

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

JULIANA SOUZA DE OLIVEIRA

FRIDA KAHLO

FEMININO E FEMINISMOS NA VIDA E NA OBRA DA ARTISTA MEXICANA

RIO DE JANEIRO

2019

Juliana Souza de Oliveira

FRIDA KAHLO:
FEMININO E FEMINISMOS NA VIDA E NA OBRA DA ARTISTA MEXICANA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel.

Orientadora: Prof. Dra. Maria Beatriz da Rocha Lagoa

RIO DE JANEIRO

2019

CIP - Catalogação na Publicação

O48f Oliveira, Juliana Souza de
 Frida Kahlo: feminino e feminismos na vida e na
obra da artista mexicana / Juliana Souza de
Oliveira. -- Rio de Janeiro, 2019.
 55 f.

 Orientadora: Maria Beatriz da Rocha Lagoa.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola da
Comunicação, Bacharel em Comunicação Social:
Publicidade e Propaganda, 2019.

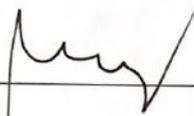
 1. Frida Kahlo. 2. Feminismo. 3. Feminino. 4.
Mulher. 5. Arte. I. Lagoa, Maria Beatriz da Rocha,
orient. II. Título.

**FRIDA KAHLO: FEMININO E FEMINISMOS NA VIDA E NA OBRA DA ARTISTA
MEXICANA**

Juliana Souza de Oliveira

Trabalho apresentado à Coordenação de Projetos Experimentais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Publicidade e Propaganda.

Aprovado por



Prof. Dra. Maria Beatriz da Rocha Lagoa

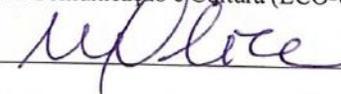
Dra. em História Social da Cultura (PUC-Rio)



Prof. Dra. Leila Salim Leal

Prof. Dra. Leila Salim Leal

Dra. em Comunicação e Cultura (ECO-UFRJ)



Prof. Dra. Maria Alice Nogueira

Prof. Dra. Maria Alice Nogueira

Dra. em História, Política e Bens Culturais (FGV-RJ)

Aprovada em: 5 de dezembro de 2019

Grau: 10,00

Rio de Janeiro/RJ 2019

Dedicado a todas as mulheres incríveis que fizeram e fazem parte da minha história. E sobretudo a mais inspiradora de todas as mulheres, com quem eu tive a honra de conviver e chamar de avó: Nélia Braga, dedico este trabalho a você.

AGRADECIMENTOS

À minha família, sobretudo aos meus pais, Reynaldo e Sonia, por terem sempre acreditado e incentivado a minha educação, à minha irmã, Joyce, por ser a minha maior fã e ídola, às minhas avós, exemplos de força feminina, e às minhas primas, grandes inspirações.

Ao meu namorado, André, por ter acompanhado cada momento de aprendizagem e descoberta ao longo deste trabalho, e por ser o meu melhor amigo e incentivador.

À minha orientadora Beatriz Lagoa, grande companheira ao longo dessa jornada, por todos os conselhos, sugestões, paciência e sobretudo por ter aceitado participar dessa loucura comigo desde o primeiro instante.

Às minhas amigas Milly e Manu, por terem sempre acreditado em mim e me incentivado a ir mais longe, além de terem tido paciência com as minhas ausências devido à dedicação a este trabalho.

Às chefes maravilhosas que tive durante todos os estágios da minha vida profissional, por terem sido verdadeiras inspirações femininas, exemplos do que "eu quero ser quando crescer".

Às professoras incríveis que tive durante a vida escolar e acadêmica, por terem me ensinado a nunca desistir dos meus sonhos.

Por fim, agradeço à Frida Kahlo: por ter me emprestado um pouco da sua vida e obra, por me inspirar diariamente e por me fazer acreditar sempre na força e no poder que reside em cada uma de nós, mulheres.

esperar o minuto seguinte
e participar da complexa
corrente (de obrigações) sem
saber que nos dirigimos
a *nós mesmos*, através
de milhões de seres-pedras
de seres-aves
de seres-astros
de seres-microbios
de seres-fontes em direção
(KAHLO, Frida)

RESUMO

Além de ser uma das artistas mais importantes na história da arte mexicana, Frida Kahlo (1907-1954) se tornou um verdadeiro símbolo para o movimento feminista, sobretudo após a sua morte. Performática, passional e extremamente política, a artista, no entanto, nunca reconheceu fazer parte do movimento, ainda que contemporânea a teóricas feministas como Simone de Beauvoir (1908-1986). Entender o feminino e o feminismo em uma artista que pintou, durante toda a sua carreira, sobretudo mulheres - na maioria das vezes a si própria - e que tinha como principais características pessoais um senso de liberdade sexual particular, uma personalidade autônoma e uma vivência próxima ao conceito de performatividade de gênero de Butler (1956-), se revela, portanto, como uma necessidade, em um momento em que tanto falamos de um futuro mais justo e igualitário para todas as mulheres. Através da biografia da artista, de um aprofundamento teórico nas principais pensadoras do feminismo, como Tiburi (1970-), Ngozi (1977-) e Hollanda (1939-), e por fim, da análise semiótica de três obras de Frida Kahlo, este trabalho investiga a relação de Frida com o feminismo, tomando-a como ponto de partida para um entendimento que se amplia para todas as mulheres. Em comum, a Kahlo do passado e as mulheres do presente e do futuro, ainda impactadas com as suas obras, têm na persistente luta o objetivo de conquistarem o direito de serem o que verdadeiramente são e sobretudo, a liberdade de se assumirem, se imporem e se amarem como mulheres.

Palavras-Chave: Frida Kahlo. Feminismo. Feminino. Arte. Estudos de gênero. Mulher.

ABSTRACT

Besides being one of the most important artists in Mexican art history, Frida Kahlo (1907-1954) became a true symbol for the feminist movement, especially after her death. Performer, passionate and extremely political, however, the artist never recognized being part of the movement, although contemporary to feminist theorists such as Simone de Beauvoir (1908-1986). Understand the feminine and feminism in an artist who painted throughout her career, especially women - most often herself - and who had as her main personal characteristics a sense of particular sexual freedom, an autonomous personality and a life experience closer to Butler's (1956-) concept of gender performativity is therefore a necessity at a time when we are talking so much about a more just and equitable future for all women. Through the artist's biography, a theoretical deepening of the main thinkers of feminism, like Tiburi (1970-), Ngozi (1977) and Hollanda (1939-), and finally, a semiotic analysis of three Kahlo's paintings, this work investigates Frida's relationship with feminism, taking it as a starting point for an understanding that extends to all women. In common, Kahlo of the past and the women of the present and the future, still impacted by their works, have in the persistent struggle the objective of gaining the right to be what they truly are and, above all, the freedom to assume, impose themselves, and love each other like women.

Keywords: Frida Kahlo. Feminism. Art. Gender studies. Woman.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Pintura 1 - KAHLO, Frida. Unos cuantos piquetitos . 1935. 1 original de arte, óleo sobre tela, 48 cm x 38 cm.....	40
Pintura 2 - KAHLO, Frida. Las dos Fridas . 1939. 1 original de arte, óleo sobre tela, 173 cm x 173 cm.....	42
Pintura 3 - KAHLO, Frida. Autorretrato con pelo corto . 1940. 1 original de arte, óleo sobre tela, 40 cm x 28 cm.....	45

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	7
1.1 METODOLOGIA	9
1.2 DE ARTISTA MULHER À HEROÍNA FEMINISTA	11
1.3 A INTERPRETAÇÃO DO FEMININO E DO FEMINISMO	16
2 A HISTÓRIA E A VIDA DE FRIDA	20
2.1 MAGDALENA CARMEN FRIDA KAHLO Y CALDERÓN.....	20
2.2 FRIDA KHALO.....	26
2.3 O SEGUNDO GRANDE ACIDENTE	27
2.4 ROMANTISMO E SEXUALIDADE.....	30
2.5 UM LAÇO DE FITA EM VOLTA DE UMA BOMBA	32
2.6 O INÍCIO DO FIM	33
2.7 TUDO NOVO, DE NOVO	34
2.8 DOR & COR	36
2.9 A DESPEDIDA	37
3.0 FEMININO E FEMINISMOS DE FRIDA	39
3.1 UNOS CUANTOS PIQUETITOS (1935) E A VIOLÊNCIA CONTRA AS MULHERES.....	40
3.2 LAS DOS FRIDAS (1939) E A SOLIDÃO FEMININA	42
3.3 AUTORRETRATO CON PELO CORTO (1940) E A FEMINILIDADE	45
4.0 CONCLUSÃO	47
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	53

1 INTRODUÇÃO

Em nome de nossas antepassadas, diretas ou não, nos tornamos feministas porque houve mulheres que foram duramente oprimidas, mas também porque no passado existiram lutadoras incomuns, pessoas que se tornaram exemplos, mulheres a quem devemos o nosso lugar. Estamos unidas às feministas do passado e, desse modo, às do futuro. (TIBURI, 2019, p. 31)

Desde 2015, como assinalado por Hollanda (2018), o Brasil e outras partes do mundo têm vivido a chamada quarta onda do movimento feminista¹. Esse movimento, que tem tomado cada vez mais ruas e praças, se apropriando de discursos políticos, lutando e indo cada vez mais longe na conquista de direitos para as mulheres, não raramente recorre a figuras históricas, quase que mitológicas, para dar voz e cara as suas lutas. São mulheres que se destacaram em algum momento da história por suas conquistas, seu legado ou sua contribuição ao movimento feminista. Assim foi com Joana D'Arc e Marie Curie, na França; Katherine Johnson nos Estados Unidos ou Virginia Woolf na Inglaterra; e na América Latina como um todo, um dos nomes que mais imediatamente surge é o da artista mexicana Frida Kahlo.

Ironicamente, Frida nunca se autodeclarou feminista, e não foi por desconhecer o tema. Envolvida na política através do partido comunista, Frida fez de sua persona e de sua arte uma declaração dos ideais políticos em que acreditava e que compartilhava com seu marido, o também artista Diego Rivera. Em relação ao feminismo, no entanto, podemos entender a posição da artista: segundo Duda Kunhert, em contribuição à Heloisa Buarque de Hollanda no livro *Explosão Feminista* (2018), se autonear feminista só se tornou mais confortável no início da década de 2010, ou seja, mais de meio século depois da morte da artista. Até então, como veremos em mais detalhes a seguir, o feminismo, enquanto movimento social, além de ainda não ser totalmente claro e socialmente definido, era considerado um tabu - assim como todas as suas demandas. De qualquer maneira, o que Frida representou na época, através de sua arte e de sua própria vivência do feminino, incorporou muitas das reivindicações do movimento que hoje, vemos se fortalecer.

¹ O feminismo é, nas palavras de Marcia Tiburi (2019), o desejo por democracia radical voltada à luta por direitos daqueles que padecem sob injustiças que foram armadas sistematicamente pelo patriarcado.

Desse modo, não surpreende, como um todo, encontrá-la protagonizando bandeiras e camisas feministas, se tornando ícone de grupos de mulheres e inspiração para tantas outras. No entanto, faz-se necessário entender como, através da obra e da vida de Frida, o feminismo se destaca a ponto de tornar-se, durante a chamada quarta onda, uma das principais mensagens atreladas a sua figura.

Por "ondas do feminismo" compreendemos todas as gerações e fases pelas quais o movimento já passou em épocas distintas e, nas palavras de Narvaz e Koller (2006), conforme necessidades, contextos e possibilidades próprias. A existência dessa riqueza histórica dentro do próprio movimento já nos ajuda a entender porque falamos não apenas de um feminismo, mas de vários.

A primeira geração representa o próprio surgimento do feminismo e coincide com a luta das mulheres pela igualdade de direitos civis, políticos e educativos, tendo no movimento sufragista sua máxima expressão. Já a segunda fase surge nas décadas de 1960 e 1970, sobretudo nos Estados Unidos e na França, com duas vertentes bem diferentes: enquanto as norte-americanas denunciam a opressão e lutam por igualdade, as francesas defendem o respeito às diferenças e especificidades entre homens e mulheres. Dessa discussão surgem os assim chamados "feminismo da igualdade" e "feminismo da diferença".

Na década de 1980, com a ascensão do pensamento pós-estruturalista predominante na França, a questão da diferença, da subjetividade e da singularidade de experiências torna-se central, trazendo também à terceira onda do feminismo. Neste momento, a proposta do movimento concentra-se na análise das diferenças, da alteridade, da diversidade e da produção discursiva da subjetividade (NARVAZ; KOLLER, 2006), e o campo de estudo sobre as mulheres se desloca para os estudos de gênero.

A chamada quarta onda do movimento feminista é a que estamos vivendo hoje e surge a partir de 2010, tendo como principal característica o maior engajamento e organização feminina através das redes sociais, com manifestações que se desdobram nas ruas e na mídia.

Diante desse cenário, o trabalho parte da visão de gênero cunhada em um primeiro momento por Simone de Beauvoir (2016) e questionada posteriormente por Judith Butler (2019), além da contribuição de autoras contemporâneas como Marcia Tiburi (2019) e Heloisa Buarque de Hollanda (2018). A bibliografia de Frida é baseada na obra de Hayden Herrera (2011), respeitada historiadora e professora de história da arte norte-americana, cujo trabalho inspirou o premiado filme "Frida" de 2002.

Em um primeiro momento, o trabalho apresenta um resumo da biografia de Frida, sobre a qual são levantadas temáticas relacionadas a sua relação com o feminino e o feminismo. Feito isso, seguiremos para uma análise semiótica, de acordo com os conceitos de Barthes (2001), de três das suas obras (*Unos cuantos piquetitos*, de 1935; *Las dos fridas*, de 1939 e *Autorretrato con pelo corto*, de 1940) de modo a corroborar o entendimento de quem Frida foi e representou - em pessoa e através da sua arte - para o movimento que luta, até hoje, pelos direitos das mulheres.

1.1 METODOLOGIA

A pesquisa tem como objetivo principal investigar as representações do feminino na vida e na obra de Frida Kahlo, para então entender a relação da artista com o feminismo, movimento no qual a artista se tornou uma referência após a sua morte.

Para tanto, será realizado um levantamento documental e biográfico da história e da carreira de Frida, orientado pelo trabalho de Delory-Momberger (2012), que apresenta as matrizes da pesquisa biográfica e orienta a análise que deve ser feita sobre uma biografia. Uma vez feito isso, serão

aplicados incisões teóricas à leitura da biografia de Frida, de modo a revelar implicações de conceitos caros ao feminismo - como gênero, independência e liberdade sexual - na vida e na obra da artista mexicana.

Por fim, será realizada a interpretação, acompanhada de análise semiótica, de método qualitativo e aplicada em estudo de caso, a partir do modelo apresentado por Robert Yin (2001), de três (3) célebres quadros da artista, nos quais a questão do feminino está em evidência. São eles:

1. *Unos cuantos piquetitos*, de 1935, no qual a artista representa o assassinato de uma mulher, esfaqueada pelo próprio marido;
2. *Las dos Fridas*, de 1939, um dos primeiros quadros realizados logo após o divórcio com Diego. Nele, Frida expressa sua solidão ao se representar de forma duplicada, como única companhia para si mesma;
3. *Autorretrato con pelo corto*, de 1940, também realizado após o divórcio, obra na qual Frida abdica de uma das principais características de sua feminilidade ao se representar de cabelos cortados e em trajes tradicionalmente masculinos.

A amostragem foi selecionada através do seguinte critério: quadros da artista nos quais há uma figura feminina em evidência, e cuja representação é relacionada a uma das temáticas do movimento feminista, como: violência contra a mulher; independência e liberdade social, sexual, econômica e política; tabus da chamada “feminilidade” e estereótipos de gênero. Foram selecionados três quadros que correspondiam a esses critérios, apesar do legado da artista trazer muitos outros que também contemplam essas especificações. Também contribuiu para essa escolha a apresentação de Herrera (2011) dos respectivos quadros, elaborada a partir de testemunhos da própria Frida e de pessoas que conviveram com ela no período.

Sendo assim, através da união de um levantamento histórico biográfico com uma análise prática, pretendemos mapear de forma mais fidedigna a real relação que Frida, enquanto artista mulher e latina traçou, ainda que involuntariamente, com o movimento feminista e as suas reivindicações. Poderemos assim entender também como a artista tornou-se um ícone do feminismo mais de meio século após a sua morte, e de que maneira de fato sua obra e sua vida se tornaram porta-vozes desse movimento de cunho econômico, social e sobretudo político.

1.2 DE ARTISTA MULHER À HEROÍNA FEMINISTA

Frida nasceu em 1907 cercada de figuras femininas: ela é a terceira de quatro irmãs mulheres. Ainda assim, ela era muito mais próxima de seu pai, Guillermo, fotógrafo de origem alemã que se mudou para o México em 1890. O carinho que Frida cultivava pelo seu pai, como veremos adiante, nos ajuda a compreender muitos aspectos da sua personalidade, da sua relação com a sexualidade e sobretudo da sua obsessão por Diego.

Para além disso, no entanto, a relação de Frida com a sua própria sexualidade merece um capítulo à parte em toda e qualquer análise: como nos é apresentado em uma de suas mais completas biografias, escrita pela historiadora norte-americana Hayden Herrera (2011), Frida tinha uma relação fluida com o sexo e parecia não reconhecer barreiras fixas entre o feminino e o masculino, tanto em si mesma como nas relações com os demais. Por isso, para entender a sua relação com o feminino, faz-se necessário recorrer a alguns dos conceitos de gênero expostos por Beauvoir (1949) e problematizados posteriormente por Butler (1990).

Partindo do pensamento cunhado pela intelectual francesa Simone de Beauvoir no final da década de 50 (curiosamente, de forma paralela ao auge do reconhecimento artístico de Frida em vida), entendemos que o *ser* mulher não é algo natural ou automático, inerente ao nascimento humano no sexo feminino. Na verdade, Simone defende o *dever* mulher, para o qual Butler (1990) avança para o *dever gênero*, ato que implica necessariamente em uma noção de performatividade de gênero, na

qual o gênero é entendido, como nos explica Judith, como algo construído socialmente, performado e sistêmico.

Essas noções são fundamentais para o estudo de Frida porque como artista e como mulher, ela era essencialmente performática. Suas roupas, por exemplo, que se tornaram também características da mítica imagem de Frida Kahlo que temos hoje, não deixam de ser parte da sua performance de si mesma. Nas palavras de Herrera: “para Frida as roupas eram uma espécie de linguagem, e a partir de seu casamento as intrincadas relações entre roupas e auto imagem, e entre estilo pessoal e estilo de pintura, formam uma das tramas secundárias do desenrolar de seu drama.”. As tradicionais e coloridas vestimentas indígenas, por exemplo, que Frida orgulhosamente exibia por onde quer que fosse, fazem referência às mulheres de Tehuantepec que, segundo o folclore, viviam em uma sociedade matriarcal, liderada por mulheres. Herrera complementa: “Para Frida os elementos do vestuário eram uma espécie de paleta, da qual ela selecionava a cada dia as imagens de si mesma que queria apresentar ao mundo.”. Essa ideia de representação também é apresentada por Nicolas Calas, crítico surrealista que conheceu Frida e que a considerava como um expoente do movimento que, no entanto, Frida nunca reconheceu:

Ela correspondia completamente ao ideal surrealista de mulher. Tinha uma qualidade teatral, uma grande excentricidade. Ela estava sempre representando conscientemente um papel, e seu exotismo atraía de imediato a atenção. (CALAS, 1983, p. 286)

Mais do que a sua relação com a performance de gênero, no entanto, é fundamental, sobretudo para entendermos Frida como artista, compreendermos sua relação com o trauma, afinal, Frida teve, aos longos dos seus curtos 47 anos de vida, uma vivência repleta de situações traumáticas: ainda muito nova, aos seis anos de idade, Frida contraiu poliomielite, doença que a deixou com a lesão no pé direito que a acompanhou até o fim da vida. Aos 18, sofreu um trágico acidente - o ônibus em que estava colidiu com um bonde - e Frida foi terrivelmente atravessada por um pedaço de ferro, na altura da sua cintura. Como consequência, uma coluna despedaçada e jamais recuperada, que acabou levando-a a morte anos depois. Somam-se a essas tragédias, ainda, diversos abortos, extremamente sofridos para uma mulher que queria, muito, ser mãe. Por fim, a tempestuosa relação com Diego, repleta de altos e baixos, traições e recaídas. Resumidamente, não podemos dizer que foi fácil, mas de certa maneira, parece ter-lhe sido inspirador.

Pode-se dizer, portanto, que Frida passou por várias experiências traumáticas. O trauma, para Freud, é o efeito de uma ofensa moral seguida de uma negação. O sujeito tenta acreditar que a ofensa não aconteceu e, assim, tenta a silenciar. É como se realmente negasse a existência daquela memória. No entanto, decorre desse fenômeno de apagamento traumático, uma insistência, ainda que inconsciente, de transpor, em arte, a dor. Nas palavras de Kunhert (2018), em relação às criações de artistas mulheres cunhadas no trauma:

Essas artistas estão criando, ao trabalhar artisticamente o trauma, as formas sensíveis que dão voz à dor. Comunicam o intolerável. Não seria justo verificar nesse processo a construção de identidades calcadas no vitimismo. Pelo contrário, esses trabalhos criam laços de coletividade para construir novas condições de vida. (KUNHERT, 2018, p. 92)

Construir um senso de coletividade, mesmo que não tenha sido a intenção inicial de Frida, parece ter sido a principal consequência da sua vocação. Como ela mesma dizia, não pintava sonhos - mas a sua própria realidade. Como nos explica Herrera, Frida se tornou ao mesmo tempo a artista ativa e o modelo passivo de sua arte, “investigadora impassível e desapaixonada da sensação de ser mulher e repositório apaixonado das emoções femininas” (HERRERA, 2011, p. 340). Desse modo, Frida deu voz às suas dores e, com isso, permitiu que milhares de mulheres, até hoje, se identificassem com ela. Diante das suas vulnerabilidades do *ser* mulher, Frida não apenas externalizou seus próprios sentimentos como também se aproximou do sentimento de outras mulheres - e, assim, criou esse senso de coletividade tão característico do movimento feminista.

Isso se agrava quando consideramos que, naquela época, as mulheres eram ainda mais subestimadas, sobretudo ao dedicarem-se a carreira artística. Frida costumava dizer: “Os homens são reis; eles mandam no mundo”. No entanto, se no início de sua carreira Frida era reconhecida como a esposa de Diego Rivera, em seu auge, na década de 1940, já havia atingido tamanha notoriedade que foi alçada ao título de mito, assim como Diego era conhecido. Como nos apresenta Herrera, na década de 1940 os dois mitos entremearam-se. E ao mesmo tempo em que a ligação entre os dois se fortalecia (a essa altura, Frida e Diego já haviam se casado, se separado e casado novamente), a sua independência e mútua autonomia também crescia. Para Frida, aliás, era muito importante manter-se independente, ao menos financeiramente, de Diego. Assim, ambos mantinham seus casos paralelos e sobreviviam diante das inúmeras separações.

No entanto, no plano emocional, a situação era bem diferente: Frida tinha uma verdadeira necessidade de Diego. Seu amor era tão intenso que beirava a obsessão. Em seu diário, Frida escreveu longos poemas ao amado, sempre o colocando em uma posição de superioridade em sua vida - muitas vezes, superior inclusive a si própria. Diego era tudo para Frida - seu ídolo, seu amante, seu companheiro, seu amor. E essa obsessão superava a questão sexual à medida que o tempo passava. Na verdade, a relação de Frida com Diego assumia cada vez mais um sentido maternal. Frida cuidava de Diego como se fosse o seu próprio filho, e chegou a anunciar, em seu diário, que queria “dar à luz” ele.

Por outro lado, o egocentrismo infantil de Rivera se contentava com toda essa bajulação. A única coisa com que Diego não podia se comprometer era com a fidelidade - e Frida bem sabia disso. Ela chegou a declarar, em um dos seus poemas: “Por que eu o chamo de *meu* Diego? Ele nunca foi nem nunca será meu. Ele pertence a si mesmo”. No entanto, reconhecer essa característica de Diego não impedia Frida de sofrer, e ela sofria. Ainda que se envolvesse com outros homens e outras mulheres, Frida parecia ser incapaz de esquecer Diego. Ela nunca esqueceu.

Além disso, com o passar dos anos e com a progressiva complicação dos problemas físicos de Frida, ela tinha cada vez menos relações com o sexo oposto. Nesse momento, ela passou a se envolver ainda mais com mulheres, e não raramente com mulheres com quem Diego também tinha um caso. Até nas suas representações de si mesma nos autorretratos, Frida demonstra essa mudança, destacando mais o seu lado masculino, como no uso do bigode. Curiosamente, Diego adorava isso. Para Herrera, isso demonstra como a relação dos dois possuía um certo aspecto andrógino, onde ambos se sentiam atraídos por aquilo que viam de si próprio no outro.

De qualquer maneira, fato é que a relação se destacava pela extrema camaradagem e admiração que um tinha pelo outro. Eles eram, sobretudo, amigos. E se Frida encantou-se com Diego antes mesmo de conhecê-lo em razão de seu trabalho, podemos dizer também que Diego foi um dos maiores fãs de Frida de todos os tempos. Ela era, no seu dizer, “a maior prova do renascimento da arte do México” (HERRERA, 2011, p. 438).

No entanto, se ter o apoio de seu marido em uma atividade artística naquela época era extremamente *avant garde*, Diego compensava seu vanguardismo em inúmeras outras atitudes conservadoras e machistas. Na verdade, como bem descreve Herrera, ele era o próprio estereótipo de mexicano machão. Por causa disso, ao mesmo tempo que Diego sumia por dias com as musas que conhecia em seu trabalho, Frida tinha que se relacionar às escondidas com outros homens. Isso porque Diego não apenas discutia, como também ameaçava: ele era extremamente violento e, em um episódio, chegou a ameaçar matar um dos amantes de Frida.

Entender o porquê de Frida, uma mulher financeiramente independente, segura de si e excelente artista - já com reconhecimento internacional - se submeter a esse tipo de situação nos ajuda a avançar também na compreensão do feminino e do feminismo em Frida, e assim, desmistificar um pouco do mito que se criou em volta da artista que legitimamente se tornou referência de um movimento ao qual nunca declarou fazer parte, em vida.

A partir de um mergulho em sua biografia, ancorado a uma interpretação teórica e feminista, pretendemos desvendar qual a real contribuição de Frida ao feminismo, e para isso faz-se necessário entender, antes de mais nada, o que significava o feminino na vida e na obra da artista. Aqui, vida e obra caminham como dois lados complementares da mesma moeda. Não podemos dissociar a mulher Frida da artista Kahlo, porque elas se fundem nos seus quadros, nas suas roupas, em toda sua vida. Frida era a própria representação de si mesma, *performer* não apenas do que era, mas do que queria ser. Quando entendemos isso, conseguimos nos aprofundar não apenas no estudo sobre Frida, mas no estudo do *devenir* mulher, ou melhor, do *devenir* gênero, em geral. Se Frida não era declaradamente feminista, ela era, por suas experiências vividas, um excelente exemplo de vanguardismo feminino, na arte e na biografia, que merece e será estudado. Com isso, nosso objetivo de análise não se limita apenas à artista, mas se expande a todas as mulheres e ao movimento que as une sob o mesmo objetivo: o desejo de liberdade.

Essa pesquisa é também um ato inspiracional.

1.3 A INTERPRETAÇÃO DO FEMININO E DO FEMINISMO

Não é preciso ir muito longe na história para encontrar as raízes do movimento feminista. Na realidade, a vida das mulheres e seu espaço na sociedade estão em mudança há pouquíssimo tempo, e o movimento que luta pela conquista dos direitos femininos e pela equiparação da posição das mulheres em relação aos homens é relativamente recente.

Para isso, no entanto, faz-se necessário compreender qual é a posição ocupada pela mulher na sociedade e como ocorreu a sua variação ao longo dos anos. É necessário antes entender o que significa o *ser* mulher; como esse *dever* se expressa e o que ele significa na sociedade. Para tanto, partiremos do conceito de *Outro* da escritora francesa Simone de Beauvoir (1949).

Simone tem como ponto de partida para o seu pensamento a ideia de alteridade. Segundo a escritora, o ser humano sempre e apenas se coloca ao opor-se a outra coisa: somos seres vivos porque há os não vivos; somos brasileiros porque há o estrangeiro; e, na relação entre homens e mulheres, uma vez estabelecido no homem o papel absoluto, parâmetro de referência, a mulher, definida em sua relação com ele, torna-se o *Outro*.

Entender o porquê da mulher aceitar se submeter a essa relativização e conseqüentemente, à submissão, é um dos principais objetivos de Simone em seus estudos. A partir de uma perspectiva histórica ancorada em três pontos de vista fundamentais (o biológico, o psicanalítico e o materialismo histórico), a pesquisadora francesa investiga profundamente as origens da sociedade patriarcal e, conseqüentemente, do machismo. De imediato, ela se depara com um fato: não se trata de uma submissão comum. Muito pelo contrário, e nas suas palavras, “o laço que une a mulher a seu opressor não é comparável a nenhum outro”. Isso decorre principalmente da dependência biológica que une um sexo ao outro para a manutenção da espécie, e que tem um ônus ainda maior sobre o sexo feminino.

Ao longo da história, essa dominação masculina foi reafirmada através da política, da religião e da economia, a ponto de Simone declarar: “A condição subordinada da mulher era desejada no céu e proveitosa à Terra” (BEAUVOIR, 2016, p. 19). Como não participavam da política, as mulheres

não elaboravam nem mesmo as leis que diziam respeito a elas próprias, e confiavam aos homens o seu próprio destino. Mesmo com a Revolução Industrial e a consequente Revolução Burguesa, pouco mudou essa questão. Até hoje, na realidade, podemos questionar a representatividade política feminina em países como o Brasil, onde mulheres ocupam apenas 15% do Congresso em 2019² (2 pontos percentuais acima da representatividade anterior).

Nessa retrospectiva histórica, Simone adota a moral existencialista que, como próprio nome já diz, foca na condição de existência humana. No caso da mulher, no entanto, algo de singular ocorre: como todo ser humano, a mulher é uma liberdade autônoma, ou seja, é em si essencial e independente, mas se percebe em um mundo onde os homens lhe impõem a condição do Outro, inessencial e cuja existência é condicionada pela existência de outro indivíduo, o homem (BEAUVOIR, 2016). É como se a mulher só existisse em termos de tendo o homem para defini-la como sua oposição. Desse fato, decorre um conflito entre a reivindicação fundamental de todo sujeito, de se colocar como essencial, e as exigências de uma sociedade que a objetifica e a diminui à desnecessidade. Nessa pesquisa, partiremos da mesma perspectiva existencialista, onde, assim como Simone, definiremos a mulher, em especial Frida Kahlo, em termos de sua liberdade existencial, isto é, um ser por si próprio, independente de outro, mas revisaremos essa perspectiva a partir das críticas feitas por Butler (1990) posteriormente.

Além disso, ao acompanhar o desenvolvimento do movimento feminista, adotaremos como metodologia sociológica o materialismo histórico, a partir do qual entendemos que a consciência que a mulher adquire de si mesma na sociedade não é definida apenas em razão de sua sexualidade, mas também e principalmente da estrutura econômica da sociedade como um todo. Nessa perspectiva, identificamos também que o surgimento da sociedade patriarcal está diretamente ligado ao aparecimento da sociedade privada: tal como senhor dos escravos e da terra, o homem se torna também senhor proprietário da mulher. Essa linha de pensamento materialista implica na necessidade de abrangermos também uma maior compreensão da sociedade mexicana para, então, estudar Frida em termos de seu papel como artista e como mulher em uma determinada sociedade e tempo.

² Segundo resultados das eleições 2018, divulgados pela Folha de São Paulo.

A filósofa pós-estruturalista norte-americana Judith Butler (1990) critica a aplicação do estruturalismo de Lévi-Strauss ao feminismo ocidental, avança no pensamento de Beauvoir e inaugura uma nova fase nos estudos feministas. Partindo do ensaio *O segundo sexo* (1949) de Beauvoir e revisando a maior parte dos pressupostos da filósofa francesa, Butler critica principalmente a concepção existencialista de sujeito que é empregada por ela. Segundo essa concepção, em Beauvoir as mulheres encontram-se em uma situação paradoxal onde sua reivindicação de liberdade autônoma vai de contramão com uma imposição social que a coloca na posição de *Outro*. Além disso, ao defender que o sexo não é um mero e simples fato biológico, mas algo "vivido culturalmente" (FEMENIAS, 2019), Beauvoir investiga também as imposições culturais que são colocadas sobre as mulheres.

Em um primeiro momento, Butler reconhece as contribuições teóricas de Beauvoir, mas identifica também as suas limitações. Importante notar, como Femenias (2019) demonstra, que Butler não se posiciona como uma seguidora de Beauvoir, e ao contrário disso, a toma como ponto de ancoragem para desenvolver a sua própria teoria. Em primeiro lugar, ela critica o uso implícito do termo "gênero" por Beauvoir, e disso decorre o conceito de "devir gênero" que a autora norte-americana cunha. Ela também critica a sugestão existencialista de Beauvoir que propõe, como uma espécie de solução, que as mulheres se tornem homólogas ao sujeito masculino. Outra crítica da autora norte-americana diz respeito à concepção de Beauvoir sobre uma suposta categoria de *mulheres* universal, que exclui "todos os que não conseguem satisfazer certos requisitos normativos não-expressos" (BUTLER, 2019, p. 6). Segundo a autora, essa perspectiva limitante de Beauvoir, ao excluir todas as diversidades que existem, por exemplo, dentro do próprio entendimento do feminino, contribui involuntariamente para estruturar e sustentar o *status quo*. Repensar e respeitar a pluralidade de manifestações dentro do próprio feminismo, portanto, torna-se fundamental - e isso é o que hoje entendemos por interseccionalidade.

Além disso, Butler vai além de Beauvoir ao entender que ser mulher é uma realidade cultural, um construto da cultura, ou, nas palavras de Femenias (2019), "um sedimento histórico de práticas políticas prescritivas e descritivas que ultrapassam o sexo binário, o gênero e o corpo, incluindo outras categorias fundamentais da identidade". A partir dessa leitura, Butler caracteriza o gênero

como um artifício flutuante, onde homem e masculino, mulher e feminino não se correspondem necessariamente. Por fim, diferentemente de Beauvoir, Butler não almeja que as mulheres estejam em uma posição igual a dos homens. Inaugurando a chamada era pós-feminista, ela propõe uma reformulação do construto hegemônico, o reconhecimento feminino do seu lugar de abertura e permanente ressignificação (FEMENIAS, 2019) e, por fim, a desconstrução do princípio do sexo binário tal como temos hoje.

Uma das suas principais contribuições é observar que o gênero não é um atributo social ou cultural, como propunha até então a pensadora francesa, mas sim uma categoria construída por meio de performances normativas inscritas e reforçadas pela cultura heterocapitalista (KUNRET, 2018). Além disso, Butler avança a noção de *devoir* mulher de Beauvoir para uma noção de *devoir* gênero, que implica necessariamente na ideia de performatividade.

Para Butler, o gênero não é um substantivo, tampouco um conjunto de atributos, e não deve ser limitado a uma noção binária, do tipo masculino *versus* feminino, tal como a heterossexualidade compulsória e naturalizada exige e regula. Na realidade, a autora defende que gênero é sempre um feito, ou seja, algo culturalmente construído, ainda que não seja obra de um sujeito tido como preexistente à obra (1990). Mais do que isso, Butler defende que não há razão para acreditar que os gêneros devam permanecer em número de dois, e muito menos que caracterizem algo constante e imutável. Para Butler, o gênero é um artifício híbrido flutuante. Ela complementa: “não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é performativamente constituída, pelas próprias expressões tidas como seus resultados”. Witting avança, defendendo que o gênero incide essencialmente sobre (e apenas) a mulher:

O gênero é o índice linguístico da oposição política entre os sexos. E gênero é usado aqui no singular porque sem dúvida não há dois gêneros. Há somente um: o feminino, o "masculino" não sendo um gênero. Pois o masculino não é o masculino, mas o geral. (WITTING, 1981)

A ideia de performatividade de Butler nos é essencialmente cara ao estudarmos Frida, uma vez que a artista mexicana era reconhecida por ser, também, uma grande *performer* de si mesma. Dentro

desse conceito, poderemos também explorar melhor a relação de Frida com a sexualidade, tema esse que protagoniza não só a vida de Kahlo, como também muitas de suas obras.

Após o aprofundamento biográfico e teórico na vida pessoal e artística de Frida, faremos uma análise semiótica de três das suas obras, a partir dos conceitos de signo, significado e significante de Barthes (2001). Para ele, o signo é composto por significado e significante, sendo o significado a representação psíquica do “objeto”, e o significante, o “objeto” em si. No caso de Frida, artista que representava em suas telas episódios de sua vida, temos o significante como suas experiências reais, vividas, e o significado como as representações em suas obras. Durante a análise semiótica, o processo de significação é definido por Barthes como a união entre significante e significado, gerando como produto o signo. Esse processo, como Barthes bem sinaliza, é extremamente variável, uma vez que é submetido também à interpretação de quem vê. Por isso, para nos guiar na significação de modo a nos aproximarmos ao máximo das intenções psíquicas de Frida, recorreremos a inúmeras cartas e depoimentos da artista e de pessoas próximas, reunidas também no livro de Herrera (2011).

Desse modo, pretendemos superar ao máximo a superficialidade do contato entre espectador e obra para alcançar, enfim, o cerne da representação do feminino em Frida, como artista e como mulher, entendendo também como funciona a troca entre as experiências vividas pela pintora e sua respectiva representação.

2 A HISTÓRIA E A VIDA DE FRIDA

2.1 MAGDALENA CARMEN FRIDA KAHLO Y CALDERÓN

Para entender a mulher e artista que Frida Kahlo foi, é indispensável voltar ao dia 6 de julho de 1907, seu nascimento. Terceira filha de Guillermo e Matilde Kahlo, Frida foi batizada com os dois primeiros nomes de origem cristã, seguidos por *Frieda*, que significa “paz” em alemão. No final

da década 30, Frida abandonou a letra “e” do nome diante da ascensão do nazismo. Seu pai tinha origem germânica; daí a homenagem a sua terra natal.

Pouco depois de nascer, sua mãe ficou muito doente, e por isso Frida foi criada também pelas suas irmãs mais velhas e principalmente por seu pai - esse período também nos ajuda a entender o carinho especial que Frida cultivava por ele. Em 1910, a Revolução Mexicana eclodiu, derrubando o ditador Porfirio Díaz e terminando apenas com a posse do presidente Álvaro Obregón, um dos zapatistas³, em 1920. Como uma boa mexicana, Frida teve parte da sua infância marcada pela memória da revolução, e também pelas dificuldades financeiras que ela eventualmente trazia.

Já na escola, Frida era conhecida por suas travessuras - e também por colecionar amigas imaginárias. O senso de liberdade parece ter sido algo muito natural para aquela menina que, com 7 anos, ajudou sua irmã mais velha a fugir de casa. Ao mesmo tempo, também deve ter sido difícil para uma menina tão livre e independente conviver com uma mãe mais controladora. A relação das duas era extremamente ambígua: ao mesmo tempo em que descrevia a mãe como cruel, a considerava também amável, ativa e inteligente. A *jefe* de Frida (como ela chamava) nunca perdoou Matilde, a irmã mais velha que fugiu de casa, mas na sua morte, Frida sofreu muito, demonstrando mais uma vez a relação *morde e assopra* que mantinham.

Com seis anos, a primeira tragédia da vida de Frida: ela contraiu poliomielite e passou meses confinada em seu quarto. Nesse momento, para Herrera (2011), Frida intensificou sua atitude narcisista e ensimesmada, afinal, teve apenas a própria companhia durante bastante tempo. Quando recuperada, Frida levou sequelas para o resto da vida. Como “um pássaro ferido”, Frida era excluída pelas outras crianças e assumiu cada vez mais, em um primeiro momento, uma atitude introvertida, logo compensada em um interesse cada vez maior em atividades masculinas e, então, na criação de uma “personagem” - na qual acabou se tornando, anos depois.

No entanto, apesar de excluída na escola, Frida era muito amada dentro de casa, especialmente por Guillermo, de quem era, visivelmente, a filha preferida. Mesmo passando a maior parte do dia fora

³ O movimento zapatista foi uma guerrilha organizada que nasceu no sul do México e que tinha como objetivos principais a luta pela inclusão indígena, a defesa da soberania nacional e o combate à corrupção política.

de casa, confinado em seu estúdio de fotografia, Guillermo fazia questão de estimular a criatividade e curiosidade de Frida, emprestando-lhe livros, ensinando-lhe sobre fotografia e até mesmo pintura. Nas palavras de Herrera, “Frida é mais um exemplo de pintora cuja carreira foi incentivada pelo pai artista”.

A doença também aproximou pai e filha: assim como Frida, Guillermo tinha a saúde frágil e sofria de espasmos até mesmo à luz do dia. Acompanhar a valentia do pai que mesmo doente, nunca deixou de trabalhar e fazer o que amava, parece ter inspirado também Frida, que não teve uma vida menos difícil. Ao mesmo tempo, ao combinarmos o especial carinho que Frida cultivava pelo pai com a relação controversa que vivia com a mãe, percebemos que Frida parecia viver em uma espécie de Complexo de Édipo. Esse conceito, cunhado por Freud (2010) é baseado na tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles (496-406 a.C.), onde Édipo é um homem que descobre pelo Oráculo que no futuro seria o assassino de seu próprio pai e que se casaria com a sua mãe. Adotado, ele de início não dá credibilidade à profecia, que acaba se cumprindo com o tempo, quando conhece seu verdadeiro pai e sua verdadeira mãe sem saber que é filho deles. Desgraçado pelo próprio destino, Édipo é tomado pela loucura e foge da cidade.

Já o Complexo de Édipo pode ser definido da seguinte forma:

O Conjunto organizado de desejos amorosos e hostis que a criança sente em relação aos pais. Sob a sua forma dita positiva, o complexo apresenta-se como na história de Édipo-Rei; desejo de morte do rival que é a personagem do mesmo sexo e desejo sexual pela personagem do sexo oposto. Sob a sua forma negativa, apresenta-se de modo inverso: amor pelo progenitor do mesmo sexo e ódio ciumento ao progenitor do sexo oposto. Na realidade, essas duas formas encontram-se em graus diversos na chamada forma completa do complexo de Édipo. (LAPLANCHE e PONTALIS, 2011, p. 77)

Em Freud, o Complexo de Édipo surge paralelamente à invenção da psicanálise e aponta também para a descoberta do princípio da sexualidade na infância e a sua importância. Para o autor, o Édipo é resultado de um outro Complexo, o da Castração, que se desenvolve de maneira diferente para meninos e meninas, mas que têm em comum o fato de ser consequência das diferenças sexuais anatômicas entre ambos, sobretudo em relação ao falo. Enquanto os meninos desenvolvem uma

espécie de angústia da castração (FREUD, 1908/1996), pelo medo de serem castrados, as meninas sentem uma espécie de inveja do falo masculino. Como consequência disso, os meninos passam a ter medo de serem castrados pelo pai ao mesmo tempo em que nutrem o desejo pela mãe. A mulher, desprovida de falo, culpa a mãe por essa castração e tem o pai como objeto de amor, desejando dele um filho para substituir a ausência do falo.

Freud foi um neurologista austríaco, considerado o fundador da psicanálise. Já Lacan foi um psicanalista francês que, embora tenha seguido os passos de Freud, propôs algumas evoluções para os conceitos do austríaco. Lacan, por exemplo, preferia o usar o termo "falo" ao termo "pênis", por entender que para a psicanálise, o que importa não é o órgão sexual masculino em seu sentido biológico, mas sim o que ele desempenha na fantasia - sua dimensão simbólica. O psicanalista francês partiu do Complexo de Édipo, assim como Freud, mas o estruturou logicamente de forma diferente para apresentar a passagem do imaginário para o simbólico. Além disso, para Lacan, segundo Barretta (2012), o sujeito sempre deseja a mãe e o pai sempre será seu rival, mas, ao mesmo tempo, o sujeito masculino e o sujeito feminino experimentam o complexo de Édipo de formas diferentes. Por fim, enquanto Freud defendia o Complexo da Castração como início do processo, Lacan defendia que a castração é o momento final do Édipo para ambos os sexos, e porta de entrada para sentimentos como inveja, frustração, desejo e o amor.

Já em Winnicott, cuja teoria é baseada no desenvolvimento emocional, o ambiente é interpretado como um dos fatores-chaves para o desenvolvimento ou não do Complexo de Édipo. Barretta (2012) explica, ao estudar a relação de Lacan e Winnicott com o Complexo de Édipo, que essa relação com o ambiente, no entanto, não se dá em termos de uma relação objetual (ou seja, com objetos), erótica ou mesmo representacional, mas sim egóica, a partir da relação da criança com seus pais. Desse modo, Winnicott estabelece diversas condições psicológico-emocionais para o Complexo de Édipo de fato acontecer, entre elas uma maturidade mínima necessária e a distinção involuntária entre a fantasia e as relações efetivas com os pais reais.

Em resumo, nas palavras de Freud (1925), o complexo de Édipo, independente da forma em que acontece, não deixa de produzir seus efeitos, seja qual for a forma que nele se chegue ou que dele se saia. No caso de Frida, o Complexo de Édipo não se manifesta apenas na sua relação com o pai,

mas também e sobretudo na sua relação com Diego, seu marido. Ídola apaixonada, Frida tinha Diego com um deus pessoal e, por vezes, parecia querer tornar-se ele. Isso fica evidente quando lembramos que Frida chegou a se relacionar com as mesmas mulheres que Diego, por exemplo. Além disso, sua relação com ele por vezes também assumia um caráter obsessivo.

Para Freud (1933), a manifestação da neurose obsessiva independe do gênero, ou seja, não pode ser definida ou generalizada em termos de um gênero ou outro. Na realidade, essa obsessão surge como consequência de uma espécie de pulsação do aspecto ativo no instinto individual, ou seja, uma inclinação à atividade. Por outro lado, o pai da psicanálise também defende que o feminino naturalmente dá preferência a fins passivos e o masculino, a fins ativos (TURKE, 2010)⁴. A obsessão feminina poderia surgir então como uma consequência do surgimento de um impulso natural (ativo) no sentido da ação, indo de contramão a uma espécie de "preferência natural" passiva, além de um ambiente cujos costumes sociais aspiram a passividade para as mulheres.

Em Frida, sua obsessão por Diego parece refletir justamente uma instabilidade emocional e afetiva muito forte. Frida era intensa, apaixonada, entregue e, definitivamente ativa sob o ponto de vista sexual, se considerarmos o seu grande número de amantes. Do ponto de vista psíquico, portanto, a explicação de Freud parece sugerir uma boa justificativa para o que aconteceu com ela: deve ter sido extremamente desafiador e difícil para Frida abrir mão de sua pró-atividade por alguém, já que Diego de certo modo assumia as rédeas da relação. Isso não necessariamente indica que Frida sofria de uma espécie de neurose obsessiva, mas certamente nos ajuda a compreender muitas das fases da sua vida - e da sua obra - onde Diego foi o grande protagonista.

Voltando à época da escola, no entanto, o que temos até 1921 é uma Frida ainda muito insegura e solitária, até a grande virada de chave que se deu com a sua entrada na Escola Nacional Preparatória, a melhor instituição de ensino do México da época. Localizada no centro da cidade, a Preparatória obrigou Frida a ir para mais longe da pacata Coyoacán e, em consequência, a ficar

⁴ O que pode também ser questionado sobre o ponto de vista do feminismo.

longe do controle de toda a sua família. Além disso, foi lá que Frida teve contato com jovens filhos de profissionais liberais e se aproximou mais intensamente da política.

Os tempos eram de ardor e ativismo, e o recém nomeado Ministro da Educação da época, Álvaro Obregón, tinha como compromisso político tornar a educação do país realmente mexicana: ele era um grande incentivador da cultura do país. Quando Frida entrou na Preparatória, no entanto, a admissão de meninas ainda era novidade, e sua mãe deve ter criado alguma resistência a essa decisão. No entanto, Guillermo era irredutível: ele acreditava que dali Frida seguiria para a faculdade de medicina.

De cara, Frida se diferenciava das demais meninas da escola. Ela se vestia diferente, era travessa, considerava as colegas de classe *cursi* (cafonas e vulgares), e não tinha muita paciência para suas fofocas e trivialidades. Na verdade, Frida preferia a bagunça dos meninos, sobretudo dos Cachuchas, grupo composto por sete rapazes e duas meninas do qual Frida fazia parte. Apesar de não se envolverem diretamente com política, o grupo se identificava com uma espécie de socialismo romântico e nacionalismo, e foi com esse grupo que Frida aprendeu um tipo de lealdade e camaradagem que levaria pelo resto da vida.

Foi também com o Cachuchas que Frida descobriu o seu primeiro amor, o líder do grupo, Alejandro Gómez Arias. Bonito, atlético e inteligente, Alejandro tinha tudo que uma garota na puberdade poderia querer. Mas Frida não se apegava apenas a isso. Na verdade, como nas palavras de Herrera, Frida havia “crescido para amar os grandes homens”, e Alejandro definitivamente era um deles. Incontestável líder, ele tinha o dom da oratória, era seguro, disciplinado, sensível e crítico. Não teve jeito: Frida apaixonou-se.

Clandestinamente, afinal, o namoro não era aprovado pelos pais de Frida, os dois se encontravam e trocavam apaixonadas cartas. Frida, em sua dramática forma de entregar-se, confidenciava à Alejandro detalhes da sua vida pessoal, como se sentia em relação a tudo o que acontecia e, é claro, enumerava a quantidade de beijos que esperava receber do amado. No entanto, preferiu não compartilhar com Alejandro a sua primeira relação homossexual, que aconteceu paralelamente e

de forma traumática, com uma funcionária da biblioteca do Ministério da Educação, para onde Frida se inscreveu em uma vaga.

De fato, a jovem Frida que saía da escola Preparatória era bem diferente da menina que entrou: mais moderna, descolada, desafiando a moralidade convencional - algo que faria até a sua morte - mais segura e feliz. É desse período também a clássica imagem de Frida, em um retrato de família feito pelo pai, trajando um terno masculino, uma mão no bolso e a outra em uma bengala. Mas o que é ainda mais característico de Frida nessa foto não é apenas a atitude, mas também o olhar: Frida fixa a câmera, arrebatadora, destemida, direta e sexual - como faria muito dali para frente, em seus inúmeros autorretratos.

2.2 FRIDA KHALO

Que a vida de Frida foi marcada por tragédias, não é novidade. No entanto, o que poucos sabem é que a Frida tal como a conhecemos hoje - a célebre artista, ídola do movimento feminista - nasceu justamente de uma das muitas tragédias que aconteceram em sua vida: o acidente de 17 de setembro de 1925. Aos 18 anos, Frida tinha acabado de entrar no ônibus com Alejandro, seu namorado, quando houve a colisão com o bonde. Um corrimão gigante de ferro atravessou o corpo de Frida, na altura da cintura, deixando-a imobilizada no chão. Totalmente nua, Frida estava pintada de dourado - um saco de ouro em pó inteiro, carregado por um pintor, foi derrubado sobre o corpo da menina, em uma cena que misturava magia com investigação criminal.

Mas essa era a realidade: a lesão de Frida foi grave, muito grave. Ela precisou ser remontada por partes e, diante disso, passou muitos meses de cama, no hospital. “É preciso suportar”, ela dizia. Ainda pior do que a dor, era a solidão. Presa em uma cama, Frida passou muito tempo sozinha - o que se revelou uma grande dificuldade para ela, mulher que, ainda que independente, preferia estar sempre com companhia. Nem mesmo o namoro com Alejandro se sustentou: se pouco antes do acidente os dois já não estavam nos melhores tempos, com o isolamento compulsório de Frida, desandou. A artista, já naquele momento, explicitava a dramática forma *frida* de ver a vida: em cartas apaixonadas, jurava amor eterno a Alejandro e prometia se submeter a todos os seus

caprichos. Como veremos mais tarde, essa padronagem se repetira também com Rivera, quem Frida chamava de “meu tudo, minha vida” - e não tem a ver com a mensagem de independência e liberdade que o feminismo prega. Na verdade, ainda que sexualmente livre, Frida era emocionalmente escrava de suas paixões: não à toa, da mesma forma com que traía Alejandro com facilidade, sofria e desesperava-se diante da possibilidade de perdê-lo. E assim, Frida o perdeu.

Diante de tanta dor e sofrimento, o que poderia ser o princípio de uma depressão acabou tornando-se, na verdade, o nascimento de uma das maiores artistas da história mexicana, coisa que nem mesmo Frida poderia acreditar: sua primeira pintura foi aos 19 anos, imobilizada após o acidente, em um cavalete improvisado sobre a sua cama. Suas primeiras pinturas contavam um pouco de tudo o que acontecia à sua volta - retratos de amigos, familiares e sobretudo de si mesma - movimento egocêntrico que se intensificou ao longo dos anos, quando paralelamente a saúde de Frida também se degradava. Frida pintava-se porque si mesma era o assunto que conhecia melhor, mas mais do que isso, porque através da pintura a artista parecia entrar em um estado de catarse em relação aos seus traumas físicos e emocionais, não raramente coincidentes. Em seu mundo particular, repleto de cores, frutas típicas, folclore mexicano e comunismo, Frida era a protagonista de sua obra-vida, a grande artista e ao mesmo tempo sua musa inspiradora. Além disso, foi através da pintura que Frida criou a personagem Frida Kahlo, em um processo de reinvenção natural para uma menina que acabara de se desintegrar em um acidente automobilístico.

2.3 O SEGUNDO GRANDE ACIDENTE

O segundo grande acidente da vida de Frida atendia pelo nome de Diego Rivera, tinha 41 anos quando conheceu a menina e já era considerado o artista mais famoso do México. Famoso pelos seus murais populares, Rivera era fiel à cultura mexicana e envolvido com o comunismo. Não era bonito: grande e gordo, era praticamente um gigante sapo que, ainda assim, fazia muito sucesso com as mulheres. Diego era um homem do mundo, que prezava sobretudo pela sua liberdade e que era, nas palavras de Frida, fisiologicamente incapaz de ser fiel a uma única mulher.

Os dois se encontraram pela primeira vez quando Frida ainda estava na Preparatória, e Diego era responsável pela pintura de um mural no anfiteatro do colégio. Além de mundialmente famoso, Diego era carismático e vivia com plateia a seu redor. Frida, por sua vez, menina travessa que era, adorava aprontar com o pintor: uma vez, inclusive, ela ensabou as escadas que Diego usava para pintar, mas por sorte - e pelo seu andar lento e pesado - Diego não caiu.

De qualquer maneira, o grande encontro dos dois artistas só foi acontecer anos depois, com Frida já adulta. Recém recuperada após o acidente, ela começou a mostrar suas pinturas para amigos e conhecidos que a incentivaram a continuar pintando e um dia, tomada pela coragem, a jovem Frida foi, com suas pinturas a tiracolo, procurar o famoso pintor Diego Rivera, que trabalhava nos afrescos do Ministério da Educação. Frida exigiu que ele descesse, para assim apresentar as suas obras e surpreendeu Diego com sua determinação, maturidade e teimosia, além do incontestável talento. Foi inevitável: o grande artista se apaixonou. Dali em diante, Diego começou a visitar Frida em Coyoacán, para acompanhar seu trabalho e aconselhá-la, e poucos dias depois, deu-lhe o primeiro beijo.

A conexão entre os dois foi, de imediato, surreal: além de terem muito em comum, Frida e Diego se completavam e, mais do que isso, admiravam, um ao outro, profissional e pessoalmente. Ambos eram irônicos, contestavam a burguesia, viviam em uma espécie de mundo das fantasias e idolatravam o absurdo e a imaginação (HERRERA, 2011). E se Frida iniciou o relacionamento sendo a maior fã do trabalho de Diego, ele também se tornaria, pouco tempo depois, o maior fã e incentivador da carreira artística de Kahlo.

Em agosto de 1929, Frida e Diego casaram, contra a vontade da mãe de Kahlo, que achava um absurdo a filha casar com um comunista feio, gordo e muito mais velho. Ela não era a única: além do choque geral, outra pessoa que sentiu muito com o matrimônio foi Lupe Marín, ex-esposa de Rivera e mãe de suas duas filhas. Segundo alguns relatos, Lupe fez um verdadeiro escândalo na festa pós-casamento. Excluindo-se esse contratempo, no entanto, Diego e Frida comemoraram de forma simples e feliz, regados de tequila e ao som de *mariachis*, da forma mais mexicana possível - exatamente como ambos gostavam.

Mas engana-se quem toma essa cena feliz como um retrato do que seria o casamento dos dois dali para frente. Apesar de se amarem - e parece não haver dúvidas sobre o amor que um cultivava pelo outro, até o fim de suas vidas - Frida e Diego eram extremamente temperamentais, explosivos e intensos, e pareciam acumular um apetite sexual insaciável. Eles eram tudo um para ou outro; mas pelo menos em relação ao sexo, não se bastavam.

De todos os casos extraconjugais que acumulavam, no entanto, um abalou profundamente Frida e, mais do que isso, mudou para sempre a relação dos dois, impactando também significativamente suas obras: Diego se envolveu com Cristina, irmã de Frida.

Durante toda sua vida, Frida transmutou em suas obras momentos e sentimentos marcantes que vivia, em uma espécie de catarse. Além de amar pintar, Frida precisava: era através da arte que ela expressava seus traumas, crenças, medos, alegrias. Podemos dizer, portanto, que a vida e a obra de Frida se entrelaçam, e por isso é tão importante, para interpretar suas obras ou para compreender a sua vida, observar vida e obra como dois lados de uma mesma moeda, como as duas faces de Frida.

Diante da traição de Diego, por exemplo, e extremamente magoada, Frida pintou *Um as facadinhas de nada* (1935), obra na qual retrata um caso que acontecera no México naquela época, no qual um homem matou sua esposa a facadas. Além de demonstrar solidariedade à vítima, Frida parecia compartilhar, de certo modo, da sua dor, enquanto esposa, enquanto mulher. Essa obra se tornou, pelo menos na época, um raro registro de sororidade feminina - uma espécie de aliança, ainda que invisível, entre as mulheres, baseada sobretudo na empatia. Ainda que não se declarasse feminista, Frida possuía uma profunda compaixão para com as mulheres, e em muitos momentos soube demonstrar sua empatia. Nesse caso, além de empática, a obra de Frida é também, de certo modo, biográfica, e registra simbolicamente as facadas que Diego causou em seu coração.

A traição de Diego também despertou em Frida o seu lado masculino, em uma tentativa de fugir da feminilidade que atraía Diego, e ao mesmo tempo se reconectar com o que realmente era. Frida cortou seus cabelos, deixou de usar seus tradicionais trajes *tehuanos* e se tornou cada vez mais forte e independente. Era o nascimento de uma nova Frida: ainda mais ousada, desavergonhada, segura de si. Nas palavras de Herrera (2011):

Frida transformou a "ferida aberta" do ciúme e da traição em um tipo diferente de abertura. Ela é a mulher sexualmente livre, uma intrépida namorada, e apesar de toda a aparente profunda seriedade e concentração - sua insistência no próprio sofrimento -, ela está um pouco despreocupada.
(HERRERA, 2011, p. 235)

2.4 ROMANTISMO E SEXUALIDADE

Para falar da história da mulher e conseqüentemente do feminismo, é imprescindível estudar a sua sexualidade, vista com tamanho tabu até hoje.

No caso de Frida, não é diferente: o romantismo e a sexualidade assumem um papel central na vida dessa artista intensa, demasiadamente apaixonada pelos outros e pela vida. Kahlo acumulou inúmeras histórias apaixonadas com os seus amantes e definitivamente não se limitava a Rivera, apesar de amá-lo incondicionalmente. Isso porque o amor, para Frida, estava dissociado das relações sexuais motivadas pelo desejo, sobretudo em um universo de tamanha liberdade e boemia como o meio artístico que frequentava com Diego.

A bissexualidade de Frida, por exemplo, que já havia sido despertada desde os tempos da Escola Preparatória, encontrou nesse universo liberal todo o incentivo para manifestar-se. Nas palavras de Herrera (2011), os homens tinham sua *casa chica* e as mulheres tinham umas às outras. Em Frida, seu lesbianismo era desprovido, no entanto, de qualquer estereótipo masculinizado, a não ser que a artista realmente quisesse passar essa ideia. Frida era híbrida, como uma espécie de efebo (nas palavras de Jean van Heijenoort), e possuía uma sensualidade tão profunda que era desprovida de polaridades sexuais convencionais, em uma fome de intimidade tão urgente que ignorava o gênero (2011).

Ao ignorar a concepção tradicional de gênero, aliás, Frida também se posiciona, social e politicamente, como um símbolo para além das amarras, dos estereótipos e das pré-determinações. Frida era, de certo modo, uma mulher que lutava pela liberdade de ser o que quisesse, ainda que não tenha reconhecido nesse movimento de autolibertação uma causa comum a todas as demais

mulheres. Quando pensamos gênero e sexo em Frida, é importante nos atentarmos a dois detalhes: primeiro que o erotismo corria nas veias de Frida mais do que na sua cabeça; para ela, o sexo era mais um fato da vida do que uma mistificação freudiana (HERRERA, 2011). O segundo detalhe é que ao envolver-se com pessoas do mesmo sexo, Frida assumia uma posição que até hoje constitui um grande tabu na sociedade. Segundo Butler (2019) esse tabu se deve ao fato de que

(...) a matriz cultural por meio da qual a identidade de gênero se torna inteligível exige que certos tipos de "identidade" não possam "existir" - isto é, aqueles em que o gênero não decorre do sexo e aqueles em que as práticas do desejo não "decorrem" nem do "sexo" nem do "gênero". (BUTLER, 2019, p. 44)

Diante desse cenário, tão importante quanto existir é resistir. Parte da força de Frida para ser o que realmente era está muito ligada a sua preocupação em preservar, entre muitos amores, um em especial: o próprio. A artista era apaixonada por si mesma, e possuía uma incansável vontade de se auto descobrir. Além disso, ainda segundo Herrera (2011), esse fascínio pessoal de Frida pela própria imagem traz uma dose de autoerotismo, o que justifica não apenas muitas obras da artista, em sua maioria autorretratos, como também nos ajuda a entender as próprias relações que Frida procurava construir com os demais e em especial com Diego. É como se ela sempre estivesse buscando um pedaço de si no outro.

Em meio a todas as relações e romances, o que realmente incomodava o assim proclamado liberal Diego Rivera eram os casos heterossexuais de sua esposa. Diante deles, Diego tornava-se um grande e irreduzível machista, por vezes em tom ameaçador. Sua suposta autoridade masculina, no entanto, não impediu que Frida se envolvesse com um dos homens mais famosos da década de 30, e justamente na casa que dividia com Diego: Frida viveu um romance com o intelectual e revolucionário Leon Trotsky, em uma espécie de vingança ao que Diego havia feito ao se envolver com sua irmã, quando o ucraniano se refugiou na casa dos Rivera. O artista, no entanto, nunca soube da traição, para sorte de ambos, e assim como havia incentivado o início do romance, Frida tratou de dá-lo um fim.

2.5 UM LAÇO DE FITA EM VOLTA DE UMA BOMBA

Com a despedida de Trotsky e o fim de seu romance com Frida, a vida na casa dos Rivera foi aos poucos voltando ao normal. É nesse momento também que Frida vive o apogeu de sua produção artística. Seja "pintando macacos a sério", como dizia, seja expressando sua frustração por nunca ter tido filhos ou seu amor pela *mexicanidad*, Frida transmutava em sua arte o que era, como se sentia e como concebia sua relação com o mundo (HERRERA, 2011).

Duas temáticas, no entanto, se sobressaem em meio aos quadros da artista, revelando uma espécie de obsessão de Frida pelo ciclo da vida - o sexo e a morte. Misturadas ao folclore local, esses temas revelam muito mais sobre a artista do que sobre o assunto que evocam. Na realidade, todo processo de construção e composição artística de Frida diz essencialmente respeito ao seu processo de auto invenção como figura fabulosa e exótica e é extremamente pessoal. Segundo Herrera, a convivência com um artista tão respeitado como Rivera teria garantido uma espécie de liberdade artística à Frida, afinal ela nunca ambicionou ser maior ou ir mais longe do que ele. No entanto, em meio a esse processo que lhe era tão caro de autodescoberta e expressão pessoal, Frida logo percebeu que, mesmo que não quisesse, já se destacava: ela era uma mulher em um universo tomado e liderado por homens.

Segundo Tiburi (2019), quando lutamos por um lugar de fala lutamos pelo lugar de todos. Aos poucos, Frida ia erguendo cada vez mais a sua voz e marcando seu espaço, ainda que essa não fosse a sua intenção inicial. Ao contrário de muitas mulheres do mesmo período, Frida também contava com a profunda admiração e o apoio de Diego, seu maior ídolo e fã. Foi através dele que Frida conheceu grandes nomes do universo artístico, fez contatos importantes e ganhou notoriedade internacional. Independente disso, no entanto, o mérito todo é de Frida, com sobrenome Kahlo, porque ela se recusava a assinar com o sobrenome do marido. E nem precisava. Muito em breve, ela se tornaria Frida Kahlo, a primeira artista mexicana a expor no Museu do Louvre, em Paris.

2.6 O INÍCIO DO FIM

A experiência na França não foi exatamente positiva para Frida, afinal naquela época as mulheres eram extremamente subestimadas (se é que podemos dizer que isso mudou, hoje), e tampouco foi fácil para Frida ser reconhecida e sobretudo respeitada pelo seu trabalho. Na volta ao México, outra decepção: seu casamento com Diego estava acabado, e um conjunto de fatores encaminhou o casal para o divórcio. No entanto, apesar de madura suficiente para engolir em seco a separação, Frida estava destruída por dentro. Durante esse período, a artista acumulava amantes, mas nunca se conformou com o fim de sua história com Diego. E pintava. Muito, todos os dias. Solitária e melancólica, Frida voltava a atenção cada vez mais para si mesma, em uma espécie de fixação na própria imagem, um mergulho profundo em seu eu interior, um verdadeiro autodescobrimento.

Nesse momento, Frida tem apenas a si mesma para resistir e evoluir. É desse período a tela *Las dos Fridas* (1939), uma das suas mais emblemáticas obras, assim como *Autorretrato con Pelo Corto*, de 1940. Esse é um período extremamente dramático para a artista, onde ela amplifica seu sofrimento pessoal a tal ponto em que começa a se apresentar como mártir (HERRERA, 2011). Mas também é um momento de cura, onde Frida começa a transmutar sua dor em arte e sua pessoa, em ícone - para milhares de outras pessoas que também sofriam.

Parte de seu sofrimento se volta para o próprio gênero feminino: Frida fica obstinada em destruir os atributos da sexualidade feminina que lhe eram característicos, como os longos cabelos e as roupas tehuanas, por exemplo. Mais do que uma negação de gênero, no entanto, essa atitude de Frida revela um enorme desejo de vingança em relação à Diego devido ao fim do romance entre os dois.

Em paralelo, esse foi um dos momentos de maior produção artística da carreira de Frida, e isso tem muito a ver com o seu desejo pela independência financeira, sobretudo em relação a outros homens. Frida tinha pavor de se tornar financeiramente dependente de alguém, e trabalhou até o fim de sua vida para impedir isso.

2.7 TUDO NOVO, DE NOVO

Engana-se quem pensa que depois de tudo que Diego fez e todo sofrimento que causou, ele sumiria para sempre da vida de Frida. Na verdade, por mais que em determinados momentos Diego realmente sumisse - em viagens à trabalho e em outros romances, por exemplo -, Frida era incapaz de deixá-lo ir para longe de seus pensamentos e da sua vida. De certo modo, ela até que tentou: Frida chegou a envolver-se romanticamente com outros homens e mulheres, algumas vezes até profundamente demais. Às vésperas de reatar o casamento com Diego, por exemplo, ela estava apaixonada pelo jovem Heinz Berggruen.

Sua relação com Diego, no entanto, era tão dramática quanto inevitável. A necessidade era mútua e ambos acreditavam que, juntos, estariam mais fortes para enfrentar, entre outras coisas, as doenças de Frida. O novo casamento, no entanto, veio submetido a condições um tanto quanto intrigantes, como a abstinência de sexo entre os dois. Combinada a isso, a independência financeira e profissional de Frida fez com que assumisse uma postura cada vez mais maternal em relação a Diego: ela precisava cuidar dele e sentia prazer com isso.

O segundo casamento também trouxe de volta a preocupação de Frida com sua vaidade e isso fica óbvio em *Autorretrato com trança*, de 1941, claro antagonista de *Autorretrato com cabelos cortados*, de 1940. A reafirmação de sua feminilidade, no entanto, não vem de forma pacífica, mas sim dramática: os fios despenteados e o colar de espinhos sugerem que o novo casamento tampouco seria fácil.

Além disso, conforme os anos passavam, a vontade frustrada de ser mãe se tornava, cada vez mais, uma questão dolorosa na vida de Frida. Em 1944, ela chegou a declarar, para um crítico de arte, que as três preocupações principais que a impeliam em sentido a criação de suas obras eram "sua nítida lembrança do próprio sangue vertido no acidente sofrido na infância; seus pensamentos sobre o parto-nascimento, a morte e os "fios condutores" da vida; e o seu desejo de ser mãe". Em comum, o aspecto autobiográfico de todas as suas obras. Marcia Tiburi (2019) explica que "todas as feministas, de um modo ou de outro, quando escrevem, falam de si mesmas." Para a autora, o feminismo lhes devolve a biografia roubada e tem como base ético-política permitir às mulheres a

construção de si. Mais de setenta anos antes da sua declaração, Frida já fazia isso em cada um dos seus trabalhos, tanto por uma espécie de necessidade própria de externalizar tudo o que sentia quanto por um instinto de compartilhar o que vivia com outras pessoas que poderiam se identificar – o que, de fato, aconteceu.

Com o avanço da sua carreira, além de convites para expor fora do México e para trabalhos ao governo, Frida foi convidada a lecionar na Escola de Pintura e Escultura do Ministério da Educação Pública, um dos trabalhos que, com certeza, mas lhe deu prazer. Estar perto das crianças, vivendo o seu instinto maternal, e com a liberdade de ser exatamente o que queria ser, deve ter sido de uma realização enorme para Frida. Seus alunos também eram grandes fãs de Frida como professora, artista e mulher: "O grande ensinamento de Frida era ver através dos olhos de uma artista, abrir nossos olhos para ver o mundo, ver o México. (...) ela ficava feliz diante de qualquer coisa bonita", declarou Fanny Rabel, um de seus alunos.

Seus alunos eram a sua família e juntos, eles compunham os "Los Fridos", como ficaram conhecidos. Frida estimulava que seus alunos pintassem também fora da escola, reformando muros pelos bairros, em eventos organizados e animados. No Dia das Mulheres no México, por exemplo, eles homenagearam as lavadeiras da cidade, com retratos dedicados a elas nos murais. A formação que Frida passava a seus alunos também passava, de certo modo, pelo viés político, afinal, ele era absolutamente indissociável de Frida enquanto mulher e artista. Diante disso, um dos Fridos, Arturo Estrada, chegou a declarar, em tributo à antiga professora:

Por causa de suas raízes fincadas na tradição do nosso povo, ela estava sempre alerta para os problemas da maioria, dando atenção também aos problemas particulares dos vizinhos, cuidando com benevolência das mulheres humildes do distrito de El Carmen em Coyoacán, onde as moças e as velhas encontravam em Frida uma amiga que, espiritual e economicamente, as ajudava a mitigar suas dores, e a quem chamavam afetuosamente de "*niña Fridita*".
(HERRERA, 2011, p. 416)

2.8 DOR & COR

Em Frida, o segredo estava na cor. E na dor. A artista, que passou a maior parte de sua vida sofrendo complicações do acidente que teve quando adolescente, era bastante familiarizada com a dor - e de certo modo, obcecada pelo próprio sofrimento (HERRERA, 2011). Ela traduzia tudo o que vivia em arte, e a invalidez foi essencial para sua autoimagem - e em alguns momentos, foi usada até como instrumento para reconquistar Diego.

A artista se submeteu a inúmeras cirurgias. Infelizmente, poucas deram certo. Em 1946, realizou uma fusão espinhal que não poderia ter sido mais negativa e que pode ser considerada o início do fim: depois dela, Frida passou a maior parte do tempo em uma cama, imobilizada. Além do físico extremamente comprometido, em seu emocional, Frida agonizava. Como Herrera (2011) bem descreve, os tormentos físicos e psíquicos de Frida estavam interligados e pintar era, de certo modo, o seu único consolo.

Em suas pinturas, Frida reconstruía o que estava desmoronando dentro de si. E como boa mexicana que era, não muito afeita à postura de sofredora, a artista, ao mesmo tempo em que reproduzia em telas suas dores, não fechava os olhos para o que acontecia ao seu redor. No hospital, por exemplo, Frida estava sempre muito preocupada com os demais pacientes, esquecendo-se às vezes até mesmo do seu estado. Essa observação, por si só, já é bem diferente do que muitos imaginam da artista: Frida não era autobiográfica para se expôr, ou porque fosse extremamente egóica; ela se retratava porque ela era o assunto que conhecia melhor, e porque de certo modo precisava transpor tudo o que vivia em arte - talvez para aliviar ou sublimar sua dor.

Nos dias de hospital, Frida também teve que aprender a conviver com a solidão. E não porque passasse muito tempo sozinha, mas porque vivia, solitariamente, a dor física e psicológica de quem vê a vida passar. Para uma pessoa acostumada a estar cercada de gente, em festas, eventos sociais, exposições, com seus alunos na escola, enfim, as paredes sóbrias do hospital eram demasiadamente sombrias e melancólicas. Nesse cenário, mais de uma vez a artista tentou o suicídio. Ao mesmo tempo, no entanto, Frida tentava se agarrar aos fragmentos de vida que pulsavam ao redor de si: a pintura, Diego, a política e seus amigos eram alguns dos laços que conectavam a artista ao mundo

real, e foi se apegando cada vez mais intensamente a eles que Frida resistiu durante seus últimos dias.

Um dramático retrato desse momento são as obras que Frida produziu: vivendo o desespero e a ansiedade de quem percebe que o fim está próximo, Frida pintava enlouquecidamente, com traços fortes e violentos, mas sempre tentando manter o mínimo de equilíbrio e ordem em sua arte (HERRERA, 2011). A distância de Diego nesse período também foi motivo de profundo desequilíbrio emocional para a artista. Em um determinado momento de revolta, ela chegou a libertar-se dos coletes e sair à rua, cabelos aos ventos, vivendo em plenitude a sua libertação. Isso, aliás, é tudo o que Frida sempre aspirou, ao longo de toda a sua vida: a liberdade. Dos coletes, da família, de Diego e talvez até mesmo da sua mente, por vezes doentia. Assim como muitas mulheres desejam, até hoje, Frida só queria ser livre. E feliz.

2.9 A DESPEDIDA

Eu quero ser digna, com a minha pintura, do povo a que pertença e das ideias que me fortalecem. [...] eu quero que a minha obra seja uma contribuição para a luta das pessoas em seu esforço pela paz e a liberdade. (KAHLO, 1952)

É difícil imaginar que até pouco tempo antes de sua morte, Frida ainda não tinha exposto em sua terra natal, o México. Ela, que já havia levado sua arte para a Europa e para os Estados Unidos, e que assumia um papel cada vez mais importante na história, na cultura e na arte mexicana, ainda não tinha tido a oportunidade de mostrar oficialmente seu trabalho e trajetória para os seus conterrâneos. Esse fato é ainda mais curioso quando consideramos o profundo carinho e respeito que Frida nutria pelo México e sua história, muitas vezes temas centrais de suas obras.

Em 1953, diante da frágil saúde de Frida - e quando as expectativas já não eram das melhores - Lola Álvarez Bravo decidiu organizar uma exposição da artista em sua galeria. Para Frida, a mostra foi motivo de imensa felicidade e ânimo nos seus últimos dias de vida, e ela não poderia, é claro, estar distante nesse momento, ainda que estivesse de cama.

E foi nesse contexto que Frida realizou uma das suas mais célebres performances: ela surgiu em seus trajes típicos, com direito a todos os acessórios e a maquiagem habitual, em sua própria cama, em meio à abertura da exposição na galeria. O frenesi foi geral. A galeria já estava lotada de curiosos e apaixonados pela arte de Frida. De repente, uma chegada comovente, dramática, verdadeira e apaixonada de uma mulher que reivindicava alegria em seus últimos dias de vida.

Em uma noite regada à álcool e alegria, Frida esquecia, aos poucos, o cinza das paredes do hospital. A inauguração foi épica. No dia seguinte, esse era o assunto de todas as rodas de conversa, das folhas do jornal. Naquele momento, Frida assumia a magnitude do seu trabalho e de sua contribuição à arte mexicana. Ela já não era apenas a esposa de Diego Rivera há tempos; mas naquele dia, mais do que nunca, ela foi Frida Kahlo.

Mas o dia seguinte chegou e com ele, a artista voltou ao hospital. Poucos dias depois, ela se submeteria a uma nova cirurgia, uma amputação. Ela estava completamente deprimida. Nas palavras de Herrera (2011), "a remoção cirúrgica da perna foi uma terrível ofensa à sensibilidade estética de Frida; seu senso de integridade e sua autoestima estavam vinculados à sua vaidade em um nível bastante profundo, e sua vaidade foi despedaçada". Naquele momento, podemos dizer, Frida perdeu, definitivamente, a vontade - e mais do que isso - a força para viver.

Mesmo de volta a sua casa após a cirurgia, em diversos momentos ela não pode conter seus impulsos suicidas. Além disso, as drogas e o álcool - combinados de forma excessiva e desorganizada - se tornaram rotina em sua vida. A pintura, por sua vez, continuou sendo autobiográfica, mas cada vez mais abstrata e desconexa. O que ainda motivava Frida em seus últimos dias era a aproximação de suas Bodas de 25 anos com Diego e o seu contínuo envolvimento com o partido comunista. Ela chegou a declarar: "Eu só quero três coisas na vida: viver com Diego, continuar pintando e fazer parte do Partido Comunista".

A constante de dor e sofrimento vieram acompanhadas de uma aceitação cada vez maior de Frida em relação ao seu destino. Apesar de querer muito viver, ela não tinha medo da morte. Nas últimas páginas de seu diário, estranhas figuras femininas aladas parecem indicar que Frida, na preparação de sua despedida, se unia espiritualmente as suas deusas, convocando mentalmente sua força e

natureza feminina. Em suas últimas palavras, uma declaração polêmica: "Espero a partida com alegria - e espero nunca mais voltar".

No dia 13 de julho de 1954, Frida já não acordou. Ao que tudo indica, a artista cometeu suicídio. Ao contrário do que imaginava, no entanto, Frida nunca se foi totalmente. Ela seguiu imortalizada na gigante herança cultural que deixou não apenas para o povo mexicano, mas também para o mundo. Mais do que isso, sua história e seu legado trouxeram importantes contribuições ao movimento feminista, e Frida se tornou um verdadeiro símbolo de força, luta e paixão para milhares de mulheres.

3.0 FEMININO E FEMINISMOS DE FRIDA

Depois de compreender a trajetória pessoal e profissional de Frida, é imprescindível, para fins de análise, estudar profundamente as suas obras, afinal, a arte foi o principal meio de comunicação da artista com o mundo. Através dela, Frida expressava seus pensamentos, seus sonhos e frustrações, seus medos, traumas e felicidades. Além disso, sua pintura pode ser caracterizada, definitivamente, pela predominância de temáticas relacionadas ao feminino. Como nos apresenta Herrera (2011), Breton, importante teórico do surrealismo, teria inclusive declarado que não existiria arte mais exclusivamente feminina do que a de Frida, no sentido de que, a fim de ser o mais sedutora possível, ela se alternava entre ser absolutamente pura e absolutamente perniciosa.

Para Diego, a arte de Frida também se destaca por ser individual-coletiva: "seu realismo é tão monumental que tudo tem "n" dimensões. Consequentemente, ela pinta ao mesmo tempo o exterior e o interior de si mesma e do mundo" (RIVERA, 1943). E nessa representação do interior/exterior, o feminino é protagonista. Para ela, ainda nas palavras de Diego, "tudo que é tangível é a mãe, o centro de tudo, o mar-matriz, a tempestade, nebulosa, mulher".

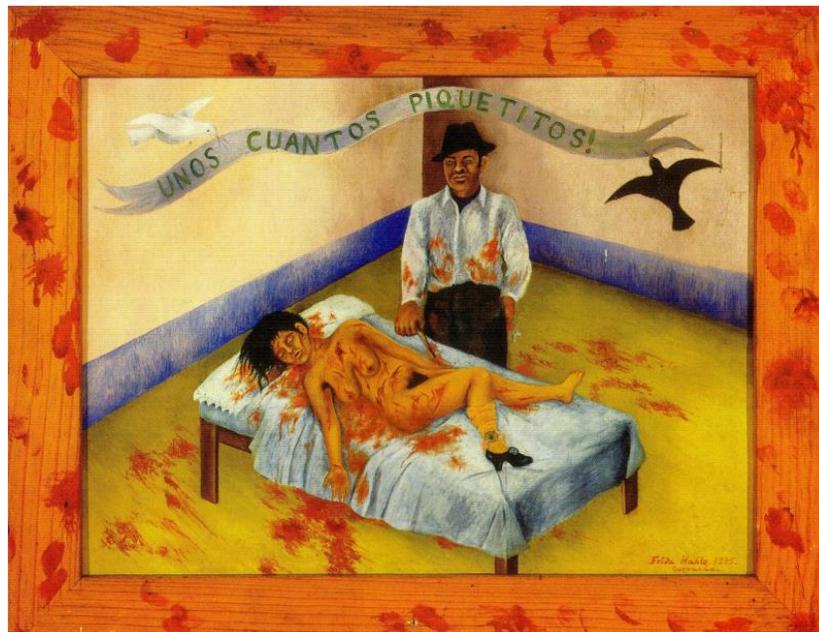
De maneira superficial, poderíamos interpretar essa espécie de obsessão de Frida pelo feminino como uma forma de expressar a sua frustração em relação à maternidade (devido a todos os seus abortos e a sua relação com a própria mãe), mas Frida vai além. Na verdade, para compreender

suas obras é necessário, além de um mínimo conhecimento prévio da sua história, um senso de cuidado e apego aos detalhes poderoso, além de metodologia de estudo e interpretação para "ler" os signos das suas obras.

Para isso, faremos uma análise semiótica de três trabalhos de Frida, a partir dos conceitos de signo, significado e significante de Barthes (2001). Importante lembrar que para o autor francês, o signo é composto pelo significado e o significante, sendo o significado a representação psíquica do "objeto" e o significante, o "objeto" em si.

3.1 UNOS CUANTOS PIQUETITOS (1935) E A VIOLÊNCIA CONTRA AS MULHERES

Pintura 1: Unos cuantos piquetitos (KAHLO, 1935)



Fonte: Colección de Dolorores Olmedo Patiño, Ciudad de México, México

Finalizado em 1935, *Unos cuantos piquetitos* é a representação de Frida para uma notícia do jornal, na qual um homem havia assassinado a própria esposa a facadas e afirmado, em seguida, que tinham sido apenas "umas facadinhas de nada". Na tela, podemos ver a cena logo após o assassinato, com a mulher nua, ensanguentada na cama e o homem a olhando. O detalhe realista

da obra fica por conta da moldura, com diversos borrões vermelhos que fazem com que a pintura quase que invada a realidade de quem a vê, de forma perturbadora.

Nesse quadro, um dos poucos não essencialmente autobiográficos da autora, chama a atenção, no entanto, a semelhança da vítima com Frida, o que pode ser explicado por um depoimento da própria: como nos traz Herrera (2011), Frida teria dito a uma amiga que sentia certa empatia pela vítima porque ela mesmo tinha chegado perto de ser "assassinada pela vida". Essa, no entanto, não era a única coisa que ambas tinham em comum. Frida, assim como a mulher assassinada, também estava profundamente ferida: ela acabara de descobrir que Diego a traía com a sua irmã.

Desse modo, quando analisamos o quadro a partir da semiótica, percebemos que o signo (a obra em si) traz como significante o fato objetivo - o assassinato da mulher anônima - e como significado, não apenas uma espécie de solidariedade da autora com as mulheres vítimas de violência doméstica, mas também uma confissão de seu próprio sentimento. Ao representar uma história que não era a sua, Frida se despe de sua própria vaidade para assumir seu papel em um conjunto de histórias de mulheres que sofrem todo o tipo de violência diariamente - seja ela física, psicológica ou sentimental.

Pensar a violência, aliás, se torna necessário quando estudamos o papel do feminino e o feminismo na história. Se voltamos lá atrás, encontramos na equação política de Aristóteles a *Pólis* como cidade-Estado, reservada aos homens e a *Óikos* como a casa, espaço das mulheres, dos escravos e dos animais. Essa separação, desde então, assentou as bases da cultura ocidental, onde a separação entre público e privado colocou os homens e mulheres (e escravos e animais) em mundos separados (TIBURI, 2019).

Como Tiburi nos apresenta, o reino do público, onde está a política e os homens, se define pela ordem do poder e o reino do privado, onde estão as mulheres, pela ordem da violência. Essa violência, vale reforçar, não se limita à doméstica e se caracteriza também e principalmente pela violência simbólica. Na equação política onde homens e mulheres se encontram, a violência é sofrida pelas mulheres enquanto o poder é exercido pelos homens.

A violência se torna peça central aqui porque é a ferramenta usada para evitar o poder daqueles que são marcados por ela (ou seja, mulheres, escravos e animais). E ainda que não seja da ordem física, ela se expressou, por exemplo, na vida e carreira de Frida quando a artista foi discriminada por ser uma artista mulher e, mais do que isso, uma artista mulher ativamente envolvida com a política revolucionária.

Podemos dizer, portanto, que a vida de Frida foi marcada pela violência: os acidentes que sofreu, o preconceito que enfrentou e a relação extremamente conturbada e por vezes abusiva com Diego são alguns exemplos. Ao pintar *Unos cuantos piquetitos* em plena década de 30, a autora traz à discussão a violência contra as mulheres e expõe de forma provocativa e sem censuras a realidade.

O título da obra, que surge dentro de uma fita no alto da tela, trazido por duas pombas, é uma forma de Frida expressar uma profunda crítica através da ironia. A perturbação que provoca no seu espectador (sobretudo devido aos borões vermelhos e metalinguísticos da moldura), não é acidental. É um desejo consciente de denúncia, é um posicionamento pessoal da artista.

3.2 LAS DOS FRIDAS (1939) E A SOLIDÃO FEMININA

Pintura 2: Las dos Fridas (KAHLO, 1939)



Fonte: Instituto Nacional de Bellas Artes, Ciudad de México, México

Las dos Fridas, de 1939, é uma das mais famosas obras de Frida. O que pouca gente sabe é que a artista concluiu o quadro poucos dias depois de assinar os papéis de seu divórcio com Diego, o que já nos sugere qual foi a principal inspiração da artista para a obra. Nela, encontramos duas Fridas de mãos dadas, conectadas por uma artéria e encarando o espectador. Mas são duas Fridas bem diferentes: à esquerda, a Frida que Diego não ama mais. À direita, a Frida que Diego tinha amado.

O coração de ambas está exposto. No entanto, enquanto o coração da Frida amada está intacto, o da que deixou de ser amada está partido e sua roupa, rasgada. Ambas repousam uma das mãos sobre o órgão sexual, mas enquanto a Frida rejeitada segura uma pinça cirúrgica, a outra traz consigo um pequeno retrato de Diego criança, estrategicamente posicionado na altura do útero, o que nos sugere uma alusão à relação maternal que Frida vivia com Diego.

Quando analisamos a obra do ponto de vista semiótico, é surpreendente a quantidade de signos que podemos investigar: da escolha da roupa das Fridas até o quê cada uma está segurando, percebemos que a riqueza de detalhes em Frida nunca é ocasional. Enquanto a Frida amada porta um clássico traje mexicano, que alude não apenas à identidade de Frida e como ela ficou conhecida, mas também ao sentimento de Diego (ela adorava as roupas de Frida), a Frida rejeitada usa um vestido branco vitoriano, mais clássico, como se tivesse sido submetida a algum tipo de censura.

Com a pinça cirúrgica à mão, a Frida rejeitada parece querer consertar o seu próprio coração ou melhor, cortar a artéria final, que a levaria até Diego. Com esse gesto violento, ela não apenas se distancia como sobretudo se liberta dele. Nesse caso, temos como significante a pinça cirúrgica e como significado, a libertação que ela representa. Importante notar que mesmo que uma obra de arte já seja, por si só, um signo, podemos identificar diversos outros signos dentro dela.

No entanto, a principal mensagem que essa obra deixa não é a rejeição ou o sofrimento de Frida, mas sim a sua solidão. Passado tudo, o que restou à Frida foi ela mesma. Ela é a sua própria companhia. Nas palavras de Herrera (2011), "*As duas Fridas* é uma imagem de auto nutrição. Frida se conforta, se protege e se fortifica".

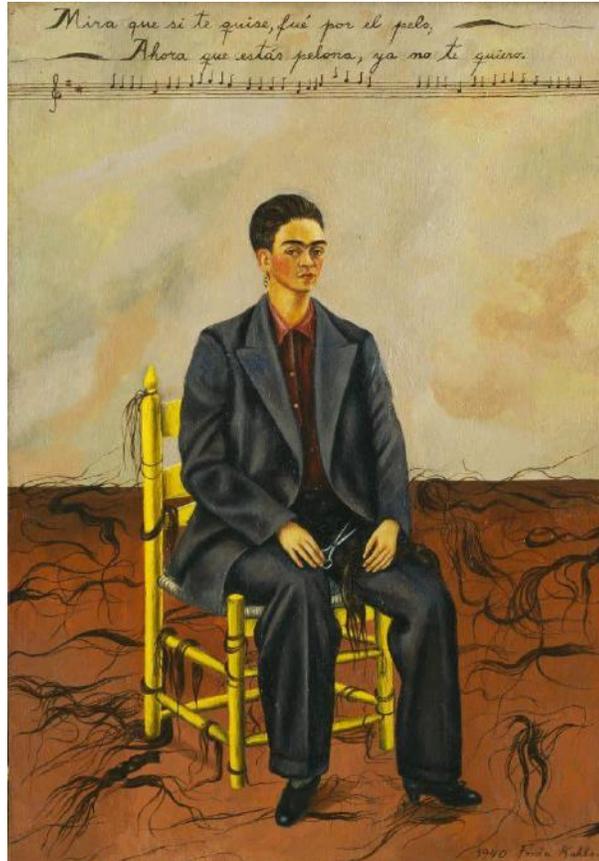
No entanto, Frida nunca esteve verdadeiramente sozinha. Além de suas inúmeras amizades, enquanto artista ela seguia inspirando milhares de pessoas em todo o mundo, e sobretudo outras mulheres. O período que passou longe de Diego, inclusive, foi um dos mais ricos em produção artística para Frida. Nesse sentido, Tiburi (2019) declara que o feminismo é o contrário da solidão, uma vez que ele nos ajuda a compreender outras mulheres como nossas irmãs, em uma relação horizontal - tal como podemos ver na obra *As duas Fridas*. Isso é justamente o contrário do que acontece em uma relação entre homens e mulheres, onde, de forma vertical, a mulher é colocada em um "posto inferior" em muitas situações.

Isso nos faz entender, entre outras coisas, porque no período em que esteve separada de Diego, Frida fortaleceu tanto as suas amizades com outras mulheres, chegando até mesmo a se envolver romanticamente com algumas. Ela tinha terror de estar sozinha. Por isso na maioria dos seus retratos, está sempre acompanhada por algum símbolo ou animal: seja uma caveira, um macaquinho, um Judas ou até sua sobrinha e sobrinho.

Em *As duas Fridas*, Frida se fortalece em si mesma e se prepara para seguir em frente. As mãos dadas com a Frida amada, ou seja, a do seu passado, assim como a artéria que conecta as duas, sugere força e união, como se dissessem: "vamos juntas!". Elas foram. E milhares de outras mulheres se juntaram a elas também.

3.3 AUTORRETRATO CON PELO CORTO (1940) E A FEMINILIDADE

Pintura 3: Autorretrato con pelo corto (KAHLO, 1940)



Fonte: Museum of Modern Art, New York, USA

Mais uma das célebres obras de Frida, *Autorretrato con pelo corto* foi feito um mês depois da oficialização do divórcio de Diego e Frida. Assim como tinha feito em 1934 diante do adultério de Diego com a sua própria irmã, Frida cortou os cabelos e, dessa vez, fez questão de se auto representar na tela. Além dos cabelos curtos, Frida também abdica do seu típico traje tehuano e aparece de terno, com as pernas abertas, sapatos de amarrar fechados e encarando o espectador, em uma clara alusão ao masculino. Seus brincos são o único vestígio da assim chamada "feminilidade" que restou.

Com essa obra, Frida parece querer vingar-se de Diego e mais do que isso, renegar a sua própria feminilidade. Chimamanda Ngozi Adichie (2014), feminista e escritora nigeriana contemporânea,

explica que quando se trata de aparência, o nosso paradigma é masculino: é através dele que tentamos passar mais seriedade. Nas palavras da autora, "muitos acreditam que quanto menos feminina for a aparência de uma mulher, mais chances ela terá de ser ouvida". A reprodução desse tipo de mentalidade é o que faz, até hoje, a aparência da mulher ser um grande tabu no meio profissional, sobretudo nos mais corporativos. Essa noção também está muito atrelada, assim como nesta obra de Frida, a uma espécie de vergonha da condição feminina. Como Ngozi (2014) explica, as meninas já nascem culpadas por serem mulheres e ao longo de sua vida sofrem diversas represálias por serem o que são. Vulgar demais, masculino demais: o novo visual de Frida tampouco seria - até hoje - bem aceito. Por isso é válido recuperarmos as palavras de Tiburi (2019) a respeito do feminismo: ele nos leva ao direito de sermos o que somos, de nos expressar livremente da forma que quisermos e, sobretudo, de nos autocompreender.

Quando analisamos *Autorretrato com pelo corto* a partir da semiótica, percebemos que o desejo de vingança de Frida em relação a Diego fica ainda mais objetivo em outros detalhes: no alto da tela, o trecho de uma antiga canção mexicana diz: "Olha, se te amei foi pelo teu cabelo; agora que está careca, já não te amo". Os fios de cabelo espalhados pelo chão trazem também um realismo surpreendente a obra, beirando o perturbador. Sozinha, Frida é a grande protagonista desse momento da sua vida, o grande signo a ser analisado simbolicamente. Ela é a própria tradução do sentimento de vingança que sente, personificando seu rancor.

Ao mesmo tempo em que se emancipava de Diego fisicamente, Frida também lutava por sua independência financeira, e foi nesse cenário que declarou, em carta ao fotógrafo Muray, seu grande amigo, datada de 13 de outubro de 1939, que "enquanto eu viver, nunca aceitarei dinheiro de homem nenhum". Importante notar que até hoje, a independência financeira das mulheres é um dos principais pontos de partida para sua emancipação total em relação ao feminino; e é por isso que é tão importante assegurar o acesso delas ao mercado de trabalho.

Em *Autorretrato con pelo corto*, Frida estava com raiva. Isso é evidente. Mas como nos aponta Ngozi (2014), essa raiva também pode ser positiva: é através dela - e muitas vezes, só por causa dela - que muitas mudanças acontecem.

4.0 CONCLUSÃO

Se repetimos uma coisa várias vezes, ela se torna normal. Se vemos uma coisa com frequência, ela se torna normal. Se só os meninos são escolhidos como monitores da classe, então em algum momento nós todos vamos achar, mesmo que inconscientemente, que só um menino pode ser o monitor da classe. (NGOZI ADICHIE, 2014)

Pensar o feminino e o feminismo de Frida em 2019, mais de 65 anos depois da sua morte, é pensar o feminino e o feminismo de todas as demais mulheres, todos os dias. Na realidade, olhar para trás agora, em um momento em que tanto falamos de futuro, é um desafio necessário para entendermos de onde viemos e para onde queremos ir. É só reconhecendo o trajeto que outras mulheres fizeram antes de nós que podemos melhor entender o nosso papel no presente e no futuro.

Assumir-se como mulher em uma sociedade patriarcal, marcado pelo machismo, é reconhecer uma identidade que durante séculos foi - e ainda é, em diferentes medidas - silenciada e esvaziada de significado com o objetivo de manter o poder e o controle de uns sobre outros. Esse processo, ainda que doloroso, é extremamente necessário para que possamos ser o que realmente somos: mulheres.

Frida Kahlo foi uma artista mulher e tinha muito orgulho disso. Apesar de nunca ter se assumido efetivamente como feminista, ela demonstrou, ao longo de sua história, uma luta contínua por independência e sobretudo liberdade. Aos poucos, foi conquistando o seu espaço, a ponto de se tornar até hoje um dos principais nomes vinculados à cultura e a arte mexicana.

Nas palavras de Ngozi (2014), mulher que é também um verdadeiro símbolo de luta e representatividade, a cultura não deve fazer as pessoas; mas sim o contrário. E se uma humanidade inteira de mulheres não faz parte da nossa cultura, então talvez seja mais do que a hora de repensarmos a mesma. Se uma humanidade inteira de mulheres artistas, cientistas, atletas, pensadoras, médicas, enfim, são sub representadas no arquétipo coletivo, ou efetivamente na realidade objetiva - como em algumas sociedades, onde a maioria ainda é privada de acesso à educação - precisamos repensar a cultura que cultivamos e onde ela vai nos levar. Se em pleno 2018, como Tiburi (2019) traz, um presidente relaciona, em rede nacional, mulheres à economia doméstica, de forma reducionista e estritamente preconceituosa, talvez seja a hora de mostrarmos

não apenas para ele, mas para toda a sociedade, a longa trajetória que percorremos até aqui, sessenta e cinco anos depois de mulheres como Frida.

O voto feminino só chegou ao Brasil em 1932 - ou seja, há pessoas vivas que conheceram o país sem ele. O contraceptivo, um dos maiores marcos na progressiva liberdade sexual feminina, só foi inventado em 1960. A Lei Maria da Penha, a primeira voltada especialmente ao combate da violência contra a mulher no Brasil, só foi sancionada em 2006 - e o país é o quinto em mortes violentas de mulheres no mundo⁵. Em pleno 2019, assuntos como o aborto ainda são lentamente discutidos no país - onde a cada 2 dias uma mulher morre em um aborto clandestino⁶. Exemplos como esses nos mostram como as mulheres foram historicamente colocadas para trás em relação aos homens, e indicam o longo caminho que ainda temos a seguir, sobretudo em países como o Brasil. No ambiente profissional, a situação não é muito diferente: apesar de termos cada vez mais mulheres empregadas, elas seguem recebendo menos do que homens na mesma função. E quando elevamos os cargos, falta representatividade: nas palavras de Wangari Maathai, nigeriana ganhadora do prêmio Nobel da Paz, "quanto mais perto do topo chegamos, menos mulheres encontramos".

Além de toda essa injustiça - como Ngozi (2014) define - ainda recai sobre as mulheres toda uma expectativa a respeito da sua performatividade de gênero (BUTLER, 2019). Nas palavras de Ngozi:

O problema da questão de gênero é que ela prescreve como devemos ser em vez de reconhecer como somos. Seríamos bem mais felizes, mais livres para sermos quem realmente somos, se não tivéssemos o peso das expectativas do gênero. (NGOZI ADICHIE, 2014, p. 14)

Ainda pior, essa expectativa muitas vezes é convertida em imposição social, familiar ou ritualística dependendo da sociedade ou cultura, e é sempre voltada para o corpo feminino. Beauvoir (2016) vai na contramão: para a autora francesa, o corpo feminino deve ser a situação e o instrumento da liberdade da mulher, e não uma ferramenta definidora e limitadora para a mesma.

⁵ Segundo dados do Alto Comissariado das Nações Unidas para os Direitos Humanos (ACNUDH) de 2017.

⁶ Segundo dados do Ministério da Saúde (2018), apresentados no primeiro dia de audiência pública da ADPF 442 no STF.

Em Frida, é difícil dizer em que medida a artista viveu em sua totalidade a liberdade, mas podemos entender que essa tenha sido uma grande vontade em sua vida. Tampouco nos cabe definir se Frida poderia ter sido mais ou menos feminista, e esse nunca foi o objetivo deste trabalho: tal definição não respeitaria em primeiro lugar as diferenças históricas que mais de sessenta anos separam, tampouco a sororidade e a empatia que o movimento feminista tanto defendem. De fato, é necessário compreender que entre todas as possibilidades que o seu momento histórico trazia, e em uma história pessoal marcada por inúmeras dificuldades, Frida tenha se posicionado em cada pequena escolha: trazer à tona a dor de milhares de mulheres através da sua própria imagem nos autorretratos; expor, de certa maneira, uma vida sexual avessa a qualquer tipo de convencionalismos e performar, diariamente, em suas roupas e na maneira como se portava, a conquista de uma espécie de liberdade própria para ser o que melhor entendia de si mesma. Essas escolhas, combinadas a diversas outras, foram suficientes para tornar Frida um verdadeiro ícone, um grito de guerra, uma ídola para milhares de mulheres que lutam e acreditam nas mesmas coisas que a artista.

Hoje, feministas contemporâneas repensam a pauta do feminino sob diferentes vertentes e diferenças culturais. É por isso que falamos cada vez mais de um feminismo interseccional, onde se respeitam as diferentes expressões do movimento feminista e lhes garantem o assim chamado "lugar de fala". É preciso garantir que as minorias possam falar, por si só, das suas dores. E para isso, precisamos ir além da sororidade para experimentar uma espécie de "dororidade", termo que inteligentemente Vilma Piedade (2017) cunhou.

Os diferentes feminismos convergem, no entanto, em um objetivo comum: lutar pela igualdade de condições, direitos e liberdades para homens e mulheres. Nas palavras de Tiburi (2019), o feminismo é uma ético-política e é uma ético-poética que visa a desestabilizar um estado de coisas caracterizado por injustiça. Dentro dessa luta por liberdade, há inclusive uma luta pela liberdade de ser feminina. Como Ngozi (2014) explica:

Decidi parar de me desculpar por ser feminina. E quero ser respeitada por minha feminilidade. Porque eu mereço. Gosto de política e história, e adoro uma conversa boa, produtiva. Sou

feminina. Sou feliz por ser feminina. Gosto de salto alto e de variar os batons. (...) Mas com frequência uso roupas que os homens não gostam ou não "entendem". Uso essas roupas porque me sinto bem nelas. O "olhar masculino", como determinante das escolhas da minha vida, não me interessa. (NGOZI ADICHIE, 2014, p. 18)

A fala contemporânea de Ngozi poderia ser assinada embaixo por Frida, há 65 anos atrás, mas com algumas vírgulas. Frida de fato não se guiava pela visão masculina. Mas em mais de um momento da sua vida, abriu mão de sua feminilidade pelo o que podemos entender, em primeiro lugar, como uma espécie de vingança pessoal, mas também como uma forma de repensar a si mesma. Chimamanda também nos traz, em tom crítico, que nos relacionamentos é a mulher que geralmente abre mão das coisas. De fato, Frida abriu mão de diversas coisas diante da sua paixão por Diego, mas jamais da sua liberdade: ela se relacionava com outras pessoas - mesmo que Diego fosse abertamente contra suas relações heterossexuais, crescia profissionalmente através do seu estilo livre e único, se posicionava politicamente e culturalmente de forma polêmica, mas sempre em linha com o que realmente acreditava. A verdade e o coração eram as forças matrizes de toda e cada decisão de Frida.

Dito isso, podemos entender o porquê de ela ter se tornado um ícone do movimento feminista tantos anos depois, e mais do que isso, podemos identificar melhor quais foram as suas reais contribuições à causa: desde trazer discussões pertinentes às mulheres em plena década de 30 a ser uma das mulheres pioneiras na arte latino-americana, Frida trouxe a visibilidade - tão importante - para as mulheres em um momento em que elas eram tradicionalmente escondidas dentro de casa.

Não à toa, as questões que Frida levantava continuam atuais nos dias de hoje, e seus autorretratos ainda são passíveis de identificação. Artisticamente podemos dizer que a maior contribuição de Frida tenha sido seu legado profissional, mas na realidade a persona Frida tornou-se, em si só, a sua maior e mais popular obra de arte.

Sua beleza não convencional, seu estilo performático e a dramaticidade de seu viver fazem de Frida a personagem perfeita de um romance, mas a realidade dura, crua e verdadeira de seus relatos e trabalhos não nos deixam esquecer da sua profunda humanidade e vulnerabilidade. Frida era humana e suas pinturas foram a mais franca expressão de si mesma que a artista pode criar - e ela

nunca teve a intenção de se converter em uma ídola ou deusa. Sua luta interna e em certa medida, externa também, era apenas no sentido de ser, pensar e representar si mesma.

Diante disso, entendemos que Frida não era perfeita, e em mais de um momento a artista deixou transparecer - por vezes propositalmente - sua vulnerabilidade. O que ela não sabia, é que ao reabrir as suas feridas através da tela, na realidade ela estava tocando na ferida de milhares de outras pessoas. A arte de Frida tinha a intenção de ser extremamente autobiográfica e autoral, mas acabou se tornando uma espécie de manifesto, uma catarse coletiva. E desde que morreu, Frida provou ao mundo que sua arte ganhara vida própria e circulava, ainda que sem pernas, porque a artista havia lhes dado asas para voar⁷.

Em 2012, quase sessenta anos após a morte da artista, Frida protagonizou a capa da edição de novembro da revista Vogue México. Em junho de 2019, uma coleção da marca norte-americana de tênis Vans foi lançada totalmente dedicada às obras da artista, que estamparam diversos modelos de tênis. A pesquisa pela *hashtag* #FridaKahlo, no Instagram, remete a mais de 3 milhões de resultados⁸, e é relativamente fácil encontrar uma camisa estampada com o rosto, uma obra ou uma frase da artista no Brasil. O fenômeno Frida Kahlo nos últimos anos representa uma profunda identificação de jovens mulheres com a artista em um momento em que tanto se discute o feminismo, sobretudo nas redes sociais. Neste cenário - a quarta onda - Frida se tornou um ícone, uma força, uma inspiração para milhares de mulheres que lutam, diariamente, para serem si mesmas, e que encontraram na artista mexicana essa imensa vontade de viver e ser livre.

Não à toa, o último quadro da artista, hoje exposto em sua casa em Coyoacán (que se tornou o Museu Frida Kahlo) expressa o desejo de viver de uma mulher que teve uma vida extremamente conturbada. Nele, pedaços de melancia (uma das frutas mais apreciadas no México) são dispostos fatiados e cortados, quase que reconhecendo a iminência da morte, mas sua saborosa polpa vermelha celebra a plenitude e inteireza da vida (HERRERA, 2011).

⁷ Analogia à célebre frase de Frida, escrita em 1953 em seu diário pessoal: "Pies para qué los quiero si tengo alas para volar".

⁸ Pesquisa realizada no dia 10 de novembro de 2019.

Seu título não poderia ser mais apropriado e acaba se tornando a última mensagem da artista para seus amigos, admiradores, fãs e família. Esse título, uma verdadeira saudação, não deixa de ser um conselho, um voto de força, uma mensagem que merece ser perpetuada, jamais esquecida por todos, e sobretudo por nós, mulheres.

Em letras garrafais, eis o título da obra, eis as últimas palavras da artista-furacão, da artista-obra Frida: VIVA LA VIDA.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARRETTA, João Paulo Fernandes. O Complexo de Édipo em Winnicott e Lacan. **Psicol. USP**, São Paulo, v. 23, n. 1, p. 157-170, Mar. 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65642012000100008&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 30 de Outubro de 2019.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Tradução de Rita Buongermino e Pedro de Souza. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. 192 p.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: fatos e mitos**. Tradução de Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. 339 p.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: a experiência vivida, volume 2**. Tradução de Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. 557 p.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. 17. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019. 287 p.

DELORY-MOMBERGER, Christine. Abordagens metodológicas na pesquisa biográfica. Tradução de Anne-Marie Milon Oliveira. **Revista Brasileira de Educação**, v. 17, n. 51, p. 523-740, 2012. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/v17n51/02.pdf>>. Acesso em 5 de Julho de 2018.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da Mulher Selvagem**. Tradução de Waldéa Barcellos. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

FEMENIAS, Maria Luísa. A crítica de Judith Butler a Simone de Beauvoir. **Sapere Aude**, 3(6), 310-339. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/SapereAude/article/view/4619>>. Acesso em 3 de novembro de 2019.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias e outros textos**. Tradução de Paulo César de Souza. V. 18. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. 496 p.

FREUD, Sigmund. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade**. In: Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

HERRERA, Hayden. **Frida - A Biografia**. Tradução de Renato Marques. 1. ed., 12ª reimpressão. São Paulo: Gobo, 2011. 620 p.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Explosão feminista**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. 544 p.

KAHLO, Frida. **Autorretrato con pelo corto**. 1940. 1 original de arte, óleo sobre tela, 40 cm x 28 cm.

KAHLO, Frida. **Las dos Fridas**. 1939. 1 original de arte, óleo sobre tela, 173 cm x 173 cm.

KAHLO, Frida. **Unos cuantos piquetitos**. 1935. 1 original de arte, óleo sobre tela, 48 cm x 38 cm.

LACAN, Jacques. **Os complexos familiares na formação do indivíduo: ensaio de análise de uma função da psicologia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

LAPLANCHE, Jean. PONTALIS, **Vocabulário de Psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

NARVAZ, Martha; KOLLER, Sílvia. Metodologias feministas e estudos de gênero: articulando pesquisa, clínica e política. **Psicologia em estudo**, 2006, vol. 12, n. 3, pp. 647-654. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/%0D/pe/v11n3/v11n3a20.pdf>. Acesso em 06 de Novembro de 2019.

NGOZI ADICHIE, Chimamanda. **Sejam todos feministas**. Tradução de Christina Baum. 1. Ed. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2014. 24 p.

TIBURI, Marcia. **Feminismo em comum: para todas, todes e todos**. 11. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019. 125 p.

TURKE, Sandra Regina. Manifestações obsessivas em mulheres: uma nova demanda? **Revista SBPH**, 2010, vol. 13, n.2, pp. 217-227. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-08582010000200005. Acesso em 15 de Setembro de 2019.

WINNICOTT, Donald Woods. **The family and individual development**. Londres: Routledge, 2006.

WITTING, Monique. One is Not Born a Woman. **Feminist Issues**, v. 1, n. 1, p. 105, 1980.

YIN, Robert. **Estudo de caso: planejamento e métodos**. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2001. 205 p.