

# SEXUALIDADE E PROTAGONISMO NA PELÍCULA *FRIDA*

Daiane Soares De Lima<sup>1</sup>  
Tereza Maria Spyer Dulci<sup>2</sup>

**Resumo:** Esta pesquisa tem o objetivo de realizar uma análise crítica a respeito do filme *Frida*, uma produção estadunidense de 2002, de gênero drama-biografia, com direção de Julie Taymor e roteiro baseado no livro da historiadora Hayden Herrera. Mesmo em contexto em que a situação política do México estava conturbada, a Revolução Mexicana fez florescer o talento de pessoas como Frida Kahlo (1907-1954), que em um cenário machista, não muito diferente do momento atual, foi capaz de problematizar questões de gênero e sexualidade tanto em suas obras como em sua forma de agir no cotidiano, quebrando paradigmas. Dessa forma, buscaremos refletir se a obra deu ênfase à pintora mexicana e sua forma de se relacionar com ambos os sexos ou se a retratou em segundo plano, associada e dependente ao seu companheiro Diego Rivera.

**Palavras-chave:** Frida Kahlo; Frida; Patriarcado; México-EUA.

## Introdução

O presente trabalho propõe-se a abarcar problemáticas acerca de gênero, perpassando pela sexualidade, por meio da linguagem cinematográfica, que pode auxiliar na problematização de algumas questões que norteiam nosso cotidiano e nossas vivências.

Como o intuito de colocar o enfoque da pesquisa no estudo sobre a mulher latina-americana, o objeto pesquisado é o filme *Frida* (2002), que retratará a trajetória da pintora mexicana e possibilita um movimento de repensar algumas definições a respeito do papel exercido pelos gêneros nos espaços de sociabilização, assim como seu papel como agente histórico transformador e capaz de romper amarras socioculturais pré-determinadas.

Desta maneira, a pesquisa estará direcionada para assuntos considerados polêmicos que permearam a vida e as obras da artista durante o século XX e que ainda hoje são latentes em nosso cotidiano, sendo reflexos do patriarcado, como, por exemplo, a não aceitação da existência de outras sexualidades ou a ideia de que elas são erradas e a hierarquia entre homens e mulheres que acaba gerando violências de diversos tipos.

A escolha e relevância deste tema se dá pelo fato de estarmos em um contexto no qual há aqueles que lutam em favor das causas sociais e humanitárias; dos direitos da

---

1 Graduada em História. Discente do curso da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, curso de Especialização em Ensino de História e América Latina. E-mail: ds.lima.2017@aluno.unila.edu.br.

2 Doutora em História. Professora Adjunta da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). E-mail: tereza.spyer@unila.edu.br.

mulher, do negro, do marginalizado, etc., e também aqueles que combatem o igualitarismo, que não respeitam as diferentes formas de amar e que desprezam os direitos e principalmente o protagonismo e a atuação das mulheres em determinados espaços. Frida, através do seu corpo político e da sua arte, afronta o *status quo* da época, critica o conceito binário e hierárquico de gênero, pois “[N]o mundo da modernidade não há dualidade, há binarismo” (SEGATO, 2012, p. 122-123). E se nesse mundo não há espaço sequer para vínculos duais, quem dirá para pensar expansivamente as relações de gênero.

É necessário também ressaltar que as mulheres realizam produções artísticas e intelectuais, mas ainda assim é possível vê-las em posições subalternas em relação aos homens. Quando vamos a museus ou pensamos em artistas, na maioria das vezes a imagens relacionadas a essas situações é a de homens brancos, ou seja, cânones da história da arte.

Assim sendo, enquanto mulher latino-americana, feminista, negra e historiadora, entendo que essa invisibilidade não faz sentido. Lembro que durante minha trajetória escolar não tive contato com pintoras mulheres nas disciplina de artes. Frida entrou na minha vida depois da minha formação em História Licenciatura (2014), quando me aproximei de mim mesma, me reconheci como latino-americana e compreendi o que me levou a ser historiadora: o encantamento com o tempo histórico, a paixão pela arte e a consciência política desenvolvida já durante a infância.

De início suas obras causaram certo desconforto, ao mesmo tempo em que despertava um interesse inexplicável. Hoje compreendo que era a identificação com sua história de vida, como, por exemplo, seu contato com a doença poliomielite; no meu caso, tive que fazer tratamento hormonal devido à Síndrome de Turner. Para quem tem esse problema, a infertilidade é inevitável, ou seja, em meio a uma sociedade patriarcal que exige que as mulheres tenham filhos, enfrentar a Síndrome de Turner é difícil e envolve um processo de desconstrução interno e externo, o que gerou em mim um sentimento de empatia para com a dor que Frida viveu em seus três abortos espontâneos e sua relação com a maternidade. Cabe ressaltar aqui que nem todas mulheres nascem com o suposto instinto maternal, isso é uma construção social própria do patriarcado, pois, segundo Lugones, “a colonização, sob o ideal de missão civilizatória, promoveu com brutalidade uma exploração inimaginável aos corpos colonizados, violação sexual, controle da reprodução e terror sistemático (LUGONES, 2010, p. 938).

Hoje, Frida Kahlo é a artista mexicana mais valorizada, estudada e comentada, ainda que há algumas décadas seu nome quase não era conhecido, assim como ainda são

pouco mencionadas outras mulheres que estavam produzindo no mesmo contexto e região, pois a arte mexicana do século XX era quase restrita aos homens ou muralistas, tais como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros e José Clemente Orozco (ENDER, 1990, p. 99-120). Essa restrição nos leva a problematizar de que maneira o filme *Frida* (2002) representa a artista, sua relação com seu companheiro Diego Rivera e sua bissexualidade.

Porém, acreditamos antes ser importante entendermos o processo de produção e receptividade do filme *Frida* (2002). Ademais, devemos contextualizar o cenário político em que houve a estreia no México, por ser o país de origem da artista, local em que o filme foi gravado e espaço de múltiplas "batalhas pela memória" (POLLAK, 1989).

Entre 2002 e 2006, o México esteve sob o governo de Vicente Fox, do Partido da Ação Nacional (PAN), que venceu com quase 42,5% dos votos, o suficiente na legislação eleitoral mexicana para declarar um candidato ganhador. Isso colocou fim a mais de 70 anos de regime do Partido Revolucionário Institucional (PRI).

Fox assumiu a presidência com um bom índice de popularidade. No entanto, essa foi sendo minada, pela falta de apoio no Congresso, o que dificultava a aprovação de propostas apresentadas ao Legislativo, além de ter que driblar a recessão imposta pelos estadunidenses.

Diligências são evidentes quando analisamos uma reportagem do jornal brasileiro *Folha de S. Paulo* sobre a política externa em 13 de janeiro de 2002, ou seja, durante dois anos Fox não tinha conseguido cumprir suas promessas de campanha:

Com a economia atrelada aos EUA e sem maioria no Legislativo, Fox teve um primeiro ano apagado, sem promover mudanças importantes ou executar suas promessas de campanha(...) Essa dependência em relação aos EUA é demonstrada em números: 90% das exportações mexicanas vão para o país vizinho; o envio de divisas de mexicanos que trabalham nos EUA é a quarta fonte de renda nacional; 1,5 milhão de pessoas dependem dos empregos gerados por empresas norte-americanas na região de fronteira entre os dois países (...) O fraco desempenho econômico norte-americano em 2001 levou o México à estagnação -crescimento zero no ano passado, após alta de 7% em 2000 (CRUZ, 2002)

Em meio a esse cenário, *Frida* (2002) é lançado pela Miramax Films sob a direção da estadunidense Julie Taymor, porém a ideia de transpor para o cinema como era a vida da pintora surgiu da artista mexicana Salma Hayek. No jornal *Folha online* de

06 de abril de 2001, há somente um anúncio da mesma, dizendo que as gravações iniciariam a partir do dia 7 de abril de 2001 e que atuaria como protagonista.

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

De acordo com a notícia do jornal *Emol*, de 6 de novembro de 2002, a película foi estrelada oficialmente no México em 20 de novembro de 2002, no Palácio de Bellas Artes. Contudo, teve uma pré-apresentação para a imprensa contando com a participação de Arturo García Bustos (pintor, gravador e muralista) que foi um dos alunos (discípulos) de Frida na Escuela de Pintura y Escultura, além de ter sido assistente de Diego Rivera. Em sua entrevista para o portal de notícias chileno, Bustos diz que em certos aspectos o longametrage possui equívocos e exageros como, por exemplo, retratar o casal como representantes da boêmia do século XX, deixando assim de enfatizar o engajamento ideológico e profissional de ambos:

En ese aspecto exageraron mucho en el contenido del filme. Ellos fueron muy dedicados a su obra y convicciones políticas. Sí eran alegres, pero su existencia no era una pachanga total, como se refleja en la película (DISCÍPULOS DE FRIDA SE QUEJAN DE SALMA HAYEK, 2002).

Não foi possível obter informações da venda em bilheteria no México, porém o filme foi muito criticado pelo povo mexicano. No jornal *O Proceso* encontramos algumas delas:

La película firmada por Julie Taymor está destinada a no complacer del todo a nadie: ni a los artistas ni a los comunistas (y si quedara algún trotskista, no disfrutaría mucho con la escena de mimos y zalameos entre el León y la tigresa) ni a los mexicanos ni a los americanos y mucho menos a los Rockefeller (MARTÍNEZ, 2002).

Essa reportagem de *O Proceso* também ressalta que o filme não transmite a intensidade manifestada nas pinturas que são repletas de significado pessoal, símbolos e imagens mentais:

En la Revista de Agosto, del periódico El país, Ángel Fernández Santos considera que los “profundos y vivos colores”, a veces cercanos a la oscuridad, que recrean la auténtica vida de la pintora mexicana, se ven reducidos a “colorines, a cosmética de estampita (MARTÍNEZ, 2002).

Por sua vez, o jornal *El País*, do dia 22 de novembro, trouxe algumas críticas que o povo mexicano direcionou para Salma Hayek, uma delas é o fato de sua compatriota ter contratado pessoas de fora do país para atuar, o que para eles foi um insulto, um ato de discriminação:

Temos vergonha", disse Olin Tezcatlipoca, diretor do Movimento Mexicano, defensor dos direitos indígenas, em um comunicado. "Frida é um insulto aos quase 30 milhões de mexicanos que vivem nos Estados Unidos e aos 100 milhões que estão em território mexicano, porque Salma contratou dois europeus para atuar como (os muralistas Diego) Rivera e (David Alfaro) Siqueiros (AZNAREZ, 2002).

Todavia, em uma entrevista a jornalistas na capital mexicana, divulgada na *Folha Online* do dia 18 de março de 2003, a atriz Salma Hayek alegou que após sete anos de busca por patrocínio conseguiu em hollywood, ainda teve que ajudar a financiar o projeto com seu próprio dinheiro. A atriz deu a entender que não houve interesse por parte do governo mexicano em subsidiar o filme. Para ela, em termos econômicos a obra cinematográfica lhe trouxe poucos rendimentos já que Miramax Films lhe pagou um salário irrisório de apenas US\$ 2.000, enquanto somente nos EUA *Frida* arrecadou cerca de US\$ 24,8 milhões de bilheteria.

Pode-se dizer que a partir do momento em que as pinturas sua bibliografia foram transportadas para as telas do cinema, sua imagem foi transcendendo cada vez mais, ou seja, o capitalismo se apropriou, e passou a comercializar em diversos países itens personalizado como: chaveiros, canecas, camisetas, relógios, *lingerie* e afins, produtos que têm a finalidade de atender à lógica de consumo capitalista. Em fevereiro de 2003, a revista feminina *Elle*, apresenta uma moda totalmente comercial, urbana e contemporânea fazendo referência ao estilo de se vestir da artista.

Assim como o filme, estas mercadorias colocam leveza em uma vida intensa, marcada pela dor, ou seja, apagam a tristeza presente e muito evidente em seus autorretratos e a representam como uma mulher forte, ícone do feminismo (TOLEDO & MANHAS, s/d).

Quando o longametragem foi para o cinema, os EUA estavam sobre o governo de George W. Bush, que após um ano depois dos ataques terroristas de 11 de setembro de 2001, lançou a Doutrina Bush, uma espécie de combate ao terrorismo dos países Iraque, Irã e Coreia do Norte denominados como "Eixo do Mal". Dessa maneira, o governo americano tinha a justificativa para o início de uma guerra, a invasão do Iraque e a captura de Osama Bin Laden, dentre outras atrocidades cometidas. No âmbito

econômico, sua gestão foi marcada pela diminuição de impostos, mas não o suficiente para estimular a economia, gerando um desequilíbrio nas contas públicas (LEITE, 2009).

Vai ser em meio a esse cenário de conflitos geopolítico que a Miramax leva para as telas do cinema *Frida*. Segundo Alessandra Meleiro, em *Cinema no Mundo: Indústria, Política e Mercado: Estados Unidos*, “Na plataforma de lançamento, que começou com 5 salas de exibição e alcançou mais de 700, o filme esteve em cartaz durante 26 semanas e arrecadou cerca de US\$ 27 milhões (MELEIRO, 2007, p. 225).

O filme tem uma duração de 123 minutos e, como já mencionado anteriormente, a mexicana Salma Hayek faz a personagem de Frida. Além dela, atores famosos de Hollywood atuam, como Alfred Molina, que interpreta Diego Rivera, e Pedro Bandeiras, no papel de David Alfaro Siqueiros.

A musicalidade presente na obra cinematográfica não pode ser ignorada, pois ajuda a narrar a história e, por ser uma produção estadunidense, não é gravada na língua nativa da artista, porém o espanhol está presente nas músicas de Chavelas Vargas (*Paloma Negra e La llorona*).

De acordo com a notícia do jornal *Folha de São Paulo*, o filme ganhou troféu no Oscar de 2003 com a trilha sonora de autoria de Elliot Goldenthal, *Burn It Blue*, cantada pelo brasileiro Caetano Veloso juntamente com a mexicana Lila Down, além de garantir outras indicações ao prêmio: melhor atriz (Salma Hayek) e direção de arte e figurino; essas categorias foram destaque no Globo de Ouro (2003-EUA) e no BAFTA (2003-Reino Unido), que premiou pela melhor maquiagem e indicou melhor atriz (Hayek); melhor figurino e melhor ator coadjuvante (Alfred Molina).

Tendo em vista que o presente estudo entende que a realizadora estadunidense Julie Taymor dá mais protagonismo ao muralista Diego Rivera do que propriamente à Frida, além de ocultar ou dar poucos indícios da bissexualidade da artista, se faz necessário discutir o conceito de “colonialidade do ver”, e como se trata da biografia de uma mulher é pertinente também ser abordada a questão da “colonialidade de gênero”.

As imagens contidas no filme fazem parte de um recorte, muitas vezes manipulado e de um contexto social muito mais amplo e complexo, ou seja, o processo de colonização ainda permanece, a hierarquização de lugares e grupos sociais e oposições binárias. Nesse sentido, Joaquín Barriendos, através do conceito da “colonialidade do ver”, contribui para uma reflexão sobre a predileção por imagens reducionistas, estereotipadas e degradantes das populações nativas, seus hábitos, sua cultura e seus espaços, sendo aqui acrescentado a representação feita por mulheres ou referentes a elas.

Por sua vez, Christian León em *“Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales”* (2012) colabora com essa pesquisa ao dizer que a “colonialidade do ver” se renova, na atualidade, a partir do que nomeia como “telecolonialidade”, ou seja, os meios audiovisuais para o controle geopolítico da alteridade em nível global. Isso nos auxilia para esse trabalho no sentido de pensar se entre elas (obras de Frida) havia influência no estilo de pintura; repercussão ou invisibilidade que elas tiveram ou têm na mídia hoje; de que forma se dava a circulação e a influência de suas obras na época que produziram; quais seus pontos de vista psicológicos e emocionais; formação e observação do espaço local e o como o padrão de estética feminina é problematizado, assim como os grupos sociais que o produziram ou que elegeram os ângulos de observação.

Ao olhar para esta produção através da perceptiva do “sistema moderno/colonial de gênero” Lugones afirma que a estrutura patriarcal foi desencadeada ou intensificada nos países colonizados da América Latina pelo processo de colonização, pois não há como não refletir sobre gênero, classe, raça e sexualidade. Quem ajuda a refletir também sobre isso são as autoras feministas latino-americanas que pertencem ao giro decolonial: a já referida Maria Lugones, Rita Segato e Julieta Paredes. Uma escolha que não é ao acaso, já que este trabalho está situado nesse espaço geográfico y procuramos pensar desde a América Latina.

Todavia, há divergências entre estas autoras, principalmente entre Lugones e Segato. Lugones defende que antes não existia patriarcado nas sociedades pré-intrusão. Segato entende que havia um patriarcado de baixa intensidade nas sociedades indígenas e afro-americanas. Lugones propõe o debate sobre a colonialidade do gênero através de um diálogo com Aníbal Quijano em seu texto *Colonialidad y Modernidad-razionalidad*, onde ele afirma “que o processo de dominação e colonização do novo mundo desdobra-se no atual sistema capitalista global de poder, ou seja, apesar da dominação do colonizador sob as colônias ter sido extinta há algum tempo, esse modelo permanece” (QUIJANO, 1991. p. 437).

No entanto, ainda que considerasse o pensamento de Quijano crucial para compreender a colonialidade, Lugones, em *Colonidad y Género* (2008), pondera que a teoria dos eixos estruturais do autor não aborda o gênero efetivamente, uma vez que o autor segue reproduzindo ideias com base no patriarcado e não questiona a construção colonial moderna de gênero e sexualidade.

Desta maneira, Lugones argumenta que o sistema de gênero (divisão binária e a heterossexualidade), assim como o de raça, são frutos de um conhecimento produzido

pela modernidade e que serviu aos interesses políticos de dominação cultural e material sob os povos colonizados. Para isso, recorre às autoras Oyéronké Oyewùmi y Paula Gunn Allen, demonstrando que as sociedades, antes matriarcais, que aceitavam a homossexualidade ou reconheciam o terceiro sexo, foram colonizadas e sofreram a imposição de certos modos de ver o mundo.

Como o intuito não é restringir a análise da “colonialidade de gênero” a uma única visão, Segato contribui com outro olhar, pois assevera que antes do processo de colonização havia um “patriarcado de baixa intensidade”, ou seja, havia uma hierarquia dual no mundo da aldeia que funcionava de forma complementar, mas com a intrusão da colonização e do ideal de igualdade republicana, a hierarquia se tornou binária e a diferença se tornou um problema (SEGATO, 2012). Entretanto, ela vai questionar se o estado deveria se retirar ou não após promover essa desordem.

## **1. HISTÓRIA E CINEMA**

Quando pensamos em história, somos remetemos a fatos; datas; e textos; porém, a história não é construída apenas por palavras, mas também por imagens que compõem a realidade das pessoas. Existem muitas formas de textos.

Durante muito tempo a historiografia negou e ainda tem dificuldade em aceitar a legitimidade do filme como documento histórico. Essa desqualificação pode estar associada ao fato de o filme ser um veículo considerado de consumo do entretenimento, ou seja, o trabalho do historiador recairia sobre a produção do lúdico ao observar o filme como objeto de seu estudo.

Enquanto um “filme histórico” narra um evento ou processo histórico, o “documento historiográfico” analisa os acontecimentos comparando depoimentos e fontes, ou seja, operações similares àquelas que os historiadores lançam mão ao examinar um processo histórico em obra historiográfica em forma de livro.

Segundo Ferro (1992) o cinema apresenta-se como um possível instrumento de legitimação de uma determinada cultura e sociedade, cujos valores podem ser transmitidos e reforçados através da utilização de elementos históricos. Sendo, portanto, um poderoso agente histórico, pois é capaz de formar opinião, iludir as pessoas ou se apresentar como um espaço de resistência.

Desta maneira, tanto um documentário ou ficção são portadores de significados da sociedade que a produziu, assim o historiador deve analisar neles as fontes históricas;

as ideologias; o imaginário; as relações de poder; os padrões de cultura; ou seja, a ficção científica também expressa uma realidade histórica/social, uma visão de mundo.

Quando se estuda cinema, a primeira fonte que deve ser considerada é o próprio filme, porém a análise não se esgota na obra em estudo e é necessário considerar outros elementos, como roteiros; sinopses; cenários; registros de marcações de cenas, e também contratos; propagandas; críticas e o público consumidor, pois eles sempre são levados em consideração nos momentos em que o filme é elaborado, assim como as temáticas em vigor, ou seja, uma fonte cinematográfica, por mais que esteja retratando o passado, está relacionada com o tempo no qual foi produzida, pois “a História é sempre uma construção do presente e as fontes, sejam elas quais forem, também. Elas são sempre forjadas, lidas e exploradas no presente e por meio de filtros do presente” (PAIVA, 2006, p. 20).

Neste sentido, as críticas e indagações feitas às fontes escritas também podem ser aplicada aos filmes, pois, muitas vezes, ao menosprezar o cinema como um campo de pesquisa da história, se esquece de que a própria ciência histórica e aqueles que possuem legitimidade social para julgar o que é objeto da história, decidem quais são os documentos históricos de acordo com o grau de interesse do momento e da sociedade.

A história é escrita a partir de evidências, tem um compromisso com a verdade e com o rigor científico que não fazem parte do universo do cinema, todavia, uma obra cinematográfica não pode ser desqualificada pelo fato de ser uma montagem “falsificadas” de imagens, como afirmam alguns. Desta forma, ao trabalhar com imagens cinematográficas, deve-se ter cuidado, pois, para algumas pessoas, elas podem ser o único acesso a informações sobre as temáticas históricas, e esses indivíduos acabam retendo as informações sem verificá-las, como ressalta Baldissera (2006):

Centenas de filmes, documentários e telejornais exibem informações que penetram em nossas mentes sem que tenhamos tempo de processá-las, fazendo-nos viver, atualmente, o que é chamado por historiadores de a era das imagens (essa situação da sensação de que as pessoas estão de fato bem-informadas neste mundo globalizado). As coisas, porém, não são tão simples assim, pois os excessos de luzes e de cores eliminam as ambigüidades e as complexidades daquilo que se vê e acabam transmitindo uma falsa segurança e um conhecimento superficial (p. 15).

O pesquisador não deve se restringir à crítica voltada à veracidade dos fatos apresentados, mas debater os significados das representações expostas na película, qual é o interesse para que tais informações, distorcidas, em favor da ficção ou não, sejam passadas para o público. Para Rosenstone (2010) assim como o cineasta “inventa”,

também “inventaria” o historiador, guardadas as devidas diferenças nos processos de “escrita da História” de ambos, ou seja, escrever a História com imagens ou com palavras demandaria certa dose de criatividade:

A ficção imposta por um enredo, o uso criativo dos fatos, a tradução necessária para tornar a vida compreensível e interessante – todos esses elementos que fazem parte da escrita biográfica tradicional (e do romance histórico) também marcam a cinebiografia (no qual parte da tradução envolve o uso da mídia visual e do som) (ROSENSTONE, 2010, p. 139).

Se por um lado o filme pode não trazer informações fidedignas do passado, sendo uma “invenção”, para Ferro (1992), a obra cinematográfica traz informações fidedignas a respeito do seu presente, pois é a seleção de representações de uma realidade. Portanto, segundo o autor, todo filme, sem privilegiar nenhum gênero, pode ser analisado pelo historiador:

Cada filme tem um valor como documento, que seja sua natureza aparente. Isso é verdadeiro mesmo se ele for rodado em estúdio, mesmo se não tem narração, nem encenação. Pela maneira que exerce ação sobre o imaginário, pelo imaginário que transpõe, todo filme coloca uma relação entre seu autor, seu discurso, o espectador. Além disso, se é verdadeiro que o não-dito, o imaginário é tanto história quanto a História, o Cinema, sobretudo a ficção, abre um caminho régio em direção das zonas psico-sócio-históricas nunca alcançadas pela análise dos documentos convencionais (FERRO, 1975, p. 13).

Assim sendo o historiador que se propõe ao estudo do cinema deve estar atento para o fato de que o filme é um documento extremamente rico e válido, mas que exige o conhecimento de questões relativas a outras áreas, bem como uma postura voltada à inovação e ao trabalho interdisciplinar, pois atua nas várias dimensões do social.

## **2. A QUESTÃO DE GÊNERO NA OBRA**

A artista Magdalena Carmen Frida Kahlo Calderón nasceu em 6 de julho de 1907 em Coyoacán, na Cidade do México. Seus pais foram Matilde Calderón y González e Guillermo Kahlo. Seu pai era alemão (judeu) e emigrou para o México em 1891; sua mãe era descendente de indígena e espanhol. Viviam na Casa Azul, construída em 1904, local que hoje é o Museu Frida Kahlo, onde três acontecimentos importantes sucederam: seu nascimento, casamento e sua morte, o último em 13 de julho de 1954, quando ela tinha apenas 47 anos.

O filme objeto deste artigo não retrata o contexto histórico mexicano da época de seu nascimento; todavia é importante compreendermos esse cenário, pois ele vai influenciar as suas pinturas e atuação política.

Em 1910, o México mergulhou em uma revolução após 34 anos do governo ditatorial de Porfirio Diaz. Nesse período, boa parte da população mexicana era analfabeta, sendo essa massa desinformada composta por pessoas de origem indígena que estavam sendo expropriadas de suas terras, ou seja, foi um movimento de caráter popular e social que durou dez anos.

Todo esse processo de oposição chegou ao ápice quando Porfirio renunciou em 1911 e Francisco Madero (1873-1913), líder revolucionário, foi eleito com um amplo apoio da população seduzida por promessas de reforma social e fim da exclusão.

Os camponeses, almejando a reforma agrária e a ampliação dos direitos, organizaram-se como movimento revolucionário com o tema “terra e liberdade”, sob o comando de Emiliano Zapata, na região sul e Pancho Villa, na parte meridional.

Contudo, Madero e seu sucessor Huerta não atendem a essas reivindicações e consequentemente a insatisfação camponesa se transformou em combate aos latifundiários. O resultado do apoio de Madero aos grandes proprietários de terra foi seu assassinado em 1913 a mando do comandante do Exército, Victoriano Huerta.

Após Huerta trair Madero, os EUA, que até então mantinha um posicionamento de neutralidade a essa situação, decide invadir o México. A invasão estadunidense custou a segunda maior cidade mexicana, Veracruz. Desta forma, Huerta teve que lutar com os estadunidenses e demais líderes mexicanos, sendo derrotado em 1914 pela oposição popular de Villa e Zapata.

De 1914 até 1917, o México viveu uma Guerra Civil entre as forças liberais (Carranza e Obregón) e o exército zapatista. Carranza venceu o conflito e convocou uma Assembleia Constituinte em 1º de dezembro de 1917 que o nomeia "Presidente Constitucional", cargo que exerceria até ser assassinado em 1920.

No ano de 1917, uma nova carta constitucional foi redigida sendo um divisor de águas na história jurídica, pois trouxe mudanças radicais no cenário social e político do país e logo passou a ser base para muitos outros textos constitucionais ao redor do mundo.

A importância desta constituição para a população da época e para os nossos dias foi assegurar educação gratuita a todos; o acesso à terra para quem não tinha (México); conceder direitos trabalhistas em seu artigo 123, como a jornada de trabalho de oito horas diárias, um dia de descanso semanal, garantia de indenização em casos de

demissão não justificada além de reconhecer greve como direito básico dos trabalhadores.

Direcionado às mulheres, o documento introduziu avanços como a dispensa pré-natal e a restrição da presença feminina em atividades consideradas perigosas. Embora os demais trechos do texto constitucional não abordassem diretamente os direitos trabalhistas, influenciavam no mundo do trabalho, como por exemplo, o controle estatal de atividades estratégicas e a proibição de monopólios (artigo 28), além do conceito de valor social aplicado a terra, limitando propriedades privadas no campo e permitindo a expropriação de áreas consideradas improdutivas (artigo 27).

A Revolução Mexicana foi um momento histórico significativo para o México e para Frida, que afirmava ter nascido em 1910, marco inicial dessa revolta popular, o que deixou transparecer em suas obras esse sentimento nacionalista e seu viés político (HERRERA, 2008).

No entanto, Frida não foi à única impactada por essa insurreição, a produção artística mexicana atravessou por uma efervescência cultural que tinha como intuito resgatar as origens e dar protagonismo aos povos originários. Esse sentimento nacionalista tornou-se mais forte com a criação da Secretaria de Educação Pública sobre o comando de José Vasconcelos, que incentivou o muralismo. Diego Rivera foi um dos que buscou recontar a história local através dos marginalizados ou vencidos, colocando em seus murais figuras indígenas no lugar de heróis.

Emergiu, assim, uma arte que rompe com o cânone europeizado, pois até então alguns Estados custeavam jovens pintores, em seus estudos na Europa, para que eles construíssem símbolos nacionais que justificassem a dominação de um grupo pelo outro, representando a dicotomia civilização *versus* barbárie.

Os autorretratos de Kahlo divergem do conceito de belo da arte europeia, pois mesmo se tratando de pinturas, mais intimistas e biográficas, representam sentimentos e preocupações sociais de toda uma nação, demonstrando que não é possível se desvencilhar do contexto em que as obras são produzidas. Todavia ao não agir em conformidade com os padrões imposto pela sociedade Frida, nos mostrou que a colonialidade não se extinguiu com o fim do colonialismo e a instauração da modernidade, mas que se manteve nas formas de pensar, nas preferências e comportamentos da sociedade moderna.

O recorte feito pela cineasta Julia Taymor para o filme Frida diz muito a respeito desta permanência e olhar colonizado, pois o mesmo parte do período em que Frida já

conhece Rivera, não fazendo nenhuma alusão a infância da artista, ou seja, as mulheres estão associadas aos seus companheiros.

Esse primeiro contato entre Frida e Rivera na Escola Nacional Preparatória no longametrageo e conflituoso, pois Lupe, esposa do muralista, o surpreende, faz uma cena de ciúmes e vai embora. Quando ele se insinua sobre a modelo, Frida grita e o aconselha a se manter honesto. Contudo se faz necessário dizer que a ideia de fidelidade, de família hegemônica (patriarcal) que temos atualmente foi resultado de transformações sociais, culturais e políticas ocorridas ao longo da história, ou seja, a constituição da sociedade moderna-patriarcal-cristã-eurocêntrica, na América Latina e herança da colonização, por exemplo, Maria Lugones (2008) e Oyéronké Oyewùmide dizem que não havia distinção de gênero e patriarcado nas sociedades pré-instrução:

Las mujeres son aquellas que no poseen un pene; no tienen poder; no pueden participar en la arena pública (Oyewùmí, 1997:34). Nada de esto era cierto de las anahembras Yorubas antes de la colonia [...] Las mujeres cherokee habían tenido el poder de declarar la guerra, decidir el destino de los cautivos, hablar al consejo de hombres, intervenir en las decisiones y políticas públicas, elegir con quién (y si) casarse, y también del derecho a portar armas (LUGONES, 2008, p.87-91)

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

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

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

A vestimenta também diz muito sobre uma pessoa e seu gênero, uma vez que é a sociedade estipula o que é roupa feminina/masculina. Todavia, os dois momentos da película em que Frida aparece com trajes masculinos, os veste para agradar seu pai e quando se decepcionou com Rivera.

Ao dirigir-se para tirar um retrato de família com roupas masculinas, está questionando a dualidade de gênero e mostrando que as pessoas que fogem desse padrão são, muitas vezes, condenadas dentro do próprio ambiente familiar. No caso da artista, sua mãe a questiona devido ao fato dela não estar correspondendo ao que é esperado por parte de comportamentos exercidos que deveriam ser exercidos por mulheres.

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

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

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

No entanto, outra possibilidade de interpretação é que se em um primeiro momento ela procurou Rivera para ter uma opinião sobre seus quadros no intuito de vendê-los e custear seu tratamento, agora sem seu auxílio financeiro e não sendo ainda reconhecida no meio artístico, seria uma forma simbólica de buscar autonomia financeira já que os homens têm mais chance e voz nos espaços públicos. Nesse sentido, a colonização não só impôs a distinção de gênero, mas também o binômio público/privado, pois, de acordo com Segato (2014):

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

Desta forma, é possível analisar que seu intuito não era debater a pauta feminista (aborto, violência de doméstica, etc.) ainda que a tenha abordado, haja visto que, independentemente de sua vontade, esses fatores eram presentes em seu contexto. Um exemplo disso é quando, no filme, Kahlo aconselha sua irmã Cristina a separar-se do marido, devido às agressões físicas que vinha sofrendo. Além dessa cena, também aparece o quadro em que ela retrata uma mulher toda ensanguentada, deitada em uma cama, e ao seu lado, em pé, um homem segurando uma faca com sangue. Essa obra intitulada *Unos cuantos piquetitos* (1935) faz alusão ao que hoje denominamos como pré-feminicídio que, para Segato (2012), “é uma transformação contemporânea da violência de gênero vinculada às novas formas de guerra (SEGATO, 2012, p. 71). Contrapondo-se a essa mulher livre, não intimidada ou presa às amarras morais, há uma um vínculo emocional forte e difícil de explicar entre ela e o muralista:

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

dijo una vez, con una risa pesarosa, que así era y por eso lo amaba (WOLFE apud HERRERA, 2008, p. 145).

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

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

Trotsky e sua companheira ficam hospedados na Casa Azul de janeiro de 1937 a 4 de abril de 1939. Mudando-se por causa de desentendimentos políticos com Rivera, que podem ter sido aflorados devido ao breve relacionamento amoroso entre Trotsky e Frida. Porém, na película o muralista descobre esse envolvimento amoroso quando o revolucionário já estava indo para a outra casa em Coyoacán, (onde em agosto de 1940 sofre o segundo atentado em terras mexicanas por ordem de Stálin e a este não sobrevive) a pedido de Natalia que estava com ciúmes. Esse é o único instante em que o muralista demonstra-se incomodado com os casos extraconjugais da artista, os dois discutem e em seguida cada uma vai para um lado, sendo uma sequência que passa a sensação de solidão.

Outra crítica que fazemos ao longa metragem é que por mais que ele mostre alguns dos quadros de Frida, sua carreira artística fica em segundo plano, sempre à margem de Diego. Um exemplo disso é que não há menção sobre o fato de que em 1942 Frida foi eleita membra do Seminário de Cultura Mexicana e que lecionou na Escola de Pintura e Escultura. Não se pode negar que ele tenha tido influência em sua carreira artística e na sua maneira de pintar, porém ela só passa a ser reconhecida enquanto artista a partir de 1937, quando André Breton vai ao México em nome do Ministério das

Relações Exteriores da França, e tem contato com as suas obras, ficando encantado com seu trabalho e dizendo que ele que se enquadra na estética surrealista.

Frida afirma que suas produções não eram surrealistas, pois não pintava sonhos, só a própria realidade. André Breton sugere a obra dela para Julien Levy, que possui uma galeria de arte em Nova Iorque. Sua exposição em 1938 é um sucesso e dos vinte e cinco quadros expostos, doze são vendidos; mas essa receptividade não se deu da mesma forma em Paris, pois a França estava se preparando para a guerra contra a Alemanha e as pessoas não estavam com "ânimo" para comprar quadros (JAMIS, 1987, p, 235- 246)

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

Mesmo com dificuldade para manejar o pincel, ela pintou até o último ano de sua vida. Conseguiu realizar seu sonho de ter uma exposição individual no México em abril de 1953 na Galeria de Arte Contemporânea, na Cidade do México. O filme destaca sua alegria ao conseguir expor suas obras em seu país, pois mesmo doente foi a exposição, ignorando as ordens do seu companheiro e a orientação médica, chegando ao local em uma cama, o que explica para onde estava sendo carregada na cena inicial do filme quando foi colocada em um caminhão, vestida com trajes típicos de Thauana. Antes da sua entrada, Diego estava discursando, ou seja, a mostra era dela, porém um homem falava em seu nome.

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

Neste instante a película também a retrata se impondo ao dizer para Diego “Cala a boca, pançudo, quem morreu aqui?” como se falasse “estou viva e ainda posso falar por mim” e sem seguida, de forma irônica, fala para o médico “viu só, doutor, seguí às suas ordens, não sai da cama”, acompanhada de uma de suas frases que ficou bastante conhecida: “Doutor, se me deixar tomar essa tequila, prometo que não vou beber no meu funeral”, dando indícios de que lhe restava pouco tempo de vida assim como a cena

que presenteia Diego pelos vinte e cinco anos de casados (bodas de prata), só que faltavam dezessete dias, o que reforça a ideia de suicídio devido ao último registro em seu diário e na cena antes dele adentrar em seu quarto, na qual ela estava escrevendo e pintando.

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

### **Algumas considerações finais**

Embora o filme seja nomeado *Frida*, parece estar focado no relacionamento de Frida e Diego, pois enfatiza sua vida com ele e o destaca, dando ênfase ao muralista. Na esteira dessas ideias, Artola (2008) afirma que: "(...) la verdad es que gran parte de la película está basada en la relación de ambos, anteponiéndose esto al propio arte que fue el centro de la vida de Frida y Diego. Es un poco exagerado, pero para mí incluso la película en buena parte se centra incluso más en Diego que en Frida" (2008, p. 286).

A visibilidade de Frida é atrelada ao fato de ela ter conhecido Rivera, representando a situação em que a mulher só tem voz e espaço quando está casa, sendo esse um dos reflexos da sociedade patriarcal. A cineasta apresenta a consagração da artista condicionada ao fato de que Rivera já era conhecido internacionalmente, ignorando a influência de seu pai e o incentivo de André Breton.

Taymor retrata os casos extraconjugais do casal mostrando que Frida os cometia por ciúmes e sofria com a situação; de fato, as traições cometidas por seu marido a incomodavam, sobretudo quando ele foi flagrado com a irmã de sua esposa; todavia, diferente da abordagem fílmica, Frida não encenava cenas emotivas ou desesperadas mostrando seu ciúmes, tampouco culpava as mulheres que se "deitavam" com Rivera, ao invés disso, suas frustrações eram reveladas em suas telas.

O único momento em que Diego é retratado com ciúmes é quando ele descobre o caso de Frida com Trotsky, e esse sentimento pode ser justificado pela afronta que ele sente, haja visto que o amante de sua esposa era seu ídolo revolucionário.

Embora o longamentragem coloque a questão de forma muito superficial, a artista era bissexual, sendo atualmente considerada um ícone do movimento feminista por expressar temas que fazem parte das pautas do movimento, mas este estudo mostra que tais discussões, ainda que existentes, não eram o objetivo de Frida, que almejava retratar sua realidade. Desta forma, se esses temas ainda estão presentes um século depois, significa que enquanto sociedade pouco avançamos, pois mantemos os ranços coloniais.

O envolvimento político do casal não poderia ser deixado de lado, mas podemos apontar como uma estratégia equivocada da diretora enfatizar só o posicionamento político de Diego. Esta é uma estratégia comercial.

Ainda que tivessem a mesma ideologia, os aspectos políticos no filme ficaram em torno de Rivera discutindo com Siqueiros sobre a visão que tinham de revolução, quando a obra mostra ele pintando o mural do prédio Rockefeller (que foi derrubado) e sua liderança no partido e seu pedido para que ela desse asilo político a Trotsky. Enquanto Frida, que se dizia filha da revolução, é poucas vezes vista expressando sua opinião política e o acompanhando nas manifestações. Um de seus quadros que possui caráter ideológico, *O marxismo dará saúde aos doentes* (1954), sequer é mencionado no filme.

Apesar da existência de relações "promíscuas" de Diego, fica evidente na obra cinematográfica e nos escritos de Frida a existência de um amor inexplicável entre ela e Diego, um não conseguia viver sem o outro. No final do filme vemos isto através de uma relação onde ambos estão mais amadurecidos pelas circunstâncias da vida, Diego se demonstra mais atencioso e preocupado com a saúde da artista.

Portanto, entendemos que um filme possui fragmentos seletivos da memória, ou seja, Julie Taymor fez uma narrativa de acordo com o que considerava mais marcante para Frida. Contudo, por retratar o condicionamento das atitudes de Frida às de Rivera, deu mais protagonismo a ele, deixando Frida e suas telas em segundo plano e até mesmo em uma posição de inferioridade, inclusive, pelo efeito resultante dos ângulos de filmagem, o que também pode ser entendido como o olhar de Kahlo exaltando e venerando o muralista.

### **Referências bibliográficas**

AZNAREZ, Juan Jesús. La tormenta de Frida Kahlo vuelve a México. **El país**, México 22 de nov. de 2002. Página da web. Disponível em: <[https://elpais.com/diario/2002/11/22/cine/1037919601\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2002/11/22/cine/1037919601_850215.html)>.

ARTOLA, Inés Ruiz. A propósito de Frida Kahlo. Una película de Julie Taymor. *Isla de Arriarán*: revista cultural y científica. n. 31, 2008, págs. 281-288.

BALDISSERA, José Alberto. A Idade Média através do cinema: entrevista com José Rivair Macedo e José Alberto Baldissera. *Cadernos IHU em formação: Idade Média e Cinema*, São Leopoldo, v. 2, n. 11, p. 22-25, 2006.

BARRIENDOS, J. **La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico**. *Nómadas*, n. 35, p. 13-30, 2011.

BBC Mundo. **Discípulos de Kahlo critican el filme**. 06 de novembro de 2002. Disponível em: [http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid\\_2412000/2412723.stm](http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_2412000/2412723.stm)

CRUZ, Leonardo. Governo Fox precisará mudar, crêem especialistas. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 13 de jan. de 2002. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mundo/ft1301200209.htm>

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

ENDER, Rita. **Muralismo Mexicano: Modernidad e identidade cultural**. In: BELUZZO, Ana Maria de Moraes (org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo, Memorial: Ed. da UNESP, 1990. P.99-120.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Paz e Terra: Rio de Janeiro, 1992.

**FRIDA**. Direção: Julie Taymor; Produção: Lindsay Flickinger; Sarah Green; Nancy Hardin; Salma Hayek; Jay Polstein; Roberto Sneider; Lizz Speed. EUA: Miramax Films; Lions Gate Filmes Inc; Trimark Pictures; Handprint Entertainment; Ventanarosa Productions. 2002. 1 DVD (123 min.), son., color.

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

GLAMACHO, Wladimir. Presidente viaja ao México para assistir a posse de Vicente Fox. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 30 nov. de 2000. Página da web. Disponível em: < <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc3011200010.htm> >.

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

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

KAHLO, Frida. **O diário de Frida Kahlo: um auto-retrato íntimo**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1996.

LEITE, Lucas Amaral. **George W. Bush e a construção do inimigo na guerra ao terror**. *Fronteira*, Belo Horizonte, v. 8, n. 16, 2o sem. 2009.

LEÓN, Christian. **Imagen, medios y telecolonialidad:** hacia una crítica decolonial de los estudios visuales. *Aisthesis*, nº51: 109-23, 2012

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

MARTÍNEZ, Sanjuana. La “Frida” de Salma críticas duras por “blanda”. **Proceso**, Madrid, 08 set. de 2002. Página da web. Disponível em: <[https://www.proceso.com.mx/288169/la-frida-de-salma-criticas-duras-por-blanda?fbclid=IwAR08moX8Q-L3fElpIU3GFpJMoNqiPrIF\\_JETuXcN4YZu9Xy8TyXOd8LVo6M](https://www.proceso.com.mx/288169/la-frida-de-salma-criticas-duras-por-blanda?fbclid=IwAR08moX8Q-L3fElpIU3GFpJMoNqiPrIF_JETuXcN4YZu9Xy8TyXOd8LVo6M)>. Acesso em 31 maio de 2019>.

MELEIRO Alessandra. **Cinema no Mundo:** Indústria, Política e Mercado: Estados Unidos. São Paulo: Escrituras editora, 2007.

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

PAIVA, Eduardo França. **História e Imagens.** Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

PAREDES, Julieta. **Hilando fino desde el feminismo comunitário.** Mujeres creando comunidad. La Paz, 2010

POLLAK, Michael. **Memória, Esquecimento, Silêncio.** *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, Vol. 2, N. 3, p.3-15, 1989.

PRADO. Adonia Antunes. **O Zapatismo na Revolução Mexicana:** uma leitura da Revolução Agrária do Sul. *Estudos Sociedade e Agricultura*, v. 11, n. 1 Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 2003.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidad y Modernidad-Racionalidad.** In: **Los Conquistados 1942 y la población indígena de las Américas.** Org. Heraclio Bonilla. P. 438 – 447. Edición Libri Mundi, 1991.

QUIJANO, Aníbal. **Cuestiones y horizontes:** de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder. Buenos Aires: CLACSO, 2014.

REUTERS. Salma Hayek e Geoffrey Rush farão filme sobre Frida Kahlo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 06 abr. de 2001. Página da web. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/reuters/ult112u331.shtml>>.

REUTERS. "Frida" deu fama a Salma Hayek, mas não fortuna. **Folha de São Paulo** São Paulo, 18 mar. de 2003. Página da web. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/reuters/ult112u29841.shtml>>.

**REVISTA Elle**, São Paulo, n. 02, ano 15, fev. 2003.

ROSENSTONE. Robert A. **A História nos Filmes. Os Filmes na História.** São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SCHLENKER, Alex. **Hacia una memoria decolonial:** breves apuntes para indagar por el acontecimiento detrás del acontecimiento fotográfico. Calle14, v. 6, n. 8, p. 128-142, 2012.

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