar o filme. Para ela, em termos econômicos, a obra cinematográfica lhe trouxe poucos rendimentos, já que Miramax Films lhe pagou um salário irrisório de apenas US\$ 2.000, enquanto, somente nos EUA, *Frida* arrecadou cerca de US\$ 24,8 milhões de bilheteria (FOLHA ONLINE, 2003).

Heyek foi, inclusive, muito julgada pela crítica e pela população mexicana, especialmente pelo fato de ela ter contratado pessoas de fora do país para atuar, o que foi um insulto, um ato de discriminação. De acordo com Juan Aznarez:

Nos das vergüenza", dijo en un comunicado Olin Tezcatlipoca, director del Movimiento Mexica, defensor de los derechos indígenas. "Frida es un insulto para los casi 30 millones de mexicanos que radican en Estados Unidos y los 100 millones que están en territorio mexicano, porque Salma contrató a dos europeos para actuar como (los muralistas Diego) Rivera y (David Alfaro) Siqueiros (AZNAREZ, 2002).

É possível analisar no IMDb que com exceção de Salma Heyek, Patricia Reyes Spindola (Matilde Kahlo), Diego Luna (Alejandro) e Chavela Vargas (1919-2012) a maior parte do elenco principal é composta por estrangeiros. E como já mencionado, a direção foi comanda por uma mulher (não mexicana), e a maior parte da equipe técnica é formada por homens, sendo mexicano apenas o diretor de fotografia Rodrigo Prieto Stambaugh (IMDb, 2020).

Do ponto de vista do mercado e da recepção, o filme ganhou o Oscar de 2003 de melhor trilha sonora de autoria de Elliot Goldenthal, *Burn It Blue*, cantada pelo brasileiro Caetano Veloso, juntamente com a mexicana Lila Down, além de garantir outras indicações: melhor atriz (Hayek) e direção de arte e figurino; essas categorias foram destaque no Globo de Ouro (2003-EUA) e no BAFTA (2003-Reino Unido), que premiou a obra pela melhor maquiagem e indicou melhor atriz (Hayek); melhor figurino e melhor ator coadjuvante (Alfred Molina) (FOLHA ONLINE, 2003).

Como foi possível observar nos parágrafos acima, há mulheres atrás das câmeras em *Frida*, mas existe outro questionamento que deve ser feito aqui: como as personagens femininas estão sendo exibidas nos filmes de modo geral e em *Frida* em particular?

Mesmo havendo cineastas que tenham por base as premissas feministas que buscam imprimir um olhar cinematográfico voltado para a diversidade e as relações de gênero, infelizmente há o predomínio de muitos arquétipos, pois numa sociedade dominada por homens, é o prazer visual masculino o que buscam atender. Todavia, é cabível salientar que a autoria feminina não garante, por si só, uma postura transgressora, pois muitas acabam reproduzindo ideias já pré-concebidas, ou seja, tudo vai depender do seu posicionamento ideológico. Para Ann Kaplan:

A nossa fascinação por filmes hollywoodianos, muito mais do que por, digamos, filmes de vanguarda, porque nos dão prazer; mas ficamos desconfiadas (e com razão) ao admitir até que ponto tal prazer advém da identificação com a objetificação. Nossa posição de “para-serem olhadas”

como objeto do olhar (masculino) passou a ser sexualmente prazerosa (KAPLAN, 1995, p.58).

Desta forma, é complexo falar de um “cinema de mulheres”, pois esse olhar feminino pode estar corrompido e tal nomenclatura é capaz de reforçar as diferenças. Além disso, o cinema não tem gênero já que é realizado e consumido por seres humanos. Mas é possível falar de um “cinema de empoderamento feminino” feito por mulheres, pensado por e para mulheres, com temáticas que dizem respeito ao universo feminino, ou seja, elaborado por mulheres que reconhecem que é direito seu decidir, por exemplo, se querem ter um filho, se querem se casar, qual profissão seguir, o que vestir e o que fazer com seu corpo, entre muitas outras questões. Em outras palavras, um cinema como ato político de grande importância para a desconstrução do machismo presente na sociedade (KAPLAN, 1995).

Neste grupo de cinema de empoderamento/resistência, duas grandes teóricas feministas se tornaram referência no cinema clássico estadunidense, Ann Kaplan, com o livro *A Mulher e o Cinema: Os dois lados da câmera* (1995); e Laura Mulvey, com *Prazer Visual e Cinema Narrativo na Experiência do Cinema* (1989).

Kaplan concentra sua teoria no predomínio do olhar patriarcal dentro do cinema e suas características que envolvem a repressão, a sexualidade, a passividade feminina em relação ao masculino e a visão da mulher como um fetiche, um objeto sexual (KAPLAN, 1995, p.16). A mulher como fetiche é tratada também nos estudos de Mulvey. Para a autora, o homem é dono do olhar e a mulher a imagem a ser observada, podendo ocorrer uma unificação de olhares, ou seja, pode ocorrer uma empatia da espectadora feminina com a personagem que mais se ajusta ao ideal de mulher que ela mentalizou ou que a sociedade lhe estabeleceu como sendo correto. Deste modo, quando a personagem infringe os padrões femininos que já foram absorvidos por ela, é possível que a espectadora se indigne com o que assiste, pois:

O desejo da mulher fica sujeito à sua imagem enquanto portadora da ferida sangrenta; ela só pode existir em relação à castração e não pode transcendê-la. Ela transforma seu filho no significante do seu próprio desejo de possuir um pênis (a condição mesma, ela supõe, de entrada no simbólico). Ela deve graciosamente ceder à palavra, ao Nome do Pai e à Lei, ou então lutar para manter seu filho com ela, reprimidos na meia luz do imaginário. A mulher, dessa forma, existe na cultura patriarcal como o significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado (MULVEY, 1983, p.438).

Se os feminismos são fundamentais para transformar as relações de gênero, as teorias decoloniais também são importantes para pensarmos as produções cinematográficas realizadas por mulheres latinas-americanas. Não se trata de menosprezar as teorias feministas do centro, mas reconhecer que são insuficientes diante das especificidades geográficas, étnicas, políticas e econômicas da América Latina.

Desta maneira, a teoria decolonial nos parece também pertinente para analisarmos o filme sobre a artista mexicana Frida, principalmente no que concerne à temática. Ao não agir em conformidade com os padrões impostos pela sociedade Kahlo, nos mostrou que a colonialidade não se extinguiu com o fim do colonialismo e a instauração da modernidade, mas que se manteve nas formas de pensar, nas preferências e comportamentos da sociedade moderna. O recorte feito pela cineasta Julia Taymor para o filme *Frida* diz muito a respeito desta permanência e olhar colonizado, pois Taymor nos apresenta Kahlo a partir do olhar de Rivera. Ou seja, a obra nos possibilita questionar quem de fato é a protagonista da história, Kahlo ou Rivera.

O primeiro contato entre Kahlo e Rivera na Escola Nacional Preparatória no longa-metragem é conflituoso, pois Lupe (Guadalupe Marín), esposa do muralista, o surpreende, faz uma cena de ciúmes e vai embora. Quando ele se insinua sobre a modelo, Kahlo grita e o aconselha a se manter honesto. Contudo, se faz necessário dizer que a ideia de fidelidade, de família hegemônica (patriarcal) que temos atualmente foi resultado de transformações sociais, culturais e políticas ocorridas ao longo da história, ou seja, a constituição da sociedade moderna-patriarcal-cristã-eurocêntrica é uma herança da colonização.

Para Maria Lugones não havia distinção de gênero e patriarcado nas sociedades pré-instrução. O patriarcalismo se enraizou ao ponto de ainda hoje haver rejeição de outras formas de relacionamentos sexuais, ou seja, as pessoas que não fazem parte da categoria de gênero mulher/homem são invisibilizadas, sofrem violência verbal e física. Assim, tendo como base o estudo de Oyérunké Oyewùmí sobre a sociedade africana Yoruba, Lugones afirma que não havia relações de gênero binárias nem hierárquicas antes da colonização:

Las mujeres son aquellas que no poseen un pene; no tienen poder; no pueden participar en la arena pública. Nada de esto era cierto de las anahembras Yorubas antes de la colonia [...] Las mujeres cherokee habían tenido el poder de declarar la guerra, decidir el destino de los cautivos, hablar al consejo de hombres, intervenir en las decisiones y políticas públicas, elegir con quién (y

si) casarse, y también del derecho a portar armas (LUGONES, 2008, p.87-91).

Desta forma, partindo do entendimento de que a população é, em sua maioria, conservadora, e do fato de que o intuito da produção de um filme é ter um número expressivo de público, é possível verificar que nosso olhar e pensar está limitando ao ponto de não notarmos a reprodução do viés colonizador. Como exemplo, temos o posicionamento da cineasta Taymor em fazer pouca referência à bissexualidade da artista mexicana, uma vez que apenas duas cenas dela junto com outra mulher dão indícios de forma superficial à opção sexual da artista: uma ocorre quando estão no exterior e Kahlo se relaciona com uma amante do muralista; outra é representada por ciúmes, já que ocupa o lugar de Rivera ao dançar com a fotografa Tina Modotti (1896-1942). Entretanto para ela, o gozo feminino entre duas mulheres era algo magnífico, como podemos notar no seguinte trecho:

Então eu disse que a meu ver uma mulher goza com todo o corpo, e que esse era o privilégio do amor entre mulheres. Um conhecimento mais profundo do corpo da outra, sua semelhante, um prazer mais totais. O reconhecimento de uma aliada. [...] E, depois, quanto mais meu corpo estava ferido, mais necessidade eu sentia de confiá-lo às mulheres: elas o compreendem melhor. Espera tácita, doçura imediata (JAMIS, 1987, p.223).

A vestimenta também diz muito sobre uma pessoa e seu gênero, uma vez que a sociedade estipula o que é roupa feminina/masculina. Todavia, os dois momentos da película em que Kahlo aparece com trajes masculinos, os veste para agradar seu pai e quando se decepcionou com Rivera. Ao dirigir-se para tirar um retrato de família com roupas masculinas, acreditamos que a personagem está questionando a dualidade de gênero e mostrando que as pessoas que fogem desse padrão são, muitas vezes, condenadas dentro do próprio ambiente familiar. No caso da artista, sua mãe a questiona devido ao fato dela não estar correspondendo ao que é esperado por parte de comportamentos exercidos que deveriam ser exercidos por mulheres.

Contudo, não podemos ignorar o fato de que em algumas ocasiões há exceções, e ela recebe o amparo familiar; por exemplo, quando conta com a cumplicidade e admiração por parte do pai que diz, referindo-se ironicamente a ela: “sempre quis ter um filho varão” (FRIDA, 2002). No entanto, é questionável até que ponto a fala de Guillermo Kahlo é um apoio, pois este desejo de ter um filho homem pode estar vinculado ao fato de levar o sobrenome da família adiante por meio do casamento. Enfim, esta questão permanece ambígua no filme.

Como já mencionamos, no longa-metragem há apenas dois momentos em que Frida não está com trajes de Thauana, sendo o segundo quando ela encontra Rivero e sua irmã Cristina tendo uma relação sexual; é a partir desse acontecimento que o quadro intitulado *Autorretrato con pelo corto* (1940) é gerado no filme. Nele, Frida está vestida com terno e sapatos, suscitando indagações sobre a feminilidade, pois, além do traje em questão, há a frase "Mira que si te quise, fué por el pelo. Ahora que estás pelona, ya no te quiero".

A diretora retrata a artista cortando os cabelos e bebendo e as imagens são intercaladas ora com o uso da câmera em close, ora em plano geral e inclinado, dando indícios do desequilíbrio emocional em que se encontrava, sendo este também enfatizado com trilha sonora pelo uso da canção *Paloma Negra*. Na tela ela está com a cabeça erguida, nos encara, apesar da dor e sofrimento. Nesta sequência fílmica, Frida está com a cabeça baixa, entregue ao desânimo e à dor.

No entanto, outra possibilidade de interpretação é que se em um primeiro momento ela procurou Rivera para ter uma opinião sobre seus quadros no intuito de vendê-los e custear seu tratamento, ela se encontra neste momento sem seu auxílio financeiro e não sendo ainda reconhecida no meio artístico, seria uma forma simbólica de buscar autonomia financeira já que os homens têm mais chances e voz nos espaços públicos. Nesse sentido, a colonização não só impôs a distinção de gênero, mas também o binômio público/privado, pois, de acordo com Rita Segato:

(...) antes as mulheres tinham um espaço de deliberação e influência na vida comunitária através do âmbito doméstico, porém esse espaço político com a modernização republicana, foi totalmente esvaziado tornando-se um espaço público reservado, em sua maioria, apenas aos homens indígenas, já que pela lógica dos colonizadores estes eram os únicos capazes de fazer a intermediação, gerando a emasculação desses homens indígenas, já que deviam restaurar sua virilidade frente ao homem branco (SEGATO, 2014, p.78).

Desta forma, é possível analisar que seu intuito (retratado no filme) não era debater a pauta feminista (aborto, violência de doméstica, etc.) ainda que a tenha abordado, haja visto que, independentemente de sua vontade, esses fatores eram presentes em seu contexto. Um exemplo disso é quando, na obra, Frida aconselha sua irmã Cristina a separar-se do marido, devido às agressões físicas que vinha sofrendo. Além dessa cena, também aparece o quadro em que ela retrata uma mulher toda ensanguentada, deitada em uma cama, e ao seu lado, em pé, um homem segurando uma faca com sangue. Essa obra intitulada *Unos cuantos piquetitos* (1935), faz alusão ao que hoje denominamos como pré-feminicídio que, para Segato, “é uma transformação

contemporânea da violência de gênero vinculada às novas formas de guerra" (2012, p.71). Contrapondo-se a essa mulher livre, não intimidada ou presa às amarras morais, há um vínculo emocional forte e difícil de explicar entre ela e o muralista. Para Hayden Herrera:

Ella sobordino su voluntad a la de él: de otro modo hubiera sido imposible vivir con Diego. Ella miraba a través de sus subterfugios y fantasías, se reía de sus aventuras, se burlaba del colorido y la imaginación que desarrollaba en sus increíbles historias, aunque las disfrutaba; perdonaba sus relaciones con otras mujeres, sus estropegadas hirientes, su crueldad... A pesar de las peleas, la brutalidad, las acciones rencorosas, aun el divorcio, en la profundidad de sus seres seguían cediendo el primer lugar el uno al otro. Más bien, para él, ella venía después de su pintura y de su dramatización de la vida como una serie de leyendas, pero para ella, él ocupaba el primer lugar, aun ante su propio arte. Sostenía que a las grandes dotes de Rivera debía corresponder con mucha indulgencia. En todo caso, me dijo una vez, con una risa pesada, que así era y por eso lo amaba (HERRERA, 2008, p.145).

Entre desentendimentos e traições de ambas as partes, eles acabavam se reconciliando. Nesse sentido, é necessário destacar que um dos relacionamentos que Kahlo teve fora do casamento foi com o líder revolucionário León Trotsky. Ela era filiada ao Partido Comunista Mexicano e muito ativa na militância política, participou de manifestações no México, em favor das classes oprimidas, como a do Dia do Trabalho, ocorrida em 1º de Maio de 1929. O filme os mostra participando deste ato, assim como Rivera pintando o mural *Arsenal* (1928), que tem a imagem dela junto com outros(as) ativistas, ou seja, por ser um espaço público, seus posicionamentos políticos no longa-metragem ficaram à margem ou atrelados ao seu companheiro. Mais uma vez enfatizamos que o filme *Frida* nos apresenta a artista em função de Rivera.

Depois da separação, Rivera a procurou para que desse asilo político a Trotsky e a sua esposa Natalia Sedova. Na obra cinematográfica, quando ele pede este favor está acontecendo El Dia de Los Muertos (uma tradição muito importante para o povo mexicano, cuja origem é anterior à chegada dos espanhóis) e Frida estava no cemitério homenageando a mãe. Todavia, mesmo que tivesse ido buscar ajuda dela a câmera não o mostra em posição de humildade, pelo contrário.

Trotsky e sua companheira ficaram hospedados na Casa Azul (residência de Kahlo e Rivera) de janeiro de 1937 a abril de 1939. O casal se mudou depois por causa de desentendimentos políticos com Rivera, que podem ter sido aflorados devido ao breve relacionamento amoroso entre Trotsky e Frida. Porém, na película o muralista descobre esse envolvimento amoroso quando o revolucionário já estava indo para a outra casa em Coyoacán (onde em agosto de 1940 sofre o segundo atentado em terras

mexicanas por ordem de Stálin e a este não sobrevive) a pedido de Natalia que estava com ciúmes. Esse é o único instante em que o muralista demonstra-se incomodado com os casos extraconjugais da artista, cena na qual os dois discutem e em seguida cada um vai para um lado.

Outra crítica que fazemos ao longa-metragem é que por mais que ele mostre alguns dos quadros de Kahlo, sua carreira artística fica em segundo plano, sempre à margem de Rivera. Um exemplo disso é que não há menção sobre o fato de que em 1942 Kahlo foi eleita membra do Seminário de Cultura Mexicana e que lecionou na Escola de Pintura e Escultura. Não se pode negar que Rivera tenha tido influência em sua carreira artística e na sua maneira de pintar, porém Kahlo só passa a ser reconhecida enquanto artista a partir de 1937, quando André Breton vai ao México em nome do Ministério das Relações Exteriores da França, e tem contato com as suas obras, ficando encantado com seu trabalho e dizendo que ele que se enquadra na estética surrealista.

Kahlo afirma no filme que suas produções não eram surrealistas, pois não pintava sonhos, só a própria realidade. Breton sugere a obra dela para Julien Levy, que possui uma galeria de arte em Nova Iorque. Sua exposição em 1938 é um sucesso e dos vinte e cinco quadros expostos, doze são vendidos; mas essa receptividade não se deu da mesma forma em Paris, pois a França estava se preparando para a guerra contra a Alemanha e as pessoas não estavam com "ânimo" para comprar quadros (JAMIS, 1987, p.235-246).

Em seu retorno ao México, Kahlo se divorciou legalmente de Rivera em 6 de novembro de 1939, porém em dezembro de 1940 eles se casaram novamente. O filme mostra o casal brigando menos, o foco da relação já não era sexual e sim na fragilidade da saúde de Kahlo. Cabe ressaltar que neste momento ela não era mais dependente financeiramente dele, mas havia um vínculo de cuidado já que sua saúde estava debilitada.

Vale ressaltar que mesmo com dificuldades para manejar o pincel, Kahlo pintou até o último ano de sua vida e conseguiu realizar seu sonho de ter uma exposição individual no México em abril de 1953, na Galeria de Arte Contemporânea, na Cidade do México. O filme destaca sua alegria ao conseguir expor suas obras em seu país, pois mesmo doente foi a exposição, ignorando as ordens do seu companheiro e a orientação médica, chegando ao local em uma cama, o que explica para onde estava sendo carregada na cena inicial do filme quando foi colocada em um caminhão, vestida com

trajes típicos de Thauana. Antes da sua entrada, Rivera estava discursando, ou seja, a mostra era dela, porém um homem seu companheiro falava em seu nome.

No momento de sua entrada a câmera a mantém como inferiorizada, pois Rivera e o médico olham para baixo, como se estivessem vendo ou falando com alguém subordinado. Todavia, tem que ser considerado o fato dela estar em uma cama, porém é possível pensar que o olhar da lente era o da pintora, se sentido uma vítima do destino, ao mesmo tempo em que vê seu companheiro com profunda admiração.

Neste instante a película também a retrata se impondo ao dizer para Rivera “Cala a boca, pançudo, quem morreu aqui?” como se falasse “Estou viva e ainda posso falar por mim” e sem seguida, de forma irônica, fala para o médico “Viu só, doutor, segui às suas ordens, não sai da cama”, acompanhada de uma de suas frases que ficou bastante conhecida: “Doutor, se me deixar tomar essa tequila, prometo que não vou beber no meu funeral”, dando indícios de que lhe restava pouco tempo de vida assim como a cena que apresentava Rivera pelos vinte e cinco anos de casados (bodas de prata), só que faltavam dezessete dias, o que reforça a ideia de suicídio devido ao último registro em seu diário e na cena antes dele adentrar em seu quarto, na qual ela estava escrevendo e pintando (FRIDA, 2002).

O diagnóstico médico afirma que Kahlo faleceu em 1954, com 47 anos de idade, por embolia pulmonar. A película não menciona a causa de sua morte, apenas sua imagem sumindo como se estivesse sendo congelada acompanhada da seguinte frase dela: “Espero que la salida sea alegre y espero no volver jamás”. Finalizando com sua pintura *O sonho* (A cama) (1940). Porém como ela foi cremada a cena mostra a cama pegando fogo e em seu rosto um sorriso, passando a impressão de que está dormindo, sonhando. Talvez por isso, a escolha deste quadro por parte da cineasta como emblema final, pois Kahlo ainda vive, pelo mesmo no sentido simbólico.

Algumas considerações finais:

Quando assistimos a qualquer produto audiovisual estamos diante de representações que dialogam e se inspiram na “realidade”, tanto as produções do gênero ficcional quanto do documental, que são construídos num longo processo de escolhas, recortes e montagens. Neste sentido, as novelas, filmes e séries são resultados de formulações individuais e coletivas, que têm a ver também com a forma como enxergamos a nós e as demais pessoas.

E lamentavelmente o cinema surgiu e se desenvolveu em grande medida, a partir de valores e perspectivas masculinas, por isto as personagens femininas muitas vezes são estereotipadas, sendo majoritariamente brancas, jovens, dentro de padrões de beleza aceitos socialmente, mulheres cujo objetivo de suas vidas são o casamento e a reconquista do marido ou do namorado.

Para mudarmos isto, o principal caminho é ter mais mulheres como chefes de equipes, desempenhando funções como as de direção, roteiro, fotografia, edição, entre outras e, principalmente, que levem em conta aspectos questionados pela teoria feminista. Ou seja, na frente e atrás das câmeras tem que haver uma mobilização política/ideológica que procure impulsionar outras formas de representação.

CAPÍTULO 3 - ARTE MEXICANA E AS MULHERES

Introdução:

Embora a história da arte tenha inviabilizado as mulheres durante muito tempo, neste trabalho procuramos ressaltar a atuação das mulheres pintoras. Todavia, esta monografia tem como seu foco o México, por ser o local de nascimento de Frida Kahlo, figura norteadora deste estudo. Neste contexto, daremos início a este capítulo trazendo apontamentos sobre o muralismo mexicano, pois nosso recorte temporal corresponde ao período pós-revolução. Posteriormente, traremos algumas mulheres que, assim como Kahlo, estavam produzindo arte particularmente no campo da pintura. Por fim, será apresentado um apartado acerca da maneira como alguns quadros pintados por Kahlo foram representados no filme *Frida*.

3.1 Panorama: Rivera, Orozco e Siqueiros:

Ao estudarmos a história da arte, estamos estudando a história da humanidade. De acordo com Ernst Hans Gombrich, a produção artística tem relação intrínseca com os acontecimentos históricos e sociais e por ser produzida pelo ser humano varia conforme o contexto, pois o artista é produto de um tempo e espaços históricos. Em outras palavras, a imagem produzida na pintura gera outra realidade dentro de si mesma e pode não ser réplica exata de um fato ou determinado momento, uma vez que envolve escolhas de quem a produz e das motivações externas, como quem a patrocina. Deste modo, para Lícia Gomes:

De fato, aquilo que chamamos de Arte não existe. Existem apenas artistas. No passado, eram homens que usavam terra colorida para esboçar silhuetas de bisões em paredes de cavernas; hoje, alguns compram tintas e criam cartazes para colar em tapumes... Não há mal em chamar todas essas atividades de arte, desde que não nos esqueçamos de que esse termo pode assumir significados muito distintos em diferentes tempos e lugares, e que a Arte com A maiúsculo não existe (GOMES, 2019, p.17).

Se as produções artísticas estão vinculadas à conjuntura político-social de quem a produziu, sua recepção e interpretação também dependem das referências dos espectadores, um exemplo disso são as cerâmicas dos povos pré-colombianos, que hoje ocupam espaços em museus tinham várias funções como religiosas, ritualísticas e políticas, todavia, para nós, nos dias atuais, possuem outro significado. Sendo assim, se quisermos compreender uma obra, um movimento artístico, devemos examinar o contexto da produção material de tal época. Por exemplo, no início do século XX, alguns movimentos artísticos foram importantes agentes nas políticas de Estado, principalmente, como instrumento educativo (GOMES, 2019).

No México pós-revolução de 1910, Álvaro Obregón (1880-1928), durante seu governo (1920-1924), nomeia José Vasconcelos (1926-2011), como Secretário da Educação Pública. O nomeado, ao tomar conhecimento do analfabetismo generalizado da população mexicana, compreendeu que a forma mais adequada de injetar na população um sentimento de unidade nacional e promover os valores do Estado moderno era enfatizar os ideais revolucionários. Isso ocorreu por meio de imagens que estabelecem uma conexão entre a nação e o indivíduo, mediante a relação entre o presente e o passado pré-hispânico, ou seja, integrando a população indígena, tradicionalmente discriminada pelos setores dominantes e, ao mesmo tempo, contextualizando o México no panorama universal (MANDEL, 2007, p.38).

As autoridades queriam que as mensagens transmitidas fossem recebidas pelos espectadores como sendo “dos próprios governantes” mantendo assim o monopólio da “comunicação” e o agenciamento da memória. Por isso elas foram concebidas em espaços públicos (prédios do estado, escolas, universidades ou igrejas), buscando maior abrangência. Os lugares escolhidos para essas obras também podem ser pensados como um meio de democratização da arte, ou seja, uma forma pela qual o material artístico estaria acessível a qualquer pessoa, pois galerias de arte cobram taxas de entrada, o que torna inacessível para quem não tem condição de pagar, além de desqualificar as obras de pessoas que não são conhecidas no meio artístico. Sobre isso, Barbosa afirma que “a localização das obras em locais públicos inviabilizava que as mesmas ficassem sob a

tutela de alguns poucos colecionadores; a arte seria do povo e para o povo” (BARBOSA, 2008. p.8).

O espaço no qual foram geradas as primeiras obras do movimento muralista mexicano foi o da Escola Preparatória Nacional, hoje conhecida como Antigo Colégio de San Ildefonso. Vasconcelos encomendou este primeiro projeto mural a Rivera para começar a intervir artisticamente neste edifício como um teste (MANDEL, 2007 p.39)

Além de Rivera, outros dois nomes se destacam: José Clemente Orozco (1883-1949) e David Siqueiros (1896-1974), reconhecidos como os três grandes muralistas, os pais fundadores deste movimento, ainda que existam alguns outros nomes importantes. No âmbito político, Rivera saiu e retornou ao Partido Comunista do México (PCM) algumas vezes durante sua vida, sendo também o que manteve uma relação mais duradoura com o governo mexicano. Siqueiros era o que mais se manteve alinhado ao PCM e Orozco, durante a sua trajetória, foi aquele que mais se distanciou (MANDEL, 2007).

Apesar de ter um objetivo profissional comum, deve-se mencionar que as relações entre artistas ainda que pertencentes a um mesmo movimento artístico nem sempre são harmoniosas. Os três criaram em suas obras representações com perspectivas bastante distintas no que diz respeito à participação popular nos eventos políticos e sociais daquele período. Rivera era utopista, Orozco era o crítico e o pessimista e Siqueiros era o mais radical. Estes dois últimos tinham lutado na Revolução, pelo que se separaram do percurso de Rivera, sendo ele o com maiores experiências adquiridas em viagens e também o mais tradicional na sua pintura (MANDEL, 2007).

Para entendermos o estilo de pintura de cada um destes muralistas é importante mencionar que neste período do século XX, para além do território mexicano ocorriam os movimentos de arte moderna na Europa e suas vanguardas, responsáveis por expor as consequências da crescente riqueza por parte da burguesia inserida em uma sociedade industrializada, e o aumento da pobreza que assolava os trabalhadores assalariados ou desempregados. Como sujeitos do seu tempo e que se transformam e moldam a sociedade, esses conflitos entre as forças ideológicas de esquerda e direita refletiam nas obras e escolhas de temáticas, linhas, formas e cores feitas pelos artistas (MANDEL, 2007).

No início, todos eles aplicavam elementos das vanguardas, porém divergindo: Rivera se aproxima do cubismo, Orozco do expressionismo e Siqueiros do futurismo,

mas não se pode considerar que os tenham imitado. Ao contrário, acabaram se afastando da inspiração inicial, criando novas mitologias, histórias e propósitos (SHOIJET, 1992; VASCONCELLOS, 2005).

Rivera nasceu em Ganajuato. Demonstrando intenso interesse pelo desenho e pela pintura, aos 10 anos foi para a Cidade do México para ingressar na prestigiada Academia de Artes San Carlos. Nela, teve como professor o Dr. Atl - alcunha de Gerardo Murillo, que havia estado na Europa por um tempo e ao retornar ao solo mexicano. Além de lecionar, atuou artisticamente e no contexto político mexicano. O professor era chamado de El agitador, por persuadir professores e alunos a pensar diferente, a ser irreverentes e subversivos. Outros de seus discípulos foram Siqueiros e Orozco (MANDEL, 2007).

Em 1907, Rivera, então com 21 anos, realizou sua primeira exposição. O sucesso do evento valeu-lhe uma bolsa do governo para prosseguir sua formação na Espanha (NOBRE, 2011, p.47). Estudou na Escola de San Fernando, em Madri, e em seguida viajou por diversos países da Europa até se fixar em Paris, onde entrou em contato com o cubismo, o pós-impressionismo e o primitivismo, ou seja, ainda que se mantivesse informado sobre os acontecimentos no México, ele passou todo o período da Revolução Mexicana na Europa, retornando ao seu país de origem durante o governo de Álvaro Obregón.

Durante a década de 20, recebeu numerosas encomendas do governo mexicano para realizar grandes murais. Em 1922, pintou seu primeiro mural, *La Creación*, no Anfiteatro da Escola Nacional Preparatória (NOBRE, 2011, p.48). Entre 1923 e 1928, ele realizou gigantescos murais para a Secretaria de Educação Pública e para a Escola Nacional de Agricultura de Chapingo, onde representou sua particular visão da reforma agrária, fazendo uso de estereótipos extraídos da pintura religiosa. Com cores vivas e cenas de um realismo popular, criou um estilo que refletia a história do povo mexicano, desde a época pré-colombiana até a Revolução. Suas obras também refletiam a sua adesão às causas socialistas reafirmando sua condição de artista comprometido politicamente, pois foi um dos fundadores do Partido Comunista Mexicano (SANTIAGO, 2015).

Ao contrário de seus companheiros do meio artístico, Rivera retratou a luta armada enfatizando os símbolos socialistas, a força do trabalhador e os intelectuais que sustentavam o ideário revolucionário vigente. O mural *El Arsenal* (figura 1), obra realizada em 1928 na Secretaria de Educação Pública, exemplifica sua perspectiva

quanto à luta das massas camponesas e operária mexicana e o seus embates com a elite mexicana. Nesse mural é possível observar Kahlo e Modotti distribuindo armas para operários. Siqueiros aparece no canto esquerdo, atrás de um trabalhador de azul com fuzil nas mãos. Mais acima é mostrado o lema zapatista “tierra y libertad” (SANTIAGO, 2015).



Figura 1- El Arsenal, do ciclo Visões Políticas do Povo Mexicano, (1928). Ministério da Educação, Cidade do México.

Entre 1930 e 1934, Rivera e Kahlo vão para os Estados Unidos e durante esse período Rivera produziu um mural no pátio interno do Instituto de Artes de Detroit para o Rockefeller Center de Nova Iorque. Por conta dessa obra Rivera sofreu muitos ataques, tanto no México como nos Estados Unidos, pelos comunistas desses países, por suas relações com os capitalistas. Talvez por isso, quando recebeu a encomenda de Nelson Rockefeller para pintar o mural *O Homem na Encruzilhada*, deu destaque à figura do Lenin, o que gerou uma grande polêmica na imprensa estadunidense. Com sua recusa de suprimir a figura do líder soviético, a obra foi destruída e com isso suas encomendas foram encerradas. De regresso ao México, o mural retirado do Rockefeller Center foi remontado pelo pintor no terceiro andar do Palácio de Belas-Artes do México, com o título *O Homem Controlador do Universo* (SANTIAGO, 2015).

Por sua vez, Orozco nasceu em Jalisco; passou parte de sua infância em Guadalajara e depois na Cidade do México, onde conheceu a obra de José Guadalupe Posada. Isso o fez se matricular para ter aulas noturnas da Academia de Artes San Carlos. Em 1897, sua família o matriculou na Escola de Agricultura de San Jacinto, e, apesar de não se interessar pela temática, se destacou e conseguiu reunir uma quantia de dinheiro desenhando mapas topográficos. Durante cinco anos, de 1911 a 1916, para obter o rendimento econômico para dedicar-se à sua vocação de artista, Orozco colaborou como cartunista em alguns periódicos (NAVARRO, 2019, p. 43).

No final da década de 1920, a mudança do clima político e a falta de oportunidades artísticas no México levaram muitos artistas a deixar o país em busca de novas oportunidades, Orozco foi um deles e entre 1927 e 1934 viveu nos Estados Unidos, pois de acordo com Ramírez Navarro:

La paga monetaria que Orozco recibía por la realización de sus murales en México era sólo por su sueldo de profesor de dibujo, aunque con su llegada al mercado norteamericano se encontró con un mercado artístico preestablecido para sobrevivir (NAVARRO, 2019, p.47).

Em Nova York, ele pintou uma série de quadros que mostram o caráter desumanizado e mecanicista da grande metrópole, e outros com temas mexicanos relacionados à Revolução. Em seu primeiro grande mural em solo estadunidense no Pomona College, Califórnia, em 1930, o artista retratou Prometeu, o titã grego que roubou o fogo dos deuses para dar aos humanos. O fogo costuma representar sabedoria e conhecimento, por isso lhe parecia um tema de acordo com uma instituição de ensino. Já nas paredes da Biblioteca Baker, em Dartmouth College, Orozco produziu *Deuses do mundo moderno* (1932), obra na qual o esqueleto corresponde ao conhecimento morto, fazendo surgir outro conhecimento que também já nasce morto, em meio a livros velhos e empoeirados e outros conhecimentos mortos engarrafados (NAVARRO, 2019).

Após seu retorno ao México em 1934, Orozco se dedicou a realizar várias obras monumentais em todo o território mexicano. Ele foi contratado para criar um mural no Palácio de Bellas Artes na Cidade do México, que ficava na parede oposta ao famoso *O homem controlador do universo*, de Rivera. Intitulada *Katharsis*, esta peça caótica é uma alegoria da guerra e critica a sociedade de massas e os perigos das novas tecnologias. Entre 1937 e 1939, realizou diversas pinturas murais para a capela do Hospício Cabañas, na cidade de Guadalajara. Foi também responsável por representar alguns dos momentos mais importantes da história do México, como a conquista e a violência colonial, fazendo uma crítica contundente à modernidade. O afresco localizado na abóbada, conhecido como *El hombre de fuego* (1939), simboliza “la conquista del hombre, revelando se contra todos los obstáculos que le pueden acaecer” (NAVARRO, 2019, p.50).

Por último, há controvérsias a respeito do local de nascimento de Siqueiros, pois algumas fontes indicam que ele nasceu em Chihuahua, enquanto outras apontam a Cidade do México. Em 1911, iniciou os estudos de arquitetura na Escola Preparatória Nacional, ao mesmo tempo em que fazia aulas noturnas na Academia San Carlos. A partir de então, passou a mostrar seu espírito ativista e sua insatisfação com o sistema,

chegando a participar de um protesto contra o currículo da escola de artes. Em 1914, aos 17 anos, ingressou nas fileiras da Revolução Mexicana, alistando-se ao exército de Venustiano Carranza. Isso o levou a conhecer de perto as classes trabalhadoras, bem como os imaginários culturais de cada região. Por volta de 1930, participou do desfile do Primeiro de Maio, que terminou em confronto com as autoridades. O artista foi preso e acusado de instigar a rebelião. Depois de alguns meses na prisão na Cidade do México, ele foi enviado para a cidade de Taxco em liberdade condicional (SANTIAGO, 2018).

Em Taxco, o artista passou a fazer algumas pinturas de cavalete, apesar de ser politicamente adverso ao meio, por considerá-lo privado e burguês. Arranjou subterfúgios para obter licenças para visitar a Cidade do México, por conta de uma exposição. Com o tempo, o artista chegou ao exílio. Sua primeira parada foi em Los Angeles, em 1932, onde permaneceu ativo como um muralista de prestígio, graças ao trabalho diplomático de Dwight Morrow, o embaixador dos Estados Unidos no México. No entanto, a beligerância política do artista custou-lhe a expulsão, o que o levou a Montevideu e Buenos Aires (SILVA, 2000).

Siqueiros voltou ao México em 1934 e fez parte da Liga Nacional contra o Fascismo e a Guerra. Em 1935, divorciou-se da escritora Blanca Luz Brum; em 1936, alistou-se como voluntário na Guerra Civil Espanhola, a serviço da Segunda República. Obteve o posto de tenente-coronel, pelo qual recebeu o pseudônimo de “El Coronelazo”, nome de seu mais conhecido autorretrato. Quando voltou ao México, organizou um ataque em 1941 contra Trotsky. Esse ataque resultou em um novo exílio, e o pintor refugiou-se na cidade de Chillán, no Chile, entre 1941 e 1943; durante esse momento, ele realizou diversas obras para os governos chileno e cubano (BARBOSA, 2008).

De volta ao México, em 1944, deu continuidade à carreira de muralista retratando combatentes, além de ser um deles, tendo assim uma percepção sobre as batalhas que seus companheiros de produção artística não poderiam ter, pois nenhum dos dois esteve na linha de frente dos conflitos. Tal visão é nítida em seu mural *A marcha da humanidade na América Latina* (figura 2) onde se vê na cena uma massa unida, coesa, de homens e mulheres que exibem um semblante forte, ambos destemidos com armas em punho, numa atitude de enfrentamento, ou seja, o artista exaltou a força e o protagonismo que muitas vezes foram esquecidos diante do destaque dado às figuras de líderes revolucionários (NOBRE, 2011).



Figura 2- A marcha da humanidade na América Latina: os soldados de Zapata (1965-1971). Museu Nacional de História, Cidade do México.

Todavia, apesar das fortes atuações dos mencionados artistas, é cabível levantarmos um questionamento a respeito da forma como as mulheres foram representadas por eles. No caso de Rivera, na Capela de Chapingo, há um total de 14 murais principais e 27 secundários, dentre os quais se encontra o *La Terra Fértil* (figura 3), para o qual pousou Modotti (SILVA, 2000).



Figura 3- La tierra fecunda (1923-1927). Escuela Nacional de Agricultura Chapingo.

Nele há uma mulher deitada, nua e grávida, simbolizando a “a virgem”, tendo em sua mão direita uma semente germinando; abaixo, há outra mulher nua, com cabelos compridos que representam a água. Ao fundo das duas, há uma imagem que parece com um gerador de energia eólica e, simultaneamente, é semelhante ao sol. Do outro lado, abaixo da mulher grávida, há a figura de um homem saindo de algo que parece um vulcão, com cabelos de fogo, entregando este fogo ao homem, para que o ponha em serviço da humanidade. A mulher nua e grávida recebe o vento de um anjo, que pode ser entendido como o sopro da vida, referência religiosa que constantemente aparece no Renascimento Italiano. Entretanto, o sopro não necessariamente dá vida à figura feminina, mas ela é o meio pelo qual chega à vida. O ar também denota uma força

natural que pode ser controlada pelo homem para que sirva aos seus propósitos (SILVA, 2000).

Já Orozco produz o mural *Maternidad* (figura 4) da Escola Preparatória, onde personifica a família como núcleo de valores com ênfase na reprodução feminina. A imagem lembra a figura de Maria e seu filho, ou seja, a mãe sacralizada, mas o muralista fugiu da iconografia cristã, uma vez que optou por desenhar uma mulher de carne e osso, nua, fazendo assim uma alusão à maternidade carnal, pois ainda que a presença de anjos traga um ar de espiritualidade à mulher sentada, o fato de ela portar um alimento oferece fortes indícios de que se trata de um espaço terreno (SILVA, 2000).



Figura 4- Maternidad (1923-1924). Escuela Nacional Preparatória.

A peça perturbou a sociedade católica que pensou que, no lugar de representar a maternidade, Orozco havia pintado uma virgem nua. Em decorrência dessa denúncia, o artista foi forçado a interromper os trabalhos na Escuela Nacional Preparatória, voltando só 1926 para pintar uma série de afrescos no piso térreo. Por sua vez, em 1944, Siqueiros foi encarregado de pintar o interior do Palácio de Bellas Artes, em comemoração ao aniversário da Revolução Mexicana de 1910. No mesmo ano foi inaugurado o painel central cujo título original era México pela Democracia e Independência. Um ano depois, em 1945, Siqueiros acrescentou duas outras placas, “Vítimas de guerra” e “Vítimas do fascismo”, comemorando a vitória dos aliados sobre o Eixo Berlim-Roma-Tóquio, formando assim o tríptico hoje conhecido como *Nueva democracia* (figura 5) (SILVA, 2000).



Figura 5- Nueva Democracia (1944-1945). Palacio de Bellas Artes. México.

No painel central desse conjunto, estrutura-se uma representação alegórica da liberdade em forma de uma mulher nua emergindo de um vulcão e levantando os punhos enquanto quebra algumas correntes, carregando uma flor na mão esquerda e uma tocha na outra, tendo a cabeça coroada por um gorro frígio. Juntamente, há também a alegoria dos seios, tão significativos para se pensar a figura feminina como geradora que se justapõe a um tronco musculoso de homem. Desta maneira, Siqueiros diverge de Rivera e Orozco, pois em sua obra *A nova Democracia*, a figura da mulher não é apenas uma personificação de elementos da natureza, mas passa a impressão de uma união entre os gêneros (SILVA, 2000).

3.2 As mulheres na pintura mexicana:

Quando se fala em artistas mexicanas, a figura feminina mais conhecida, nacional e internacionalmente, é a de Kahlo, sendo atualmente valorizada, estudada e comentada; entretanto, até algum tempo atrás seu nome quase não era mencionado, pois infelizmente sua imagem está muito atrelada à do seu companheiro Rivera.

Assim como Kahlo, existiram outras mulheres que estavam produzindo no mesmo contexto e região, porém elas são pouco mencionadas. Rivera, por exemplo, admirava as obras da Frida, mas nunca as divulgou. Quem a coloca em evidência, como já mencionamos anteriormente, foi Breton, que em sua viagem ao México, fica deslumbrado com suas pinturas e a encaminha para a galeria Julien Levy, em Nova York, onde ela faz sua primeira exposição individual, seguindo para Paris Galerie Renouet Colle, lugar no qual conheceu alguns dos nomes importante da vanguarda surrealista (JAMES, 2015). Aqui, notamos que mesmo com seu talento, ela precisou do aval de um homem para poder circular no meio artístico.

Apesar de todo seu envolvimento com o círculo dos surrealistas, Kahlo não se considerava surrealista. Em uma de suas conversa com Breton alegou que sua arte

retrata sua realidade, sofrimentos, o nacionalismo mexicano, que nada tinham a ver com inconsciente e os sonhos. Deste modo, é importante reconhecer o papel do surrealismo para a recepção de sua arte e, por outro, evitar o enquadramento precipitado de sua obra na estética surrealista (JAMES, 2015, p.222).

Ainda que o presente estudo seja centrado em Kahlo, seria injusto não mencionar outras mulheres artistas que também produziram no mesmo período em que ela pintou, inclusive algumas fizeram parte do seu círculo de amizade e relações afetivas. Nesse sentido, María Izquierdo (1902-1955) e Kahlo são consideradas as primeiras artistas mexicanas a quebrarem as restrições impostas por uma sociedade machista. Izquierdo nasceu no estado de San Juan de los Lagos (Jalisco) e desde muito jovem pintou retratos, autorretratos, paisagens, naturezas mortas e mulheres e os estereótipos dos quais são vítimas. A constante em suas pinturas sempre foi o uso de cores intensas (DEFFEBACH, 2018).

Aos 25 anos já era mãe de três filhos, mas diferente de outras mulheres deste período que se limitavam ao cuidado com o lar, Izquierdo ingressou na melhor escola de artes do México, a Escola Nacional de Belas Artes; lá, ela conheceu Rivera e Rufino Tamayo. No entanto, os cânones clássicos da escola a deixaram farta e ela então decidiu abandoná-la um ano depois. Tamayo e Izquierdo mantiveram uma relação de 1929 a 1933.

Os estilos de Izquierdo e Tamayo se misturam e confundem-se, pois “compartilhavam uma paleta escura, trabalharam em estilos semelhantes e muitas vezes escolheram temas semelhantes, incluindo naturezas mortas, imagens de crianças e retratos” (DEFFEBACH, 2018). Ela fez uma exposição individual na Galeria de Arte Moderna do Teatro Nacional. No ano seguinte, foi convidada por Frances Flynn Payne para mostrar seu trabalho no Centro de Arte em Nova York e foi a primeira artista mexicana que expôs nos Estados Unidos. Tempos depois, fez mais três exposições individuais no Chile: no Palacio de Bellas Artes em Santiago, no Centro Español em Temuco e no Círculo de Prensa em Valparaíso.

Não podemos deixar de mencionar também a primeira mulher muralista, Aurora Reyes (1908-1985), natural do estado de Chihuahua (NICOLETE, 2020, p.89). Assim como Kahlo, Reyes não se declarou abertamente feminista. No entanto, suas preocupações a colocaram como uma precursora do feminismo no México, uma vez que ela foi uma grande promotora dos direitos humanos das mulheres, especificamente na

luta pelo direito de votar e ocupar cargos públicos. Isso pode ser observado em sua obra *Atentado a las maestras rurales* (figura 6).



Figura 6- Atentado a las maestras rurales (1936). Centro Escolar Revolución.

Reyes foi muito atuante no Partido Comunista Mexicano, onde lutou para integrar trabalhadores e mulheres na arte. Seus murais são comprovação disso, pois exaltam as lutas operárias e camponesas. Ela também direcionou seu olhar para a maternidade não só nas pinturas, pois promoveu a criação de creches para os filhos das professoras. A artista foi fundadora da Liga de Escritores e Artistas Revolucionários (LEAR), e da Confederação Nacional de Camponeses. De 1927 a 1964, deu aulas de desenho e pintura na Secretaria de Educação Pública. Um de seus murais mais populares é *Trayectoria de la cultura en México* (figura 7). Nele se pode ver a história do México em três períodos: pré-hispânico, colonial e moderno. Os acontecimentos e as figuras históricas são guiados pelas asas abertas de uma águia com traços humanos que julga com um olhar severo o processo de colonização (AGUILAR URBÁN, 2008).



Figura 7- Trayectoria de la cultura en México (1962). Auditorio 15 de mayo del SNTE.

Reyes morreu em 26 de abril de 1985 na Cidade do México. Suas cinzas foram enterradas nas raízes da magnólia que ela mesma havia plantado muitos anos antes no jardim de sua casa em Coyoacán.

Por sua vez, María Dolores Velázquez Rivas, conhecida como “Lola Cueto” (1897-1978) nasceu na Cidade do México. Aos 12 anos foi uma das primeiras mulheres a ser admitida na Academia de San Carlos, rompendo assim com as normas sociais da época. Foi uma artista que desenvolveu habilidades na dramaturgia, pintura, gravura, tapeçaria bordada, desenho e manuseio de bonecos. Em 1919, ela casou-se com o escultor Germán Cueto; o casal e suas duas filhas, Mireya e Ana María, se mudam para Paris em 1927, onde Lola teve sua primeira aproximação com a arte da marionete e pode onde socializar com o círculo de artistas de vanguarda. Ela retornou com sua família ao México em 1932. A partir desse momento, o trabalho de Lola se concentrou na criação de bonecos que representassem a cultura popular mexicana. Expôs seus trabalhos com grande sucesso no México, Europa e Estados Unidos. Suas obras que se destacam são *El renacuajo paseador*, *El gigante Melchor* e *El baile de las gallinitas*. Cueto passou grande parte do seu tempo coletando e documentando figuras e brinquedos populares. Em 1957, o Instituto Nacional de Belas Artes reconheceu seus 25 anos de experiência como artista e educadora (BERDEJA, 2018).

Já Carmen Mondragón (1893-1978), mais conhecida como Nahui, nasceu em 8 de julho na Cidade do México. Foi uma pintora, poetisa e musa mexicana que revolucionou a arte nacional com sua visão particular do erotismo e do papel da mulher na sociedade. Ela usou seu corpo como meio de expressão em busca de quebrar tabus sobre o nu na arte, demonstrando, assim, uma visão de gênero mais avançada do que a de alguns de seus contemporâneos que, mesmo sendo militantes na esfera pública, tinham certo receio quando os temas eram o corpo e a sexualidade. Se casou muito jovem com o também pintor Manuel Rodríguez Lozano, com quem teve seu único filho, falecido ainda bebê. Apesar da orientação homossexual dele o casal permaneceu junto por cerca de quatorze anos. Posteriormente se apaixonou pelo pintor Gerardo Murillo, mas conhecido como Dr. Atl, com quem teve um relacionamento por aproximadamente cinco anos (DINA, 2012, p.5).

Suas obras publicadas foram: *Óptica cerebral*, *Poemas dinâmicos* (1922), *Calinement: je suis dedans* (1923), *A dix ans sur mon pupitre* (1924), seguidos pelo livreto *Nahui Olin* (1927) e o livro *Energía Cósmica* (1937). Além disso, uma série de pelo menos 40 caricaturas, 23 desenhos, gravuras, aquarelas e uma série de 19 autorretratos e 38 pinturas diversas (OSORIO, 2004, p.147). Sua memória foi sendo paulatinamente apagada da vida cultural mexicana até desaparecer por completo. Abandonada e solitária, ela morreu em Tacubaya, no início de 1978, aos 85 anos, sem

nenhum obituário na imprensa ou qualquer reconhecimento significativo por seu trabalho.

Outra importante artista mexicana foi Remedios Varo. Nasceu em 1908 na Espanha. Oriunda de família abastada, seu primeiro contato com a arte foi graças ao pai, engenheiro hidráulico, que lhe ensinou desenho técnico desde pequena. Seu interesse e habilidade nas artes fizeram com que ela ingressasse na Royal Academy of Fine Arts de San Fernando, onde se formou em 1930 com uma licenciatura que lhe permitiu dar aulas de desenho. Na década de 1930 instalou-se em Barcelona, onde passou a interagir com a cena do surrealismo. Em maio de 1936, participou na exposição Logicofobist, que pretendia dar visibilidade ao surrealismo espanhol. Nesse mesmo ano ela conheceu o poeta Benjamin Péret, com quem fugiu para Paris no início da Guerra Civil Espanhola. O casal se casou um ano depois e Varo mergulhou no cenário surreal da capital francesa, onde entrou no círculo exclusivo de Breton. Varo participou de várias exposições dos surrealistas, como a Exposition Internationale du Surréalisme, em 1938, e Le Revé dans l'Art, em 1939, embora sempre tenha marcado um certo distanciamento do próprio movimento (CARVALHO, 2020).

Depois de alguns anos na capital francesa, Varo teve que fugir novamente após a eclosão da Segunda Guerra Mundial. Desta vez, a pintora instalou-se no México, sendo esse exílio possível graças à atuação de pessoas como Kahlo e à política de Cárdenas, que na ocasião defendia o Direito de Asilo e se posicionava contrariamente às violações de liberdade praticadas tanto pelo imperialismo nazista, quanto pelo franquismo. Assim como Varo, outros grandes nomes se exilaram no México, como a surrealista Leonora Carrington. Juntas, elas frequentavam livrarias ocultistas, o que contribuiu para a construção do universo mutante, misterioso e fantasmagórico de vários de seus quadros, ou seja, a presença da junção de ciência e fantasia, de alquimia e magia, personagens em atmosferas particulares e irreais. Por vezes, havia semelhança com a arte medieval, já que nela é comum que as personagens femininas sejam misteriosas, anciãs e bruxas, donas de seus mundos oníricos e pessoais (MACHADO, 2019).

A ligação com o misticismo é nítida em suas obras *Ojos Sobre La Mesa* (1935), *Insomnio* (1947), *Rupturas* (1955), onde a artista parece retratar sua fuga do Velho Continente para exilar-se no México, terra que a acolheu e foi mãe da mais concreta fase de seu trabalho: *Papilla Estelar* (1958), *Mujer saliendo del psicoanalista* (1960), entre outros.

A obra *Mujer saliendo del psicoanalista* (figura 8), retrata uma figura antropomórfica feminina coberta por um manto verde, cor que na adivinhação é um símbolo de esperança, acompanhada por um rosto semelhante ao seu que olha para o sentido oposto, embora não seja visível à vista do real. O uso de máscaras é um poder transformador de ocultação entre o eu e o ego, o olhar da mulher não é dirigido para o espectador, é dirigido ligeiramente para o lado direito. É nesta direção que se encontra a porta aberta com um pequeno letreiro que diz literalmente: “DOUTOR FJA psicanalista”.

Isso dá sentido à origem do título da obra. Todavia, as iniciais da placa não fazem alusão apenas a Freud, pois “Dr. F.J.A.” incluem também Jung e Alfred Adler, podendo ser interpretado como uma crítica ao pensamento dos homens que moldaram sua visão de mundo. A cabeça do velho que ela segura em sua mão esquerda representa seu pai, ou seja, os valores, a autoridade que a figura paterna exercia sobre ela, a importância que essa pessoa teve na vida e na vocação de pintora, mas que será descartada em um poço para se libertar dos laços, para assim sair do universo masculino que a distancia de si mesma. O desejo de mudança é simbolizado pelo caminho circular que expressa a vontade de modificar o ambiente e romper com o vício de caminhar e retornar ao mesmo lugar (MACHADO, 2019 p.110).



Figura 8- *Mujer saliendo del psicoanalista* (1960). Museo de Arte Moderno, Ciudad de México.

Leonora Carrington nasceu em 1917 na Inglaterra, em uma família rica. Devido ao seu comportamento sempre rebelde, foi várias vezes expulsa dos internatos religiosos onde estudava, e acusada de ter problemas mentais. Aos 19 anos fugiu para Paris com o pintor Marx Ernst. A respeito disto Letícia Machado nos mostra que:

Apesar da breve passagem por Paris, os surrealistas ficaram logo impressionados com a jovem artista, não só pela propensão e interesse pelas

temáticas surrealistas, mas por ter abandonado um contexto familiar abastado - que se opôs radicalmente à união com Ernst - e uma vida social de status em favor da vida vanguardista (MACHADO, 2019, p.44).

Em Paris entrou em contato com o movimento surrealista e trocou ideias com personagens como Breton, Miró, Picasso e Dalí. No entanto, a artista observou que eles tinham idéias bastante retrógradas sobre as mulheres, vistas apenas como musas em potencial. Em 1940, Marx Ernst foi capturado e enviado para um campo de concentração. Carrington, então, se viu obrigada a fugir para a Espanha onde foi internada em um hospital psiquiátrico com esgotamento nervoso. Todavia, de acordo com Letícia Machado:

A internação de mulheres em sanatórios era uma prática normalizada durante o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX. Os surtos se tornavam justificativas para a manutenção dessas mulheres em confinamento sem necessidade, ou além do tempo recomendado (MACHADO, 2019, p.46).

Felizmente, Carrington conseguiu escapar para o México quando seus pais planejam levá-la para outra instituição para doentes mentais, localizada na África do Sul. A respeito da fuga, Letícia Machado traz um pouco dos detalhes:

No intervalo desta transferência, ela foi acompanhada pela guarda obstinada de pessoas que estavam a mando de sua família, em uma passagem por Portugal. Leonora armou uma ida a Lisboa, alegando a necessidade de comprar luvas, para fugir. Segundo Aberth, ela fingiu uma dor de estômago, foi ao banheiro de um café e escapou pela porta dos fundos, em direção à Embaixada Mexicana com o apoio de Renato Leduc (MACHADO, 2019, p.46).

Já Olga Costa nasceu em 28 de agosto de 1913 em Leipzig, Alemanha. Ela chegou à Cidade do México aos 12 anos. Sua família emigrou de Berlim depois que seu pai, o músico e ator político Jakob Kostakowsky, foi libertado da prisão em 1925. A família rapidamente se envolveu com a elite cultural mexicana, através da qual Costa conheceu Rivera e começou a frequentar a Academia de San Carlos. Em 1936 ela se casou com José Chávez Morado, que apesar de pertencer à terceira geração de muralistas mexicanos não interviu ou influenciou as obras de Costa. Em 1942, já com várias obras em seu crédito, Costa participou da mostra coletiva *13 Mexican Art Today* organizada pelo Arts Club de Chicago. Um ano depois, foi publicado o catálogo *The Latin American Collection* do Museum of Modern Art de Nova York, no qual aparece uma peça sua, intitulada *Niño*. No mesmo ano foi inaugurada a Sala de Pintura na Galeria de Arte e Decoração dirigida por Eduardo Méndez e sua esposa, e então Costa foi convidada a participar com a obra *La Nina del Gato* (GOODKIN, 2013).

Em janeiro de 1945, a artista apresentou a sua primeira exposição individual na Galeria de Arte Mexicana, sendo bem recebida em diversos jornais e revistas. No final de abril, ela recebeu o convite do Instituto Russo-Mexicano de Intercâmbio Cultural para doar um quadro para a realização da Sala México do Museu de Arte Moderna do Oeste de Moscou. Em junho de 1948, participou da exposição Contemporary Mexican Painters, na The Fine Art Galleries, Toronto, Canadá. Em 1990, recebeu o Prêmio Nacional de Ciências e Artes na área de Belas Artes. Em 28 de junho de 1993, faleceu aos 79 anos no Centro Médico Mineiro de Especialidades da Cidade de Guanajuato. Costa foi uma importante pintora, extremamente ativa na vida cultural, sua obra mais conhecida é *La Vendedora de Frutas*. (figura 9) (GOODKIN, 2013).

Neste trabalho, há uma vendedora de frutas em uma barraca. Com o cabelo trançado, ela oferece uma pitahaya rosa, e está cercada por frutas cultivadas no México, algumas penduradas, como cachos de bananas e uvas, e outras embaixo dela, arrumadas em cestos, como goiabas, peras, graviolas, melancias, etc. Seu corpo não é sexualizado, seus braços são fortes, claramente preparados para carregar caixas ou arrumar frutas, ou seja, o fato de ter uma barraca, de gerenciar sozinha seu comércio e consequentemente ter independência financeira rompe com a visão de que as mulheres são dependentes economicamente dos homens ou que devem ficar restritas ao espaço privado (GOODKIN, 2013, p.30-31).



Figura 9- La Vendedora de Frutas (1951). Museo de Arte Moderno, Ciudad de México.

Por volta dos anos 80, dentro do contexto social e artístico mexicano surgiram os grupos de Arte Feminista, compostos por mulheres que fazem parte da chamada “segunda onda” do movimento feminista. Artistas, como Kahlo, chegaram a tocar em alguns temas da pauta feminista, mas foi a geração de artistas dos anos oitenta em diante que se assumiu como feminista e radicalizou sua produção, denunciando a violência sofrida pelas mulheres, falando de aborto e contracepção, mostrando o quanto a igreja

católica reprime sexualmente as mulheres por meio de seus ensinamentos patriarcais, que consistem na castidade como essência erotismo e no corpo feminino exclusivamente consagrado para a gestação. Os mencionados grupos surgiram a partir de uma palestra ministrada por Mónica Mayer na Academia de San Carlos - Escuela Nacional de Artes Plásticas da UNAM. Segundo Araceli Barbosa:

La experiencia que Mayer obtuvo de su trabajo en Estados Unidos, en armonía con las condiciones creadas por el movimiento, fue determinante para que de regreso a México difundiera y fomentara el arte feminista con plena conciencia de lo que ello representaba, a saber, un arte en donde se asumieran como artistas feministas para impugnar la opresión de la mujer con una propuesta artístico-feminista (BARBOSA, 2008, p.98).

Tlacuilas y Retrateras foi um dos primeiros grupos a se dedicar a fazer arte com a temática feminista. Seus membros foram Ruth Albores, Consuelo Almeda, Karen Cordero, Ana Victoria Jiménez, Lorena Loaiza, Nicola Coleby, Marcela Ramírez, Isabel Restrepo, Patricia Torres e Elizabeth Valenzuela. Um de seus eventos mais reconhecidos foi o La Fiesta de XV Anos, no qual apresentaram uma ação plástica em conjunto com outros grupos feministas de arte, como o Polvo de Gallina Negra. A performance consistia em uma ação que exibia a iniciação forçada da vida sexual das "quinzeañeras" e a concepção da mulher como objeto/sujeito para responder às demandas do homem (BARBOSA, 2008).

Embora o grupo não tenha permanecido ativo por muito tempo, elas foram constantemente ativas em mobilizações sociais feministas, defendendo temáticas como a legalização do aborto e realizando denúncias de assassinato e estupro contra as mulheres.-Neste período também surgiu o já mencionado grupo Polvo de Gallina Negra, formado em 1983 por Maris Bustamante, Mónica Mayer e Herminia Dosal. A decisão de iniciar o grupo surgiu “de la idea de conjurar, por medio de una “receta mágica”, los efectos negativos producto de su atrevimiento a impugnar y desafiar con su oferta artística, los valores patriarcales” (BARBOSA, 2008, p.113). O projeto mais ousado intitulava-se “Madres”, e teve início em 1987. A ideia surgiu da experiência de gravidez das artistas que compunham o grupo: “el único grupo que creía en el parto por el arte y afirmábamos que nos habíamos embarazado para llevar a cabo una investigación de campo antes de realizar el proyecto”. Talvez o elemento mais conhecido de “Madres” apresentava homens com a barriga de gestante, pois como ressalta Araceli Barbosa:

Si la sociedad patriarcal concibe a las mujeres como entes reproductivos, cuyo ser únicamente existe en función de la maternidad y, por ende, para los otros, el texto visual de Polvo de Gallina Negra debe leerse como un repudio a la función de las imágenes arquetípicas de la maternidad, que niegan a las mujeres la posibilidad de asumir se como seres autónomos con todas la

implicaciones que esto representa: poder decidir sobre su cuerpo, su sexualidad, su vida, su destino. Su interrogante plantea un severo ataque contra la construcción simbólica de la maternidad en la sociedad patriarcal, no contra la función biológica de la maternidad como tal. (BARBOSA, 2008, p.125).

Diferentemente do grupo Tlacuilas y Retrateras, que se desintegrou em pouco tempo, o Polvo de Gallina Negra permaneceu ativo por dez anos. O terceiro grupo de arte feminista que teve destaque neste período foi o Bio-Arte, criado em 1983 por Nunik Sauret, Roselle Faure, Rose van Lengen e Guadalupe García y Laita. Estava pautado em mostrar os fatores biológicos das mulheres e suas metamorfoses. O grupo realizou atividades em conjunto, como Tlacuilas y Retrateras em “La fiesta de quinze anos”, com o espetáculo “Nascido entre as mulheres”, e também participou na exposição Mulheres artistas/artistas femininas cujo objetivo “fue mostrar el amplio panorama de la participación de artistas mexicanas em la plástica del siglo pasado” (BARBOSA, 2008, p.118).

3.3 Algumas pinturas de Kahlo no filme *Frida*:

A obra *Frida* narrou a história da artista também por meio de um texto não-verbal, ou seja, através da pintura. A escritora/historiadora Hayden Herrera transcodificou essas imagens para um texto verbal e com base nesta biografia a diretora Taymor criou uma obra fílmica, que é uma história contada também por imagens em movimento. Trata-se então de uma obra literária que foi transformada em filme, e sobre isto, Vera Lúcia Figueiredo destaca que:

O fenômeno de leitura/reescritura de textos literários pelo cinema tem permitido várias abordagens, que, por diferentes vias, contribuíram não só para que se pensassem os pontos de contato entre as duas artes, mas também suas particularidades (FIGUEIREDO, 2011, p.18-19).

O que nos interessa aqui é como imagens criadas a partir do reflexo de um espelho são usadas para autorretratar, ou seja, a partir da leitura que a artista fez de si, suas pinturas são reproduzidas na tela do cinema através do olhar da cineasta. Aqui neste trabalho selecionamos quatro quadros mostrados no filme que nos permitem compreender melhor como se dá este processo de transposição da pintura para a linguagem fílmica.

A obra *Hospital Henry Ford* ou *A Cama Voadora* (1932), foi uma das escolhidas, por ser um fato marcante na vida de uma mulher, a perda de um filho, a impossibilidade de engravidar, uma vez que há uma pressão social muito forte para que as mulheres sejam mães, afinal já “nascemos com o instinto materno” (DEL PRIORE,

2009), ou seja, desconsideram que nem todas as mulheres querem ser mães, não levam em consideração que a decisão de ter ou não filhos cabe à mulher e que há aquelas que por algum motivo são estéril. Além do mais, falar de aborto, seja o espontâneo ou o praticado, ainda é um tabu, e consideramos que há urgente necessidade de naturalizar o debate sobre o tema.

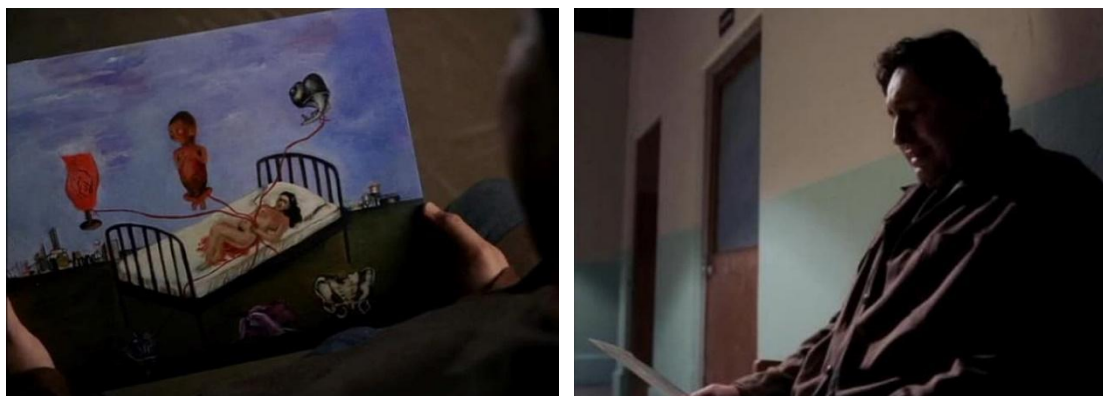
Kahlo desejava ser mãe e essa vontade é manifestada na cena do filme em que ela conta a Rivera que está grávida. Infelizmente, durante a sua vida ela sofreu três abortos espontâneos ocasionados por causa das sequelas (fraturas na perna, coluna, clavícula e órgãos) do acidente de ônibus aos 18 anos. Após sofrer seu segundo aborto, a artista pinta *A Cama Voadora*, onde representa sua experiência traumática de perder um filho (JAMES, 1987). Na tela, Kahlo está nua e sozinha, em uma cama muito maior que seu corpo. Sai muito sangue de sua vagina, os lençóis brancos ficam manchados de vermelho e ela ainda está com a barriga inchada devido à gravidez. Em uma de suas mãos, ela segura três fios vermelhos, possivelmente representando vasos sanguíneos ou o cordão umbilical; em cada uma das seis pontas dos fios estão amarrados um objeto: um modelo anatômico da pelve, um feto, um caracol, uma orquídea e uma pelve óssea.

Deste modo, podemos interpretar o modelo anatômico da pelve feminina como a objetivação do corpo como meros órgãos a serem inspecionados e manipulados por médicos. O feto masculino, perfeitamente formado, representa a nova vida pela qual Kahlo havia esperado. O caracol simboliza a insuportável lentidão com que o aborto ocorreu. A autoclave representa sua apreensão com a probabilidade de o acidente tê-la tornado estéril. A orquídea, possivelmente um presente de Rivera, pode aludir à genitália externa feminina, ao passo que a pelve óssea sugere a inerente fragilidade do corpo humano, conforme fora revelada em seu acidente.

No seu rosto há uma grande lágrima. O cenário ao fundo são fábricas e construções dos Estados Unidos. Na cena em que tem a gravidez interrompida, vemos a força de uma mulher que mesmo acamada se levanta e briga para poder se despedir do seu filho. Mesmo não tendo ele se formado direito, ela o desenha como imaginava que seria o rosto e as demais partes do corpo, ou seja, encontrou na pintura uma forma de eternizar aquela criança que não teve a oportunidade de conhecer, e pegar ele em seu colo foi a maneira que encontrou para amenizar a sensação de vazio.

Além disso, alguns dos quadros da artista no filme se tornam animações, ganham vida, mas este não. Ela teve apoio de Rivera, mas no momento em que fez o quadro estava em uma cama sozinha, o que demonstra que as demais pessoas não

seriam capazes de compreender a sua dor, além das sensações de solidão e desamparo. O posicionamento da câmera não pode passar despercebido, Rivera sempre é filmado de baixo para cima, se tornando alguém que está em uma situação de superioridade em relação ao outro que, por sua vez, tem que dirigir o olhar ao alto para vê-lo. Até mesmo na cena do hospital em que ele se encontra desolado pelo aborto, vemos que a câmera está posicionada acima do seu ombro para filmar o quadro feito por ela (Sequência fílmica 10). Este posicionamento da câmera, segundo Marcel Martin “[...] tende a apequenar o indivíduo, a esmagá-lo moralmente, rebaixando-o ao nível do chão, fazendo dele um objeto preso a um determinismo insuperável, um brinquedo da fatalidade” (2003, p. 41), ou seja, Kahlo simbolicamente está abaixo dele, em uma posição de oprimida.



10 – Sequência fílmica de Rivera no hospital segurando o quadro A Cama Voadora.

O *Autorretrato con pelo corto* (1940), nos chama a atenção por trazer a questão de gênero através da vestimenta. Se ainda hoje, com todo o conhecimento adquirido e aprimorado ao longo dos anos, ainda é difícil para as pessoas assumirem uma sexualidade que não se encaixa no padrão binário, pois há indivíduos preconceituosos, essa dificuldade era ainda maior há séculos passados. Esta obra também nos faz refletir a respeito das relações tóxicas, que mesmo sendo ruins, não são facilmente deixadas de lado, além de causarem um sentimento de culpa às vítimas que, enfim, conseguem se libertar, e também uma perda de identidade, uma vez que um dos sujeitos tenta, de todas as maneiras, agradar ao outro, ainda que isso custe modificações não saudáveis em seus hábitos e atitudes. Nesse cenário, Kahlo evidencia a necessidade de se reencontrar e se reinventar, processos mostrados por ela ao cortar o cabelo e mudar a sua vestimenta (JAMES, 1987)

Essa pintura foi produzida pela artista após seu divórcio com Rivera. No topo da tela estão escritas as palavras de uma canção popular mexicana: "Mira que si te quise,

fue por el pelo, Ahora que estas pelona, ya no te quiero”, ou seja, se desfazia dos atributos de sua feminilidade que ele mais gostava, como os vestidos tradicionais, o tehuana e seus longos cabelos. O chão de terra e a cadeira amarela em que está sentada estão cheios de fios de cabelo e uma de suas tranças jogada ao pé da cadeira parece ter vida própria e mostra seu sofrimento físico e mental. A tesoura que segura na mão é a arma do crime, como se tivesse matado a companheira de Rivera para se tornar uma mulher independente, com um olhar desafiador, ela mostra que deseja recuperar seu lugar em uma sociedade ainda dominada por homens (FRIDA, 2002).

O terno escuro e grande faz alusão a Rivera. Ao mesmo tempo em que essa renúncia ao gênero feminino pode ser associada à vontade de obter mais forças para lidar com as dificuldades, há também a busca pela autonomia financeira, ou seja, Frida precisava de uma fonte de renda, e como o meio artístico é predominantemente masculino, ela precisava de um traje comumente associado aos homens para adquirir uma nova imagem. No filme, ela corta o cabelo enquanto toma tequila, direito no gargalo da garrafa (Sequência fílmica 11). Os closes se alteram rapidamente, dando indícios do estado emocional em que se encontrava a artista. No trabalho pictórico, vemos uma Kahlo que apesar da dor está de cabeça erguida, nos encarando, porém, na última sequência ela abaixa a cabeça, como quem se entrega ao desânimo (FRIDA, 2002).



11 - Sequência fílmica dos quadros fílmicos de Kahlo cortando cabelos.

Com relação ao quadro *Unos cuantos piquetitos* (1935), este denuncia o feminicídio. O quadro não é um autorretrato que contém a imagem da Kahlo, mas o registro bruto de um feminicídio. Foi pintado a partir de notícia de jornal que falava a respeito de um homem que assassinou a companheira. No filme, ao ser questionado pelo crime, ele responde com cinismos, frieza e sarcasmo, dizendo as seguintes palavras, reproduzidas na obra em uma fita presa por dois pombos em seus bicos que sobrevoam a cena do crime: “pero sólo fueron unos cuantos piquetitos” (FRIDA, 2002).

Nesta obra o nu da mulher não é erótico, mas fatal, pois ela está morrendo na cama e seu agressor parado ao seu lado, com a faca na mão, sorrindo, satisfeito com sua façanha, colocando tranquilamente o lenço branco que usou para limpar as mãos no bolso. Tudo está coberto de sangue, até a própria moldura da pintura, ou seja, Kahlo decidiu quebrar a separação física entre o espectador e a obra para nos tornar testemunhas diretas do assassinato, pois a imagem parece incapaz de conter essa violência excessiva, que transborda e respinga, mostrando a moldura da qual escorre sangue por toda a parte.

É possível, também, fazer uma analogia entre esta pintura o relacionamento conturbado entre Kahlo e Rivera, que a traiu com sua irmã Cristina. Kahlo chegou a escrever a uma amiga dizendo que estava simpatizada com a mulher morta já que ela mesma se sentia assassinada pela vida. As pombas também são indícios, pois ironicamente a pomba branca simboliza a pureza do amor e a preta indica problemas, seja na vida amorosa ou na saúde. No filme não vemos Kahlo desenhando este quadro, é diferente dos outros, ele não ganhou vida em um processo de animação, talvez por envolver o tema da morte. A obra (quadro fílmico 12) parece em meio a palavras escritas em negrito que são trechos de uma música que a artista grafou no quadro *Autorretrato con pelo corto* que, e apontam a razão pela qual ela está com os cabelos cortados (FRIDA, 2002).

Nesta cena também é importante nos atentarmos à conversa da artista com Lupe, que diz para ela arrumar um trabalho para sobreviver, já que estava separada de Rivera e não queria depender dele financeiramente. O que mais nos chama a atenção neste diálogo é o quanto as mulheres ainda reproduzem a mentalidade machista imposta pela sociedade, pois Lupe não acredita que Frida conseguisse sobreviver da arte, afinal, ela estava inserida em um ambiente predominante masculino. A respeito disso, ressalta Mariana Castañeda que: “Não é necessário ser homem para ser machista: muitas

mulheres também o são, numa ampla variedade de contexto e de papéis como mães, filhas, amigas, chefes e colegas” (CASTAÑEDA, 2006, p.18).



12 - Cena com o quadro *Unos cuantos piquetitos* com o trecho de uma música, pintado na parede.

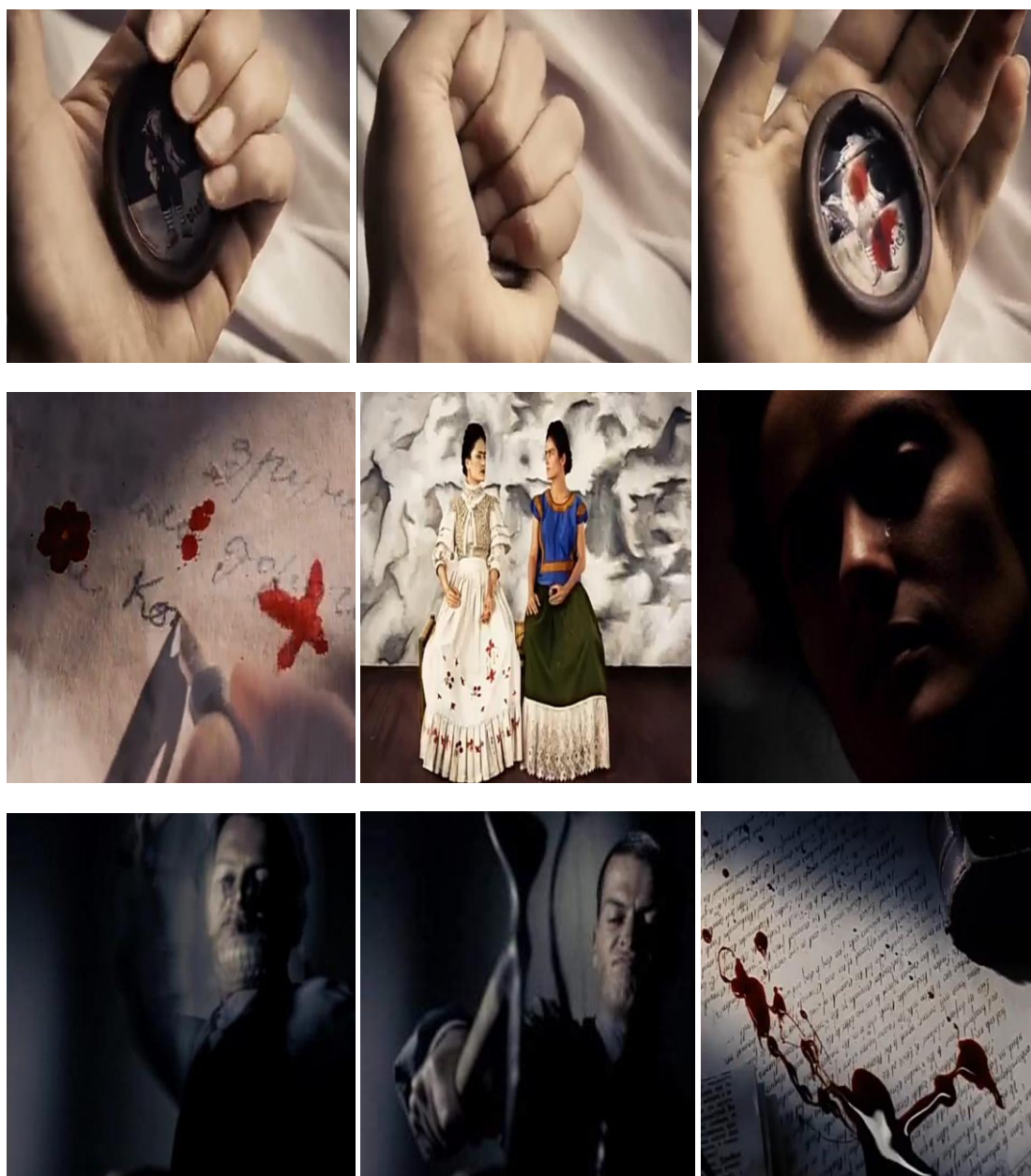
Por fim, em *Las dos Fridas* (1939), esta pintura nos convida a fazer uma reflexão acerca de nós mesmos, mostrando que o outro pode saber um pouco da nossa trajetória, das nossas angústias, mas só nós temos o profundo conhecimento do que sentimos, o que pode nos trazer sentimentos de solidão e incompreensão. O quadro mostra Kahlo dividida pela dor não só de um corpo fraturado, mas pelo sofrimento do seu relacionamento.

As duas Fridas estão sentadas em um sofá de cordas sem encosto, uma ao lado da outra e de mãos dadas. Ao fundo temos um céu muito escuro, tempestuoso, dando-nos a ideia de que naquele instante ela não vislumbrava um horizonte claro, um futuro, mas sim uma iminente tempestade. Elas olham para a mesma direção, com olhar altivo, concentrado e enigmático. A tonalidade da pele de cada uma é diferente, uma é um pouco mais escura do que a outra, assim como as expressões faciais e os vestidos, que sempre foram peças importantes na composição dos seus quadros, fazem a distinção entre elas. A de pele mais clara tem um rosto mais suave e feminino e está com um vestido branco estilo europeu clássico, com delicadas texturas e ornamentos na parte superior e detalhes de pequenas flores vermelhas próximas à barra. Já a outra ostenta a típica vestimenta tehuana e segura um pequeno amuleto com o rosto de Rivera quando criança, de onde sai uma veia vermelha que sobe dando voltas em seu braço até chegar ao coração exposto fora do corpo. A Frida europeia, por sua vez, tem em mãos uma tesoura para estancar o sangue que insiste em escorrer sobre a saia branca, ou seja, ela mostra o desejo em cessar seu sofrimento, romper com as lembranças que tinha de seu companheiro, mas não conseguia. De mãos dadas, Kahlo demonstra que só tem a si mesmo. O detalhe das mãos demonstra quem estava apoiando quem. A Frida com traje

mexicano e de coração inteiro é quem segura à mão da outra, afinal era esta a Frida que Rivera tanto admirava e amava, enquanto a outra simboliza a que foi expor seus quadros na Europa após a separação.

No filme, a criação do quadro (Sequência fílmica 13) envolve a junção de vários acontecimentos, que começam com Rivera pedindo o divórcio e fazendo com que Kahlo fosse se embriagar em uma taberna escura, cheia de sombras, quando alguém (Chavela Vargas) começa a cantar uma melodia muito drástica. Em outro ponto, vemos Trotsky em um ambiente escuro escrevendo, quando seu criado entra trazendo-lhe algo para beber, mas na verdade essa pessoa é o seu assassino. Pouco antes do criminoso aplicar o golpe da morte, surge a sobreposição de uma caveira em seu rosto. O quadro começa a animar-se e as cenas vão se intercalando enquanto a Frida mexicana vai de encontro à Frida europeia. A morte de Trotsky tinge de sangue o papel em que ele escrevia, ao mesmo tempo em que a mexicana segura o camafeu com a imagem de Rivera e o aperta com tanta força entre os dedos que o vidro se parte e lhe corta a mão. A força direcionada para apertar o vidro é o descarregar da inquietude interna (FRIDA, 2002).





13 – Sequência fílmica do quadro Las dos Fridas e assassinato de Trotsky.

Algumas considerações finais:

Em nosso cotidiano, temos acesso a diferentes imagens constantemente; porém, às vezes podemos pensar que elas são eloquentes e explícitas, não deixando dúvidas sobre o conteúdo mostrado por elas; acreditamos, então, que sua interpretação ocorre de forma fácil e simples. Ademais, é comum pensarmos que as imagens, diferentemente dos textos escritos, não exigem leitura aprofundada, pois somos herdeiros da civilização judaico-cristã ocidental cujo princípio é a bíblia, composta por palavras e não imagens.

Porém, a primeira forma de comunicação que liga nossos ancestrais pré-históricos a nós é a imagem.

Assim como o texto escrito nos passa uma mensagem, a imagem também faz esse processo, podendo ser, inclusive, usadas como cartilhas para primeiro encantar e depois instruir aqueles que de outra forma não poderiam ser educados, pois não dominavam a palavra. Isso está presente, por exemplo, no muralismo mexicano. Assim como alguns textos resistem ao tempo, há imagens que alcançam o olhar de outros seres humanos que não faziam parte do contexto histórico no qual elas foram produzidas.

É inegável que a arte pode ser utilizada como um mecanismo de manipulação e coerção, mas, como buscamos mostrar ao longo desta pesquisa, ela é um importante recurso de transgressão, um poderoso aliado para subverter o olhar da representação dominante, como na ocasião em que as mulheres produzem arte, mas seus trabalhos não são tão valorizados como dos homens ou quando conseguem status no meio artístico e por conta do seu companheiro, então elas fazem uso do produto artístico para romper com padrões e estereótipos.

Deste modo, a atitude irreverente de artistas e grupos de arte comprometidos direta ou indiretamente com o feminismo têm contribuído para a desconstrução discursos da cultura visual hegemônica da representação de gênero pela lógica binária do patriarcado. Esta arte transgressora reivindica o direito das mulheres à autorrepresentação. Na esteira dessas ideias, Kahlo, em suas obras, expõe seu “eu” como forma de se comunicar. No filme, algumas de suas obras ganham vida, o que reforça ainda mais o quanto suas produções estavam vinculadas aos seus sentimentos. Os ângulos e a sonoridade também contribuem para que vivenciemos junto com ela suas dores, a sensação de fragilidade de estar sendo oprimida pela vida ao mesmo tempo em que há uma força que a motiva a vencer suas adversidades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

A invisibilidade feminina tem sido uma constante na sociedade patriarcal. Todavia, a Nova História e a luta dos movimentos feministas abriram espaços para o estudo das minorias e as questões de gênero, ou seja, para a escrita da história das mulheres que tem a importante função de comprovar que elas foram muito mais do que simples coadjuvantes nos diversos contextos sociais vividos, sendo protagonistas da própria história, pois ao escrever sobre a história das mulheres, se está escrevendo sobre

a história dos seus corpos, das suas sexualidades, das violências que sofrem, dos seus sentimentos, do seus cotidianos, de seus trabalhos, das suas famílias, das suas atuações nos espaços públicos e privados, etc. Porém, mesmo tendo avanços, ainda hoje a historiografia mantém as mulheres em segundo plano.

Assim, ao longo dessas páginas, nos defrontamos não só com a considerável exclusão das mulheres na historiografia, mas também com o apagamento da contribuição feminina na construção e consolidação do cinema, pois isso contribui para a manutenção das normas hegemônicas. Infelizmente o espaço conquistado pelas mulheres no meio cinematográfico não é suficiente, pois a quantidade de figuras femininas atuando na área é pequena.

Na esteira dessas ideias, o filme *Frida* transporta às telas a bibliografia de uma lenda que nos ensina a ter coragem diante dos entraves que a vida insiste em colocar em nosso caminho. Entretanto, infelizmente a cineasta reduz a vida da artista em torno do seu companheiro Rivera. Entendemos que o filme possui fragmentos seletivos da memória, ou seja, Taymor pode ter simplesmente reproduzido uma visão de uma sociedade que naturaliza o machismo a ponto de as pessoas acharem tais hábitos normais e não questionarem certas atitudes, ou ela simplesmente pode ter feito uma narrativa de acordo com o que considerava mais marcante para Kahlo.

Contudo, por condicionar a vida e atitudes de Kahlo à figura de Rivera, a cineasta deu mais protagonismo a ele, deixando a artista e suas telas em segundo plano (ainda que tenha destacado algumas obras) e até mesmo em uma posição de inferioridade, inclusive, pelo efeito resultante dos ângulos de filmagem, o que também pode ser entendido como o olhar de Kahlo exaltando e venerando o muralista. Dessa forma, fica evidenciada a necessidade da existência de alguns caminhos para vencer os padrões e fugir dos estereótipos solidificados ao longo da história da mulher no cinema, além da ampliação de cineastas feministas e o cinema popular.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AGOSTINHO, Santo. **A cidade de Deus (contra os pagãos)**. Parte II. Petrópolis: Vozes; São Paulo: Federação Agostiniana Brasileira, 1990.

AGUILAR URBÁN, Margarita. Los murales de Aurora Reyes: una revisión general. **Crónicas. El Muralismo, Producto de la Revolución Mexicana, en América**, n. 13,

2008. Online: <http://revistas.unam.mx/index.php/cronicas/article/view/17282> Acesso em 01/02/2021.

ALVES, Gláucia da Rosa do Amaral; BECKER, Elsbeth Léia Spode. **As mulheres e a historiografia**. Disciplinarum Scientia. Série: Ciências Humanas, Santa Maria, v. 19, n. 1, p. 115-128, 2018. ISSN 2179-6890

ANZALDÚA, Gloria. **Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo**. Estudos Feministas, ano 8, p. 229-236, 2000 [1981]

AZEVEDO, C. B.; STAMATTO, M. I. S. **Teoria historiográfica e prática pedagógica: as correntes de pensamento que influenciaram o ensino de história no Brasil**. Antíteses, Natal, v. 3, n. 6, p.703-728, dez. 2010.

AZNAREZ, Juan Jesús. **La tormenta de Frida Kahlo vuelve a México**. El país, México 22 de nov. de 2002. Disponível em: <https://elpais.com/diario/2002/11/22/cine/1037919601_850215.html>. Acesso em 22 de fevereiro de 2021.

BARBOSA, Araceli Sáncher. **Arte feminista en los ochenta en México. Una perspectiva de género**. Ciudad de México, Casa Juan Pablos Editores, Universidad Autónoma del Estado de Morelos. 2008

BARBOSA, Luciana Coelho. **Muralismo e identidades: Representações pré-hispânicas em David Alfaro Siqueiros**. Seminário de pesquisa em pós, v. 1, 2008.

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**. 2. ed. Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BERDEJA, Juan M. **El ojo microscópico: La relevancia de lo nimio y lo mínimo en el arte narrativo, pictórico y guiñol posrevolucionario**. Cuadernos de Literatura, vol. XXII, núm. 43, 2018.

BLOCH, Marc. **Apologia da História ou o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002, p. 55.

BRAGANÇA, Maurício de. **A Canção Mexicana nos films de cabaré: prostitutas, rumbeiras e cabareteras nos melodramas musicais do cinema mexicano**. Contemporanea/comunicação e cultura - v.12 – n.02 – maio-ago 2014 – p. 273-287

BRAUDEL, F. (2011). **História e Ciências Sociais: a Longa Duração**. In: NOVAIS e SILVA (orgs.). Nova História em perspectiva. São Paulo: Cosac & Naify, p. 87-127[original: 1958].

BURKE, Peter. **A revolução francesa da historiografia: a Escola dos Annales (1929-1989)**. São Paulo: Ed. UNESP, 1997.

CAMARGO, Marcia. **Arte e política: A Trajetória e muralismo de Diego Rivera**. Revista Aurora, v. 8, n. 2, 2015.

COMISARENCO, Dina. **El cuerpo de los retratos versus el <> de los autorretratos de Nahui Olin**. Mémoires, identités, territoires, vol. 7, Imaginaire et réalité dans les Amériques: mémoire, identité et politique sexuelle, 2012.

CANO, Gabriela. **México: 1923. El Primer Congreso Feminista Panamericano**. Debate feminista, (marzo 1990).

CARVALHO, Taina de Araujo; REIS, José Claudio. **Diálogos entre Ciência e Arte: Uma leitura a partir da obra de Remedios Varo para um Ensino sobre as Ciências**. Caderno Brasileiro de Ensino de Física. v.37, p. 173-196, issn: 1677-2334, 2020.

CASTAÑEDA, Marina. **O machismo invisível**. São Paulo: A Garrafa Editora, 2006.

DEFFEBACH, Nancy. **Maria Izquierdo: arte puro y mexicanidad**. Revista Coherencia, vol. 15, no. 29, 2018.

DEL PRIORE, Mary. **Histórias e Conversas de Mulher**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2013.

_____. **História das mulheres: as vozes do silêncio**. In; Historiografia Brasileira em Perspectiva. São Paulo: Contexto, 2010.

_____. **Histórias Íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.

_____. **Ao sul do corpo: condição feminina, maternidade e mentalidade no Brasil Colônia**. São Paulo: UNESP, 2009.

DOSSE, François. **A História em Migalhas: dos Annales à Nova História**. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

DUSSEL, Enrique. **Oito Ensaio sobre Cultura Latino-Americana e Libertação**. São Paulo, Paulinas, 1997.

ESPINOZA-VERA, Marcia. **Maryse Sistach y su trilogia sobre violencia sexual ejercida en contra de adolescentes: Perfume de violetas, Manos libres y La niña en la piedra**. El ojo que piensa. Revista Virtual de cine Iberoamericano 4 (2013)

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Literatura e cinema: interseções**. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n. 37. Brasília: janeiro-junho de 2011, p. 13-26.

FOLHA ONLINE. **Trilha sonora é trunfo da "Frida" de Salma Hayek**. Folha de São Paulo, São Paulo, 03 abr. de 2003. Página da web. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u31844.shtml>>. Acesso em 22 de fevereiro de 2021.

FRIDA. **IMDB**. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0120679/> Acesso em 22 de novembro de 2020.

GALEANA, Patricia [y otros seis]. **La Revolución de las mujeres em México**. Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2014.

GALLEGOS VARGAS, Jorge Luis e RIVERA GEORGE, Iraís. **Luces, cámara, acción: la participación de las mujeres en el cine mexicano**. X Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres (15 al 31 de octubre de 2018).

GOMES, Lícia. O muralismo de Rivera e a memória política. 2019. 99 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social)- Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

GOODKIN, Carly. **La Desnuda Rebelde y el Bodegón Subversivo: Una Reinterpretación del Arte de Olga Costa y María Izquierdo**. (2013). CMC Senior Theses. Paper 759.

GRILLI, Daniel G. **Las Soldaderas**. Revista Melibea Vol. 6, 2012, p 51 – 60.

GUTIÉRREZ, Siboney Obscura. **El documental mexicano dirigido por mujeres**. Rer. Ciência – Acadêmica de ciência mexicana 2014.

HANNER, June. **A Mulher Brasileira e as Suas Lutas Sociais e Políticas**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

HERRERA, Hayden. **Frida: una Biografía de Frida Kahlo**. Ciudad del México: Diana, 2008.

JAMIS, Rauda. (1987). **Frida Kahlo** (Luiz Cláudio de Castro e Costa, Trad.). São Paulo: Martins Fontes.

KAMITA, Rosana Cássia. **Relações de gênero no cinema: contestação e resistência**. Revista de Estudos Feministas, Vol. 25, n. 3, pp. 1393-1404, Florianópolis, Set.Dez, 2017.

KAPLAN, E. Ann. **A Mulher e o Cinema: os dois lados da câmera**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1995.

LAU JAIVEN, Ana. **La nueva ola del feminismo em México**. México, Planeta, 1987.

_____. **Las mujeres em la revolución mexicana**. Em punto de vista historiográfico”. Secuencia (México), núm. 33, 1995, p.85-102.

LEMUS MARTÍNEZ, Violeta. **Erotismo, sexualidade e iconografia no cinema mexicano de Ficheras dos anos 1970**. En América, 46, 2015, pp.161-168. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/america/1310#bodyftn4>> Acesso em 22 de fevereiro de 2021.

LE GOFF, J. **A História Nova**. In: NOVAIS, F.; SILVA, R. F. da (Org.). Nova História em Perspectiva. São Paulo: Cosac & Naify, 2011^a. [original: 1978]

LIMA, Andrew Guilherme Okamura. **Lucien Febvre e a Europa: as fronteiras da história**. Assis, 2010.

LUGONES, María. **Colonialidad y Género**. Tabula Rasa, Bogotá-Colômbia, n.9, julio diciembre 2008, p. 73-101.

MACHADO, Letícia Fonseca Braga. **Gênero E Representações Da Feminilidade No Surrealismo: Leonora Carrington e Remedios Varo Como Estudos Do Caso**. 2019.

MANDEL, Claudia. **Muralismo mexicano: arte público/identidad/memoria colectiva**. ESCENA. Revista de las artes, vol. 61, núm. 2, 2007, p. 37-54. Universidad de Costa Rica.

MARTIN, M. **A Linguagem Cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MARTÍNEZ, Francisco de La Peña. **Imaginarios fílmicos e identidade nacional: el cine de rumberas en México**. XI Congreso Argentino de Antropología Social, Rosario. 2014.

—. **Género, incesto e identidad: una aproximación antropológica al cine de rumberas en México**. ACENO, Vol. 2, N. 3, p. 192-211. Jan. a Jul. de 2015.

MATOS, Maria Izilda Santos de. **Por Uma História da Mulher**. Bauru, SP: EDUSC, 2000.

MELLO, Ricardo Marques. **As três durações de Fernand Braudel no Ensino de História: proposta de atividade**. REVISTA HISTÓRIA HOJE, v. 6, p. 237-258, 2017.

MERCADER, Yolanda. **Imágenes femeninas en el cine mexicano de narcotráfico**. TRAMAS 36 • UAM-X • MÉXICO • 2012 • PP. 211-239.

MOTA, Carlos Guilherme. **Uma trajetória: Lucien Febvre**. In: _____. Lucien Febvre, 1878-1956. São Paulo: Ática, 1978.

MULVEY, Laura. **Prazer visual e cinema narrativo**. In: XAVIER, Ismail (org.) A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983, p. 437-453.

NASCIMENTO, Cassia Calvo do. **Frida Kahlo: das telas pictóricas às telas cinematográficas**. UNIMAR 2010.

NAVARRO Ramírez, J. L. **José Clemente Orozco: El fundador del muralismo en México**. Horizonte Histórico - Revista Semestral De Los Estudiantes De La Licenciatura En Historia De La UAA, (19), 41-52. (2019).

NÍCOLETE, Jamilly Nicácio. **Frida Kahlo: Uma trajetória de marcas, dores e cores.** Humanidades & Inovação Vol. 7 Núm. 5 (2020): Educação Hoje: reflexões críticas.

NOBRE, Suzy Margaret Damasceno. **Arte revolucionária: a função social da pintura mural.** Trabalho de Conclusão do Curso (Graduação em Artes Visuais) – Universidade de Brasília, Universidade Aberta do Brasil, Itapetininga, 2011.

OLIVEIRA, Enilson Pereira. **Consideração sobre a escola dos Annales: O debate entre Peter Burke e François Dosse.** Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho 2011.

OSORIO, Alejandra. **Nahui Olin: ¿Una mujer de tiempos siempre por venir?.** Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey, núm. 17, 2004, pp. 131-148 Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey Monterrey, México.

PARANAGUÁ, P. A. **Cineastas pioneiros da América Latina.** Tradução de Nelson CARRO 1996.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história.** Tradução: Viviane Ribeiro. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

_____. **Práticas da memória feminina.** Revista Brasileira de História. São Paulo, v.9, n.18, p.9-18, ago./set. 1989.

PESAVENTO, S. J. Esta história que chamam micro. In: GUAZZELLI, C. A. B.; et al. (Org.). **Questões de teoria e metodologia da história.** Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2000. P. 209-234.

RAMOS, Carmen Escandón. **La participación política de la mujer em México: del fusil al voto 1915-1955.** Boletín Americanista, Universidad de Barcelona, núm. 44, 1994, p. 155-169.

RANGEL, María del Carmen de Lara. **El cine documental mexicano hecho por mujeres.** Fonseca, Journal of Communication, 18, 2019, pp. 13-23.

REIS, José Carlos. **História da história (1950/60) – história e estruturalismo: Braudel versus Lévi-Strauss.** História da Historiografia, v. 01, p. 08-18, 2008.

_____. Lucien Febvre. In: _____. **Nouvelle Histoire e tempo histórico: a contribuição de Febvre, Bloch e Braudel.** São Paulo: Ática, 1994.

_____. Da “história global” à “história em migalhas”: o que se perde, o que se ganha. In: GUAZZELLI, C. A. B.; et al. (Org.). **Questões de teoria e metodologia da história.** Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2000. p. 177-208.

RIBEIRO, Fernanda. A. **Malinche e a narrativa histórica feminina no século XX.** Letrônica, Porto Alegre, v. 10, n. 1, p. 470-483, jan.-jun. 2017.

RIBEIRO, Guilherme. **Epistemologias Braudelianas: espaço, tempo e sociedade na construção da geo-história**. GEOgraphi, Rio de Janeiro: UFF, vol. 08, n.15, p.87-114, 2006.

SANTIAGO, Maycom Pinho. **México mural: a cultura revolucionária na arte de Rivera, Siqueiros e Orozco**. 2015. 44 f., il. Monografia (Bacharelado em História)—Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

_____. **México mural: Rivera, Siqueiros e Orozco em perspectiva decolonial**. 2018.

SCOTT, Joan W. “**Gênero: uma categoria útil de análise histórica**”. Educação e Realidade, Porto Alegre, n. 16(2), p. 5-22, jul/dez. 1990.

SEGATO, Rita Laura. **Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial**. E-cadernos ces, n. 18, 2012. Página da web. Disponível em: <<http://eces.revues.org/1533>>. Acesso em 12 de janeiro de 2021.

SELEM, Maria Célia Orlato. **Políticas e poéticas feministas: imagens em movimento sob a ótica de mulheres latino-americanas**. 2013. 320 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP.

SERRET, Estela. **El feminismo mexicano de cara al siglo XXI**. El Cotidiano, vol. 16, núm. 100, marzo-abril, 2000, pp. 42-51.

SILVA, Marcos Antonio da. **Uma perda de avessos – O povo na parede: ciência trabalho e revolução no muralismo Mexicano**. Projeto História, v. 21, p. 67-105, nov. 2000.

SOTELO, Guillermo Martínez. **Entre Pancho Villa y una mujer desnuda. La figura del “macho” contemporáneo 20 años después**. Volume V, Issue I - Masculinidades. Austin Peay State University. 2015. Disponível em: <<https://www.apsu.edu/polifonia/v5/2015-sotelo.pdf>> Acesso em 19 de janeiro de 2021.

SOLÍS, Sofia. **La importancia del desarrollo de la teoría cinematográfica feminista en México: un llamado al análisis del género y el cine**. Debate Feminist, ano 28, vol. 55, 2018, pp. 81-103.

THOMPSON, E. P. **A Formação da Classe Operária Inglesa**. 1987. (3 vols.) Trad. Denise Bottmann (vols. I e III); Renato Busatto Neto e Cláudia Rocha de Almeida (vol. II). São Paulo, Paz e Terra.

TORRES SAN MARTÍN, Patricia. **Mujeres detrás de cámara. Una historia de conquistas y victorias en el cine latinoamericano**. Nueva Sociedad, n. 218, nov/dic, Buenos Aires, Argentina, 2008, p. 25-38.

_. **Crónica del cine silente mexicano: Elena Sánchez Valenzuela (1919-1929).**

Disponível

em:

<

<https://revistas.ucu.edu.uy/index.php/revistadixit/article/view/1170/1509> >. Acesso em 12 de janeiro de 2021.

TOSI, Marcela de Castro. **Las Soldaderas: Mulheres na revolução mexicana de 1910.** Revista Outras Fronteiras, Cuiabá-MT, vol. 3, n. 1, jan/jun 2016.

VASCONCELOS, Camilo de Melo. **As Representações das Lutas de Independência no México na ótica do muralismo: Diego Rivera e Juan O’Gorman.** Revista de História, 2005.

VELÁZQUE-ZVIERKOVA, Valentina. **Entre la domesticidad y el espacio laboral: construyendo la imagen de la mujer trabajadora en el cine mexicano de la Época de Oro.** Ciencia Ergo Sum, vol. 24, núm. 3, 2017. Universidad Autónoma del Estado de México.

WOOD, David. **Memorias de una mexicana: la revolución como monumento fílmico.** In: Secuencia, 75, septiembre-diciembre de 2009, pp. 147-170.