

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE ARTES, CIÊNCIAS E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CULTURAIS

CAROLINA VIEIRA DA COSTA

**“Eu nunca pintei sonhos. Eu pintei a minha própria realidade”: um mapeamento dos
imaginários em torno de Frida Kahlo**

São Paulo

2021

CAROLINA VIEIRA DA COSTA

**“Eu nunca pintei sonhos. Eu pintei a minha própria realidade”:
um mapeamento dos imaginários em torno de Frida Kahlo**

Versão original

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Filosofia pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais.

Área de concentração:
Crítica da Cultura

Orientadora:
Prof^a. Dr^a. Cynthia Harumy Watanabe Correa

São Paulo

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO

(Universidade de São Paulo. Escola de Artes, Ciências e Humanidades. Biblioteca)
CRB 8 - 4936

Costa, Carolina Vieira da

“Eu nunca pinteí sonhos. Eu pinteí a minha própria realidade”:
um mapeamento dos imaginários em torno de Frida Kahlo / Carolina
Vieira da Costa ; orientadora, Cynthia Harumy Watanabe Correa. –
2021.

244 f : il.

Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Programa de Pós-
Graduação em Estudos Culturais, Escola de Artes, Ciências e
Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Versão original

1. Feminismo. 2. Imaginário. 3. Cultura material. 4. Kahlo,
Frida, 1907-1954. I. Correa, Cynthia Harumy Watanabe, orient.
II. Título.

CDD 22.ed.- .305.4

Nome: COSTA, Carolina Vieira da.

Título: “Eu nunca pinteí sonhos. Eu pinteí a minha própria realidade”: um mapeamento dos imaginários em torno de Frida Kahlo.

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof^a. Dr^a. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof^a. Dr^a. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer, primeiramente, a meus pais pelo apoio e o encorajamento desde a infância e em todo o percurso que me trouxe até aqui. Sou imensamente grata por ter vocês como minha família, pela relação que construímos todos esses anos e pelo exemplo que vocês representam. Agradeço também à minha irmã querida, grande companheira e conselheira, por quem tenho uma profunda admiração e orgulho de ter ao meu lado.

Agradeço à minha madrinha pelo incentivo, presença e encorajamento. Ao meu padrinho, que infelizmente não está mais presente para compartilhar esse momento, mas que foi fundamental sempre que mais precisei.

Obrigada também a minhas tias e primas/os. Apesar da distância que estamos vivendo, sou muito grata por todos os momentos vividos e que também me influenciaram. Sou um pedaço de cada uma de vocês. Agradeço especialmente minha prima Thamiris, com quem compartilhei tantos momentos importantes. À Aninha, pelas tantas conversas em momentos difíceis e pela torcida e o apoio.

À querida orientadora Cynthia Correa, por ter acolhido e acreditado no projeto, pela colaboração e pela leitura sempre cuidadosa e séria.

À minha querida amiga-companheira-conselheira Flora, por ser essa pessoa sempre aberta e pronta para ouvir minhas angústias e desesperos com a calma e a sensatez sempre admiráveis. À Yasmin, por também ser essa referência em tantos momentos, pela disponibilidade, pelas trocas literárias, fílmicas e filosóficas sempre tão ricas. Eu espero que vocês apreciem a leitura desse texto. À querida Amanda, pela alegria tão contagiante. Aos grandes companheiros Riccs, Otávio e Paulo, sempre provocando as discussões mais aleatórias em mesas de bar e as cantorias mais divertidas.

À B., je te remercie pour ton amour et ta générosité de tous les jours.

À Patrícia Leutério, pelas tantas sessões tão reveladoras e importantes para a minha trajetória. Sem elas, a elaboração deste trabalho não seria possível.

À Bruna Angotti e Gabriela Braga, por terem proporcionado experiências e aprendizados inigualáveis em pesquisa. Muito obrigada, Bruna, por sempre ter as palavras de incentivo nos momentos em que eu mais precisei. Agradeço por terem acreditado no meu trabalho. Obrigada também à Regina Stella Vieira.

Às Dandaras de tantos anos, por terem transformado a minha vivência na faculdade de Direito. Obrigada Mari Kinjo, Leila Giovana, Ana Cavalli, Gabi Justino, Raquel Aguiar e Carol Ana.

Quero registrar também meu agradecimento especial às companheiras muito queridas Nadiesda Dimambro, Ana Carolina Bianchi, Ticiane Natale, Marília Kotait, Thais Bambozzi, Natalia Caneo e Sofia Vieira, coadjuvantes nesse processo e que tanto cooperaram para a escrita dessa dissertação. Obrigada pela confiança.

A todas as participantes do estudo, cujas contribuições foram imprescindíveis. Agradeço imensamente a generosidade e a sinceridade que permearam os detalhes das respostas bem como a disponibilidade em responder ao questionário.

Às queridas vizinhas Carla e Gabriela, pelas conversas sempre tão espirituosas em um momento tão difícil e angustiante.

À Nina Cappello, por todos esses anos de amizade, pelo apoio constante, pela presença em momentos tão inesquecíveis e pelas trocas tão importantes.

Meu agradecimento especial à Bianca Barbosa pela leitura cuidadosa, pelas contribuições fundamentais e impressões que foram extremamente importantes para o estudo. Obrigada pelas injeções de energia criativa que eu tanto precisei.

À minha colega Gabriela Barroso pelas conversas e reflexões tão francas e, ao final, tão cômicas sobre os assuntos mais aleatórios. Obrigada por estar presente em momentos tão importantes. A Letícia Lé, Isabela Baptista e Mariana Faria pela amizade e pelos vários aprendizados e trocas no ambiente de trabalho.

À Eliza Lana, sou grata pelo aprendizado de tantos anos e pela possibilidade de ter a sua amizade.

Je remercie l'équipe du LASSP, spécialement Eric Darras et Sophie Regnier.

Obrigada a meu professor Adriano, sem você eu não estaria onde me encontro hoje.

Às minhas tantas colegas de trabalho pelo aprendizado de tantos anos. Agradeço especialmente a Ana Galati pelas tantas conversas, pela experiência tão generosamente compartilhada. E pela força e solidariedade que você inspira sempre.

RESUMO

COSTA, Carolina Vieira da. **“Eu nunca pintei sonhos. Eu pintei a minha própria realidade”**: um mapeamento dos imaginários em torno de Frida Kahlo. 2021. 244f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. Versão original.

A dissertação tem como proposta principal mapear os imaginários construídos por mulheres detentoras de objetos que reproduzem a imagem da artista Frida Kahlo, de modo a compreender quais atributos identificados na artista tornam-se significativos para essas interlocutoras. Como objetivos específicos, o estudo busca estabelecer uma comparação com os imaginários discutidos pela literatura em torno do fenômeno da Fridamania nos anos 1980, e, ainda, verificar como esses imaginários vinculam-se ao feminismo. Metodologicamente, o estudo é descritivo-exploratório, baseado em pesquisa bibliográfica e em trabalho de campo que combina a aplicação de questionário *on-line* à realização de grupos focais com mulheres respondentes do formulário. Por meio do questionário, houve uma identificação do perfil das respondentes, dos objetos que possuem da artista, da relação que estabelecem com Frida Kahlo e de como elaboram sua associação ao feminismo. Os grupos focais, por sua vez, aprofundaram e qualificaram as respostas obtidas via questionários. Como resultado da pesquisa, verificou-se que os imaginários em torno de Frida Kahlo se concentram, principalmente, no rompimento de padrões (estéticos, sociais e artísticos), na força e liberdade emanadas de sua personalidade, nas ideias de resiliência, sofrimento e autenticidade. Constatou-se que os imaginários estão em consonância com as temáticas atuais ligadas à pós-modernidade, como a busca por autenticidade e realidade, mas ao mesmo tempo retoma imagens veiculadas pela Fridamania dos anos 1980, como a de representatividade. Para a maioria das entrevistadas, a artista pode ser considerada um símbolo do feminismo, sobretudo por seus conflitos e trajetória de vida, busca por reconhecimento artístico e desafio a paradigmas impostos pela sociedade à época. A partir disso, o feminismo pode ser interpretado como uma tecnologia imaginal e, aliado à cultura material, propicia a elaboração de imaginários em torno de Frida Kahlo que impulsionam imagens e fortalecem vínculos que unem as mulheres.

Palavras-chave: Frida Kahlo. Imaginário. Feminismo. Cultura material.

ABSTRACT

COSTA, Carolina Vieira da. **“I never painted dreams. I painted my own reality”**: a map of the imaginaries around Frida Kahlo. 2021. 244 p. Master’s Dissertation (Masters in Philosophy) – School of Arts, Sciences and Humanities, University of São Paulo, 2021. Original version.

The main proposal of the dissertation is to map the imaginaries composed by women who possess objects which contain Frida Kahlo’s images as a way to understand which features identified on the artist became most significant for the participants. As secondary intents, the research stresses a comparison between the imaginaries identified at the literature, considering the background of the Fridamania movement through the end of the 70s and the beginning of the 80s - but not restricted at it - and then to verify how these imaginaries are associated with feminism. Methodologically, the study is descriptive-exploratory, based on a literature review and a field of research that associates the application of an online survey and the organization of focus groups with some participants. By the former, the study identified the participants’ profiles, mapped their objects, the relation they established with the painter as well as how they forged the artist’s relation with feminism. The focus groups, on the other hand, developed and qualified the replies obtained through the survey. As a result of the research, it was possible to verify that imaginaries surrounding Frida Kahlo rely on the rupture with the mainstream (aesthetical, social, and artistic), the strength and liberty emerged by her personality, the resilience, and the authenticity and reality featured by her artistic production. It was also possible to verify that the imaginaries establish a dialogue with contemporary themes related to post-modernity, such as the search for authenticity and realism, as well as to disclose the imaginaries already mapped at the literature, such as representativity. For most of the interviewees, the artist can be considered a symbol of feminism, specially by her conflicts, life trajectory, search for artistic recognition and defiance to socially imposed paradigms. As a result, feminism can be inferred as a technology of the imaginary and, alongside with material culture, influence the elaboration of imaginaries around Frida Kahlo in a way that can forward images and strengthen feminist relations among women.

Keywords: Frida Kahlo. Imaginary. Feminism. Material culture.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Judy Chicago, <i>Dinner Party</i>	76
Figura 2 - Miriam Schapiro, <i>Frida & Me</i>	78
Figura 3 - Frida Kahlo, <i>Portrait of Frida Kahlo and Diego</i>	93
Figura 4 - Frida Kahlo, <i>Autorretrato en la frontera entre el abrazo de amor de el universo, la tierra (México), yo, Diego y el Señor Xólotl</i>	94
Figura 5 - Frida Kahlo, <i>Unos cuantos piquetitos</i>	97
Figura 6 - Frida Kahlo, <i>Autorretrato con Pelo Suelto</i>	100
Figura 7 - Frida Kahlo, <i>Mi nacimiento</i>	102
Figura 8 - Frida Kahlo, <i>Columna Rota</i>	104
Figura 9 - Frida Kahlo, <i>Henry Ford Hospital</i>	128
Figura 10 - Frida Kahlo, <i>The suicide of Dorothy Hale</i>	129
Figura 11 - Esquema ilustrativo que localiza os Eixos temáticos entre a Biografia e a Arte nas narrativas sobre Frida Kahlo.....	137
Figura 12 - Pesquisa no buscador Google sobre a frase “Sou Frida, mas não me Kahlo”	157
Figura 13 - Conjunto de objetos de Lygia.....	211
Figura 14 - Fotografia da <i>ecobag</i> de Anita.....	213
Figura 15 - Fotografia da <i>ecobag</i> de Anita.....	213
Figura 16 - Fotografia da camiseta de Anita.....	214
Figura 17 - Fotografia do quadro de chaves de Anita.....	215
Figura 18 - Fotografia da estátua representando Frida Kahlo.....	216
Figura 19 - Fotografia da camiseta de Haydéa.....	218
Figura 20 - Fotografia de quadro pintado por Tarsila.....	219
Figura 21 - Fotografia do caderno de Georgina.....	222
Figura 22 – Fotografia da boneca de Lygia.....	227

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
2 METODOLOGIA.....	16
2.1 Questionário <i>on-line</i>	17
2.2 Grupos focais.....	23
2.3 Análise e interpretação dos dados.....	27
3 CONDIÇÕES SOCIAIS DE CIRCULAÇÃO DE FRIDA KAHLO.....	32
4 IMAGEM E IMAGINÁRIO.....	52
5 FEMINISMO E FRIDA KAHLO.....	69
5.1 A tecnologia do imaginário e prática feminista da terceira onda.....	85
5.2 Os anos 1970 e o resgate de Frida Kahlo.....	88
5.3 Uma arte feminista?.....	96
6 PANORAMA SOBRE OS IMAGINÁRIOS EM FRIDA KAHLO.....	111
6.1 A Fridamania.....	115
6.2 Imaginários sobre Frida Kahlo na literatura.....	119
7 ANÁLISE DOS RESULTADOS.....	132
7.1 Perfil das respondentes.....	132
7.2 As fontes de informação sobre a artista.....	133
7.3 Os imaginários em torno de Frida Kahlo.....	136
7.3.1 Autenticidade.....	142
7.3.2 Realismo.....	146
7.3.3 Resiliência.....	153
7.3.4 Liberdade.....	161
7.3.5 Contestação/ Força.....	163
7.3.6 Vanguarda/ Singularidade artística.....	171
7.3.7 Representatividade.....	177
7.4 Considerações sobre os imaginários em Frida Kahlo.....	183
7.5 Frida Kahlo e o feminismo.....	194
7.6 A cultura material em Frida Kahlo.....	207
7.6.1 Frida Kahlo, cultura material e o “estar junto”	210
7.6.2 O artesanal e o industrial.....	220

7.6.3 A autenticidade das representações de Frida Kahlo.....	225
7.6.4 A boneca realista de Frida Kahlo.....	226
7.6.5 “Vestir a camisa” de Frida Kahlo.....	228
8 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	235
REFERÊNCIAS.....	238
APÊNDICE A	243

1 INTRODUÇÃO

A proposta de abordar os imaginários em torno de Frida Kahlo está calcada nos interpelamentos frequentes provocados por sua imagem nos mais diferentes lugares e sob distintas roupagens e leituras. Imagens da artista povoam tanto o ambiente virtual, como fotos compartilhadas via plataformas de redes sociais, como na vida cotidiana, por meio de objetos que remetem à pintora encontrados em lojas de *shoppings* ou comércios populares, seja como reproduções de pinturas originais, desenhos de autoria desconhecida ou fotografias.

O que há em Frida Kahlo? O que nela atrai as pessoas, principalmente as mulheres? A disseminação de uma cultura material sobre a artista é instigante porque incita à pergunta sobre a adequabilidade (enquanto uma espécie de *suitability*) de sua apropriação, ou seja, de como a sua versatilidade propicia uma conexão que dificilmente seria encontrada em uma pessoa só. Além disso, é interessante perguntar: o que há em Frida Kahlo que apela para o presente, o *agora*? Conforme será demonstrado, Frida Kahlo já experimentou uma fama nos anos 1980 e 1990, chamada de Fridamania, especialmente devido ao lançamento de *Frida Kahlo: a biography*, de Hayden Herrera, em 1983, e da alta no valor de suas obras, ocasionada, segundo a literatura, pela divulgação do trabalho da artista pela cantora Madonna. Essa ascensão é também associada ao feminismo dos anos 1970 e 1980, notadamente pelas incursões de acadêmicas ligadas à História da Arte aos arquivos do campo em resgate às artistas mulheres invisibilizadas pelo cânone da disciplina. E, ainda, ao movimento artístico chicano nos Estados Unidos da América no mesmo período, que contribuiu para disseminar imagens da pintora e referências à sua linguagem artística.

São diversos os elementos da vida de Frida Kahlo aptos a conectar pessoas à sua imagem. A começar por uma vida de muitos acontecimentos: a artista contraiu poliomielite aos 6 anos de idade, o que a deixou com uma deficiência na perna. Foi vítima de um acidente entre o bonde e o ônibus no qual viajava, fraturando a coluna e, como consequência, foi submetida a pelo menos 32 cirurgias (HERRERA, 1983/2011). Kahlo precisou usar botas e colares cervicais de gesso como parte do tratamento das sequelas do acidente. Alguns meses antes de falecer precisou amputar o pé. Sofreu abortos também decorrentes das sequelas deixadas por esse acidente em seu corpo. Paralelamente, teve uma vida pessoal intensa: um relacionamento difícil com o pintor Diego Rivera, registros de relações amorosas com outras mulheres e homens famosos, como Trotsky. Estabeleceu relações com personalidades culturais, intelectuais e políticas de sua época, como os fotógrafos Nickolas Murray e Lucienne Bloch, e o pintor André

Breton. Alcançou certa notoriedade como artista ainda em vida, tendo vendido quadros e participado de algumas exposições. Suas obras se sobressaem pelos autorretratos, pela temática ligada ao universo místico e religioso das tradições mexicanas, bem como pelo estilo *naif* e alegadamente surrealista, embora a artista rejeitasse esse rótulo.

Por sua vez, as características físicas da artista chamam a atenção em um momento histórico em que o feminismo era provocado e desestabilizado por mulheres não-brancas, lésbicas, bissexuais trans e migrantes em resposta ao discurso centrado em uma universalização da experiência que terminava por abarcar apenas da mulher branca, europeia e heterossexual. Frida Kahlo é uma mulher mexicana, ou seja, proveniente de um país colonizado, e não-branca. Possui na aparência as marcas dessa origem deslocada do padrão ocidental. Igualmente, é uma mulher com deficiência e que ancora outras experiências descentradas da heterossexualidade compulsória. Ao mesmo tempo, afirmava e explicitava seu posicionamento político alinhado ao comunismo e à Revolução Mexicana de 1910, valorizando aspectos e tradições de seu país. Esses elementos são mencionados pela literatura como possíveis indicativos da popularização de Frida Kahlo nos anos 1980 e 1990.

É notável a presença massiva da artista não apenas na América Latina. Para além da cultura material, que esse estudo pretende abordar, nos últimos anos foram muitos livros, filmes/peças de teatro e exposições sobre a artista. Um breve levantamento no *site* da empresa *Amazon* apontou o lançamento de treze livros com referência à artista entre 2010 e 2021¹, sendo seis deles lançados nos dois últimos anos. Quatro filmes foram lançados em 2011, 2018, 2019 e 2020². No tocante às exposições, foram contabilizadas ao menos sete entre 2014 e 2021 por meio do buscador *Google*³. Atualmente, com as tecnologias da informação e uma primavera

¹ São eles: “*Frida Kahlo and San Francisco*”, de Gannit Ankori, “*Frida Kahlo and my left leg*”, de Emily Black, “*Frida y los colores de la vida: Una novela fascinante sobre la mujer que forjó una leyenda*”, de Caroline Bernard e María José Díez Pérez, todos em 2021. “*Extravagante, indomptable, inclassable Frida Kahlo*”, de André F. Mayer, “*Frida Kahlo para inconformistas*”, de Allan Percy, “*What would Frida do?: A guide to living boldly*”, de Arianna Davis, “*The Heart: Frida Kahlo in Paris*”, de Marc Petitjean e Adriana Hunter, “*Frida in America: the creative awakening of a great artist*”, de Celia Stahr, todos em 2020; “*Rien n’est noir*”, por Claire Berest, “*Forever Frida: a Celebration of the Life, Art, Loves, Words and Style of Frida Kahlo*”, de Kathy Cano-Murillo, todos em 2019. Em 2018, “*Un ruban autour d’une bombe - une biographie textile de Frida Kahlo*”, de Rachel Viné-Krupa e Maud Guély. Por fim, em 2012 e 2010, tem-se “*The Secret Book of Frida Kahlo: a Novel*”, de F. G. Haghenbeck e “*Frida Kahlo: Face to Face*”, de Judy Chicago e Frances Borzello.

² São eles, respectivamente: “*Frida Kahlo*”, de Ali Ray, “*Frida - Viva la Vida*”, de Giovanni Trilo, “*Dos Fridas*”, de Ishtar Yasin Gutierrez e “*Chez Frida Kahlo*”, de Xavier Villetard.

³ São elas: “*Frida Kahlo, Diego Rivera. L’art en fusion*”, no Musée d’Orsay (2014), “*Frida Kahlo - Conexões entre mulheres surrealistas no México*”, no Instituto Tomie Ohtake (2016), “*Frida Kahlo: Making Herself Up*”, no Victoria and Albert Museum (2018), “*Frida Kahlo: Appearances Can Be Deceiving*”, no Brooklyn Museum (2019), “*Frida Kahlo, Diego Rivera and Mexican Modernism*”, no Musée National des Beaux Arts du Québec (2020), “*Frida Kahlo: timeless*”, no Cleve Carney Museum of Art e “*Le regard d’une artiste, Frida Kahlo par Lucienne Bloch*”, na Galerie de l’Instant, ambas em 2021.

feminista⁴, Frida Kahlo reaparece de uma maneira difusa na cultura material: não se divisa uma agenda política explícita, que advogue algo por intermédio da imagem da artista. Talvez exista uma continuidade da agenda dos anos 1980: uma atuação em torno da visibilidade de mulheres ignoradas pelos cânones históricos e artísticos, bem como de um feminismo que se propõe mais plural e inclusivo. A hipótese de que a disseminação de imagens e objetos da artista continua apoiada em uma agenda feminista é trabalhada, constituindo parte desta investigação. Frida Kahlo é deduzida como um ícone/símbolo do feminismo? Se sim, por meio de quais imaginários? Os imaginários são dispersivos e usam de linguagens que operam fora da prática e do discurso e é por meio da cultura material e da imagem que eles aparecem, estabelecendo uma comunicação que se perfaz exatamente no plano imaginal, não discursivo. Seria a relação entre a artista e o feminismo óbvia para as respondentes? Em caso afirmativo, por intermédio de quais imaginários ela se estabeleceria?

Um exemplo de como essa dispersividade do imaginário age está no episódio do uso de um bracelete com a imagem de Frida Kahlo por Theresa May, ex-primeira-ministra britânica, durante um discurso. A escolha de May foi amplamente noticiada e discutida pela imprensa, com muitos jornalistas e críticos apontando o descompasso entre a posição política da então primeira-ministra, conservadora e liberal, com a de Kahlo, conhecida pela defesa de ideais comunistas. O que o uso do bracelete de Frida Kahlo por Theresa May pode dizer sobre os imaginários em torno da artista? O que estava a primeira-ministra tentando comunicar?

A cultura material é um ponto de suporte para o percurso deste trabalho porque, mediante a posse e o uso de objetos que veiculam a imagem da artista, recupera-se a relação que as mulheres entrevistadas estabelecem com a pintora. Por meio da cultura material existe o fortalecimento de laços de amizade ou de relações amorosas ou familiares, diálogo feminista, inspiração artística ou incentivo à produção artesanal, todos esses elementos sendo operados com apoio nos imaginários sobre Frida Kahlo. Conforme será esclarecido, a pesquisa não pretende elaborar uma análise crítica da posse ou da circulação desses objetos com o objetivo de apontar essas práticas como integrantes da indústria cultural ou da monetização capitalista de símbolos feministas ou ativistas. Propõe, sim, compreender a cultura material em torno de Frida Kahlo sob uma perspectiva agregadora, de criação, reprodução e difusão de imaginários, e elaborar como sua imagem torna-se significativa no contexto contemporâneo, a partir de algumas características registradas pela literatura, como a mudança no paradigma da

⁴O termo tem sido utilizado na literatura para se referir a um levante de movimentos e ações feministas principalmente no ano de 2015 diante de uma série de ações políticas iniciadas pelo então presidente da Câmara dos Deputados, Eduardo Cunha, e que representavam retrocessos aos direitos das mulheres.

subjetividade dos sujeitos em consequência dos avanços tecnológicos e tendo como pano de fundo os neotribalismos como agrupamentos sociais instáveis e efêmeros.

O objetivo principal da dissertação é realizar um mapeamento dos imaginários construídos em torno de Frida Kahlo por mulheres detentoras de objetos com a imagem da artista, de modo a compreender quais atributos identificados na artista tornam-se significativos para essas interlocutoras. Como objetivos específicos, o estudo busca estabelecer uma comparação com os imaginários discutidos pela literatura em torno do fenômeno da Fridamania e, ainda, verificar se essas ouvintes associam a artista ao feminismo e por meio de quais imaginários.

Certamente, é possível teorizar sobre imagens que, de imediato, proliferariam o imaginário de mulheres e que se originam de temas comumente associados à artista: dor, traição, aborto, sofrimento, mexicanidade, entre outros. Contudo, sem um estudo que verifique as associações visando elucidar o que há de significativo em Frida Kahlo e, em última instância, na posse de objetos com a imagem da artista, a enunciação desses elementos perde-se enquanto substrato científico, ou seja, permanece no terreno hipotético.

No trabalho são adotados os métodos descritivo-exploratório para identificar e descrever os imaginários mobilizados pelas mulheres em torno de Frida Kahlo e aproximar-se desse grupo para compreender as principais características. A pesquisa bibliográfica oferece suporte à dissertação com referenciais teóricos tanto ligados às principais imagens referidas pela literatura sobre Frida Kahlo nos anos 1980 e 1990, quanto à contextualização da sociabilidade associadas à pós-modernidade e pertinentes ao grupo sob estudo. Por fim, o trabalho de campo subdivide-se nas técnicas de aplicação de questionário *on-line* e na organização de grupos focais. O primeiro instrumento de coleta propõe a apreensão dos dados em maior escala, e o segundo a aprofundar alguns elementos obtidos nas respostas das participantes, valorizando o aspecto qualitativo. O detalhamento do procedimento metodológico será apresentado no capítulo seguinte.

O terceiro capítulo, “Condições sociais de circulação da imagem”, apresenta algumas noções-chave para a dissertação, como neotribalismo (MAFFESOLI, 2000; 2011), dororidade (PIEIDADE, 2017), performance e autenticidade na pós-modernidade (SIBILIA, 2015). São aportes teóricos que auxiliam a sedimentar a compreensão sobre como o fenômeno é consubstancializado, sobretudo avaliando o papel da tecnologia nessa mudança. Avaliando a existência de uma Fridamania nos anos 1980 e 1990, como esse movimento adquire novas configurações na contemporaneidade?

O quarto capítulo, “Imagem e imaginário”, explora as noções de imagem e imaginário a partir das contribuições de Maffesoli (2001, 2009), Silva (2003, 2017), La Rocca (2007, 2014) e Rabot (2007), estabelecendo as bases teóricas sobre as quais o trabalho se assenta.

O quinto capítulo, “Feminismo e Frida Kahlo”, traça um breve panorama das ondas do movimento feminista, com base em Garcia (2001), visando localizar temporalmente o momento no qual Frida Kahlo ressurgiu enquanto culta e o contexto do feminismo à época que propiciou essa elevação de seu *status*. Nos anos 1970 e 1980, na terceira onda do feminismo, o conceito de gênero causou impacto nos vários campos do saber ao dotar a prática acadêmica feminista de uma categoria apta a expor os vieses sobre os quais a produção epistemológica estava calcada. Na História da Arte, autoras como Pollock (2003), Chadwick (2012) e Nochlin (2015), questionaram como o cânone artístico caracterizava a arte sob uma perspectiva masculina: a mistificação do artista e o julgamento estético não consideravam o contexto de produção da arte, mas tão somente a trajetória individual. A ausência de mulheres no campo explica-se, justamente, pela interdição às academias e ao saber técnico. Por outro lado, a discussão sobre invisibilização das mulheres e da experiência feminina levantada por essa onda no período também prepara o terreno para uma ascensão de Frida Kahlo. Trata-se de esclarecer a relação possível de ser estabelecida entre o feminismo e a artista, ao menos desse feminismo de terceira onda.

O sexto capítulo, “Panorama sobre os imaginários em Frida Kahlo”, aponta os elementos que, segundo a literatura, conduziram ao fenômeno da Fridamania. Parte dos artigos enfatiza a influência dos movimentos feminista e chicano nos Estados Unidos da América na ascensão da artista, bem como destacam fatores em sua história de vida, personalidade e produção artística que teriam sido tão atraentes. Nesse momento, a reivindicação em torno da imagem de Frida Kahlo era feita por esses grupos específicos, seguindo uma agenda política que concebia Kahlo como um símbolo de suas lutas. A partir disso, são identificadas as imagens centrais associadas à artista pela literatura e os imaginários a elas associados. A estrutura da pesquisa segue com o sétimo capítulo, que abrange a “Análise dos resultados”, terminando com as “Considerações finais” e “Referências.”

2 METODOLOGIA

A elaboração da dissertação, em termos metodológicos, inicia-se com uma pesquisa bibliográfica de referenciais teóricos aptos a sustentar a proposta de mapeamento dos imaginários em torno da figura de Frida Kahlo, da sua relação com o feminismo, bem como da relação estabelecida por mulheres detentoras de objetos com imagens da artista. Diante disso, os referenciais teóricos importam na medida em que auxiliam na construção de um panorama sociológico capaz de explicar como esse consumo se materializa na realidade vivida (MAFFESOLI, 2000), qual a pertinência em articular os conceitos de imaginário e imagem na sociedade pós-moderna, como o feminismo se insere em uma sociedade conectada e, por fim, quais seriam os imaginários existentes de Frida Kahlo que poderiam ser ou não reposicionados e atualizados pelas participantes do estudo.

Primeiramente, a revisão de literatura foi direcionada para fontes que analisassem a emergência de Frida Kahlo como fenômeno cultural, advindo referências que ressaltassem a relação entre a obra e a vida da pintora. Nesse momento, focou-se em descrever o debate sobre a apropriação cultural da imagem de Frida Kahlo, localizando temporalmente essas análises com o objetivo de aplicá-las à contemporaneidade e verificar possíveis encaixes ou afastamentos. Essa pesquisa centrou-se na busca por palavras-chave como “Frida Kahlo”, “Fridamania”, “Kahloismo” e “Fridolatria”, alternando esses termos a seus equivalentes em inglês e espanhol em bases de dados. Inclusive, a produção literária foi mais ampla nestes idiomas.

Paralelamente, o embasamento sobre as imagens correntes em torno da artista foi concentrado em referenciais teóricos reconhecidos no campo, como a biografia escrita por Herrera (2003), amplamente citada, e as análises de Garduño e Rodriguez (1992), de Lindauer (1999) e Mayayo (2008). A partir desse levantamento, foi possível compará-los aos achados empíricos visando entender e aprofundar a relação entre imagens e imaginário. Escolhe-se por não elaborar um capítulo voltado à explicitação da biografia da artista e dos aspectos técnicos e metafóricos de suas obras a fim de não desviar do objetivo principal da dissertação. Alguns aspectos, porém, são abordados como estratégia contextual em meio aos capítulos, pois constituem parte da análise. Isto é, com a finalidade de compreender as imagens que conduzem à posse de objetos com imagens da artista, é preciso conhecer os elementos biográficos ou pictóricos evocados pela literatura e, provavelmente, pelas mulheres entrevistadas.

De maneira similar, com o objetivo de caracterizar as condições sob as quais o consumo de imagens de Frida Kahlo efetiva-se, buscou-se revisar fontes bibliográficas contemporâneas que ponderassem a sociabilidade em meio à emergência de novos dispositivos comunicacionais. Esses achados estabelecem os parâmetros teóricos aptos a amparar a análise e especificar as noções utilizadas.

Inicialmente, optou-se por abordar a obra de Maffesoli (1998, 2000, 2001, 2009, 2011, 2014, 2016) tendo em vista a percepção do autor sobre a configuração contemporânea da socialidade em tribos, bem como o reconhecimento do sentimento de pertencimento como elemento fundamental para as agregações sociais. Nessa linha de pensamento, também foi utilizada a concepção de dororidade (PIEIDADE, 2017) como ponte entre as noções de neotribalismo (MAFFESOLI, 2000, 2011) e a prática feminista interseccional. Em seguida, Sibilia (2008, 2012, 2015) e Han (2015) contribuem com uma análise sobre as mudanças na formação da subjetividade contemporânea marcada pelos avanços tecnológicos. Por seu turno, a noção de imaginário e imagem é incluída com fundamentos nas obras de Silva (2003, 2017), La Rocca (2007, 2014), Maffesoli (2001, 2009) e Rabot (2007).

O método descritivo foi empregado por sua perspectiva explicativa do fenômeno em tela. Ele pressupõe a observação de um fenômeno, registro de suas características, frequência e determinação de correlações com outros eventos (MANZATO; SANTOS, 2012). Gil (1987) complementa que estão incluídas nesse tipo de pesquisa àquelas que visam descrever determinado grupo, suas crenças e atitudes. A proposta ainda adquire contornos de cunho exploratório, uma vez que tenta estabelecer uma relação aproximativa com o grupo selecionado de mulheres.

A aproximação ao tema sobre os imaginários e imagens mobilizados na posse de objetos exige, por seu turno, a proposição de um trabalho de campo que suporte a obtenção desses dados. Esse momento do desenvolvimento foi composto de duas etapas: a aplicação de questionário *on-line* e sessões de grupo focal. A escolha de congregar esses dois métodos no trabalho de campo justifica-se pela possibilidade de obtenção de dados em caráter abrangente, horizontal, por meio do questionário, e mais aprofundado, vertical, por meio do grupo focal.

2.1 Questionário *on-line*

O questionário é uma técnica de coleta de dados indicado em pesquisas nas quais o fenômeno em estudo é de difícil apreensão por meio da observação, principalmente por seu caráter subjetivo, ou seja, aspectos que não estão ao alcance do pesquisador (GIL, 1987). A

técnica caracteriza-se pela apresentação de determinado número de questões escritas a serem respondidas por pessoas de quem se deseja obter essas informações subjetivas, como, por exemplo, compreender determinadas crenças e obter opiniões dos respondentes.

As vantagens básicas consistem nas seguintes: possibilidade de coleta de dados de pessoas espalhadas por um vasto território, já que pode ser enviado por correio; baixo investimento por não exigir o treinamento de entrevistadores; garantia de anonimato; flexibilidade temporal no preenchimento pelos respondentes; e, por fim, minimização da influência do entrevistador nas respostas dos pesquisados (GIL, 1987).

Por sua vez, enquanto técnica de coleta, o questionário tem algumas limitações práticas: em primeiro lugar, pressupõe a participação de pessoas que saibam ler e escrever, o que pode interferir nos resultados obtidos e exige um baixo número de perguntas para garantia do retorno pelos respondentes. Em seguida, porque não inclui a ajuda do pesquisador, dúvidas ou incompreensões sobre as perguntas não são sanadas, o que conduz à interferência subjetiva de cada respondente no momento de leitura e interpretação das perguntas, gerando diferentes entendimentos. Por fim, o pesquisador também ignora as condições em que o questionário foi preenchido, o que também pode afetar a representatividade (GIL, 1987).

Antes de discorrer acerca das principais características do questionário *on-line* e sua pertinência para o estudo proposto, cabe tecer algumas considerações sobre o uso da internet no contexto brasileiro. Segundo o relatório da *Digital In 2021*, produzido pela *We are Social e Hootsuite*, diariamente os brasileiros passam cerca de 10h08min navegando na internet e 3h42min utilizando redes sociais. Os quatro aplicativos de redes sociais mais utilizados no país são *Youtube, WhatsApp, Facebook e Instagram*. Soma-se a isso o dado de que as mulheres são maioria no *Facebook* (53,5%) e *Instagram* (58,2%). O relatório aponta ainda que brasileiros entre 16 e 64 anos passam 5h17min por dia navegando pela internet em dispositivos móveis, o que representaria pouco mais de 50% do tempo diário conectado. Entre o total de usuários de internet, 95% realizam esse acesso via *smartphones* e entre os usuários de redes sociais, o acesso por celulares é 98,8%.

A partir dessa síntese do relatório, destaca-se a importância do questionário *on-line* como instrumento de coleta, sendo fundamental sua divulgação pelas redes sociais, a fim de atingir sobretudo as mulheres, grupo alvo desta dissertação. Como informado, elas são maioria nas duas principais plataformas: *Facebook e Instagram*. Conseqüentemente, foi necessário garantir o acesso ao questionário no formato *mobile*, bem como adaptar as perguntas para permitir a escrita nesses dispositivos.

Além dos dados explicitados, a preferência pelo questionário *on-line* funda-se na dificuldade em conhecer o universo correspondente ao número de mulheres detentoras de objetos de Frida Kahlo. O questionário *on-line* é definido por Torino (2016) como uma ferramenta de coleta de dados complementar às existentes, submetido às mesmas regras de avaliação e cuidados metodológicos. Essencialmente, as vantagens consistem no baixo custo de aplicação, especialmente por substituir deslocamentos, seu alto potencial de alcance, a economia de tempo para aplicação, a automatização da tabulação, bem como a flexibilidade no preenchimento pelo respondente. Essa última é primordial em questionários complexos, que exigem certo tempo de reflexão por parte do respondente (TORINO, 2016).

Por outro lado, cabe destacar algumas limitações e desafios dos questionários *on-line*. O primeiro desafio é a categorização do *link* para o questionário como *spam* quando enviado por *e-mail*, dificultando a visualização para muitas pessoas, o que pode resultar em perdas significativas. Uma alternativa utilizada no estudo para contornar o problema foi de publicar o questionário em redes sociais como *Facebook* e *Instagram*, e compartilhar em grupos ou conversas privadas do aplicativo de mensagens *WhatsApp*.

Uma segunda barreira é a falta de controle da amostra, pois chega a pessoas que não são de interesse da pesquisadora. Neste estudo, essa preocupação é pertinente pelo fato de o questionário destinar-se a um público específico (mulheres que consomem imagens de Frida Kahlo), havendo a possibilidade de que pessoas estranhas a esse grupo respondam ao questionário, enviando-o. Uma solução para esse obstáculo foi deixar explícito na apresentação do questionário que se destinava ao público feminino e pedir às pessoas que compartilhassem com mulheres que se enquadravam no perfil almejado. Ainda, a primeira pergunta prevista para o questionário, acerca do gênero da respondente, serviu como filtro para bloquear o acesso de quem se identificava como homem.

A falta de interação entre pesquisador e sujeito pesquisado pode ser um empecilho na motivação do respondente em participar da pesquisa. Conforme Torino (2016), na entrevista pessoal, o entrevistador pode se valer de diversos mecanismos para persuadir o entrevistado a responder o questionário até o fim, algo que não ocorre nos questionários *on-line*. Uma alternativa para minimizar esse risco é o uso da carta de apresentação no início do questionário, de forma a estabelecer uma relação de confiança com o respondente, inclusive disponibilizando meios para contato (TORINO, 2016). Também foi incluído o tempo de resposta médio para que a respondente pudesse antever o tempo que precisaria despendar para terminá-lo. Como decorrência dessa característica dos questionários *on-line*, outro obstáculo é a baixa taxa de

respostas diante da dificuldade de interpelação da respondente pelo entrevistador, colocando em risco a representatividade da pesquisa.

A complementação da coleta via questionário *on-line* por outras modalidades é uma alternativa proposta pelo autor, como entrevista presencial ou por telefone, ou implementação de técnicas qualitativas, como grupos focais. Outra indicação de Torino (2016) é a escolha de horários mais adequados para o envio do questionário, de acordo com o perfil de respondente buscado. Segundo o autor, as pessoas estão menos inclinadas a responder questionários aos finais de semana, sendo o ideal enviar em dias úteis e em horários de maior disponibilidade da respondente. Nesse caso, pesquisas sobre comportamento digital são complementos úteis ao fornecer os horários em que as pessoas dispõem de tempo “ocioso” na internet, e poderiam, assim, estar mais dispostas a participar.

Ademais, pode haver dificuldade de compreensão das perguntas pelos respondentes. A ausência de interação com o entrevistador impossibilita o esclarecimento de eventuais dúvidas sobre as perguntas formuladas, de modo a prejudicar a coleta dos dados. Para superar essa limitação, foi executada uma etapa de pré-teste do questionário com um grupo restrito para verificar ambiguidades e incompreensões.

O questionário (Apêndice A) foi montado com nove perguntas que mesclavam respostas abertas e fechadas. O uso das duas modalidades justifica-se pela finalidade de delimitar o perfil da respondente (perguntas fechadas), e garantir que respostas relacionadas ao núcleo da investigação (imaginário, imagens e relação de Frida Kahlo com o feminismo) pudessem ser livremente respondidas (perguntas abertas). As perguntas formuladas seguem uma linha fenomenológica, ou seja, são construídas para apreender “[...] razões imediatas ou mediatas do fenômeno social” (MANZINI, 2004, n.p.).

O questionário é dividido em três partes: a primeira busca formar o perfil da participante; a segunda mapeia os objetos e a fonte de obtenção de informações sobre a artista; e, por fim, a terceira envolve o mapeamento da relação com Frida Kahlo e a associação da artista ao feminismo pela respondente.

A primeira parte é composta por três perguntas fechadas que objetivam traçar o perfil da participante por intermédio dos indicadores faixa etária, orientação sexual e identidade de gênero. A seguir, na segunda parte do formulário, tem-se a pergunta “Como você conheceu/se informou sobre Frida Kahlo? Mencione as fontes de informação sobre a artista com as quais teve contato (*sites*, *blogs*, páginas nas redes sociais, livros, filmes, entre outros).” Com ela, pretendia-se obter da respondente as fontes de informação sobre a artista, identificando quais ferramentas de disseminação foram mais eficazes para o contato inicial com a

história/vida/obra. Posteriormente, a quinta questão, “Você possui algum objeto com foto, representação da imagem ou até características de Frida Kahlo? Qual(is)?”, pedia para que mencionasse objetos com alguma reprodução da imagem da pintora. Esta questão serviu como filtro para selecionar as respostas analisadas no trabalho, pois se almeja mapear os imaginários de mulheres detentoras de objetos⁵. Também tenciona verificar quais objetos são frequentemente citados e realizar um levantamento sobre a variedade de tipos existentes.

A terceira parte inicia-se com a questão “O que em Frida Kahlo atrai sua atenção ou te inspira? Mencione frases, obras de arte ou outros elementos da personalidade/vida da artista”, que tenta identificar os imaginários construídos pela respondente no contato com a imagem de Frida Kahlo. A questão deixou um campo aberto para que as participantes respondessem livremente sobre as relações estabelecidas com a imagem da artista.

Em seguida, a questão “Você segue páginas ou perfis das redes sociais sobre a artista? Qual(is)?” investiga se a relação estabelecida com a artista é acompanhada da subscrição a páginas, perfis ou grupos nas redes sociais associados à pintora. Foca em compreender se a posse de um objeto também é acompanhada do engajamento virtual, o que indicaria outro nível de investimento na artista.

Posteriormente, a pergunta “Você acha que Frida Kahlo pode ser associada ao feminismo?” exige uma resposta fechada do tipo sim/não, direcionando apenas as participantes que responderem afirmativamente a depararem-se com a questão “Como você vê essa relação entre Frida Kahlo e o feminismo? Comente.” Com ela, busca-se verificar uma possível relação estabelecida entre Frida Kahlo e o feminismo que, se positiva, ampare a compreensão de quais imaginários estão incluídos nessa formulação. O questionário terminava com um campo em aberto no qual pedia-se à participante compartilhar um meio de contato caso tivesse interesse em participar dos grupos focais.

Neste trabalho, cultura material é abordada sob a perspectiva antropológica de Daniel Miller, abrangendo uma série de práticas agregadas à materialidade dos objetos e que, em meio aos processos sociais incluídos no cotidiano, produzem cultura. Para o autor, a relação com “trecos”, com os objetos, leva um indivíduo a internalizar estruturas, regras e valores sociais, a cultura. Se artefatos são assimilados como insignificantes, é dessa insignificância aparente que

⁵ A escolha em contemplar no estudo apenas mulheres detentoras de objetos justifica-se pela relação diferente que estabelecem com a imagem da artista. Uma análise das respostas recebidas na pergunta visando mapear os imaginários indicou que algumas respondentes que não tinham objetos da artista não se interessavam ou não destacavam nada na pintora que chamasse a atenção. Aquelas que possuem objetos, por outro lado, apresentaram, todas, algum tipo de imaginário. A cultura material é um importante indicador de uma relação de maior proximidade e conexão com a imagem, daí decorrendo a importância de atentar-se a ela.

eles conseguem se ancorar na vida das pessoas. Diz o antropólogo que “[...] os objetos são importantes, não porque sejam evidentes e fisicamente restrinjam ou habilitem, mas justo o contrário. Muitas vezes é precisamente porque nós não *os* vemos” (MILLER, 2013, p. 78, itálico do autor). Eles são fundamentais para a socialização e, além disso, têm a capacidade, segundo Miller (2009), de constituir as pessoas. No caso em tela, a cultura material é elaborada como um dos muitos modos de circulação de imagens e que, a partir do uso, posse e troca imaginários são compartilhados e vínculos são fortalecidos. O uso de um objeto de Frida Kahlo por uma pessoa desconhecida pode moldar a maneira como ela é percebida a depender do modo como a imagem se apresenta, se “autêntica” ou “inautêntica”, ou seja, se distanciada ou não da artista “original.” O episódio envolvendo Theresa May e o bracelete de Frida Kahlo, por exemplo, molda as impressões das pessoas em relação à primeira-ministra, e seu uso muito provavelmente visava atingir determinados efeitos discursivos. Por outro lado, um único objeto pode ser percebido de maneiras diferentes a depender da pessoa que o utiliza.

A amostragem pertinente ao estudo é não-probabilística, tendo em vista o desconhecimento do universo total de mulheres que possuem objetos e se relacionam com a imagem de Frida Kahlo. Está circunscrita à modalidade de amostragem por acessibilidade, tipo mais flexível, sem rigor estatístico por não ser representativa (GIL, 1987). A amostra foi composta por mulheres que responderam afirmativamente à questão sobre a posse de objetos.

O questionário foi inicialmente divulgado em grupos (auto-organizados e mistos) ou conversas privadas do aplicativo de mensagens *WhatsApp* com a finalidade de capilarizá-lo partindo de contatos próximos à pesquisadora, mas também visando diversificar a amostra. Foi pedido às mulheres que respondessem caso se identificassem com a proposta, bem como que encaminhassem a outras interessadas pelo tema. Também foi divulgado na página pessoal do *Instagram* da pesquisadora bem como grupos de *Facebook* e páginas de *Instagram* dedicados a Frida Kahlo almejando uma heterogeneização do grupo de respondentes⁶.

Conforme observado no perfil de mulheres participantes, o grupo mostrou-se pouco diversificado. Para o propósito deste estudo, concentrando na construção de imaginários e consumo de imagens de Frida Kahlo, essa homogeneidade alcançada não desconfigura a

⁶ No *Facebook*, os grupos foram: Fãs de Frida Kahlo (<https://www.facebook.com/groups/637245766673050>) e no *Instagram* as páginas Fridainspired (https://instagram.com/fridainspired?utm_medium=copy_link), Não Kahlo (https://instagram.com/naokahlo?utm_medium=copy_link), Somos todas Filhas de Frida (https://instagram.com/somostodasfilhasdefrida?utm_medium=copy_link), Filhas de Frida (https://instagram.com/filhasdefrida?utm_medium=copy_link) e Loja Frida Kahlo (https://instagram.com/fridakahlo.lojaoficial?utm_medium=copy_link). Apenas a página Filhas de Frida não deu retorno sobre a possibilidade de divulgar o questionário em suas redes.

análise, principalmente porque não se propõe alçar uma representatividade muito menos realizar cruzamentos entre marcadores sociais e esses imaginários.

Das 197 mulheres que responderam ao questionário, 87 foram eliminadas porque disseram não possuir objetos com a imagem da artista⁷. Das 110 respostas restantes, 10 foram eliminadas por consistirem em respostas duplicadas, de modo que a amostra final do trabalho totalizou 100 mulheres.

2.2 Grupos focais

Como referido, a proposta de utilizar o método de grupos focais justifica-se por garantir um complemento à aplicação do questionário *on-line*, ampliando o escopo da pesquisa de maneira vertical. Os grupos focais transcendem as respostas recebidas pelo formulário na medida em que privilegiam a interação entre as pessoas participantes, dotando o trabalho de maior complexidade. Nesta dissertação, estima-se que muitos dos imaginários em torno de Frida Kahlo são compartilhados, de modo que uma das potencialidades do grupo focal reside no registro da troca de impressões entre as participantes e verificação dessa coletivização de construções mentais. O grupo focal evita que os participantes forneçam respostas padronizadas como usualmente ocorre na aplicação de questionários. Ainda em relação às vantagens do grupo focal, existe a possibilidade de explorar outros tipos de linguagens, como visuais e auditivas, partilhar experiências e vivências diferentes que não são obtidas por meio das entrevistas individuais (TRAD, 2009). Nos grupos focais organizados para a dissertação, por exemplo, pediu-se às participantes que mostrassem seus objetos às outras, como um mecanismo de estimular a conversa sobre as diferentes maneiras de representação de Frida Kahlo.

[...] os grupos focais trazem à tona aspectos que não seriam acessíveis sem a interação grupal e que o processo de compartilhar e comparar oferece rara oportunidade de compreensão por parte do pesquisador de como os participantes entendem as suas similaridades e diferenças. (MORGAN, 1997 apud GONDIM, 2003, p. 158).

Alguns limites dos grupos focais consistem na impossibilidade de assegurar a imparcialidade, sobretudo em tópicos delicados, a interferência dos juízos de valor do moderador e o enviesamento dos resultados com a monopolização do debate por alguns

⁷ A cultura material foi um critério de seleção para a amostra final porque aponta para uma relação de maior proximidade com a artista, bem como suscita reflexões sobre a sua apropriação que dificilmente seriam obtidas por pessoas que não estabeleceram essa relação. Como será visto no capítulo voltado à análise, esse público é muito mais heterogêneo em termos discursivos. Esse processo de seleção é consciente e demarcado, o que não foge à avaliação da pesquisadora as possibilidades abertas para estudos envolvendo um grupo mais heterogêneo, bem como a investigação mais profunda sobre quem são essas pessoas em termos sociológicos, e se a apropriação ou não poderia constituir em uma prática de distinção social.

participantes. Como a pesquisa não envolve questões sensíveis ou temas controversos, essa dificuldade não se fez presente.

Há, de acordo com Gondim (2003), três modalidades de grupos focais forjadas com base no uso metodológico: grupos autorreferentes, quando o grupo focal é a principal fonte de dados; grupos focais como técnica complementar, quando é usado para o estudo preliminar visando a construção de questionários; e, por fim, grupos focais como proposta multi-métodos qualitativos, quando os resultados são integrados à observação participante e à entrevista em profundidade (MORGAN, 1997 apud GONDIM, 2003). Nesta proposta, a modalidade escolhida é a última, com o grupo focal servindo como método de integração ao questionário *on-line*. Ainda nessa perspectiva, o uso do grupo focal “[...] facilita a avaliação do confronto de opiniões, já que se tem maior clareza do que as pessoas isoladamente pensam sobre um tema específico” (GONDIM, 2003, p. 153). No caso, o grupo focal pressupõe um tema em comum que conecta os participantes e lança bases sobre as quais estabelecem interações.

Não obstante, o objetivo central do grupo focal é a obtenção de informações detalhadas sobre determinado tópico junto a participantes selecionados, em suma, “[...] colher informações que possam proporcionar a compreensão de percepções, crenças, atitudes sobre um tema, produto ou serviços” (TRAD, 2009, p. 780). Exige, para tanto, a definição de um propósito que motive a reunião, bem como alguns critérios fundamentais para o uso de grupos focais em uma pesquisa.

Trad (2009) elenca vários elementos imprescindíveis para a boa condução do grupo focal, como a reserva de um espaço apropriado, de fácil acesso, em um território neutro, que abrigue confortavelmente o número de participantes e seja isolado para evitar distúrbios sonoros ou interrupções externas. Também sinaliza que os participantes podem ser distribuídos em torno de mesa circular ou dispostos circularmente em cadeiras. No início do estudo, a pretensão era promover os grupos focais de maneira presencial, contudo, com o anúncio da crise sanitária do novo coronavírus, decidiu-se por realizar os encontros de maneira virtual. Os encontros foram realizados via plataforma *Google Meets* e gravados para assegurar a fidedignidade da transcrição por parte da pesquisadora. Ao início de cada grupo focal, a pesquisadora pedia a autorização das participantes para realizar a gravação da reunião, servindo como consentimento livre e esclarecido oral.

Quanto ao número de participantes, Trad (2009) nota que a quantidade ideal é aquela que assegura a participação e uma discussão adequada. O número de participantes deve ser determinado de acordo com a proposta: se o objetivo é abordar um tema que desperta interesse, e, por conseguinte, estimular a participação, um número alto de integrantes pode ser um fator

de inibição (GONDIM, 2003). Do total da amostra de 100 pessoas, apenas 58 respondentes manifestaram interesse em integrar os grupos focais registrando números de telefone ou *e-mail* ao final do questionário. Foi montado um calendário com sugestões de datas para os encontros com a ajuda de uma plataforma virtual, porém apenas sete participantes responderam e confirmaram o interesse nas reuniões. As participantes foram divididas, assim, em três grupos focais, determinados conforme as disponibilidades de tempo. O Quadro 1 apresenta as participantes de cada grupo focal e as respectivas datas. Os nomes foram omitidos para preservar a identidade, tendo sido substituídos por nomes de pintoras brasileiras com as quais gostariam de ser identificadas.

Quadro 1 - Participantes dos grupos focais

Grupo focal	Participantes	Datas
1	Lygia, Tarsila e Mira	09/09/2020
2	Anita e Haydéa	11/09/2020
3	Georgina e Abigail	12/09/2020

Fonte: a autora (2021).

Segundo Trad (2009), o tempo de discussão adequado para os grupos focais deve variar de 90 a 110 minutos. A quantidade ideal de tempo para cada grupo pode ser definida pela saturação: se os assuntos abordados começam a se repetir e nada novo surge, significa que a contribuição máxima para o assunto foi atingida. Nesta pesquisa, o tempo dos grupos focais variou entre 40 minutos e 1h, dependendo da quantidade de participantes e engajamento no tema. O critério para encerramento foi o esgotamento das temáticas propostas no roteiro elaborado pela pesquisadora.

Em relação à escolha e à montagem dos grupos focais, a baixa adesão aos encontros pelas mulheres que disponibilizaram os contatos no questionário *on-line* fez com que o principal critério para organização dos grupos focais fosse a compatibilidade de horários entre pelo menos duas participantes. Apesar do caráter aleatório de congregação das participantes, algumas recomendações referentes aos grupos focais foram contempladas. Segundo Trad (2009), a escolha dos participantes de um grupo focal deve ser balizada pela homogeneidade, ou seja, percepções similares sobre o fenômeno em estudo. No primeiro e segundo grupos focais, estiveram presentes dois tipos de visões diferentes sobre a cultura material em torno de Frida Kahlo. No primeiro, as participantes, ainda que reconhecessem a existência de uma apropriação negligenciada da imagem, eram mais tendentes a reconhecer o uso de um objeto

como forma de homenagear e valorizar a artista. Já no segundo grupo, as participantes tendiam a uma visão mais crítica, vinculando-o à importância de conhecer a obra da artista. Outra recomendação feita por Trad (2009) é de que as participantes não se conheçam, pois auxiliaria na franqueza das respostas. No segundo grupo, as duas únicas participantes eram amigas, porém isso mostrou-se muito enriquecedor para a pesquisa pois propiciou *insights* sobre a percepção construída acerca das pessoas que usam artigos com a imagem de Kahlo. Na ocasião, as integrantes refletiram sobre como a amizade influencia na leitura que se faz das formas de apropriação da imagem da artista.

O moderador, por sua vez, deve ser uma pessoa com conhecimento sobre o tema para conduzir de maneira adequada o grupo, sendo indicada a presença de um moderador auxiliar. Com uma quantidade pequena de participantes dos grupos focais, prescindiu-se da presença de um moderador auxiliar.

O moderador é o responsável por manter o debate, atuar como um “[...] facilitador do processo de discussão” (GONDIM, 2003, p. 151) ao observar a participação de cada pessoa, encorajando-a para que se manifeste, atentando-se para determinadas falas e usando-as como estímulo ao debate. Deve-se observar linguagens não-verbais manifestadas pelo comportamento dos participantes e, por fim, ressaltar que não há respostas certas ou erradas (TRAD, 2009). Deve ainda dar direcionamentos às discussões de modo a evitar que o debate se concentre em opiniões individuais (TRAD, 2009). O moderador deve procurar cobrir a máxima variedade de tópicos relevantes sobre o assunto e promover uma discussão produtiva. Para conseguir tal intento, ele precisa limitar suas intervenções e permitir que a discussão flua, só intervindo para introduzir novas questões e para facilitar o processo em curso (GONDIM, 2003). Na condução dos grupos focais, a pesquisadora atuou como moderadora. Primeiramente, construiu um roteiro com perguntas norteadoras do debate que buscavam aprofundar a relação estabelecida entre as participantes e Frida Kahlo por meio da cultura material, bem como introduzir reflexões provenientes do contato com a literatura e as respostas ao questionário *online*. A construção do roteiro seguiu os ensinamentos de Gondim (2003), para quem o documento deve abranger itens pertinentes ao que se pretende discutir, com uma ordem que parta das perguntas gerais e fáceis às mais restritas e complexas, adotando a “técnica do funil”. Isso estimula a participação inicial de todas as pessoas. Deve-se também privilegiar tópicos que estimulem a subjetividade, frente a questões mais objetivas que seriam facilmente apreendidas por meio da aplicação de questionários.

Outro fator significativo para a condução dos grupos focais é que os participantes tenham clareza do objetivo da reunião e que o moderador “[...] sinalize as questões centrais

sobre as quais a discussão irá concentrar-se” (TRAD, 2009, p. 787). Ao início de cada grupo focal, a pesquisadora explicou brevemente o intuito do encontro e reforçou a construção do espaço como aberto ao compartilhamento de percepções e ideias livres de julgamento.

2.3 Análise e interpretação dos dados

A partir das respostas recebidas dos questionários *on-line*, iniciou-se a codificação dos dados, agrupando-se os elementos narrativos contidos nas respostas em categorias com o objetivo de facilitar a contagem e o registro por meio da tabulação dos dados (MANZATO; SANTOS, 2012). Nas perguntas com respostas fechadas, a codificação era pré-determinada, de modo que bastou a tabulação dos dados e anotação de suas frequências. Por outro lado, nas perguntas que permitiam respostas abertas, o processo de tabulação seguiu-se como um processo de levantamento das características semelhantes (temática) de cada elemento narrativo em torno de uma única categoria.

A tabulação dos dados consiste, segundo Gil (1987), no processo de agrupamento das categorias e sua contabilização. Ela pode ser marginal, quando as categorias são contadas individualmente; ou cruzada, quando as frequências são contabilizadas em conjunto a outras categorias. Optou-se, no trabalho, pela adoção apenas da tabulação marginal, pois a cruzada comprometeria a análise das respostas a relações que escapariam ao escopo do trabalho sem apresentar *insights* significativos.

De acordo com Gil (1987, p. 166), o processo de análise propõe-se a “[...] organizar e sumariar os dados de forma tal que possibilitem o fornecimento de respostas ao problema proposto para investigação.” Por sua vez, a interpretação foca na “[...] procura do sentido mais amplo das respostas, o que é feito mediante sua ligação a outros conhecimentos anteriormente obtidos” (GIL, 1987, p. 166). Nesse momento, busca-se descrever o processo que conduziu a análise dos dados obtidos no campo e, posteriormente, proceder-se-á a tecer considerações sobre o processo de interpretação dos achados de campo.

O instrumental técnico mobilizado foi a análise de conteúdo, pela qual objetivou-se identificar os padrões de respostas obtidas por meio do questionário *on-line* para agrupá-las em categorias temáticas. A partir dessa categorização, realizou-se o levantamento das frequências pertinentes das categorias. Bardin (2011, p. 80) explicita a análise de conteúdo como um vaivém entre “teoria e a técnica, hipóteses, interpretações e métodos de análise” e seu processo como arborescente, que ilustra como as técnicas aplicadas atraem-se de maneira a não esgotar o

discurso. Cada análise constitui-se como uma abordagem particular, única em sua existência. Logo, reafirma que os resultados obtidos pela análise de conteúdo não podem ser tratados como prova sobre determinado fenômeno, mas tão-somente um panorama do que é possível confirmar diante de determinados pressupostos (BARDIN, 2011). O processo de categorização, assim, implica em escolhas, principalmente no que tange às interpretações de sentido dadas pelas respondentes.

No processo de mobilização da análise de conteúdo, foram utilizados os indicadores temáticos para nortear a análise dos dados, de modo que as entradas para as perguntas abertas foram agrupadas de acordo com sua filiação temática (BARDIN, 2011). Esse processo teve diferentes níveis de complexidade de acordo com o tipo de pergunta a ser categorizada. As perguntas sobre as fontes de informação sobre a artista e que pedia às respondentes que descrevessem os objetos que possuem contou com um processo de codificação que buscava agrupar as respostas seguindo uma aproximação temática. No primeiro caso, os agrupamentos seguiram o critério conforme o formato: instituições, produtos culturais, relações interpessoais ou mídias eletrônicas. No que tange ao segundo, os artigos mencionados pelas respondentes foram agrupados conforme o tipo de uso: decorativos, utilidade ou cultural/intelectual.

Em relação às duas perguntas-chave para o estudo - o que atrai as respondentes na figura de Frida Kahlo e como associam a artista ao feminismo -, que permitiam maior liberdade de resposta das interlocutoras, o processo de análise do conteúdo desenrolou-se seguindo três momentos definidos por Bardin (2011): 1) pré-análise, 2) exploração do material, e 3) tratamento dos resultados, inferência e interpretação.

A pré-análise consistiu em uma fase de organização, na qual foi realizada uma “leitura flutuante”, por meio da qual tomou-se uma apreensão geral do material coletado, com levantamento de possíveis categorias e intuições sobre as temáticas presentes (BARDIN, 2011, p. 126). Para isso, houve uma seleção dos trechos considerados significativos dentro das narrativas das respondentes, operando-se uma “quebra” do discurso. As narrativas, assim, foram desdobradas em tantos núcleos de sentido quanto necessários para dar conta da multiplicidade de temas evocados pelas respondentes ao se referirem a Frida Kahlo. Cada excerto, ou “unidade de significação codificada” (BARDIN, 2011), seria submetido ao processo de codificação, sendo atribuída uma categoria e aglutinado em um eixo temático. Esse procedimento levou à exclusão de respostas que não ofereciam elementos significativos para a análise, como frases simples ou a mera enumeração de características sem uma contextualização ou desenvolvimento por parte da participante.

A seguir são apresentados alguns exemplos de contribuições excluídas do processo de codificação. Em referência à pergunta n. 6, “O que em Frida Kahlo atrai tua atenção ou te inspira? Mencione frases, obras de arte ou outros elementos da personalidade/vida da artista, houve as seguintes respostas não codificadas: “resistência, América Latina, dor, feminismo, emancipação” e “olhar.” Já na pergunta 8B, “Como você vê essa relação entre Frida Kahlo e o feminismo? Comente”, estes são os exemplos não codificados: “Força e liberdade”, “Nos faz refletir sobre nosso comportamento e escolhas”, “Mulher forte, arrojada.”

Na fase seguinte, de exploração do material, inicia-se o processo de codificação e enumeração dos temas mais frequentes (BARDIN, 2011). A codificação é como uma ponte que estabelece relação entre o material difuso, bruto, proveniente das respostas geradas nos questionários e os resultados obtidos após esse processo, as categorias. Para Bardin (2011, p. 133), a codificação:

[...] corresponde a uma transformação - efetuada segundo regras precisas - dos dados brutos do texto, transformação esta que, por recorte, agregação e enumeração, permite atingir uma representação do conteúdo ou da sua expressão; susceptível de esclarecer o analista acerca das características do texto, que podem servir de índices.

A cada “unidade de significação codificada”, houve a atribuição de uma categoria correspondente que pudesse contemplar a ideia transmitida pela interlocutora sem descuidar do contexto de enunciação (“unidade de contexto”) do discurso como um todo. Nas palavras de Bardin (2011, p. 137):

A unidade de contexto serve de unidade de compreensão para codificar a unidade de registro e corresponde ao segmento da mensagem, cujas dimensões (superiores às da unidade de registro) são ótimas para que se possa compreender a significação exata da unidade de registro. Esta pode, por exemplo, ser a frase para a palavra e o parágrafo para o tema.

Com a categorização, ou seja, a junção ou diferenciação dos elementos codificados, foram elaboradas as categorias necessárias para operar uma junção temática segundo características partilhadas por diferentes unidades. Trata-se, na visão de Bardin (2011, p. 147), de “[...] uma operação de classificação de elementos constitutivos de um conjunto por diferenciação e, em seguida, por reagrupamento segundo o gênero (analogia), com os critérios previamente definidos.” A partir das categorias formadas, buscou-se o agrupamento em torno de eixos temáticos para operacionalizar o registro das frequências.

Os excertos a seguir apresentam dois exemplos do processo de categorização empregados na pesquisa, cada um referente às perguntas sobre imaginário (pergunta n. 6) e relação da artista com o feminismo (pergunta n. 8B), nos Quadros 2 e 3, respectivamente.

Para cada trecho destacado, que corresponderia às unidades de significação codificada, foi atribuída uma categoria (coluna B), que depois seria uniformizada a partir das categorias que compunham o Eixo temático (colunas C e D). Trata-se do processo de condensação (BARDIN, 2011), uma representação inicial, mais simples e intuitiva, dos dados brutos. Posteriormente, identificando-se o Eixo temático ao qual aquela unidade textual poderia corresponder, procedeu-se a uniformização com as categorias já definidas para aquele Eixo temático. Assim, o movimento de codificação apresentou a seguinte ordem: coluna A (“unidade de contexto/unidade de significação codificada”), B (“categoria condensada”), C (“categoria uniformizada”) e D (“eixo temático”). Desse modo, o primeiro objetivo da categorização é o que Bardin (2011, p. 149) chama de “condensação”, que seria uma “representação simplificada dos dados brutos.” Essa representação necessita ser consciente de que opera uma seleção dos aspectos, ou seja, efetua desvios, escolhas, enfatizando a análise de conteúdo como um todo enquanto sujeita à interpretação do pesquisador.

Quadro 2 - Exemplo de categorização de entrada para a pergunta n. 6

A	B	C	D
Unidade de contexto/Unidade de significação codificada	Categoria condensada	Categoria uniformizada	Eixo Temático
A história dela, a luta é resistência contra o machismo, o fato de ela ter expressado na arte o relacionamento abusivo ao qual sobreviveu é suas ideias revolucionárias de igualdade de gênero, o quanto ela desafia os padrões de beleza feminina, é o espaço e reconhecimento que ela tem enquanto mulher no mundo da arte.	história de vida	biografia	BIOGRAFIA
	resistência	resistência (ao machismo)	FORÇA
	reconhecimento	visibilizada	IMPLICAÇÃO POLÍTICA
	desafio aos padrões	anti-padrões	AUTENTICIDADE (RADICAL)
	igualdade de gênero	igualdade (de gênero)	AUTENTICIDADE (RADICAL)
	ideias revolucionárias	revolucionária	AUTENTICIDADE (RADICAL)
	relacionamento abusivo	relacionamentos	SOFRIMENTOS

Fonte: a autora (2021).

Quadro 3 - Exemplo de categorização de entrada para a pergunta n. 8B

A	B	C	D
Unidade de contexto/Unidade de significação codificada	Categoria condensada	Categoria uniformizada	Eixo Temático
Frida Kahlo tem relações com o feminismo por representar a liberdade sexual e de expressão , ela era uma pintora, comunista e bissexual . Além disso, ela rompe com os padrões impostos pelo patriarcado, utilizando roupas masculinas, vivendo sua sexualidade e não moldando sua aparência de acordo com a estética esperada .	liberdade sexual	liberdade (sexual)	LIBERDADE (SEXUAL)
	liberdade de expressão	liberdade (de expressão)	AUTENTICIDADE (RADICAL)
	pintora	pintora	IDENTIDADE (NÃO HEGEMÔNICA)
	comunista	comunista	IDENTIDADE (NÃO HEGEMÔNICA)
	bissexual	sexualidade	IDENTIDADE (NÃO HEGEMÔNICA)
	rompimento com padrões	anti-padrões	AUTENTICIDADE (RADICAL)

Fonte: a autora (2021).

Ao final do processo de codificação, foi efetuada uma revisão do movimento entre as colunas para verificar se havia uniformidade nas escolhas de categorias em relação ao restante do material. Ou seja, operou-se uma leitura transversal das respostas para garantir que unidades de significação codificadas com o mesmo sentido não tivessem recebido diferentes atribuições e Eixos temáticos. Cabe destacar a opção feita pela pesquisadora de atribuir categorias iguais a Eixos temáticos diferentes, alterando a classificação de unidades que, ainda que categorizadas igualmente, referiam-se a diferentes aspectos destacados sobre a artista. Por exemplo, a categoria “protagonismo” encontra-se tanto sob o Eixo Autenticidade (radical) quanto no Eixo Implicação política, a depender do contexto narrativo em que a interlocutora evocava essa ideia.

Por fim, na última etapa do processo de codificação, de tratamento dos resultados, inferência e interpretação, optou-se pela apresentação das perguntas que exigiam um processo de codificação em um formato de quadros e que servirá para nortear o processo de exposição da análise dos resultados, no capítulo 7.

3 CONDIÇÕES SOCIAIS DE CIRCULAÇÃO DE FRIDA KAHLO

Constitui objetivo deste capítulo o lançamento dos substratos teóricos para subsidiar a análise sobre os imaginários correntes em torno de Frida Kahlo, e sua associação ao feminismo por mulheres detentoras de objetos que reproduzem sua imagem. Serão apresentadas as noções em torno das quais a imagem de Frida Kahlo ganha condições para circular, tornando-se pertinente na sociedade pós-moderna. Este capítulo, assim, traça uma moldura na qual esses imaginários se inserem com auxílio da cultura material, sendo empregadas, para isso, as noções de neotribalismo (MAFFESOLI, 2000, 2009, 2011) e dororidade (PIEIDADE, 2017), bem como as análises de Sibilia (2008, 2012, 2015) e Han (2015) sobre o impacto da tecnologia nos processos de subjetivação.

A noção de neotribalismo é pertinente ao trabalho porque detalha como estão formatados os modelos comunicacionais na pós-modernidade. Maffesoli (2000, 2011), ao privilegiar uma perspectiva sociológica local e a gestão afetual como cimento social que conecta as pessoas, lança uma perspectiva inovadora para a organização social em meio às tecnologias privilegiadamente audiovisuais. Por sua vez, a ideia de dororidade, emprestada de Piedade (2017), complementa e aprofunda a perspectiva do sociólogo ao especificar sob qual base se assentam os laços que unem as mulheres - em especial as mulheres negras, no caso da autora. É a partir da dor da perda e da opressão originadas na intersecção entre racismo e sexismo que laços de solidariedade são formados, em um paralelo à sororidade, que estaria mais ligada à branquitude (PIEIDADE, 2017). O empréstimo dessa abordagem, sem a intenção de descaracterizá-lo ao amplificar sua aplicação, procura enfatizar a construção teórica de Maffesoli (2000, 2011) sobre a gestão afetual que conduz os agrupamentos na pós-modernidade. Dororidade, assim, materializa esse desenvolvimento teórico. Por sua vez, Sibilia (2008, 2012, 2015) e Han (2015) complementam a análise ao acrescentar como as redes sociais e as tecnologias da informação são inescapáveis no processo de subjetivação, sublinhando o impacto na transformação dos sujeitos contemporâneos e no modo como se inter-relacionam.

Uma interpretação da configuração atual da sociedade pós-moderna precisa, para Maffesoli (2011), admitir o fim do indivíduo e do individualismo. Para o autor, a realidade é de uma sobressalência do todo, do grupo, em relação a seus componentes. A metafísica da subjetividade, do eu como cerne para a representação, ainda que relativamente recente, apresenta-se como incontestável e banal, merecendo revisão. Ela remonta ao pensamento iluminista e cartesiano, que concebe o sujeito como apartado e consciente de si, autônomo,

racional, possuidor de uma história pessoal e que, em sociedade, associava-se a outros para integrar uma história mais ampla, coletiva (MAFFESOLI, 2011).

Exemplo dessa mudança de paradigma, ou seja, do declínio do individualismo, é a percepção empírica da similitude intencional de tribos e grupos, da moda e sua padronização, dos agrupamentos espontâneos em concertos, enfim, de elementos sociais que enfatizam os aspectos que promovem a conexão, a associação entre as pessoas, por meio de ritos, místicas e mitos (MAFFESOLI, 2000). A pós-modernidade, nesse sentido, seria caracterizada por uma espiral na qual ocorre uma energia sincronizada de fenômenos que misturam o arcaico e as novidades tecnológicas. Para Maffesoli (2011), é isto que caracteriza a pós-modernidade: um misto de elementos do passado encarnados em fenômenos tipicamente contemporâneos.

Sob o termo “arcaico” são evocadas as sociedades tradicionais, medievais, nas quais o olhar do outro era essencial para a constituição do eu. Inclusive, a modernidade, para o autor, seria caracterizada como uma pós-medievalidade, e a pós-modernidade próxima ao período medieval e clássico, quando há uma ênfase no momento presente, em elementos dionisíacos. Nas sociedades tradicionais, cujos aspectos são reintroduzidos na pós-modernidade, “[...] o indivíduo só podia viver ou sobreviver estando estreitamente enquadrado pela rede societal. Ele só tinha, no sentido profundo do termo, identidade sendo membro integral de uma cidade, de uma tribo, de uma família precisa” (MAFFESOLI, 2011, p. 164). A noção de pessoa (*persona*), assim, existe em relação ao outro e é contraposta à noção de indivíduo da modernidade, apoiado em uma identidade fechada em si mesma. De “identidade” passa-se à “identificação”, o primeiro como um processo individual, e o segundo, coletivo.

A exigência de proximidade demandada pelo local faz as instituições serem vistas como distantes, abstratas. Isso desencadeia a formação dos tribalismos, baseada na solidariedade e na afinidade, servindo como nichos internos nas próprias instituições. Escolhe-se a tribo da qual se participa por meio do compartilhamento de imagens, que se transforma em fundamento epistemológico desses ajuntamentos, enquanto as instituições permanecem regidas pelas ideologias, ou seja, por um “[...] conjunto de representações através das quais uma época se descreve a si mesma” (MAFFESOLI, 1998, p. 9). E da conjunção desses elementos resulta uma “colagem mitológica”, que clama pela imagem como substrato para a gestão afetual das tribos e sustentação da relação de proximidade, de localidade. Nas palavras do autor,

Pode-se constatar a transfiguração destas [as ideologias]. Elas adquirem outra imagem, no caso, a das pequenas narrativas específicas, próprias, claro, à tribo que as encarna. As ‘grandes narrativas legitimadoras’ particularizam-se, encarnam-se, limitam-se à dimensão de certo território. (MAFFESOLI, 1998, p. 11).

Esse retorno ao grupo pode ser atribuído à saturação de diversos elementos da sociedade moderna que, de certo modo, apequenaram o ser humano, tornando-o cada vez mais incapaz de reconhecer-se. Se, na modernidade, houve um desencantamento do mundo, agora, na pós-modernidade, assistir-se-ia a um reencantamento, creditado, principalmente, às imagens e à tecnologia.

É porque existe saturação dos fenômenos de abstração, dos valores triunfalistas, das grandes maquinárias econômicas ou ideologias que se pode observar, sem que estas sejam contestadas (o que seria atribuir-lhes demasiada importância), um recentramento nos objetivos mais à mão, nos sentimentos realmente compartilhados, todas essas coisas que constituem um mundo, de costumes, de rituais, aceito como óbvio (taken as granted). (MAFFESOLI, 2000, p. 61).

No século XIX, da modernidade, o estar-junto funda-se sobre uma vida moral e valores pregados como universais, como o racionalismo, elementos estes consolidados pelo Estado-nação. Em suma, a lógica do dever-ser torna essa ligação social mecanizada e previsível. Por outro lado, na pós-modernidade, a ênfase prevalece sobre uma ética que valoriza a comunicação, um *ethos* vindo de baixo. A pós-modernidade é caracterizada pela fragmentariedade, pelos valores heterogêneos, enfim, pela prevalência de elementos alternativos que, na modernidade, foram combatidos, mas que terminaram canonizados na contemporaneidade (MAFFESOLI, 2009).

Nessa perspectiva, é essencial pugnar por um olhar sociológico que posicione em relevo o lugar das massas, do local, do próximo, na elaboração de leis e teorias. Segundo a tradição sociológica prevalente na modernidade, o estudo das massas não seria de interesse sociológico porque dificultaria um enquadramento conceitual face ao caráter não-lógico, pouco previsível, complexo e por concentrarem-se no imediatismo do cotidiano. Contudo, se o real é também feito de irreal, de imaginário, de imagens, é justamente nesse aspecto mágico das massas, nessa multiplicidade de significados dispensados à existência social que a potência do fazer sociológico residiria. Inclusive, é no próprio processo de massificação que as tribos são condensadas e efemerizadas, entrecruzando-se e distendendo-se de uma forma dificilmente enquadrada em uma definição (MAFFESOLI, 2009).

Disso decorre o uso da expressão “centralidade subterrânea” (MAFFESOLI, 2000, 2009), que busca ressaltar as existências situadas à parte de uma ordem instrumental, do racionalismo. Ela diz respeito às massas e ao costume enquanto um resíduo⁸ que subscreve o estar-junto, ou seja, que alimenta as socialidades e são minúsculas formas de uma vontade de

⁸ Falar em resíduo é proposital para estabelecer um diálogo com a noção de imaginário como um excedente de significação (SILVA, 2017).

viver (MAFFESOLI, 2009). Em outras palavras, os elementos determinantes do “estar-junto”, da capacidade de agregação do ser humano, não são os âmbitos políticos formais, dados ou impostos de forma verticalizada, mas as relações estabelecidas sob esses âmbitos, nos subterrâneos da vida cotidiana das massas, por meio, por exemplo, dos rituais e do costume⁹. Portanto, é essa centralidade que sustenta a vida em sociedade, ao gerar o cimento social que mantém as relações enquanto orgânicas e não propriamente mecânicas (alusão do autor aos conceitos de solidariedade provenientes de Durkheim). Para Maffesoli (2000), inclusive, teria havido uma inversão, com a modernidade produzindo uma solidariedade mecânica com a sua estrutura voltada apenas para um funcionamento regular da vida social, de um “dever ser.” A perspectiva sociológica do autor critica esse “dever-ser” próprio da modernidade por entender que o fazer sociológico deve reconhecer o que a sociedade é. Demanda, então, a admissão de um elemento não-lógico, não-racional, manifesto nos rituais, nos gregarismos espontâneos que caracterizam a pós-modernidade (MAFFESOLI, 2009).

Desse modo, a postura sociológica a ser adotada sobre a vida na pós-modernidade consiste em descrevê-la como ela é, observar o subterrâneo por meio do empirismo, e não buscar conformá-la a uma lógica descolada e calcada no abstrato.

A estreita conexão que existe entre as grandes obras da cultura e aquela ‘cultura’ vivida no dia-a-dia constitui o cimento essencial de toda vida societal. Essa ‘cultura’, causa de grande admiração para muitos, é feita do conjunto desses pequenos ‘nadas’ que, por sedimentação, constituem um sistema significante. (MAFFESOLI, 2000, p. 34).

Torna-se interessante sublinhar a ética da estética, ou seja, do sentir algo em coletivo, do partilhamento que forma a experiência da socialidade, a qual não prescinde de uma finalidade, um objetivo preciso. Ademais, a noção de estética, para Maffesoli (2009), é trabalhada segundo sua etimologia, que provém da palavra *aisthesis*, entendida como os recursos, as possibilidades comuns de sentir e, conseqüentemente, como um meio de reconhecimento do sujeito. Especificamente, exprime:

[...] o fato de experimentar emoções, sentimentos, paixões comuns, nos mais diversos domínios da vida social. De encontro ao sentido prevalente na modernidade, a estética pós-moderna, mais ampla, não se limita às belas-artes ou às obras da cultura, mas contamina o conjunto da vida cotidiana e torna-se uma parte nada desprezível do imaginário contemporâneo. (MAFFESOLI, 2011, p. 188).

⁹ Um diálogo interessante com essa visão de Maffesoli está na tradição literária de autoras como Svetlana Alexievich, vencedora do Prêmio Nobel de Literatura em 2015. Em livros como “Vozes de Chernobyl: A história oral de um desastre nuclear” e “A guerra não tem rosto de mulher”, a jornalista propõe o olhar da história sobre o pequeno, sobre o cotidiano, desvelando relatos que fazem frente ao idealismo dos relatos heroicos, também considerados universalistas.

O paradigma estético é um instrumento capaz de traduzir a multiplicidade de sentimentos, sensações e atos que caracterizam a sociedade atual. Ele reitera a efemeridade das relações e, então, a prevalência da imagem como elemento significante, enquanto forma de expressão, uma vez que atua internamente à lógica comunicacional da estética. Ainda que as imagens, associadas a essa efemeridade do presenteísmo característico da pós-modernidade, tomadas individualmente pareçam insignificantes, o seu todo, conforme sedimenta camada por camada, ganha um aspecto significativo. No caso de Frida Kahlo, é interessante observar que a “tribo” formada por mulheres que possuem objetos com imagens da artista não tem um caráter homogêneo, as “partícipes” não têm consciência do seu todo. Imagens e objetos se perfazem em pequenas tramas cotidianas, atitudes que, enfeixadas, amalgamadas e sedimentadas, tornam essa prática significante. Disso decorre a importância de considerar o imaginário enquanto noção chave para a compreensão do fenômeno da proliferação de suas imagens.

O papel do imaginário, como será desenvolvido, é fundamental precisamente porque inscreve-se em torno da mediação não-racional e presenteísta entre o eu e o outro. Ainda, ele relembra o sujeito como ser “agido”, afastando as ideias de livre-arbítrio ou de separação entre os âmbitos individual e coletivo. Logo, a metáfora da tribo, para Maffesoli (2000, p. 9), é apta a “[...] dar conta do processo de desindividualização, da saturação da função que lhe é inerente, e da valorização do papel que cada pessoa (*persona*) é chamada a representar dentro dela.” O neotribalismo é uma das muitas formas que constituem e fundamentam a socialidade na pós-modernidade.

A proposta do neotribalismo questiona a naturalização da perspectiva que toma o sujeito como ponto de partida exclusivo na interpretação da sociedade. Assim, propõe transcender a dicotomias tradicionais que opõem sujeito a objeto, alma e corpo, espírito e matéria, natureza e cultura e que pautam a filosofia burguesa. Essas oposições não correspondem a uma vida social que rotineiramente escapa aos exames simplificadores que negligenciam determinados campos de estudo em favor de outros.

Isto posto, o sentimento, antes ignorado na tradição filosófica em prol da racionalidade, é reintroduzido por meio da noção de imaginário como o que vai, privilegiadamente, imprimir (“contaminar”) o ideal de comunidade aos agrupamentos, negando este papel à racionalidade como argumento apto a determinar a socialidade. O imaginário ocupa um lugar privilegiado enquanto aura, que serve como origem da socialidade.

Para além da argumentação, persuasiva, impõe-se a sedução, ou seja, a emoção. Em política, cada vez mais a persuasão, caso se aceite este oxímoro, funciona pela

sedução. Convence-se pela emoção. O imaginário político trabalha a argumentação através de um arsenal de mecanismos emocionais, como os símbolos de um partido, as datas que devem ser comemoradas, os heróis e mitos devem ser lembrados, os ritos que precisam ser atualizados. O marketing, em política, resume o cruzamento da razão - o planejamento publicitário racional - com a valorização do emocional. De resto, toda a publicidade funciona assim. (MAFFESOLI, 2001, p. 78).

Logo, a força argumentativa que carrega, transmite e sedimenta ideias e opiniões não estaria calcada na racionalidade, mas sim no sentimento transmitido, na emoção vivida pelo grupo. Cabe enfatizar, portanto, essa mudança de paradigma que parte da racionalidade como fomento das relações estabelecidas entre as pessoas, de um tempo abstrativo que caracterizava a modernidade, ou pós-medievalidade, e alcança a gestão de sentimentos como articulador dessas relações, um período empático. O grau de intimidade, no momento presente, é informado pela sensação emanada de cada pessoa. Inclusive, o uso da palavra *feeling* é ilustrativo dessa mudança. Se na modernidade havia uma busca pela individuação, uma ênfase no indivíduo enquanto ser peculiar e único, na pós-modernidade serve-se da indiferenciação, da perda de si na coletividade.

É interessante notar, por exemplo, que aquilo a que se refere a noção de ‘*Stimmung*’ (atmosfera) própria do romantismo alemão, serve cada vez mais, ora para descrever as relações que imperam no interior dos microgrupos sociais, ora para especificar como esses grupos se situam nos seus contornos espaciais (ecologia, habitat, bairro). Da mesma forma, a utilização constante do termo inglês ‘*feeling*’ no quadro das relações interpessoais merece atenção. Servirá de critério para medir a qualidade das trocas, para decidir sobre o seu prosseguimento ou sobre seu grau de aprofundamento. Ora, se nos referimos a um modelo de organização racional, o que existe de mais instável do que o sentimento? (MAFFESOLI, 2000, p. 17).

A perspectiva se volta aos pontos de união entre as pessoas (grupos, tribos, agregações), e não do que as diferencia (individualismo). A união seria baseada justamente nas mitologias, nos imaginários compartilhados pelas tribos. Esses mitos podem ser traduzidos por “figuras emblemáticas”, “tipos ideais”, “formas vazias” que “[...] permitem uma estética comum e que servem de receptáculo à expressão de ‘nós’” (MAFFESOLI, 2000, p. 15).

Maffesoli (2000) insiste na etimologia da palavra “estética” para evidenciar a presença compartilhada, a interação constante manifesta na vivência do presente (“aqui e agora”) que caracteriza as tribos da pós-modernidade. A estética do sentimento seria uma abertura para o outro, que valida a proximidade do local, dos laços formados pela tribo. Propicia, assim, a formação de uma espécie de aura sob a qual os mitos operam, uma espécie de potência para a comunidade e uma tendência à mitologia que credita uma sensibilidade coletiva, partilhada.

Conforme supramencionado, a modernidade era caracterizada pela valorização do indivíduo enquanto eixo centralizador. Ele pactuava com os demais indivíduos, e dessa união construía-se uma história e uma nação, com valores, morais, instituições e ideologias. Ideologia, instituição e estado-nação são os elementos demarcadores da sociedade moderna, ao mesmo tempo em que o retorno ao local, à tribo e à colagem mitológica referem-se à pós-modernidade.

A empiria, para Maffesoli (1998), provê os dados necessários para verificar como há uma ênfase na valorização da localidade: ela se manifesta, por exemplo, nos movimentos separatistas e nas reivindicações por autonomia e soberania de determinadas regiões. O local passa a servir como um vínculo emocional capaz de atar as pessoas umas às outras mais proximamente do que a ideia de estado-nação, baseada em um ideal distanciado.

A construção da metáfora do neotribalismo toma de empréstimo a ideia de comunidade emocional, de Max Weber, reunindo traços como a efemeridade, a cambialidade, foco no local e cotidiano, e a falta de uma organização centralizada. Soma-se a isso, na pós-modernidade, o investimento no momento presente, quando a ação não assume projeções futurísticas, planos ou finalidades (MAFFESOLI, 2000). Em outras palavras, caracteriza-se menos por um projeto direcionado ao futuro, do que pela execução, por meio do próprio ato, da pulsão de estar-junto. O termo tribalismo ou tribo torna-se mais adequado à ideia de identificações que se sedimentam por camadas, pois há espaços para a aproximação e distanciamento entre as pessoas.

Assim como as tribos primitivas se identificavam ao meio ambiente e através disso ao meio social, com o qual partilhavam a natureza, nas selvas de pedra da 'civilização do asfalto', as tribos contemporâneas comungam com seus bairros, ruas, lugares de encontro e criam assim uma socialidade específica impossível de ser compreendida com nossos clássicos e demasiadamente racionais instrumentos de análise. Há um imaginário da cidade, do espaço, que suscita imaginários tribais, nos quais o fantasma, o desejo, a nostalgia, a utopia têm a sua parte, longe de ser desprezível (MAFFESOLI, 2011, p. 190).

Concomitantemente, as comunidades, em geral, são assinaladas pela busca de uma moralidade diferente, suscitada pelos sentimentos vividos em comum. Essa moralidade é traduzida por meio da "ética", originada no interior dos agrupamentos e fundada sob o aspecto empático (MAFFESOLI, 2001). Ética, para o autor, é o que faz as pessoas se reconhecerem no outro a partir de um elemento exterior. É o que assegura um conformismo estrito entre os integrantes e se dá principalmente por meio do misticismo, da imagem enquanto um vetor social (RABOT, 2007).

O ritual, assim, assume particular importância por representar os atos repetitivos que, não possuindo uma teleologia, resultam na reafirmação do sentimento que os grupos

compartilham sobre si. Os múltiplos gestos, as mesmas ações que engendram memórias coletivas, “esgota sua energia na própria criação”, o que assegura a manutenção do grupo (MAFFESOLI, 2000, p. 25). Isso é visível, por exemplo, nas bases de fãs, de bandas e artistas, que criam rituais próprios para o culto das imagens e, com isso, reforçam o sentimento enquanto grupo, mas que se exaure na ação em si. Não existe uma finalidade inscrita no ritual, nessas ações, mas tão-somente a existência da atitude presente, testemunhada e compartilhada.

Nesse atributo reside a principal diferença entre o neotribalismo e os ajuntamentos existentes em outros momentos históricos, como as comunas estudantis e movimentos sociais. Nestes havia certa estabilidade grupal, eram propulsionados pela defesa de ideais que visavam ao futuro. No neotribalismo há um movimento entre diversos grupos que é pontual e fluido, o que faz reinar a ideia de uma atomização. Sinteticamente, a nebulosidade dos afetos incita um movimento pendular entre as massas e as tribos. São “condensações instantâneas” que podem parecer frágeis a longo prazo, mas que no momento de sua agregação são dotadas de um envolvimento emocional intenso.

A caracterização da socialidade do neotribalismo, em meio às “condensações instantâneas”, se perfaz junto à ideia de pessoa, que carrega consigo as múltiplas representações de papéis pelo sujeito. Conforme o meio, o espaço, o lugar ocupado e as pessoas com as quais se relaciona, o sujeito apresenta variações no modo como se apresenta e nos interesses e gostos (MAFFESOLI, 2000). Nesse jogo de papéis, a metáfora do teatro, do espetáculo, é pertinente porque instaura essa posição do sujeito enquanto ator e espectador no seio da comunidade: ele incorpora os elementos próprios do grupo, que o particularizam, mas também é moldado e interpelado pelos outros.

As pessoas são regidas pelas ideias, costumes e opiniões do grupo ao qual pertencem, mesmo parecendo que determinada opinião é individual. Nesse sentido, a união em comunidades pode ser interpretada enquanto uma “união em pontilhado” configurada por uma relação tátil, como o roçar dos ombros nas massas, os cruzamentos, interações fugazes que se estabelecem, se cristalizam e formam grupos (MAFFESOLI, 2000).

Para dizê-lo de maneira algo irreverente, é possível que o indivíduo seja mais dirigido do que o ator, mais submetido do que mestre e possessor, em primeiro lugar, de si mesmo e, em seguida, da natureza. Ao ‘eu penso’, opõe-se desde então o ‘eu sou pensado’ que, claro, convém delimitar e analisar, mas parece convir ao desenvolvimento da moda, das práticas de mimetismo e outras formas de hábito, de rituais ou atitudes ‘animais’ que regem a vida em sociedade (MAFFESOLI, 2011, p.154).

A confiança estabelecida entre os membros do grupo se exprime por meio de rituais, de signos de reconhecimento específicos, que não têm outro fim senão o de fortalecer o pequeno grupo contra o grande grupo, de gerar reconhecimento (MAFFESOLI, 2000). No vaivém da massa-tribos, estas representam saliências que se destacam, formam-se num instante fugaz, interagem e escapam, sempre com ênfase nesse momento presente em que a existência se concretiza. Em resumo, “[...] o que caracteriza nossa época é o entrecruzamento flexível de uma multiplicidade de círculos cuja articulação forma as figuras da socialidade” (MAFFESOLI, 2000, p. 109). Essa socialidade é permeada pelo afeto.

A metáfora do neotribalismo, marcado pela fugacidade, efemeridade e presenteísmo, instaura uma mudança de paradigma: de uma busca pela dominação do mundo para a contemplação que conduz à união entre os sujeitos.

Insiste-se na noção de neotribalismo como lente teórica para enxergar o grupo de mulheres detentor de objetos que representam Frida Kahlo porque ela dá conta da fragmentariedade do grupo, bem como incorpora a imagem e o imaginário enquanto parte essencial na formação desses agrupamentos, o que é central para a análise proposta. O neotribalismo se configura por meio do afeto e é mobilizado pelas imagens e imaginários que, partilhados, transcendem o sujeito.

Na moda, nos modos de vida, nas agregações juvenis, nas modalidades de fala, na música, nas atitudes de consumo e, claro, nos hábitos ou rituais da vida de todos os dias, tudo se passa como se o indivíduo tivesse sido encoberto pelas ondas de uma energia coletiva da qual é apenas um espectador-ator, no sentido teatral do termo, entre outros. À maneira dos ‘mistérios’ medievais, isso gera uma teatralidade geral, espécie de ambiência englobante, na qual cada um e cada coisa comungam e assim constituem uma comunidade orgânica das mais sólidas (MAFFESOLI, 2011, p.176-177).

Vale insistir sobre esse aspecto ativo e passivo porque é o que traz um componente dinâmico a essa relação na qual o eu exerce os papéis de um ator ativo e passivo da cultura ecossistêmica. Para que esse movimento tome corpo, não é necessário que essas interações estabelecidas no paradigma estético, ou seja, sem finalidades pré-definidas, sejam presenciais. A copresença, para o autor, pode se perfazer enquanto “*cosa mentale*”, ou seja, “um imaginário que me une a outros de maneira um pouco misteriosa, mas não menos real” (MAFFESOLI, 2011, p. 188).

As abordagens de imagem e imaginário emanam do pensamento de Maffesoli (2000) sobretudo quando enfatiza a predominância do grupo em relação ao indivíduo, insistindo na ideia de que pensamentos e opiniões são compartilhados pela tribo à qual se pertence. Ademais,

destaca-se a importância da imagem na minimização da sensação de fragilidade do indivíduo perante a morte, e a coletividade, agregada em torno da partilha de sentimentos e imagens, enceta a busca pela superação da morte. Em outras palavras, o “estar-junto”, calcado na cultura de sentimentos, do afeto e do emocional (MAFFESOLI, 2011) oportuniza o sentimento de eternidade via imagens e objetos quando sustentadas pela comunhão. O momento em que o mundo é transformado em objeto representado por meio de imagens coincide exatamente com a hegemonia da coletividade. Logo, quando a imagem passa a predominar como mediação nas relações estabelecidas entre as pessoas, ela promove, precisamente, a ascensão da ideia comunitária. A tribo na pós-modernidade assume uma perspectiva extática (de êxtase) ligada ao consumo, ao esporte e à música, que geram uma perda do indivíduo no coletivo: ele “[...] vale menos por si mesmo do que pelo conjunto onde se situa” (MAFFESOLI, 2011, p. 160).

O objeto ou, para melhor enfatizar sua dimensão de conhecimento, o mundo ‘objetal’ favorece a participação, com o aspecto mágico atrelado a esse termo. Em suma, por participar do mundo natural, o dos objetos, comungo com o outro, o ‘eu’ cede lugar ao ‘nós’ [...] (MAFFESOLI, 2011, p. 156).

De certa forma, a coletividade ou o grupo, por meio dos rituais e das práticas mencionadas, é capaz de configurar uma memória que transcende os integrantes, cumprindo com o desejo de eternidade e vencimento da morte. O compartilhamento de imagens, reinsere o que Maffesoli (2011) chama de uma “interdependência universal”, a qual, por sua vez, assegura perpetuidade. Então, é o desenvolvimento da imagem que leva a esses “movimentos de efervescência”, quando qualquer motivo é empregado com o objetivo de partilhar imagens. Objeto e imagem são, inclusive, indícios sobre o fim do individualismo, conforme explicita o autor:

Ambos estimulam a imitação, a viscosidade grupal, lembrando a matéria primordial ou o arquétipo fundador. Isso, ao mesmo tempo, designa a saturação de uma ordem distintiva, racional, mecânica, e testemunha a eclosão de uma ordem confusional, imaginativa, orgânica, exemplificada fartamente pela vida cotidiana [...] seu aspecto grupal é essencialmente devido à partilha de objetos-imagens de diversas ordens, reforços do corpo social (MAFFESOLI, 2011, p. 157).

O sujeito é uma entidade relativizada tanto por estabelecer uma interação com outros como também por ser relativizado por eles, “[...] é um estado passageiro, incerto, flutuante, que tira o seu ser de uma realidade pré-individual, da qual extrai regularmente suas diversas potencialidades” (MAFFESOLI, 2011, p. 166). O consumo, o uso é transformado em signo que

perde a referência a seu objeto, servindo apenas como uma forma de encantamento, magia, que movimenta essas relações.

O perder-se no outro, verificado na pós-modernidade a partir da ideia de *persona*, cria a possibilidade de consolidação das tribos como fundação da socialidade. Para Maffesoli (2016), a permeabilidade das tribos contemporâneas a partir do compartilhamento de imagens faz a alteridade se tornar poderosa a ponto de se falar de um « *je suis toi quand je suis moi* ».

Essa tríade formada pelo local, pelas tribos e as mitologias provocam a ênfase, como já referido, em um presenteísmo que se contrapõe à progressividade característica da modernidade, permeada pelo voltar-se ao futuro. O que predomina na sociedade contemporânea é o viver junto com o outro situações que se tornam significativas dada a sua intensidade e autenticidade no presente. Longínquo disso é um prognóstico de socialidade que se projeta rumo a uma sociedade perfeita a ser realizada.

Interessa, especialmente, para os propósitos do trabalho, refletir sobre o misticismo como parte fundamental para a ação proveniente das massas. Há, na sociedade pós-moderna, uma mística da ligação (« *mystique de la reliance* ») (MAFFESOLI, 2016), que provoca um intercâmbio sem fim na ligação entre o eu e os outros. E é função do imaginário assegurar, em profundidade, a solidificação do estar-junto formatado nas aldeias que demandam uma perspectiva localizada, de proximidade.

Trata-se de uma necessidade de corresponder ao espírito do tempo. Como tal poderíamos resumi-la assim: é a partir do ‘local’, do território, da proxemia, que se determina a vida de nossas sociedades. E todas essas coisas se referem, também, a um saber local, e não mais a uma verdade projetiva e universal. Isto exige, sem dúvida, que o intelectual saiba ‘estar’ naquilo que descreve. (MAFFESOLI, 2011, p. 81).

A proxemia caracteriza um estado em que não há finalidade explícita na ação e no estar-junto, elemento fundamental do neotribalismo. Se antes havia um fundo político, social ou econômico que unia as pessoas, como a identidade enquanto proletariado, agora há a identificação e um componente que acrescenta certa dinamicidade a esses grupos: a “centralidade subterrânea”, a mística.

[...] a mística, tal como acabo de referir é um repositório popular onde, além do individualismo e de seu ativismo projetivo, são reforçados uma experiência e um imaginário coletivos cuja sinergia forma esses conjuntos simbólicos que estão na base, no sentido forte do termo, de toda vida societal. (MAFFESOLI, 2011, p. 83).

Os mitos favorecem a emergência de um sentimento coletivo que eleva a *persona* e as “nodosidades” que constituem o grupo e atuam no interior das massas, confirmando a

participação e a sensação de comungar com o outro. Cabe ressaltar que mito se perfaz, principalmente, por meio da imagem.

De fato, é perceptível na atualidade uma mudança do tipo de herói nos mitos circulados. Antes, heróis eram figuras públicas, cercadas de uma construção iconográfica que os destacava da humanidade, tornavam-no peculiar, singular e superior aos tipos comuns. Atualmente, heróis são pessoas comuns que se veem diante de um desafio ou jornada, sem nunca ter sua humanidade, enquanto falibilidade, questionada. Ela é, inclusive, exaltada, é parte da construção mítica. Nesse sentido, é importante realçar como a história de vida de Frida Kahlo torna-se gregária na medida em que comunica aspectos comuns da vida das mulheres, como o sofrimento causado pela traição de seu companheiro ou por uma gravidez interrompida, ao mesmo tempo em que participa da história junto a figuras também míticas, como Leon Trotsky ou André Breton. Essa misticidade é, ainda, enfatizada pelas narrativas feministas, conforme será discutido nos capítulos seguintes.

Outro aspecto relevante da mística sobre o ser humano é definir que ele esteja sempre em constante comunhão com o outro, nunca em isolamento. Isso quer dizer que, embora solitário, o ser humano está sempre comungando com o coletivo das mesmas percepções e imagens. É o imaginário novamente presente nessas formas míticas, reforçando o laço social e agindo como uma espécie de memória coletiva.

O material não existe senão em função do imaterial, outra maneira de dizer sobre a força e o vigor do imaginário. Isto quer dizer que à oposição da ideologia do domínio de si e do mundo, lógica da dominação que caracterizou a modernidade, é possível considerar que a vida social repouse sobre os instintos comuns, sobre as forças invisíveis da memória coletiva. Em suma, sobre um pré-indivíduo como substrato de toda a sociedade. (MAFFESOLI, 2016, p. 12, tradução nossa)¹⁰.

Em suma, cabe sublinhar a importância do mito enquanto uma tradução da emoção partilhada e sentida em comum, principalmente considerando Frida Kahlo como entidade mítica. Pode a pintora ser considerada um dos muitos mitos urbanos e pós-modernos que congregam a comunhão e a partilha de uma emoção, de um sentimento (ou de vários sentimentos)?

Nesse ponto, importa incorporar a contribuição das novas tecnologias para esse aprofundamento do misticismo e do renascimento de arquétipos fundadores, os quais

¹⁰ No original: « *Le matériel n'existe qu'en fonction de l'immatériel, autre manière de dire la force et la vigueur de l'imaginaire. C'est-à-dire qu'à l'opposé de l'idéologie de la maîtrise de soi et du monde, logique de la domination qui a caractérisé la modernité, on peut envisager que la vie sociale repose sur des instincts communs, sur les forces invisibles de la mémoire collective. En bref, sur un pré-indivuel comme substrat de toute société.* »

participam da formação neotribalista. De acordo com Maffesoli (2014), os arquétipos latentes servem como fundamentos, raízes, para o estar-junto. O arquétipo aciona conteúdos emotivos; Ele próprio é uma forma de expressão do imaginário coletivo, ou seja, de um lugar no qual o eu torna-se tributário de um eu coletivo (MAFFESOLI, 2014). De certa maneira, é possível dizer que os arquétipos estão inseridos no inconsciente dos sujeitos, enquanto o imaginário encontra-se no intervalo entre inconsciente e consciente. Conforme Silva (2017, p. 147), “[...] o imaginário é o lugar onde a diferença e a fantasia, tudo o que se deseja inconscientemente ou nas margens da consciência, se encontram.”

Os arquétipos experimentam esse retorno na pós-modernidade precisamente via neotribalismo e a atmosfera afetual, que são permeados pelo desejo e pela exacerbação das paixões. Eles constituem pensamentos elementares da humanidade e disso decorre seu enraizamento no substrato invisível da imagem. Não obstante, reaparecem onde há uma volta ao sincretismo e, para Maffesoli, essa imbricação cultural evidenciada nas tecnologias, principalmente por meio das redes sociais, instala um choque entre mitos e gera uma fecundação recíproca.

Livros, Wikipédia, Facebook, Twitter etc., colocam em ação um contínuo sincretismo do qual é fácil identificar os arquétipos essenciais: estes dos contos de fadas, mitos do amor e desamor, das atrações e repulsões, constituintes, a longo prazo, um fundo comum da fantasmagoria de todas as culturas humanas. (MAFFESOLI, 2014, p. 12, tradução nossa)¹¹.

Os mitos, por sua vez, encarnam os arquétipos, propiciando o sentido da vida. Na pós-modernidade, os heróis e as lendas que personificam mitos e arquétipos estão ancorados na vida cotidiana: são pessoas comuns com vidas ordinárias, mas que compartilham com o leitor/espectador seus altos e baixos, “caricaturas da vida de todos os dias”¹². Verifica-se, na pós-modernidade, o ecletismo, a ubiquidade, como características centrais para a construção dos sujeitos, podendo compor suas identificações, sua máscara social com elementos provenientes de diversas tribos. Ademais, a efemeridade constitui um elemento chave, principalmente diante do desenvolvimento tecnológico.

É então essa socialidade presenteísta que tenta traduzir, dentro da ambiência pós-moderna, o que é, para além das representações teóricas, a experiência original. Nesta,

¹¹ No original: « Livres, Wikipédia, Facebook, Twitter, etc., mettent en jeu un continuel syncrétisme dont il est aisé de repérer les archétypes essentiels : ceux des contes de fées ; mythes d’amour et de désamour, d’attractions et de répulsions, constituant, sur la longue durée, le fond commun des fantasmagories de toutes les cultures humaines”.

¹² No original: « caricatures de la vie de tous les jours ».

as remanescências perduram na experiência da vida banal, na multiplicidade de fenômenos instintivos, todas as coisas se manifestando nas histerias coletivas, nas multidões emocionais e nas múltiplas expressões dos humores sociais [...]. As mobilizações na internet ou redes sociais ilustram vagarosamente a amplitude de uma tal 'sintonia', onde todo mundo é contaminado pelas opiniões (doxa) nada menos que racionais. É esta que caracteriza a atmosfera mental da megalópole pós-moderna. (MAFFESOLI, 2014, p. 18, tradução nossa)¹³.

Se a proposta do estudo é a de compreender os imaginários atuais em torno de Frida Kahlo por mulheres detentoras de objetos com a representação da artista, cabe considerar as tecnologias como parte de um processo de constituição do eu e da subjetividade. É dizer, parte do processo de atualização da pintora e atribuição de imaginários que a torna significativa para as interlocutoras na atualidade tem como fundo os processos de mudança de percepção de si. A identificação com a pintora diz muito sobre como as interlocutoras se enxergam e percebem a si mesmas.

Para Sibilía (2008), a subjetividade contemporânea é predominantemente alterdirigida, ou seja, uma subjetividade constituída a partir do olhar do outro, que precisa ser vista para existir e se constituir como tal. Segundo a antropóloga, a internet e as plataformas de redes sociais instigam práticas confessionais dos sujeitos, com pessoas comuns passando a comunicar e compartilhar práticas cotidianas para milhões de outros usuários desconhecidos. Há, assim, um deslocamento de uma intimidade interiorizada, que predominava na modernidade, para uma exteriorização do ser (SIBILIA, 2008). A leitura contemporânea de Frida Kahlo, principalmente de suas obras como portais que conduzem à sua vida interior, suas dores, seus sofrimentos, dialogam com esse estado da pós-modernidade em que há predominância de um caráter alterdirigido. Com isso, quer-se dizer que a pintora adquire relevância e significância também porque parece dialogar com essa subjetividade predominante.

Segundo Sibilía (2012), a crescente midiática da vida torna-a cada vez mais ficcionalizada e estetizada. Uma resposta a isso é a busca por uma experiência autêntica, ou que ao menos assim pareça. E um dos sintomas dessa manifestação é a busca ávida do consumo de biografias, podendo ser tanto de pessoas ilustres, como de pessoas comuns.

Hoje os canais midiáticos sem pretensões artísticas se tornam mais e mais atravessados pelos imperativos do real, com uma proliferação de narrativas e imagens

¹³ No original: « *C'est donc cette socialité présentéiste qui tente de traduire, dans l'ambiance postmoderne, ce qui est, par-delà les représentations théoriques, le vécu originel. Dont les rémanences perdurent dans l'expérience de la vie banale, dans la multiplicité des phénomènes instinctuels, toutes choses se manifestant dans les hystéries collectives, les affoulements émotionnels, et les multiples expressions des humeurs sociales [...]. Les mobilisations sur internet ou les réseaux sociaux illustrent à loisir l'ampleur d'une telle « syntonie », où tout un chacun est contaminé par des opinions (doxa) rien moins que rationnelles. C'est cela qui caractérise l'atmosphère mentale de la mégapole postmoderne »*

que retratam ‘a vida como ela é’ em todos os circuitos da comunicação. Enquanto isso, a própria vida tende a se ficcionalizar recorrendo aos códigos midiáticos, especialmente aos recursos dramáticos da mídia audiovisuais, nos quais fomos persistentemente alfabetizados ao longo das últimas décadas. (SIBILIA, 2012, p. 23).

Uma obnubilação das fronteiras entre a ficção e o real faz com que os imaginários sejam cada vez mais instrumentalizados para compor as narrativas do cotidiano. Busca-se uma experiência que intensifica sua realidade por meio da ficção, pois só assim consegue ser vista enquanto real. Isso porque o questionamento da verdade e realidade colocado em marcha pela pós-modernidade esvaziou a realidade de seu caráter legitimador enquanto certeza. Com isso, o real e, por conseguinte, a ficção têm fronteiras porosas, de modo que “[...] a realidade começa a impor suas próprias exigências: para ser percebida como plenamente real, deverá ser intensificada e ficcionalizada com recursos midiáticos” (SIBILIA, 2012, p. 25).

Há um movimento de banalização do ficcional e ficcionalização do real identificados pela autora. No caso de pessoas célebres e ilustres, haveria uma tentativa de esmiuçamento da vida com o objetivo de expor o que há de real e banal nessas figuras emblemáticas e distantes, notadamente por evocar um fundamento no vivido, na vida comum e real. Em paralelo, a ficcionalização do real pode ser percebida na busca por exposição da vida privada por pessoas ordinárias, que tentam ficcionalizar os próprios relatos de modo a quase constituírem uma personagem. Há uma mistura entre os papéis de autor, narrador e personagem nesse fenômeno contemporâneo de espetacularização do eu: “[...] transformar nossas personalidades e vidas (já nem tão) privadas em realidades ficcionalizadas com recursos midiáticos” (SIBILIA, 2012, p. 24).

Além de ter abatido a eficácia da ficção tradicional, essas torrentes de informações que ao mesmo tempo conformam e arrasam a realidade em seu formato atual, também provocam uma sensação de fluidez que ameaça desmanchar tudo no ar. Assim, assediados pela falta de auto-evidência que afeta a realidade altamente midiaticizada e espetacularizada de nossos dias, os sujeitos contemporâneos sentem a pressão cotidiana da obsolescência de tudo quanto é. Inclusive, e muito especialmente, a fragilidade do próprio eu. Após o desvanecimento da noção de identidade, que já não pode mais manter a ilusão de ser fixa e estável, a subjetividade contemporânea ouviu ranger quase todas as pilstras que costumavam sustentá-la. Além de ter perdido o amparo de todo um conjunto de instituições tão sólidas como os velhos muros do lar, o eu já não se sente mais protegido pelo perdurável rastro do passado individual e nem pela âncora de uma intensa vida interior. Para se fortalecer e para constatar sua existência deve, a todo custo, tornar-se visível. Assim, a diferença com relação ao que ocorria há pouco tempo pode parecer sutil, porém é fundamental. Já não se pede mais à ficção que recorra ao real para ganhar verossimilhança e solidez; agora, ao contrário, é esse real ameaçado que precisa adquirir consistência desesperadamente. (SIBILIA, 2012, p. 44).

Por sua vez, Han (2015) conceitua a sociedade contemporânea como uma sociedade do cansaço, na qual o desempenho é o principal medidor da felicidade e realização do sujeito. Os discursos publicitários e corporativos, principalmente, baseiam-se na perspectiva de que o indivíduo tudo pode e que é responsável pela iniciativa, pela superação de barreiras e dificuldades e alcance de seus empreendimentos. O sujeito do desempenho seria dono de si, estaria livre de exploração ou de controles externos. Esses discursos difundem uma falsa liberdade, impondo uma positividade que se torna exagerada. Em conjunção com Sibilia (2012, 2015), é possível teorizar sobre a relação entre as redes sociais e o excesso de positividade.

Conforme a autora, a construção do sujeito como uma personagem que vende a própria visibilidade é também carregada por uma combinação de autenticidade e performance. Performance pode tanto designar um desempenho enquanto capacidade de apresentar resultados, como, no sentido artístico, uma encenação pública por alguém que é ou deseja ser um artista performático. No primeiro caso, é clara a relação com o sujeito do desempenho de Han (2015) em uma era que Sibilia (2015, p. 354) nomeia como “era da performance”, ou “[...] momento histórico que registra pressões inéditas sobre os corpos e as subjetividades, instando-os a que melhorem constantemente seu desempenho nos domínios mais diversos.” A subjetividade alterdirigida dentro da era da performance conduz à consequência de que o sentimento de realização, de felicidade não basta se não é visível ao outro. Ela só existe, só se completa quando é testemunhada por um terceiro.

Em decorrência disso, viver passa a significar encenar um personagem e a vida real tende a assemelhar-se, cada vez mais, com uma narrativa ficcional. Se a performance enfatiza a artificialidade, o jogo das aparências, a autenticidade seria o oposto, ou seja, estaria calcada em paradigmas de verdade e realidade. Para a autora, autenticidade também tem sido outro valor contemporâneo, ainda que contraditório dentro da pós-modernidade. Isso porque se a autenticidade revela uma busca pela interioridade que expõe identidades fixas e definidas, na pós-modernidade há uma proliferação de identidades possíveis e flexíveis, uma instabilidade do eu que coloca essa ideia completamente em questão. Seriam “modos de vida *performáticos*” (SIBILIA, 2015, p. 358, grifo da autora). Nesse cruzamento entre uma “era da performance” e uma “era da autenticidade”, a autenticidade, essa transparência do eu, não está mais calcada em um núcleo interior do sujeito, mas sim na verdade que ele constrói ao se apresentar a outros, a partir dessa subjetividade alterdirigida. Ao tratar a vida como uma história, como uma ficção dramaturgica e a si mesmo como personagem dela, o sujeito performa a si mesmo ao se expor enquanto se constrói nesse mesmo processo. “Isso significa”, diz a antropóloga,

[...] que essa subjetividade ganha forma e existência à medida que (e na medida em que) se mostra e aparece, *performa e se performa*. Tal é a dimensão *performativa* que faz parte do próprio ato de se tornar visível. Por isso, nessas novas práticas midiáticas e artísticas, não se trata tanto de encenar uma ficção ou de simular ser alguém que, na realidade, não se é, nem tampouco de vestir uma máscara mentirosa. O que de fato ocorre nesses atos é a invenção de um corpo e uma subjetividade *reais*. (SIBILIA, 2015, p. 359, grifo da autora).

Em outras palavras, a constituição do sujeito na sociedade contemporânea é permeada por um processo de criação fictícia do eu que seja crível, em que elabora uma performance que aparente autenticidade para atrair o olhar do outro, sem o qual essa performance não existiria. É preciso apresentar essa autenticidade não enquanto uma fidelidade a uma essência própria, mas como uma boa performance, parecendo ser alguém que “está” ou que gostaria “de estar sendo” (SIBILIA, 2015, p. 363), uma vez que as identidades pós-modernas se apresentam como fluidas, em um permanente estado de construção e instabilidade.

A partir do que foi desenvolvido, as configurações tribais pós-modernas podem ser percebidas sob outra perspectiva. A estabilidade e a conjugalidade que caracterizavam agrupamentos antes das redes virtuais, da conectividade via internet, reconfiguram-se para ganhar uma dimensão mais instável e transorgânica. Não seria possível, portanto, compreender a proliferação de imagens de Frida Kahlo a partir da cultura material como deliberadamente parte de um processo consciente de um grupo formado e destinado para cultuá-la enquanto coletivo. Ele se daria de maneira individual - e, conseqüentemente, coletiva - a partir dos imaginários construídos e compartilhados por meio das imagens sem que houvesse uma determinação prévia, um consentimento formulado. E a hipótese do trabalho é de que o feminismo tem um papel importante na (re)produção desses imaginários. Como prega Maffesoli (2000), há um depósito sedimentar desses ideários, que podem surgir localmente em um determinado nó da rede e ser apropriado por outro, sob mediação da imagem. Em meio às redes, os atos geram engajamentos e respostas sem que haja uma intencionalidade previamente definida (ética), possibilitando essa construção de múltiplos imaginários em torno de uma imagem. Nessa perspectiva, complementa Di Felice, Pereira e Roza (2018, n.p)

Com o advento das redes interativas digitais assistimos ao comparecimento de um tipo inédito de ação, que pode ser pensado como um tipo particular de ‘ato’, realizado tecnologicamente, desenvolvido em interações reticulares com dispositivos e circuitos informativos, capaz de estabelecer uma nova forma de contratualidade, não mais apenas social e antropomórfica, no sentido histórico e sociológico, isto é, sujeitocêntrica e devastadora, mas resultante de dinâmicas plurais e colaborativas.

A propósito do foco no sentimento, no compartilhamento de sensações próprias da pós-modernidade, importa sublinhar a pertinência do termo dororidade, cunhado por Piedade (2017) na construção da base teórica proposta no trabalho. O termo advém de uma mudança epistemológica do conceito de sororidade, que representa a solidariedade entre mulheres, para especificar a relação entre as mulheres negras, que compartilham o lugar de uma dor histórica. Dor que tem como ponto de origem o rapto forçado de pessoas provenientes de tribos e povos africanos em direção ao Brasil, a qual permanece no uso da violência policial seletiva, na negligência estatal e precarização dos serviços públicos e em todas as violências sutis voltadas à subjugação das pessoas afrodescendentes.

Dororidade provoca uma análise sobre a sororidade como sustentáculo do feminismo: é o “cimento” que assegura o “estar-junto” feminista. O feminismo promove a sororidade ao lançar as bases sobre as quais as “mulheres” se unem: lutam por direitos, pelo reconhecimento da igualdade na diferença e o enfrentamento de situações de violência vivenciadas em conjunto. Contudo, uma questão subjaz à sororidade: ela assegura a união de todas as mulheres no feminismo? Tendo em consideração os vários marcadores que atravessam as mulheres, a sororidade termina por limitar a experiência de cada uma.

Nesse sentido, há uma limitação inerente ao próprio conceito de sororidade, na medida em que, ao aplainar as diferenças entre as mulheres, propugnando um território estratégico comum, apaga opressões que atingem aquelas que não correspondem a determinados marcadores, como as mulheres não-brancas. É devir de um feminismo que se propunha universal, mas que afastava e desconsiderava as especificidades e questões atinentes a outras mulheres dentro do feminismo. Dororidade, ao contrário, “[...] contém as sombras, o vazio, a ausência, a fala silenciada, a dor causada pelo Racismo. E essa dor é Preta” (PIEADADE, 2017, p. 16).

A dororidade não é restrita às mulheres negras, pode ser compartilhada por todas as mulheres, visto que mulheres brancas afetadas pelo machismo carregam certas dores. A definição, por outro lado, estabelece a importância de realçar a interseccionalidade, dado que as mulheres pretas sofrem o agravamento da dor proveniente do racismo estrutural, que contribui para aprofundar a inferiorização e a desigualdade. A dor é sentida por todas, permeia as relações de gênero. Sua intensidade, porém, varia de acordo com a cor da pele: quanto mais preta, maior é o racismo e, conseqüentemente, maior a dor.

Assim, há pertencimento provocado pela dororidade. O lugar de fala traduz experiências e vivências específicas e gera o sentimento de vinculação, de fazer parte, ou, de

“estar-junto” (MAFFESOLI, 2011). É sob essa perspectiva que Piedade (2017) destaca os limites da sororidade.

O lugar de fala é um lugar de pertencimento. Falo desse lugar como Mulher Preta. Ativista. Feminista. Mas, também falo do lugar das minhas Ancestrais. Lugar marcado pela ausência histórica. Lugar-ausência designado pelo Racismo. É desse lugar que digo Não. Sororidade une, irmana, mas não basta para Nós - Mulheres Pretas, Jovens Pretas. Eu falo de um lugar marcado pela ausência. Pelo silêncio histórico. Pelo Não lugar. Pela invisibilidade do Não Ser, sendo. (PIEADADE, 2017, p. 17).

A proposta de abordagem da dor é pertinente por ser uma temática recorrente em se tratando de Frida Kahlo. Segundo Lindauer (1999), a narrativa em torno da (precária) saúde emocional e física da pintora é tentadora por duas razões: primeiro, pela vinculação das obras aos fatos significativos da vida da artista, principalmente aqueles relacionados à “tragicidade” de sua vida – doenças/acidentes e problemas conjugais – e que são fornecidos e alimentados por artistas e amigos entrevistados pelas biografias da pintora. Em seguida, porque alimenta um drama heroico e trágico: “porque a vida de Kahlo tem sido recontada como uma litania de sintomas físicos e psicológicos, ela é reverenciada por seu triunfo em criar arte apesar do tormento de seus danos corporais e emocionais”¹⁴ (LINDAUER, 1999, p. 4, tradução nossa). Forja-se, então, a ideia de uma força criadora que resiste a despeito da dor e que a utiliza como ponto de partida e inspiração para a produção artística. Em decorrência disso, suas telas são dotadas de um caráter agudo, visceral e singular. Alguns exemplos de livros e artigos mencionados pela autora ilustram essa relação: “*Frida Kahlo: Pain and Passion*”, de Andrea Kattenmam; “*Frida Kahlo: Torment and Triumph in Her Life and Art*”, de Malka Drucker; “*Frida Kahlo: Brush and Anguish*”, de Martha Zamora, “*Frida Kahlo: The Palette, the Pain and the Painter*”, de Hayden Herrera, “*Painting for Miracles*”, de Gloria Orenstein; “*Frida Kahlo: A Cry of Joy and Pain*”, de Nancy Breslow. Complementa a lista o artigo de Antonio Rodríguez, amigo da pintora, intitulado “*La mujer que venció al dolor*”, publicado logo após a morte de Kahlo.

Respeitando o valor do conceito de dororidade para significar esse estreitamento de relações entre mulheres pretas, permeada pela intersecção do racismo e do machismo, pede-se licença para utilizá-lo enquanto marcador para a interação estabelecida entre mulheres e Frida Kahlo. A dor e o sofrimento serviriam, portanto, como ponto proeminente em se tratando da artista, e sob uma perspectiva feminista representaria uma « *mystique de la reliance* » – “dores” em comum que estabelecem conexões, identificações entre gerações de mulheres ao mesmo

¹⁴ No original: “because Kahlo’s life has been recounted as a litany of physical and psychological symptoms, she is revered for her ‘triumph’ in creating art despite the ‘torment’ of bodily and emotional injury.”

tempo em que promovem a inspiração para sua superação. A palavra que poderia sintetizar essa relação é a resiliência, ou seja, “[...] a capacidade de se recobrar ou de se adaptar à má-sorte, às mudanças” (HOUAISS, 2009).

Emoção, para Maffesoli (2009), deve ser vista como uma estrutura antropológica e que desempenha o papel de cimento social justamente porque dispensa qualquer conteúdo, serve como um continente que basta para concretizar o “estar-junto.” Assim, a dor referida por Piedade (2017) serve de fator de agregação às mulheres negras, dispensando que o conteúdo da dor seja necessariamente partilhado, bastando que exista por si. Dor, emoção, sentimento, são atmosferas que dispensam o objeto, o referente, constituem-se como ato de sentir em coletivo, atua como fator-chave na socialização, no gregarismo, da ética na estética.

Dororidade ocupa, nesse caso, o lugar onde Maffesoli (2001, 2011) localiza o afeto e o sentimento, ou seja, enquanto cimento social, como suporte das relações estabelecidas entre grupos ou tribos. Conforme Piedade (2017, p. 8):

Que Dororidade possa definir um lugar do afeto e da razão, da emoção e da reflexão e apontar para o que podemos dar umas às outras (incluo aqui toda a humanidade em uma nova e mais completa ideia de comunidade) no cenário da miséria espiritual e material que paira sobre todos nós na atualidade, é o que esperamos.

A concepção auxilia na elaboração teórica ao estabelecer uma ponte entre a noção de neotribalismo (MAFFESOLI, 2001), enquanto agrupamentos marcados pelo compartilhamento do sentimento, do afeto, e o feminismo, enquanto movimento político e teórico que congrega as mulheres, sem deixar de ressaltar as diferenças que atravessam cada uma. Como Piedade (2017) bem salienta, a dor permeia todas as mulheres, mas as distingue sob a gradação que marca outros lugares de pertencimento além do gênero. Mas ela existe e auxilia na compreensão dos aspectos significativos que, ao menos em parte, alimentam a relação estabelecida entre mulheres que participam da cultura material em torno de Frida Kahlo e o imaginário construído em torno da artista. A dor, o sofrimento, a desilusão amorosa, os obstáculos impostos pelo sexismo, todos esses elementos identificados na obra da artista podem ser esse “continente” que serve de cimento social para o gregarismo em torno da pintora.

4 IMAGEM E IMAGINÁRIO

Este capítulo cuidará de abordar as noções de imagem, imaginário e tecnologia do imaginário a partir das contribuições de La Rocca (2007, 2014), Maffesoli (1998, 2001, 2009), Rabot (2007) e Silva (2003, 2017). A escolha do imaginário para a análise explica-se por constituir uma ferramenta que destaca o aspecto coletivo e partilhado, bem como a construção do sujeito. É esse escorregamento entre essas esferas aparentemente afastadas, porém, que são cada vez mais aproximadas pelas tecnologias que tornam a noção tão atraente para o estudo. Conforme será explicitado, Frida Kahlo mobiliza aspectos diversos para as pessoas, por vezes enfocando questões íntimas, como experiências que tocam as mulheres em particular, como também representando aspectos coletivos, como a perseguição da arte como território profissional. Por isso, a pintora pode ser vista como um referente que alcança um patamar significativo a partir de múltiplas camadas de significação, o imaginário.

Inserir noções como imagem e imaginário como pilares na construção analítica da pesquisa revela-se primordial diante da atual proliferação epistemológica na sociedade contemporânea. A imagem pode ser compreendida como a base, a raiz, sobre a qual o imaginário se assenta. Propõe-se, assim, reconhecer a inevitabilidade da imagem - quase um imperativo sociológico - e sua essencialidade para a compreensão do mundo atual. As imagens são intermediárias nas relações entre as pessoas, que se comunicam por meio delas, constroem sua subjetividade e percepções. A imagem, por mais “objetiva” e “real” que possa parecer, é sujeita à seletividade operada pela reconstituição mental.

A noção de imaginário pretende recuperar a esfera não-racional que permeia as relações no interior das tribos (MAFFESOLI, 1998). O imaginário, enquanto elemento onírico, virtual, é constitutivo do estar-junto. Essa constituição do imaginário está estreitamente relacionada à predominância da imagem, de um mundo imaginal que interfere na construção e na constituição dos indivíduos enquanto *persona*, ou seja, enquanto inseridos na relação com o outro. As noções de imaginário e imagem (SILVA, 2017) alinhadas à tecnologia do imaginário (SILVA, 2003) asseguram à análise um ingresso no campo simbólico, buscando compreender conteúdos e narrativas que circulam junto à imagem de Frida Kahlo.

O imaginário adquire especial relevância no contexto de ênfase do estar-junto, da imagem e do objeto como sintomas do fim do individualismo e da emergência das tribos afetuais que partilham desses mundos. A tendência à adesividade está calcada nas estruturas do

imaginário, “[...] estrutura que busca a intimidade, a perda na transcendência, seja da deidade ou, mais difusa, do corpo social” (MAFFESOLI, 2001, p. 162).

O imaginário caracteriza-se como um estado de espírito característico da cultura de determinado povo, variável diante da comunidade à qual se refere. Cultura contém uma parte de imaginário, mas não se confunde com ele: imaginário abrange um elemento imponderável, um mistério transfigurativo ou criativo, enquanto a cultura trata das obras que caracterizam um povo, como a literatura, a música ou, amplamente, os costumes e os fatos do cotidiano. A cultura pode ser descrita, enquanto o imaginário se mantém como uma atmosfera aurática. Nas obras da cultura, o imaginário está presente enquanto uma espécie de transposição atmosférica da cultura, que mira ao imponderável (MAFFESOLI, 2001).

A proposta de estudo do imaginário envolve o reconhecimento de elementos não-racionais que merecem abordagem sociológica, bem como a busca pelas condições de produção. A abordagem do imaginário não passa por uma explicação sobre por qual razão algo se adensou como tal, logrando-se encontrá-lo por meio do processo inverso à sua constituição: a sua revelação é, *a posteriori*, a partir do que virou imaginário. O imaginário não é localizável; não é possível, partindo de uma perspectiva positivista, buscá-lo com instrumentos tradicionais de pesquisa; ele existe (e resiste) às tentativas de significação, de encerramento em uma categoria precisa. Escorrega, foge, metaforiza-se, gera uma suspensão da racionalidade em prol da credulidade, de uma crença de verdade. Por sua vez, o procedimento de narração do vivido (SILVA, 2003) consiste em desvelar o que está oculto, as imagens latentes, proceder a uma decodificação de “enigmas do cotidiano expressos sob a forma de uma produção simbólica cada vez mais mediada por tecnologias de contato, de fabulação, de mitificação, de projeção de imagens para consumo de massa” (SILVA, 2003, p. 85). No caso de Frida Kahlo, essa busca pela apreensão do imaginário se dá a partir das narrativas das respondentes do questionário, que condensam as imagens em torno da artista.

Assim, a busca por uma não-lógica, pelo não-racional abre a análise sociológica para o que não é quantificável ou submetido a uma observação aberta, da ordem do inteligível, mas do sensível. Trata-se de uma sociologia que pretende compreender essas narrativas, sem alcançar padrões, mas o que é diferente dentro de um âmbito pequeno, local. “O singular é tão sociológico quanto o geral. O único exige tanta explicação quanto o múltiplo” (SILVA, 2003, p. 76). O registro dessas narrativas comporta um processo que inicia pela vivência, pela imersão nesse vivido e sua observação, passa pela compreensão do fenômeno e sua interpretação, com o pesquisador sempre assumindo uma posição de mediação, de alguém implicado no processo, porém alheio a ele. Termina com o tecer da trama, apresentando seus nós, sua capilaridade.

Essa narrativa, para Silva (2003), deve atentar para as contradições, descontinuidades, paradoxos, enfim, as complexidades inscritas nesses imaginários e nas pessoas que os constroem.

O imaginário é um investimento sociológico, o ser humano não subsiste sem ele; a capacidade de formação imaginal, possivelmente, é o que o diferenciaria dos animais. Entendendo a vida como uma passagem, como temporária, o ser humano se utiliza do imaginário como uma fuga, um escape do eterno retorno às questões ligadas à morte e à existência. O imaginário seria como um jardim que propicia o esquecimento da finitude da vida. A consciência da transitoriedade seria como um deserto árido, um vazio, sem a transcendência que os significados propiciam a partir do imaginário (SILVA, 2017). Em meio à caminhada do sujeito por esses elementos áridos, por evocação inconsciente, são construídos imaginários que revestem esses elementos ao longo de sua passagem.

E disso decorre sua relação com a imagem, *imago*, elemento visual da presença na ausência, tentativa humana de superação da morte pela representação material eternizada. Imagem é a roupagem por meio da qual o imaginário se entrega ao olhar.

As perguntas “Que imagem esconde o imaginário?” e “Qual a sua imagem fundadora?” (SILVA, 2017, p.112) traduzem a relação entre imagem e imaginário. Imagem pode ser o que se torna visível após a interferência do imaginário, ou seja, após o firmamento de suas camadas de sedimentação significativas, e, ao mesmo tempo, ser o elemento fundador e provocador. Por exemplo, as obras e fotografias de Frida Kahlo constituem imagens fundadoras para as pessoas que tomam contato com elas pela primeira vez, enquanto, para a artista, seriam um resultado imaginal. Similarmente, para os admiradores, as imagens fundadoras podem se tornar imagens que materializam imaginários, com significados agregados que as dotam de um sentido. Nesse sentido, um imaginário individual, a princípio, passa a ser comunicado à medida em que a imagem é transmitida. A imagem é a mesma, porém, a interpretação sobre ela e a relação estabelecida mudam quando esses excedentes de sua existência no real são tornados significativos. A imagem fornecida pela obra *Hospital Henry Ford* (Figura 9), cuja interpretação corrente é de que foi pintada pela artista como espécie de exorcismo da dor decorrente de um aborto, pode provocar o imaginário da artista como uma mulher que buscava resistir à dor por meio da arte, ao passo em que consolida esse mesmo imaginário.

O imaginário seria como um corte na percepção, corte que se torna referência. Adquire contornos de uma adição ao existente de modo a modificá-lo e incorporá-lo. Configura-se como uma evasão, uma fuga do real dado à repetição. O imaginário também pode ser visto como uma

ruptura à ordem das coisas, na medida em que o excedente significativo que adquire sentido para o sujeito pode representar uma quebra da realidade.

Onde se situa o imaginário a ser compreendido e interpretado? Num espaço entre a consciência que perdeu a soberania anterior à psicanálise e o inconsciente perdido no continente escuro das forças primitivas da animalidade. O imaginário interroga os limites da consciência e, por sua ligação com o real, interdita a fuga para o irracional. O imaginário tem suas fundações na morada do cotidiano, o seu caminho, de algum modo, é sempre o caminho da poesia na prosa da existência, o caminho da transfiguração. (SILVA, 2017, p. 135).

Ele está no entremeio entre o falso e o verdadeiro, e até desvelado não perde o poder de sedução. Gera dependência, principalmente em momentos históricos, quando a pressão pela racionalidade está prestes a esgarçar, ou seja, saturar-se. À medida que a sociedade privilegia o afastamento físico, há uma compensação virtual, imaginal que procura pela reaproximação grupal. Cada vez mais recorre-se ao imaginário como iniciativa de uma inocência original, primitiva, a infância do ser humano, que vê uma floresta encantada onde há um terreno abandonado. “O imaginário é a caminhada na floresta dos signos, dos significantes e dos significados feita pelos elementos que marcam a relação entre realidade e imaginação” (SILVA, 2017, p. 64).

Com isso, a inescapabilidade do imaginário subsiste por meio da submissão do sujeito, que não é dono de seu imaginário, sequer é capaz de controlá-lo, especialmente por meio da razão. Ninguém consegue selecionar imaginários ou dominá-los completamente; o imaginário tem um quê de autoritário, impositivo: por meio da experiência, das vivências, da história acumulada pelo sujeito, ele impõe-se, submete. A modernidade insistia na subjugação do objeto, mas esquecia-se que o sujeito também é caracterizado por uma sujeição: ele sujeita ao mesmo tempo em que se submete.

O imaginário pode ainda ser percebido como um ato transfigurador, que torna o banal extraordinário por meio da implementação de significados que dotam o real de sentido. O imaginário seria como uma “floresta encantada”, ou seja, uma série de camadas de significação que recobrem o real, dotando-o de um realismo mágico. A relação entre real e imaginário é complexa porque se perfaz como uma imbricação, uma relação de interdependência: um não pode existir sem o outro. Real e imaginário caminham juntos, na medida em que o primeiro é o que existe sem a camada de significação acrescida pelo imaginário. Dotado de significado pelo imaginário, torna-se um “real” ou “hiper-real”. Constituído pelas camadas, consolidado enquanto um “imaginário realizado”, o real torna-se hiperespetacular e categórico (SILVA, 2017).

O imaginário seria, em suma, um acréscimo a determinado fato, evento ou objeto e que se torna, após fincado na memória do sujeito, uma lembrança significativa que domina, recobre o momento. É o que sobra, um resto, a subtração entre o apresamento do objeto, do real, e a apreensão pelo olhar com fulcro na vivência do sujeito.

A ausência das camadas significativas providas pelo imaginário, qual seja, o real em sua crueza, resulta, segundo Silva (2017), em um desencantamento do mundo, a depressão, o olhar factual da vida. Enquanto o movimento do real perfaz-se por meio de uma aglomeração de bens quantitativos, enfatizando a posse, extraindo energia do desencantamento do mundo, o imaginário age a partir da intensificação de imagens significativas.

[...] o imaginário como ciclo que vai da instituição à desconstituição de um estado, é uma relação social entre aquele que designa e aquilo que é designado, o acontecimento, mediada pela linguagem e consumada pelo sentido, esse significado que nasce da comunicação. (SILVA, 2017, p. 131).

O imaginário só pode ser perscrutado *a posteriori*. Ele assume o lugar de algo que está apoiado no real, que pode ser desconstruído, revelado, mas não pode ser previsto ou controlado por meio de teorias e fórmulas. Está no caminho entre o objetivo (vivido, olhado) e o subjetivo (olhar). Nas palavras de Silva (2017, p. 58), “[...] é aquilo que se acrescenta inconscientemente ao acontecido, mas que se torna, depois de fixado, a única consciência possível do existente.”

O imaginário é um caminho aberto pelo significado em vias de cristalizar-se rumo ao sentido. Alimenta-se de símbolos existentes não degradáveis e que, ao serem recobertos por essas camadas de significação, ampliam a realidade do mundo, dotando-a de um sentido que modifica a subjetividade humana, direcionando-a aos repositórios da sensibilidade, do emocional, do afeto, do espírito.

Os apontamentos do imaginário extraídos da obra de Silva (2017) podem ser ilustrados a partir do trecho a seguir, extraído da obra *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf. Nele, Peter Walsh, personagem recém-chegado à Inglaterra após um longo período vivido na Índia, reflete acerca do encontro na casa de seu antigo interesse amoroso, a protagonista do romance Clarissa Dalloway. Esse encontro fora marcado pelas impressões mentais formuladas por cada um concomitantemente à conversa travada, um diálogo que ora escondia esses pensamentos, ora os fazia escapar. Todas as sensações, os estímulos evocados pela casa da protagonista, como as roupas, a postura, tudo era inescapável ao olhar crítico do amigo. Porém, passado esse momento de “choques perceptivos” (SILVA, 2003), há uma seleção de elementos, um excedente

significativo, o imaginário, expresso no seguinte excerto, que se torna “a única consciência possível do existente”:

Rememorando aquela longa amizade de quase trinta anos, essa teoria dela funcionava até certo ponto. Por mais breve, fragmentado e às vezes doloroso que fosse na prática um encontro, ainda mais com a ausência dele e as interrupções (como nesta manhã, por exemplo, Elizabeth irrompendo como um potro de pernas compridas, bela, taciturna, bem quando começava a se entender com Clarissa), era incalculável o efeito que havia produzido em sua vida. Bem que havia ali um mistério. *No início a gente receia apenas uma semente dura, pontiaguda, incômoda – o encontro em si; terrivelmente dolorosa quase sempre; porém, distante do outro, nos lugares mais improváveis, a semente florescia, se abria, liberava seu aroma, permitia que a gente tocasse, experimentasse, olhasse em volta e dela recuperasse todo o sentimento e a compreensão, após anos perdida. Assim Clarissa retornara a ele; a bordo do navio; no Himalaia; aludida pelas coisas mais estranhas* (assim como Sally Seton, aquela generosa, entusiástica tolinha!, pensava *nele* ao ver hortênsias azuis). Ela o influenciava mais do que qualquer outra pessoa. E sempre dessa maneira, *aparecendo-lhe à revelia*, fresca, como uma dama, crítica; ou arrebatadora, romântica, lembrando um campo ou uma colheita da Inglaterra. *Ele a via com mais frequência no campo do que em Londres [...]* (WOOLF, 1980, p. 147-148, itálico nosso)

Nesse caso, o imaginário apresenta-se como um complemento do real, uma ampliação, “extensão ao modo luminoso” (SILVA, 2017, p. 35). Existe a realidade do encontro, com o turbilhão de impressões, de sensações, e o momento posterior, em que as camadas imaginárias sedimentam nos pontos mais significativos do sujeito e distorcem aquele real inicial. “O espelho do passado”, diz Silva (2017, p. 85), “[...] distorce as imagens do presente, assim como os desejos do presente deformam histórias do passado.”

Silva (2017) desenvolve a hipótese do imaginário como um excedente de significação, um transbordamento inconsciente, um fragmento do real cognitivamente selecionado e que adquire camadas de significação. O autor ilustra sua teoria com uma referência à Odisseia, de Homero: imaginário, no caso da epopeia, não é o que Ulisses viveu, muito menos o que Homero narrou, mas o que permaneceu, “cristalizou-se” com o guerreiro no retorno da jornada, o que a tornou significativa, ou seja, heroica. Ou, no caso de *Mrs. Dalloway*, o imaginário é o que restou com Peter Walsh de suas impressões (ou do confronto) entre a Clarissa de sua juventude e a Clarissa atual, mãe, esposa e anfitriã de uma festa. O imaginário, relativo a Frida Kahlo, é o que torna os fragmentos de sua obra, de sua história, significativos para as pessoas. E estas, a partir desses excedentes, constroem imaginários em torno da artista com um sentido individualizado, mas que pode ser compartilhado.

O imaginário é cíclico, é possível penetrar nele, descobri-lo, desvelá-lo, mas não sair dele. O imaginário consiste em uma introjeção arquitetada pelo indivíduo do real, uma “[...] aceitação inconsciente, ou quase, de um modo de ser partilhado com outros” (SILVA, 2006, p. 9). Ele distorce o real, dimensionando-o simbolicamente, ao mesmo tempo em que compõe

“[...] uma rede etérea e movediça de valores e de sensações partilhadas concreta ou virtualmente” (SILVA, 2003, p. 9). É concebido sob duas dimensões: como um reservatório de imagens e um motor. Reservatório porque funciona como repositório de imagens, memórias, lembranças, as quais, por meio de um mecanismo que abarca tanto o indivíduo quanto o coletivo, faz sedimentar uma leitura do modo de estar e ser no mundo. O imaginário é uma distorção involuntária do vivido que se cristaliza como marca individual ou grupal. Diferente do imaginado, que vem da imaginação, uma projeção irreal que poderá se tornar real, o imaginário emana do real, estrutura-se como ideal e retorna ao real como elemento propulsor (SILVA, 2003). Por outro lado, ele é um movimento que impele o indivíduo ou os grupos, ele é um “sonho que realiza a realidade.”

O olhar produz o real, mas não o produz livremente. O imaginário, como motor das ações de cada um, condiciona o olhar e distorce o objeto. Não pode, contudo, produzir o que não vê. Esse é o paradoxo da adequação entre o olhar e o real. O olhar produz o real que o provoca. O olhar produz o real que o produz. O imaginário transforma o acontecimento e o objeto em narrativa do olhar. A realidade de cada olhar figura como realidade olhada. Só uma leitura ingênua, porém, pode imaginar que entre todos os olhares possíveis sobre o mesmo ponto focado não há jamais coincidência. A realidade olhada pode ser coincidente para múltiplos olhares ainda que se reserve ou produza uma margem. O imaginário opera nessa margem quase sempre imperceptível. (SILVA, 2017, p. 41).

O imaginário é um excesso do real, uma camada excedente que agrega sentidos e é atribuída a um fato ou objeto que passa a ser significativo, podendo, esse último, ser tanto individual como coletivo. O imaginário ao transfigurar acontecimentos, objetos, ações, transforma-os em uma narrativa condicionada ao olhar, o que faz com que existam múltiplas realidades do imaginário, ainda que limitadas. Silva (2017) entende que há um paradoxo entre a relação entre o objeto e o vivido, pois “[...] olhares diferentes, singulares, únicos, irreduzíveis, que se apropriam diferentemente do real, produzem um olhar comum, convergente, que resulta num imaginário social” (SILVA, 2017, p. 41).

O imaginário pode ser socialmente mais útil, como liga estrutural e estruturante, e sobrepor-se a esse real despojado e desnudado. Assim como o mito pode ser mais relevante do que a verdade, o imaginário – processo de mitificação ou mitologia consumada – tende, por ser encantador (enfeitador), a triunfar. (SILVA, 2017, p. 29).

Enquanto uma distorção da percepção, o imaginário permite a criação de lendas e mitos. Lembra Silva (2017) que uma característica do mito é a sua incontestabilidade. Assim, a função comunicadora do imaginário assegura a construção mítica. O imaginário favorece

interações e relações entre as pessoas, é a cola tribal que viabiliza a organização de práticas, de crenças, de ritos. É vivido como uma verdade, verdade intensamente sentida como tal que se torna realidade. Afinal, o cimento necessário para a vida em sociedade somente torna-se concreto na medida em que valores, crenças, ideias, imagens e experiências são trocados em conjunto, são compartilhados. O imaginário está contido nisso, ele está implicado.

O imaginário também pode configurar um pertencimento virtual. No caso de Frida Kahlo, é isso que parece ocorrer. Virtual não é necessariamente perfazer-se no ambiente da internet, mas enquanto uma comunicação que prescinde da troca, da interação consciente, física e verbalizada, podendo se realizar por meio de imagens. Para Silva (2017, p. 142),

[...] o imaginário aciona no indivíduo uma diferença que traz à tona as suas identificações essenciais e faz aflorar os seus desejos mais luminosos ou sombrios. Imaginário é o que faz e descobre diferença, no sentido amplo dessa ‘ficção compartilhada’ (Harari, 2015), feita de narrativas e mitos, que dá significado à vida de cada um e serve de ‘cimento social’ (Maffesoli, 2008) fazendo a sociedade permanecer como tal. Num sentido mais restrito, imaginário é a diferença individual ou grupal que recorta a ficção social ou acrescenta-lhe micronarrativas que colam os seus protagonistas ao conjunto social ou dão-lhes um espaço particular dentro da ordem geral ou do sistema global de atuação histórica.

Um imaginário quando socializado por um grupo depende da emoção, da carga sensível que ele comunica, pois isso o alimenta. Em sendo apenas real – e não “real” - o fato, o objeto, perdem a carga emotiva capaz de estabelecer relações entre os sujeitos. Há no imaginário um componente de desejo, com a correlata perda da capacidade comunicadora quando esse desejo não mais é alimentado. Na visão de Silva (2017, p. 78), “[...] o imaginário é um conjunto de mitos cotidianos que pode se desagregar a qualquer momento por inanição.”

Nesse tema, cabe introduzir o papel das tecnologias e a relação com o imaginário: elas têm a capacidade de produzir a aura voltada a objetos ou eventos, mas não conseguem ofuscar a formação imaginal espontânea ou induzir um imaginário, o que produz a mística que singulariza objetos, atos e acontecimentos em meio às massas. O imaginário sempre pode escapar a qualquer tentativa de indução, de conformação imaginal a formatos pré-prontos, ele resiste às tentativas de instrumentalização.

No imaginário contemporâneo convivem formas narrativas – filmes, mitos, lendas, histórias em quadrinhos, romances, telenovelas, séries, ficção científica, ensaios, crônicas, relatórios de pesquisa, jornalismo – e práticas corriqueiras que fazem interagir seres vivos e objetos. Nessa realidade ampliada do imaginário, recortada pela lente singular de cada um, o todo sempre está na parte, essa parte entre bendita e maldita que funciona como excedente social ou excedente simbólico. O imaginário pode ser visto como um excedente simbólico significativo. (SILVA, 2017, p. 50).

Para Silva (2003), todo imaginário é um real, é um dado da realidade. Por outro lado, todo real também é imaginário, já que dentro de todo real há um irreal pronto para ser desvelado. Em outras palavras, o real existe por meio do imaginário, é este quem dota de sentido (serve como um motor) as “cotidianidades” dos sujeitos, o que os move, motivam, sem que tenham necessariamente consciência dessa formação.

O imaginário, assim, está sobreposto no sujeito, não o abandona, é um “território” (SILVA, 2017), ou, para usar um termo emprestado de Maffesoli (2000), é um “continente” dentro dele. A importância do imaginário na vida social reside no fato de que o sujeito se situa tanto em submissão a um imaginário preexistente quanto na inseminação de novos. Ao assegurar essa mitificação que impulsiona o sujeito ao fazer e à vivência histórica, ao mesmo tempo dotando-o de um aspecto de verdade, o imaginário assegura certo equilíbrio à sociedade. Mito e história, verdade e imaginário, convivendo e se retroalimentando sinalizam potências.

Mais uma vez trazendo Virginia Woolf (1990?) como referência, no ensaio “Um quarto todo seu” (*A Room of One's Own*, no original), a escritora revelou o quão basilar parece ser a relação entre construção imaginal e verdade, demonstrando como a formação de mitos é precíua para a sedimentação de narrativas históricas. Atentando-se exclusivamente para a diferença sexual na literatura, Woolf reflete sobre a indignação dos homens de letras às críticas literárias feitas por mulheres às suas obras. Enxerga, argutamente, nesse gesto, uma vaidade ferida, um protesto contra algum tipo de violação do poder de acreditar em si. Deduz a escritora que as mulheres, então, parecem servir como espelhos dotados de um “mágico e delicioso poder” de devolver o reflexo dos homens com o dobro de seu tamanho natural. Perspicaz, prossegue dizendo que:

[...] sem esse poder, a Terra provavelmente ainda seria pântano e selva. As glórias de todas as nossas guerras seriam desconhecidas. Estaríamos ainda rabiscando os contornos de cervos em restos de ossos de carneiro [...]. O czar e o cáiser nunca teriam portado ou perdido coroas. Qualquer que seja seu emprego nas sociedades civilizadas, os espelhos são essenciais a toda ação violenta e heroica. Eis porque tanto Napoleão quanto Mussolini insistem tão enfaticamente na inferioridade das mulheres, pois, não fossem elas inferiores, eles deixariam de engrandecer-se. (WOOLF, 1990?, p. 45).

Assim, reflete a escritora, estaria elucidada a insistência no discurso de vários homens na afirmação da inferioridade das mulheres, e seu incômodo quando estas emitem opiniões ou criticam suas ações: a imagem no espelho encolhe; afinal, como poderia um homem continuar a “[...] proferir julgamentos, civilizar nativos, fazer leis, escrever livros, arrumar-se todo e deitar falação nos banquetes, se não puder se ver no café da manhã e ao jantar com pelo menos o dobro do seu tamanho real?” (WOOLF, 1990?, p. 46).

Esse exame da autora deve ser lido no contexto histórico, quando a categoria gênero não estava em voga e a discussão sobre a diferença estava calcada na diferença sexual. Porém, o argumento interessa ao ilustrar o motor do imaginário enquanto fonte mítica e sua relação com a construção histórica e sedimentação de paradigmas de verdade. Sob o ângulo de Woolf, para seus contemporâneos, a configuração imaginal da inferioridade do outro é condição para o impulso vital. Vital aqui é proposital, lembra a imagem como tentativa de esquecimento da morte, ou lembrança da vida. Nesse sentido, o imaginário é, em consonância com Silva (2017), uma “potência encarnada”: ao escapar do lugar esquadrinhador do real e, ao soerguer a realidade à significação, ele é uma “astúcia do vivido”, oferecendo motivos para uma vivência intensa do presente, “[...] sem as limitações de uma verdade histórica que, mesmo repelida, continua, como Deus, a existir em algum lugar como figura tutelar” (SILVA, 2017, p. 61-62).

O imaginário sempre comunica um paradigma de verdade do sujeito. Ele, no entanto, não está calcado em um vácuo da realidade ou produto de uma ilusão sem fundamento no real. O imaginário é um recobrir eventos, objetos transfigurados pelo olhar, pela subjetividade e pela experiência. É o que o distingue da imaginação pura e absoluta, ainda que o processo pelo qual o imaginário se constitua seja, de certa forma, imaginativo (SILVA, 2003). Ele age nesse caminho entre o real e o hiper-real, um real dotado de significado que vai sendo dimensionado pelo sujeito e sob influência do meio. O imaginário não rompe com o real e não pode eliminar completamente a interpretatividade. Ele se situa no entremeio, entre o subjetivo e o objetivo, içado a uma posição na realidade (SILVA, 2017).

Se existe dominação do sujeito pelo imaginário ela é da ordem da dependência, uma vez que uma vivência sem imaginário é fadada ao desencantamento do mundo, e o sujeito não possui qualquer controle sobre os imaginários que constrói. Igualmente, o imaginário não pode ser visto como equivalente à ideologia enquanto construção mental. O imaginário opera por meio da deformação, do redimensionamento, do ajuste, mas não por meio do controle ou da seleção, como a ideologia. Esta, segundo Silva (2017), encobre a verdade, enquanto o imaginário enleva, faz com que o sujeito descubra mais sobre si.

Considerando o objeto da pesquisa, o estudo sobre os imaginários em torno de Frida Kahlo e do feminismo, a noção de imaginário de Silva (2017) torna-se pertinente por considerar o aspecto coletivo - ou tribal, seguindo Maffesoli (1998, 2001). A partir dessa leitura do imaginário, aqueles formados em torno de Frida Kahlo poderiam ser elaborados de acordo com as imagens construídas pelas mulheres detentoras de objetos da artista. Lembrando que, para Maffesoli (2009), o imaginário como mudança constante atualiza a aura do objeto. Sob essa perspectiva, o original é constantemente renovado conforme o imaginário sobre ele se atualiza.

Como se opera esse processo com Frida Kahlo? Qual é a relação entre o mito e o imaginário e como esse imaginário mobiliza algumas mulheres em torno de sua imagem? Entre os imaginários em torno da artista, em que medida esses dialogam com o feminismo ou em que medida o feminismo contribui para a produção, repetição e atualização dos imaginários em torno da artista?

Anteriormente, abordou-se a importância de considerar a tecnologia e seus aparatos como parte do processo comunicativo, essenciais na construção do sujeito e do próprio neotribalismo, por meio do net-ativismo, ou seja, a ação como inscrita na tecnologia. É extensa a literatura sociológica que busca apontar os efeitos perversos que essa serialização imagética provoca nos sujeitos, tanto no plano cognitivo quanto social. Essa perspectiva analítica termina, então, por revolver em torno de um dever-ser, de como deveria ser a relação dos sujeitos com a produção e o consumo de imagens, o que vai de encontro à proposta de Maffesoli de interpretar o mundo como ele é. Consequentemente, a linha adotada na pesquisa é de incorporar a análise sobre o predomínio da imagem e do imaginário como essa fonte da qual os sujeitos bebem, mas sem adotar a perspectiva desenvolvida pela sociologia da modernidade.

As novas tecnologias são produtos culturais e são palco para a produção e reprodução de imagens. No fundo, as mudanças tecnológicas inspiraram mudanças na medida em que trouxeram novos paradigmas, principalmente a proliferação e dominação das imagens como mediadores nas relações entre sujeitos. Ela influencia o olhar dos sujeitos sobre o mundo, ecologicamente falando, ao ampliar a interconexão entre as pessoas e o real como predominantemente imagético. A experiência visual tornada como central está permeada pelas tecnologias, operando em uma transformação do modo como o observador se apropria das imagens (LA ROCCA, 2014).

Saber ver o que é, o mundo tal como ele se apresenta aos nossos olhos, é uma dessas necessidades a partir da qual a imagem nos acompanha e nos dirige instaurando uma necessidade de atenção e de reflexão sobre as dinâmicas climatológicas do nosso presente. (LA ROCCA, 2014 apud LA ROCCA, 2007).

A imagem, como abordou Maffesoli, é a marca de um “vitalismo societal” e ecológica por natureza, pois favorece as interações e trocas sociais. Trata-se, segundo La Rocca (2014), de uma “imagem-estímulo”, que estende o horizonte visual e oferece a possibilidade a cada pessoa, enquanto *persona*, de construir uma experiência própria de associação com as outras.

A relação de associação com o mundo e com o outro é construída aqui em um plano simbólico e imaginário e atualiza-se, então, através do binômio imagem-rede a ser

apreciado como uma forma climatológica de existência coletiva cujo um dos efeitos é precisamente essa proliferação da imagem. (LA ROCCA, 2014, p. 122).

Longe de representar uma fonte de distanciamento, as redes sociais e os instrumentos tecnológicos constituem uma base para as relações sociais, para o sentimento de pertencimento às tribos. Elas multiplicam as relações de proximidade (RABOT, 2007). Nesse sentido, para La Rocca (2014, p. 123), “[A tela] é um habitat como espaço eco-simbólico, onde a produção de imagens dá nascimento a um museu imaginário que evoca lugares, territórios, momentos da vida quotidiana e cria memórias e emoções.”

Imagem, *imago*, como dito, significa a representação de um objeto, remete à sua ausência. É uma forma de transcender a morte ao possibilitar o registro de um evento, uma pessoa, um acontecimento para além daqueles que o testemunharam.

A imagem, como aponta La Rocca (2014), é a chave para acessar o modo como as pessoas se relacionam e se associam, trocam e compartilham experiências. A profusão das imagens faz com que haja uma aproximação, reduzindo a distância entre o significante e a coisa significada, “[...] tornar visível aquilo que é diferente ou estranho para melhor domesticar e incorporar” (RABOT, 2007, p. 27, tradução nossa)¹⁵. E mesmo as imagens virtuais, imateriais, não alteram a necessidade gregária do ser humano, constituindo prova disso as redes sociais formadas puramente pelo compartilhamento de imagens, como o *Instagram*. “A imagem continua a nos conduzir ao sagrado porque estrutura os grupos a partir de sentimentos e de emoções partilhadas” (RABOT, 2007, p. 31, tradução nossa)¹⁶. das imagens A conexão emocional, pode-se afirmar, é proporcionada pela tecnologia, pelas imagens veiculadas e trocadas, e, portanto, pelo imaginário sedimentado. Com isso, a formação de imaginários pode ser influenciada pela tecnologia enquanto dispositivo que o (retro)alimenta com novas.

As tecnologias do imaginário são dispositivos (Foucault) de intervenção, formatação, interferência e construção das ‘bacias semânticas’ que determinarão a complexidade (Morin) dos ‘trajetos antropológicos’ de indivíduos ou grupos. Assim, as tecnologias do imaginário estabelecem ‘laço social’ (Maffesoli) e impõem-se como o principal mecanismo de produção simbólica da ‘sociedade do espetáculo’ (Debord). (SILVA, 2003, p. 20-21).

Tecnologias baseadas na comunicação, como a internet, alimentam e servem de alimento para os imaginários. Haveria, segundo Maffesoli (2001), um aspecto da internet que

¹⁵No original: “Donner à voir ce qui est différent ou étrange pour mieux le domestiquer et l’incorporer”

¹⁶No original: “L’image continue de nous conduire au sacré du fait qu’elle structure les groupes à partir de sentiments et d’émotions partagées”.

seria voltado ao utilitário, ao racional, mas que seria apenas uma face do fenômeno da relação estabelecida entre sujeitos e tecnologias. O relevante, para o autor, seria a relação estabelecida e a circulação de signos que, simultaneamente, servem como alimento e alimentam os imaginários (MAFFESOLI, 2001).

Em contrapartida, Maffesoli (2001) critica a visão de que o ser humano ficaria refém das imagens, manipulado sobretudo pelas tecnologias. O autor defende que as pessoas criam os arquétipos presentes nos produtos culturais veiculados pelas tecnologias de comunicação, como o cinema e a televisão, que estão ligados ao vivido, ou seja, produzem esses arquétipos com base na realidade presente na “existência social” (MAFFESOLI, 2001). Por mais manipuladoras que possam ser as imagens criadas, elas têm um afinco com a vida cotidiana. Para ele, então, “[...] as tecnologias do imaginário bebem em fontes imaginárias para alimentar imaginários” (MAFFESOLI, 2001, p. 81).

As tecnologias dos imaginários devem ser compreendidas como dispositivos interpelativos, que incidem nas consciências e interferem na produção de mitos e visões de mundo. A noção de dispositivo é emprestada de Foucault enquanto um conjunto de práticas, mecanismos e instituições que operam tanto em um nível discursivo como não-discursivo em que o poder pode ser manipulado, e os indivíduos assujeitados sem o auxílio direto da violência. Não estão limitados a tecnologias no sentido técnico, ainda que estas sejam, atualmente, as que mais impactam nas camadas imaginárias das pessoas.

Para Silva (2003), a pós-modernidade assiste à substituição das tecnologias do controle delineadas por Foucault, pelas tecnologias do imaginário, que operam por meio da sedução, que se aproveita da neutralidade por indiferença, da positividade total como imperativo social (HAN, 2015). Esse excesso de positividade, segundo Silva (2003), eliminaria a crítica corretiva. Ainda, como o imaginário envolve os afetos, a sedução provocada por sua tecnologia torna-se mais intensa, uma “dominação” que se perfaz por meio de uma adesão, de um consentimento fundado pela busca de um prazer hedonista.

Lembrando o imaginário como um excedente de significação, as tecnologias são capazes de cristalizar essa camada imaginal, “[...] dando profundidade ao que se apresentou, um dia, como efêmero” (SILVA, 2003, p. 43). Logo, elas seriam como as raízes que solidificam nos sentidos os conteúdos apresentados que, de alguma forma, adquiriram significado para o sujeito e que são reabsorvidos, dotados de uma veracidade, ainda que mantendo uma atmosfera nebulosa. Dessa maneira, o imaginário não é algo em que se crê, mas algo em que se vive. É uma leitura, uma interpretação, que o sujeito faz de um real que se lhe apresenta e tem um caráter cumulativo, espontâneo.

Não há, nunca, metaponto de vista capaz de garantir a exterioridade total do observador em relação ao observado. Mas nada impede o auto-estranhamento. O imaginador imagina o imaginado através dos imaginários dos imaginantes. Nada, em tese, o impossibilita de imaginar-se no lugar do outro, fora de si, desentranhado, despido, aberto. (SILVA, 2003, p. 75).

Inclusive, a capilaridade cada vez mais extensa das tecnologias do imaginário tende a fundir cada vez mais o real com as mitologias e o imaginário, de modo a dificultar paulatinamente a distinção de um em relação ao outro.

Segundo Silva (2003), as tecnologias do imaginário seriam dispositivos criadores de mitos ou fábulas que, a partir de choques perceptivos – os excedentes de significação que transbordam – suscitam o que chama de “possibilidades criativas”, “grãos de percepção” (SILVA, 2003, p. 73).

O sujeito está implicado no imaginário, mas este o transcende na medida em que adquire uma dimensão antropológica maior, “[...] de elaboração de um mundo no mundo, de uma cultura na cultura, de um ser-no-mundo por si, em si e, ao mesmo tempo, em função do mundo, com o mundo, pelo mundo” (SILVA, 2003, p. 48). É uma marca, coletiva ou individual, na cultura. No imaginário, os sujeitos funcionam como seus autores, coautores e protagonistas. O sujeito, para o autor, não pode saber quem realmente é, mas pode investigar as verdades imaginárias que o orientam.

As tecnologias do imaginário são dispositivos de cristalização de um patrimônio afetivo, imagético, simbólico, individual ou grupal, mobilizador desses indivíduos ou grupos. São magmas estimuladores das ações e produtores de sentido. Dão significado e impulso, a partir do não-racional, a práticas que se apresentam também racionalmente. Tornam real o sonhado. Sonham o real. (SILVA, 2003, p. 48).

O imaginário funciona como uma rede e a tecnologia do imaginário seria um nódulo, um ponto que estabelece as conexões entre as capilaridades e as atualiza. Ele depende da comunicação para acontecer, seja verbal ou não-verbal. Corpo, imagem, linguagem, são suportes que carregam e auxiliam na formação das camadas imaginais. Assim, as tecnologias do imaginário seriam esses suportes, materiais ou não, aptos a deslocar essas articulações imaginais, essas leituras, essas interpretações, comentários, narrativas. Desse modo, a relação entre imaginário e tecnologia do imaginário pode ser compreendida como aquela entre o olho e a lente: as tecnologias ajudam o imaginário a olhar, a tecnologia faz de imaginal o real que se vê, ao mesmo tempo em que o real que se vê é imaginal. “Cada olhar é uma imagem, [...] cada imagem é um olhar” (SILVA, 2003, p. 70).

O conceito de tecnologias do imaginário pretende, ao mesmo tempo, superar o reducionismo da noção de indústria cultural e englobá-la, permanecendo parte dela, mas enfatizando a margem, o ruído, em relação à manipulação, assim como a ‘adesão’ em oposição à imposição. Somos o que a técnica faz de nós e também o que fazemos dela. Somos objetos e sujeitos numa relação dialógica de sujeição/emancipação. Também manipulamos os nossos manipuladores. Os dados nunca estão lançados. (SILVA, 2003, p. 99).

Aliada às tecnologias da informação e da comunicação, a tecnologia do imaginário tornou outra interatividade possível, para além da imaginal, por meio da linguagem. Para Silva (2003), a interatividade mecânica é acionada pela cibercultura.

Nos fenômenos extremos perde-se a aura no simulacro, mas a reconstrução ocorre no laço social, na reprodução e na hibridização complexa. A cópia estimula um imaginário da origem que faz comunidade e complexifica o fenômeno de base: a perda transforma-se em ganho, o desencantamento, em encantamento, a banalização, em revestimento na origem. Cultua-se o original através da cópia, o uno através do múltiplo. O sólido desmanchado no ar, vigiado e punido, reaparece sob a forma de ‘eterno presente’, graças à técnica. O efêmero, na tecno-utopia, dura muito tempo. (SILVA, 2003, p. 65).

Inicialmente, as tecnologias do imaginário eram decorrentes das relações interpessoais. O corpo era o principal suporte de comunicação imaginal, não havia uma intermediação da técnica - telas ou máquinas. Nesse grupo, Silva (2003) insere o teatro, a poesia oral, contos e fábulas. Quando a mediação de um instrumento ou técnica passou a ser o princípio da mensagem, ela restou convertida em seu próprio suporte. Há uma derrocada da experiência como princípio para a tecnologia do imaginário e uma inclinação à representação como palco para o “choque da percepção.”

As tecnologias do imaginário, logo, têm como espaço de atuação as formações simbólicas dos indivíduos. A permeabilidade da tecnologia com o imaginário é tamanha que não há mais imaginário sem tecnologia nem tecnologia sem imaginário: “Todo imaginário é uma construção anárquica, *ego-ísta*, feita coletivamente, mas sempre irredutível ao coletivo, assim como feita individualmente, mas jamais passível de redução ao indivíduo” (SILVA, 2003, p. 100, itálico do autor).

A pesquisa foca na escuta sobre o que é significativo para as mulheres na relação que estabelecem com Frida Kahlo, sem atentar para a pertinência ou não desses discursos dentro de uma crítica ampla sobre a apropriação comercial da pintora ou de narrativas palatáveis, que seriam mais alinhadas às teorias provenientes da tradição frankfurtiana sobre indústria cultural. A pesquisadora do imaginário intenta inserir-se na atmosfera imaginal da outra, colocar-se em seu lugar, viver como ela, abstando-se, porém, de sê-la. Ela narra, está implicada na relação, mas não é onisciente, ou seja, não sabe de tudo nem tenta saber de tudo. Não tem controle total

porque sabe apenas aquilo que recebe como narrativa das pessoas implicadas na rede capilarizada dos imaginários e suas tecnologias. Faz um movimento que vai e vem, que “[...] compreende e explica, interpreta e participa, vibra e distende, questiona e responde, observa e descreve, cobre e descobre, desvela, revela. Mostra.” (SILVA, 2003, p. 80). Ela fotografa, esquadrinha e mapeia as multiplicidades das imagens que compõem e mobilizam imaginários, fermentam práticas sociais e consolidam as relações entre as pessoas, cimentam a sociedade. De tal modo, a pesquisadora de imaginários:

Entra no grupo ou na vida do indivíduo objeto para situar o foco narrativo. Mas esse ponto de vista interior é sempre parcial, pois o narrador surge de um estranhamento inicial, incontornável, irredutível, o fato de ser de fora, de vir do exterior, de ser originalmente um estranho. Mesmo quando se trata de descrever o aparentemente familiar, é preciso estimular o choque perceptivo que gerará o estranhamento necessário à instalação da situação narrativa. (SILVA, 2003, p. 84).

De acordo com Silva (2003), as tecnologias do imaginário, ao expandirem o objeto original, ampliando sua reprodução ao infinito, produzem a aura da matriz, aumentando o capital simbólico. É possível afirmar que, no caso de Frida Kahlo, a reproduzibilidade de suas obras, fotografias, imagens em geral, na cultura material tem apoiado a ampliação do capital simbólico, cultural e econômico de suas obras? Atuariam nesse sentido as tecnologias do imaginário enquanto construtoras e estabilizadoras dos imaginários que efetuem as mediações sobre a artista no âmbito de uma coletividade que interpela a dimensão individual.

[...] o imaginário é patrimônio individual ou grupal apropriado à cultura (mas formador dela) por meio de diversos choques perceptivos: situações paroxísticas de gozo ou de trauma, de êxtase ou perplexidade que deixam vestígios no DNA imaginal de cada um. Assim, o imaginário é sempre interação, convulsão, inscrição e absorção. (SILVA, 2003, p. 57).

A ênfase no caráter imaginal de Frida Kahlo reside, precisamente, na escassa produção discursiva verbal em torno da pintora. O misticismo existe, mas ele se perfaz no campo da imagem, com um suporte misto entre narrativas midiáticas e marginais. O discurso publicitário existe, mas ele disputa e encontra resistência nos discursos dos movimentos feministas. Existe uma Frida Kahlo da indústria propriamente dita, de grandes marcas, assim como da cultura artesanal, voltada para públicos específicos dentro de coletividades formadas em torno de certos ideais políticos. Por isso, no caso da pintora, não bastaria engajar uma análise calcada na indústria cultural, já que não é apenas nesse segmento que a imagem da artista é explorada, articulada e apropriada. Ainda, os imaginários que operam em torno dessas imagens

compartilhadas estão, de alguma forma, circundando um real delimitado pelos diários, biografias, obras de arte e fotografias. Os imaginários inovam e acrescentam a esse real existente das obras e relatos. A obra de arte, aqui, tem um peso essencial, revelando, de um lado, a agência da pintora em se auto representar e construir o próprio eu (MAYAYO, 2008), por outro, reforça a circulação da imagem como elemento narrativo. Assim, tecnologias do imaginário, como a publicidade, pouco têm se respaldo nessa construção imaginal, não apenas porque “concorrem” com demais técnicas e meios, mas porque não se constitui enquanto emissor privilegiado e preponderante.

Com apoio na cultura material, a dissertação pretende aprofundar essa relação imaginal estabelecida pelas mulheres detentoras de objetos da artista, de modo a enfatizar a importância da imagem nesse movimento, ao mesmo tempo em que mapeia os aspectos significativos extraídos dessa relação.

5 FEMINISMO E FRIDA KAHLO

Este capítulo busca verificar as possíveis relações entre o feminismo e Frida Kahlo, enquanto substrato para responder a um dos objetivos secundários da pesquisa. Ele se inicia com um breve panorama das tendências do movimento a partir de Garcia (2011). A análise detém-se no feminismo dos anos 1970, que parece ser o marco no caminho para a popularização da artista. Nesse período, a proliferação de estudos sobre as mulheres em diversos campos das ciências promoveu uma tentativa de desconstrução dos paradigmas até então vigentes, generificados, ou seja, que universalizavam a experiência dos homens, inferiorizando as mulheres como produtoras de conhecimento.

Na história da arte, em particular, iniciou-se um resgate historiográfico das mulheres artistas invisibilizadas ou excluídas dos registros históricos porque suas obras não correspondiam ao cânone artístico. A questão era compreender sobre quais fatores esse cânone assentava-se. Embora não exista uma ratificação da própria Frida Kahlo como artista assumidamente feminista, a associação ao movimento torna-se viável quando há uma reivindicação da artista por grupos que reivindicavam seu percurso histórico e artístico, como representativas da opressão às mulheres no meio artístico. Esses grupos abarcam tanto os de mulheres artistas e acadêmicas feministas como também de chicanos nos Estados Unidos da América, que viam em Frida Kahlo uma inspiração artística e política. Pretende-se, assim, apresentar o contexto político que favoreceu a popularização da artista e conduziu ao movimento conhecido como Fridamania. Os trabalhos de Pollock (2003), Mayayo (2008), Chadwick (2012) e Nochlin (1971/2015), Reilly (2015), Scott (1998, 2008) e Lauretis (1987/2019) e serão referências para a construção deste capítulo.

O feminismo pode ser definido como uma tomada de consciência orgânica e coletiva das mulheres em torno de um diagnóstico da opressão e exploração da qual são objeto por parte dos homens. As chamadas ondas do feminismo, assim, documentam essa movimentação coletiva em diferentes períodos históricos ao redor de reivindicações em defesa de liberdade e transformações sociais. Uma característica importante do feminismo é se apresentar tanto como movimento social como teoria política e filosófica, e buscar o diálogo complementar entre essas duas facetas (GARCIA, 2011).

As chamadas “ondas” do feminismo são definidas quando existe uma tomada de organização coletiva por parte das mulheres em prol da igualdade sexual. Segundo Garcia (2011), a primeira obra considerada feminista é o texto de Poulin de la Barre “Sobre a igualdade

entre os sexos”, publicado em 1673. Nela, o autor defende a educação das mulheres como caminho para a igualdade, desconstruindo as ideias em torno da inferioridade das mulheres. É nessa área da educação que estão centradas as reivindicações das duas primeiras ondas do feminismo.

A maior parte das estudiosas está de acordo de que o feminismo como corpo coerente de reivindicações e como projeto político, capaz de constituir um sujeito revolucionário coletivo, só pôde articular-se teoricamente a partir das premissas da ilustração: todos os homens nascem iguais e, portanto, com os mesmos direitos. (GARCIA, 2011, p. 40).

A primeira onda do feminismo está calcada nas mudanças proporcionadas pela Revolução Francesa em termos da extensão dos direitos políticos e da cidadania a todos os homens. Essa efervescência filosófica de uma mudança dos paradigmas até então vigentes em torno do exercício de direitos políticos fez as mulheres iniciarem reivindicações e afirmarem seus direitos, baseadas nas contradições internas da Revolução: fundava-se na defesa da igualdade, mas ainda conservava a exclusão das mulheres. Segundo Garcia (2011, p. 41), a participação das mulheres na Revolução Francesa ocorreu em duas frentes: enquanto organização popular e de massas, na linha de frente da Revolução, e enquanto organização de intelectuais, na produção escrita de panfletos, textos e jornais, e nas sessões da Assembleia Constituinte. Houve também a criação de clubes de mulheres atuantes nas facções dos grupos revolucionários, como os jacobinos.

As principais produções literárias desse período foram a “Declaração dos Direitos das Mulheres e das Cidadãs”, escrito em 1791 por Olympe de Gouges e “Reivindicação dos Direitos da Mulher”, por Mary Wollstonecraft, de 1793. Em “Declaração”, Gouges defende a extensão da cidadania a todas as mulheres e a equidade em relação aos homens, e o reconhecimento como sujeitos de direitos, com acesso ao espaço político e detentoras de direitos de liberdade. “Com sua declaração Olympe denunciava que a revolução havia negado direitos políticos a elas e, portanto, que os revolucionários mentiam quando falavam de princípios universais como liberdade e igualdade, mas não toleravam mulheres livres e iguais” (GARCIA, 2011, p. 43).

Já em “Reivindicação”, Wollstonecraft parte dos enunciados iluministas de Rousseau acerca da posição social das mulheres para desconstruir a ideia de que as mulheres seriam naturalmente seres irracionais e que deveriam manter-se submissas aos homens. Segundo a autora, os elementos associados às mulheres seriam decorrentes, precisamente, da educação restritiva e que o progresso da sociedade dependia dessa mudança. Enquanto defensora da Revolução e das filosofias iluministas, a autora buscava incluir as mulheres nesse novo

paradigma, defendendo que a igualdade entre homens e mulheres estava inscrita no direito natural moderno. Segundo Garcia (2011), para a maioria dos historiadores, Wollstonecraft teria inaugurado a crítica moderna da condição feminina. “A novidade teórica aqui colocada”, explica a autora, “[...] é a de que, pela primeira vez, chamava-se de privilégio o poder que os homens sempre exerceram sobre as mulheres de maneira ‘natural’, ou seja, como se fosse um mandato na natureza” (GARCIA, 2011, p. 46). A primeira onda do feminismo, então, parte da estrutura jurídica desenvolvida na Revolução Francesa para reivindicar os direitos de participação política das mulheres.

Já a chamada segunda onda feminista centra-se no século XIX, no contexto da Revolução Industrial e formação do sistema capitalista. A crescente subjugação da classe trabalhadora e a busca por mais autonomia pelas mulheres diante das precárias condições de vida estabeleceram os fundamentos para a organização do movimento feminista da segunda onda. Ele é mais conhecido pelo movimento das sufragistas, das mulheres organizadas em torno dos direitos ao voto e à educação. O voto representava o primeiro passo na conquista de outros direitos e liberdades, como de propriedade e divórcio. Por outro lado, consistia em uma demanda comum a todas as mulheres, independentemente de classe e raça: enquanto grupo, a todas era interdito. Nisso reside a ênfase dada pelo movimento a esse aspecto.

O horizonte ético-político do feminismo do período foi o igualitarismo entre os sexos e o da emancipação jurídica e econômica da mulher. A tendência igualitária predominou tanto na versão burguesa quanto na socialista (esta última mais atenta às condições de igualdade social e econômica do que política e civil), mas também existiram correntes que privilegiaram formas de luta e organização específicas e autônomas das mulheres. (GARCIA, 2011, p. 52).

Em paralelo ao movimento sufragista, houve a organização do movimento feminista em torno das ideias socialistas. Apesar das reivindicações entre os dois grupos serem comuns, as estratégias eram diferentes. Para as mulheres ligadas ao socialismo, o trabalho da mulher era essencial na luta de classes, ou seja, havia uma identificação clara entre o capitalismo e a opressão das mulheres, o primeiro considerado como ponto de origem para o segundo (GARCIA, 2011). Em contrapartida, a resistência dentro do próprio socialismo em relação às reivindicações do movimento feminista estabelecia um dilema para as mulheres: acreditavam que a independência das mulheres só ocorreria fora do capitalismo, mas suas demandas não eram vistas como prioritárias pelo movimento, pois acreditava-se que a emancipação feminina viria naturalmente com a revolução proletária. Um dos elementos de destaque para o feminismo

nesse período foi o desenvolvimento de formas coletivas de manifestação, como movimentos pacifistas e greve de fome.

A conquista do voto, no século XX, fez o movimento feminista se desarticular de certa forma, face à ausência de demandas prementes por igualdade no âmbito de partidos políticos. Para Garcia (2011), a terceira onda nasce com a publicação de “O Segundo Sexo”, de Simone de Beauvoir, livro no qual a autora desenvolve a condição da mulher no mundo ocidental desde a infância até a idade adulta, passando pela maternidade e matrimônio. “Longe de reivindicar direitos, como havia feito o feminismo até então, a filósofa explica e convence” (GARCIA, 2011, p. 80). A marca da terceira onda do feminismo é, portanto, a reflexão de que todo o conhecimento até então produzido pelas ciências tinha um caráter parcial, ou seja, era androcêntrico, construído sob uma perspectiva masculina.

É a desconstrução da ideia do sexo como fator determinante para uma série de características sociais, resumida pela frase “Não se nasce mulher, torna-se”, que vai lançar as bases para os estudos de gênero, elementares para o feminismo da terceira onda. Ainda que Beauvoir não tenha utilizado a palavra gênero, a filósofa conseguiu expor a separação entre natureza e cultura, e desenvolver a ideia do caráter construído do gênero, abrindo caminho para outras teóricas aprofundarem sua análise (GARCIA, 2011).

A terceira onda inicia a discussão sobre a sexualidade feminina, com a proposta de reformular o modo como as relações privadas eram tratadas, como se divorciadas da política. Isso adveio, principalmente, da militância organizada por mulheres ligadas ao feminismo radical: para esta linha do feminismo, não bastava apenas disputar o espaço público, mas modificar a forma como as relações privadas estavam constituídas até então. “O pessoal é político” é a frase que sintetiza essa demanda.

Garcia (2011) comenta que o feminismo radical aportou três contribuições para o movimento: a prática de protestos e atos em espaço público, a organização de grupos de autoconsciência e a criação de centros de referência de assistência. Os protestos consistiam em marchas e manifestações públicas que chamavam a atenção das pessoas para os temas reivindicados pelos atores, como a desconstrução de estereótipos e padrões de beleza, descriminalização do aborto e políticas voltadas ao planejamento familiar. Essas manifestações introduziram ao feminismo um novo modelo de reivindicação que tentava sensibilizar e denunciar a discriminação contra as mulheres.

Por sua vez, os grupos de autoconsciência buscavam propor reflexões entre as mulheres sobre o modo como a opressão se manifestava nos diferentes âmbitos, sobretudo em grupos organizados e partidos políticos. A importância desse tipo de iniciativa reside na

capacidade de fortalecimento das mulheres por meio da conscientização da opressão, buscando uma reinterpretação política de situações cotidianas enquanto parte de uma estrutura de opressão, que poderiam passar despercebidos como problemas individuais.

O que pretendiam com esse trabalho era que as mulheres dos grupos se tornassem especialistas em sua opressão: estavam construindo a teoria a partir da experiência pessoal e não do filtro de ideologias prévias. Outra função importante desses grupos foi a de contribuir à revalorização da palavra e das experiências de um coletivo sistematicamente subordinado e humilhado ao longo da história. (GARCIA, 2011, p. 89).

A prática dos grupos de autoajuda, porém, não era um consenso no feminismo radical. Muitas mulheres discordavam sobre a capacidade efetiva de mudança proporcionada por esses coletivos porque focavam em um plano individual, e não coletivo, como os protestos e marchas. Inclusive, eram considerados como estratégias opostas (GARCIA, 2011). Por fim, os centros de ajuda e autoajuda configuraram-se como espaços onde as mulheres acolhiam outras que buscavam assistência em temas específicos, como violência doméstica e saúde.

O conceito de gênero é fundamental para abordar as contribuições do feminismo dos anos 1970 e, principalmente, compreender seu papel na elevação de Frida Kahlo ao *status* de culto. De acordo com Sorj (2019), o gênero envolve duas dimensões: na primeira, promove a separação do comportamento de homens e mulheres do aparato biológico sexual, reiterando seu caráter culturalmente construído e socialmente aprendido e institucionalizado. Já na segunda dimensão, gênero caracteriza a distribuição desigual de poder entre homens e mulheres. Nessa última dimensão, a categoria passa a servir como instrumento de análise (SCOTT, 2008) para que, academicamente, o conhecimento científico produzido até então seja questionado enquanto parte das estruturas de poder que separam e atribuem *status* diferenciados à produção de homens e mulheres.

Aplicado à Historiografia da Arte, o conceito de gênero auxiliou nas análises sobre a produção criativa das mulheres e o cânone artístico. Segundo Mayayo (2003), nos anos 1970 teriam surgido diversas intervenções feministas na História da Arte, destinadas a promover uma mudança epistemológica no modo como o cânone abordava a reflexão histórica e artística de obras das mulheres, sobretudo dentro do paradigma da diferença sexual. Para Chadwick (2012, p. 9, tradução nossa):

Análises feministas iniciais lançaram luz ao trabalho de mulheres artistas remarcáveis e a tradições inigualáveis de produção doméstica e utilitária por mulheres. Elas também revelaram o modo como o trabalho de mulheres tem sido apresentado sob uma relação negativa com a criatividade e a alta cultura. As análises feministas

indicaram as maneiras como as oposições binárias advindas do pensamento ocidental - homem/mulher, natureza/cultura, análises/instituição - têm sido replicadas no interior da história da arte e usadas para aprofundar a diferença sexual enquanto base para as avaliações estéticas¹⁷.

O campo de estudos feministas na História da Arte, então, constitui-se enquanto crítica às práticas acadêmicas e institucionais que incorporavam as distinções de gênero para aplicá-las aos trabalhos de homens e mulheres, tornando-os não apenas diferentes, mas também inferiores. Essa inferioridade era explicada por uma suposta incapacidade natural das mulheres em produzir obras à altura do cânone definido. Com isso, uma gama de trabalhos de artistas foi ignorada pela História e invisibilizada pelas instituições face à aparente incapacidade artística em termos técnicos. Uma das principais tarefas empreendidas pelas historiadoras da arte feminista foi inscrever as mulheres artistas à história, ampliando o conhecimento sobre suas histórias e obras, bem como detalhando várias associações e influências junto a movimentos artísticos de vanguarda.

No começo dos anos 1970, artistas feministas, críticas e historiadoras começaram a questionar a aparente sistemática exclusão das mulheres da arte dominante. Elas desafiaram os valores de uma história masculina de arte heroica que acabava sendo produzida por homens e que tinham transformado de maneira poderosa a imagem das mulheres enquanto uma imagem de posse e consumo. (CHADWICK, 2012, p. 8, tradução nossa)¹⁸.

Logo, uma primeira intervenção encetada pelas feministas no campo da História da Arte consistia no resgate da história de mulheres artistas que persistiram na carreira e que de alguma maneira foram invisibilizadas nos registros históricos e pelas instituições¹⁹. No caso da Historiografia da Arte, algumas feministas buscaram demonstrar que os antagonismos próprios da cultura ocidental imbuíam as análises e o julgamento estético das produções artísticas de

¹⁷ No original: “*Early feminist analyses focused new attention on the work of remarkable women artists and on unequalled traditions of domestic and utilitarian production by women. They also revealed the way that the work of women has been presented in a negative relation to creativity and high culture. Feminist analyses pointed to the ways that the binary oppositions of Western thought – man/woman, nature/culture, analysis/intuition – have been replicated within art history and used to reinforce sexual difference as a basis for aesthetic valuations.*”

¹⁸ No original: “*In the early 1970s, feminist artists, critics, and historians began to question the apparently systematic exclusion of women from mainstream art. They challenged the values of a masculinist history of heroic art which happened to be produced by men and which had so powerfully transformed the image of woman into one of possession and consumption.*”

¹⁹ O tema da invisibilização de histórias femininas, inclusive, foi e continua presente em diversas produções acadêmicas e literárias de diversas mulheres no período e continua até os dias atuais, sobretudo em se tratando do campo da História, o que aponta para uma certa importância estratégica dessa narrativa para o feminismo. Exemplo disso é o livro das historiadoras Michelle Perrot, com “As mulheres ou os silêncios da história” e Svetlana Aleksievitch “A guerra não tem rosto de mulher”, originalmente lançados em 1998 e 1985, respectivamente.

homens e mulheres, o que reforçava a diferença sexual e apartava a produção feminina da chamada *high art*.

Inicialmente, esse processo de resgate das mulheres artistas seguia os procedimentos e protocolos tradicionais da História da Arte, como os estudos individuais sobre artistas (monografias), buscas pelos catálogos para a montagem de um corpo de obras, análise de estilo e iconografia, pertencimento aos grupos e movimentos e, por fim, a qualidade artística (POLLOCK, 2003, p. 2). Ainda que houvesse essa mobilização dos instrumentais de análise próprios do campo, linguagens e epistemologias, esse engajamento possibilitou o aparecimento de outras histórias da arte possíveis, que colocavam em xeque a singularização canônica da prática artística, conforme contextualiza Pollock (2003, p. xviii, tradução nossa).

A pluralização de histórias da arte é especialmente significativa uma vez que abre o campo da interpretação histórica para além de uma tradição seletiva. A História da Arte, a versão canônica, mascarada como a única história da arte. As histórias de quem são contadas, no interesse de quem? As histórias de quem precisamos encontrar? Como podemos fazer leituras diferentes?²⁰.

Conforme Nochlin (REILLY, 2015), o campo de estudo da História da Arte feminista iniciado na década de 1970 bebia das discussões provenientes da segunda onda do feminismo, que abarcavam tanto a posição das mulheres em âmbitos macro, como os movimentos sociais, quanto em âmbitos micro, como os papéis sociais na família. O feminismo permitiu que as mulheres na Academia constatassem que sentimentos, dificuldades e situações vivenciados não eram decorrentes da personalidade individual de cada uma, mas sintomas de uma estrutura que legitima a segregação e atribui diferentes significados aos gêneros.

Essa atmosfera de descobrimento e exploração alcançou os diversos ramos do conhecimento acadêmico nos quais essas mulheres trabalhavam, incluindo a História da Arte, com a constituição de um intenso processo colaborativo entre professoras, estudantes e artistas. Segundo Nochlin (REILLY, 2015, p. 191, tradução nossa), “[...] não havia livros teóricos, histórias de mulheres artistas, nenhum exame teórico brilhante das representações da prostituição, nenhuma análise bem ilustrada da pornografia de um ponto de vista feminista.”²¹

Esse desenvolvimento do campo foi permeado inicialmente pela pesquisa e recuperação de obras de mulheres artistas antes negligenciadas pela História da Arte - muitas

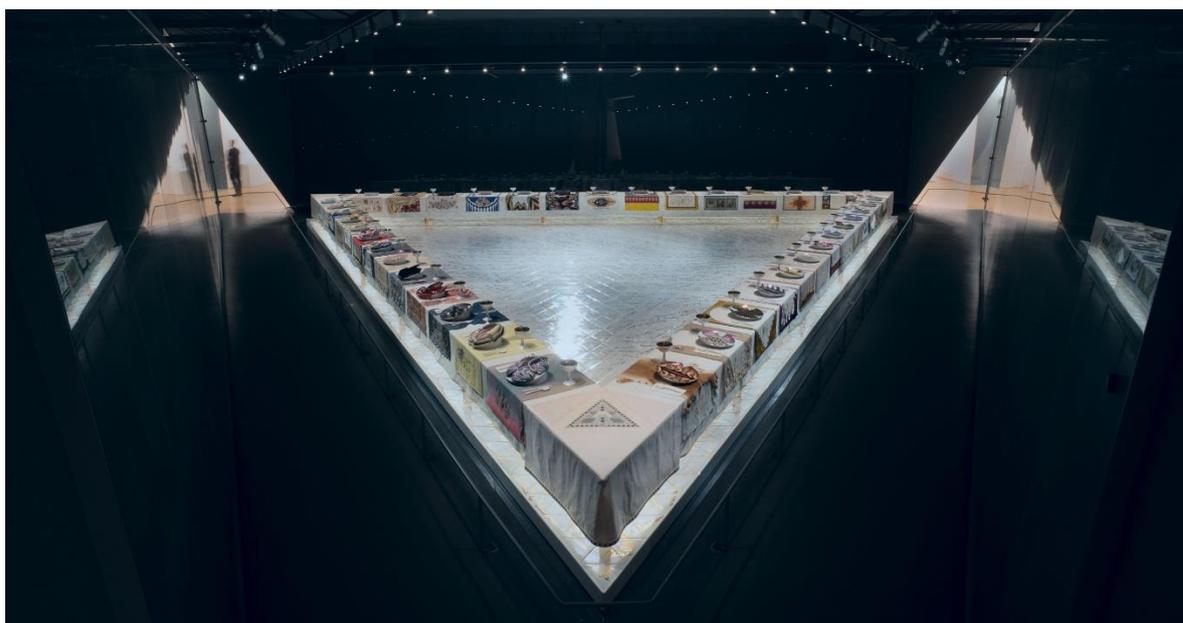
²⁰ No original: “*The pluralization of the histories of art is especially significant since it opens out the field of historical interpretation beyond a selective tradition, The Story of Art, a canonical version masquerading as the only history of art. Whose stories are told, in whose interests? Whose stories will we need to find? How can we read differently?*”

²¹ No original: “*there were no textbooks, no histories of women artists, no brilliantly theorized examinations of the representation of prostitution, no well-illustrated analyses of pornography from a feminist point of view.*”

delas consagradas e reconhecidas em seus respectivos períodos históricos, mas cujas obras e histórias foram paulatinamente invisibilizadas e ocultadas dos registros oficiais. Em paralelo aos debates acadêmicos, mulheres artistas da década de 1970 colaboraram tanto nessa redescoberta acadêmica, quanto nas reflexões sobre formas de representação, sobre o que seria um *female imagery* ou *female gaze* dentro da prática artística, visando ao enriquecimento da atmosfera de possibilidades de expressão artística.

Alguns exemplos de obras artísticas da época ilustram o diálogo fomentado entre a prática acadêmica e a experimentação artística. A primeira é a obra-instalação *Dinner Party* (Figura 1), de Judy Chicago, que é composta por uma mesa em formato triangular com 39 lugares destinados à representação de mulheres de destaque histórico, como Virginia Woolf, Emily Dickinson e Sojourner Truth. Pratos e talheres são dispostos ao longo da mesa e, na toalha bordada que serve de *sousplat*, está o nome de cada ocupante simbólica.

Figura 1 - Judy Chicago. *The Dinner Party*. 1974. Cerâmica, porcelana e têxtil. 1.463 x 1.463 cm. Museu do Brooklyn, Nova York, Estados Unidos da América.



Fonte: Brooklyn Museum, NY

https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner_party

Ao mesmo tempo, outros 999 nomes de mulheres são dispostos no chão ocupado pela instalação. Todo o processo de elaboração da obra, que levou cerca de três anos para ser concluído, foi dedicado à coleta de dados e pesquisa de mulheres que, de alguma forma, destacaram-se nas respectivas áreas, mas não obtiveram reconhecimento histórico. Judy Chicago é representativa do período porque enfatizava a representação artística de partes do corpo feminino, como vulvas e seios, enquanto parte de seu processo de produção artístico. Sob

essa perspectiva de representação alternativa da feminilidade, do corpo e da experiência das mulheres é possível vislumbrar como Frida Kahlo poderia chamar a atenção de artistas desse período. Conforme será desenvolvido, na análise das obras de Kahlo destaca-se a abordagem de experiências femininas consideradas tabus sociais, como o aborto. O próprio corpo no feminino adquire outra roupagem com a pintora, que evoca representações divorciadas da representação idealizada e voltada ao olhar masculino propagada pela arte ocidental.

Em uma entrevista de julho de 2011, a propósito da publicação de seu livro sobre Kahlo, Chicago menciona vários paralelos entre sua produção artística e a da pintora. Um deles é o uso de formatos alternativos: enquanto a artista mexicana usava dos *retablos* como técnica de pintura, a estadunidense utilizava materiais alternativos, como os bordados e a pintura em porcelana. Outro está associado às temáticas: “[...] foi apenas tardiamente que eu pude compreender a vastidão de seu trabalho [de Kahlo] e quantos temas ela endereçava, violência contra as mulheres, parto, aborto, doenças - temas que estavam apartados do discurso. Eu acho que é um paralelo ao meu trabalho no sentido de que eu também me atraía por temas que estavam deslocados do discurso artístico ou marginalizado, tais como o trabalho de história das mulheres, o holocausto e animais (ALLMER; CHICAGO, 2011, *on-line*)²².

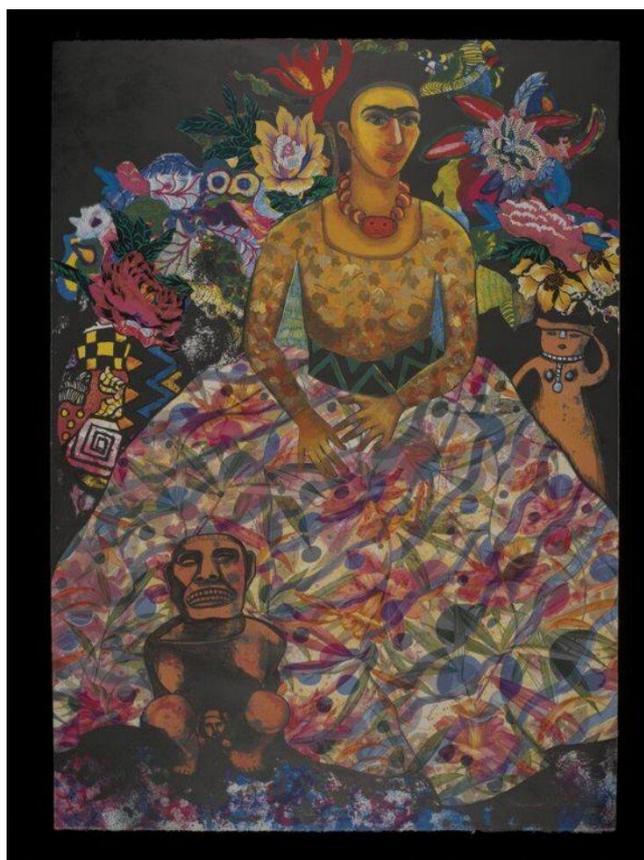
Com isso, tem-se uma primeira pista sobre uma aproximação entre a artista e o feminismo dos anos 1970, e que estaria ancorada na temática buscada pelas artistas do período e para a qual Kahlo estabelecia um diálogo.

Outro indício pode ser apurado por meio de sua história de vida, principalmente por ser uma mulher que galgava o reconhecimento como artista no século XX. Ela pode ser encontrada em outra obra artística do período que segue uma proposta semelhante à de Judy Chicago de homenagear mulheres artistas. Em *Frida and Me* (Figura 2), a artista Miriam Schapiro elabora uma litografia com colagens que representa uma imagem de Frida Kahlo. O trabalho insere-se em um conjunto de produções da artista chamado *femmeage* (união das palavras *feminine* e *collage*), termo inventado para evidenciar uma produção calcada em técnicas e materiais historicamente empregados por mulheres, mas que são tratados como “artesanais” pelo cânone artístico. Incluem-se nessa lista a colagem, a montagem, a *découpage*, o bordado, o aplique, e o corte e a costura (CHADWICK, 2012). Na composição dessas *femmeages*, a temática da obra busca resgatar significados próximos à esfera “feminina”,

²² No original: “It was only later when I got into understanding the breadth of her work and how many subjects she tackled, violence against women, birth, miscarriage, illness – subjects that had been outside the discourse. I think that is a parallel to my work in the sense that I also was attracted to subjects that were outside the discourse of art or marginalized, such as women’s history work, the holocaust, animals.”

principalmente por meio dos *quilts*, tecidos, leques, casas, entre outros. Essas obras da artista teriam dois propósitos: o primeiro seria permitir uma espécie de tributo às mulheres cujo legado ela deseja preservar e, em contrapartida, usar a imagem dessas artistas como uma contribuição para sua agenda política, algo como um enquadramento em que se inscreve junto a essas célebres mulheres²³.

Figura 2 - Miriam Schapiro. *Frida & Me*. 1990. Litografia de chine collé com colagem. 106,68 x 75,56 cm. Victoria & Albert Museum, Londres, Inglaterra.



Fonte: Victoria & Albert Museum, Londres.

<https://collections.vam.ac.uk/item/O240860/frida-and-me-print-schapiro-miriam/>

Em uma entrevista no ano de 1989, a artista comenta sobre a importância de mulheres como Virginia Woolf, Sylvia Plath e Frida Kahlo para o feminismo enquanto exemplos de redenção, como heroínas que servem de inspiração para mulheres que buscam inovar artisticamente.

Nós estávamos muito orgulhosas de Virginia Woolf, você sabe. Ela é realmente uma heroína para feministas criativas, no sentido de que a vida dela era muito instrutiva para nós. A devoção à sua arte. O fato de que ela era tão original. Também a tragédia da vida dela. Você sabe, essas coisas nos pertencem. Como a vida de Sylvia Plath ou

²³ <https://collections.vam.ac.uk/item/O240860/frida-and-me-print-schapiro-miriam/>

a de Frida Kahlo. De alguma maneira é sempre inspirador pensar em alguém que teve um enorme sofrimento e, ao mesmo tempo, grandes conquistas. Nós nos inspiramos por sua redenção. Essas mulheres são todas heroínas [...]. Nós precisávamos de modelos. Tudo veio junto ao mesmo tempo: arte e consciência, mito e realidade. (SCHAPIRO, 1989, *on-line*, tradução nossa)²⁴.

Nesse trecho, entra essa segunda pista que aponta para a aproximação de Frida Kahlo ao feminismo dos anos 1970. Em meio ao processo de resgate das mulheres artistas invisibilizadas, chama atenção aquelas que são testemunhos vivos de um processo de superação que vai além das simples dificuldades impostas pela sociedade, como a própria Kahlo, mas também Virginia Woolf e Sylvia Plath. Essas mulheres tornam-se símbolos, modelos, como determina Schapiro, para um feminismo que buscava referências nos quais se inspirar.

O estilo artístico de Judy Chicago e de Miriam Schapiro estava voltado ao uso de formas sedimentadas em camadas, muitas vezes em formatos de pétalas, relacionadas a um núcleo central que definia o ser mulher e sua subjetividade. Para Chadwick (2012, p. 358), “[...] a investigação autoconsciente da subjetividade feminina por meio de imagens do corpo, era um aspecto do desejo de celebrar o conhecimento feminino e a experiência.” A partir disso, é interessante revisar o diálogo possível de Frida Kahlo com as discussões eclodidas pela terceira onda. Os grupos auto-organizados buscavam encontrar uma experiência que pudesse ser propriamente “feminina” de tal maneira que a construção da subjetividade pudesse ser dissociada dos discursos dominantes. Frida Kahlo, com obras de arte que representavam temáticas ligadas às experiências das mulheres, era um modelo referencial que já colocava as discussões propostas pelas feministas em prática no campo artístico.

A exposição *Women Artists: 1550-1950*, de 1976, de curadoria de Ann Sutherland-Harris e Linda Nochlin, pode ser interessante para investigar as narrativas imaginais em torno de Frida Kahlo. Como a de Judy Chicago, a exposição também misturava uma prática ativista com a acadêmica ao empreender esforços de pesquisa sobre artistas com o objetivo de promover a visibilidade dessas mulheres, apagadas dos registros históricos e escondidas nos acervos de museus. Sediada inicialmente no *Los Angeles County Museum of Art*, ela foi posteriormente transladada para a *University Art Museum* (Austin, Texas), ao *Carnegie Museum of Art* (Pittsburgh, Pennsylvania) e, finalmente, ao *Brooklyn Museum* (New York). Essa exibição fomentou um *survey* por parte das organizadoras em torno de obras de arte de mulheres que não

²⁴ No original: “We were very proud of Virginia [Woolf], you know. She really is a heroine to creative feminists, in the sense that her life is so instructive to us. Her devotion to her art. The fact that she was so original. Also the tragedy of her life. You know, these things belong to us. Like Sylvia Plath’s life, or like Frieda Kahlo’s life. It’s always somehow inspiring to think of someone who had great suffering and yet great achievement at the same time. We are inspired by their redemption. These women are all heroines[...] We needed to have role models. Everything came together at the same time: Art and consciousness, myth and reality.”

constavam nos livros e registros da História da Arte. Reilly (2015, p. 18) considera que a exposição representou uma das “correções curatoriais das mais significativas dos anos 1970”, referente à obnubilção das mulheres enquanto integrantes de movimentos artísticos e seu apagamento dos registros históricos. O principal objetivo do evento era reivindicar um espaço na história da arte para as mulheres que foram esquecidas ou negligenciadas pelo simples fato de serem mulheres (REILLY, 2015). Especificamente, para Nochlin (2015), a exposição não pretendia provar que as mulheres eram tão bem-sucedidas em suas obras de arte como os homens, apesar das dificuldades impostas, mas sim verificar o que conquistaram apesar das circunstâncias históricas e sociais, das permissões e obstáculos para a produção artística.

A exposição sedimentou a ideia de que a arte produzida por mulheres não poderia mais ser negligenciada, motivou buscas junto aos catálogos, inclusive na Europa, em um desvelamento de obras de mulheres artistas que, a despeito de integrarem as coleções permanentes das instituições, permaneciam guardadas, longe dos olhos do público. Um dos resultados da exposição, segundo Nochlin (REILLY, 2015), foi de que esses museus passaram a incluir as obras das mulheres artistas nas exposições permanentes, aumentando a visibilidade e acesso. Esse tipo de método historiográfico, assim, simboliza uma reabilitação das mulheres ao cânone artístico, buscando demonstrar e afirmar a existência e qualidade artísticas. Paralelamente, amplia o conhecimento sobre as histórias e obras, bem como detalha várias associações dessas mulheres a movimentos artísticos de suas épocas. Como resultado desse processo, desvela a existência de mecanismos de filtragem e exclusão fundados na discriminação de gênero, consonante aos discursos feministas do período.

Essa estratégia, porém, pode ser vista como limitadora na medida em que não desenvolve uma crítica aos pressupostos que regem a disciplina, pois não questiona as categorias sobre as quais funda-se a distinção. A historiadora Joan Scott é uma das vozes que se lança no debate sobre o papel crítico do feminismo na reformulação das categorias mobilizadas pela disciplina: “[...] Há muito tem sido dito que história feminista não é simplesmente adicionar mulheres ao corpo de conhecimento que nós chamamos história, mas sim sobre envolver-se criticamente de modo a não apenas mudar seu conteúdo, mas também suas questões e conceitos” (HESFORD; DIEDRICH, 2014, p. 199, tradução nossa)²⁵. Ainda, a habilitação de mulheres artistas ao cânone, por não colocar em questão os mitos em torno da figura do artista reproduzidos pela história da arte, acaba reproduzindo a ideia de arte como

²⁵ No original: “*it had long been said that feminist history wasn’t simply about adding women to the body of knowledge we call history, but was about critically engaging that history so as to change not just its contents, but its questions and conceptualisms.*”

apartada dos sistemas sociais de produção de discursos e representações. Como afirma Pollock (2003, p. 8, tradução nossa):

Práticas culturais foram definidas como sistemas significantes, como práticas de representação, não locais de produção de coisas bonitas que evocam bons sentimentos. Eles produzem significados e posições a partir dos quais esses significados são consumidos. Representação precisa ser definida sob várias maneiras²⁶.

Nesse sentido, é digno concluir que a omissão das mulheres na História não deve ser tratada como resultado de um mero esquecimento ou preconceito de alguns historiadores, esquecimento este que caberia às historiadoras feministas consertar a partir de uma tarefa de complementação do corpo da disciplina. A omissão está estreitamente relacionada às estruturas sexistas imbricadas nas áreas e campos do conhecimento que contribuem ativamente para a produção e a perpetuação de hierarquias de gênero (POLLOCK, 2003).

Na esteira do debate crítico que deve transcender a mera visibilização dos trabalhos produzidos por mulheres artistas, Nochlin publica, em 1971, um ensaio paradigmático para a História da Arte feminista. Em *Why Have There Been No Great Women Artists?*, a autora desenvolve o argumento sobre a importância de investigar como as estruturas do cânone artístico mobilizadas para a classificação de uma obra de arte estão ligadas às ideias de genialidade e grandiosidade e que, por isso, privilegiam o percurso artístico de homens. E, a partir disso, como é possível compreender a ausência de mulheres sob a categoria “grande artista” (*great artist*) e, conseqüentemente, da história. Como aponta Chadwick (2012), os paradigmas do campo da arte não estão dissociados das relações sociais de poder.

Repetidamente, tentativas de reavaliar o trabalho de mulheres artistas e reexaminar as condições históricas reais sob as quais elas trabalhavam entraram em conflito com a construção fundamental - por e para os homens - da história da arte tradicional: uma identificação da arte com a riqueza, poder e privilégio dos indivíduos e grupos que encomendavam ou compravam (CHADWICK, 2012, p. 10, tradução nossa)²⁷.

A questão sobre a ausência de grandes mulheres artistas falsifica a natureza do problema porque implicitamente conduz à uma resposta de natureza ilusória: não há grandes mulheres artistas porque elas são incapazes de produzir grandes obras. E provoca a reação

²⁶ No original: “Cultural practices were defined as signifying systems, as practices of representation, sites not for the production of beautiful things evoking beautiful feelings. They produce meanings and positions from which those meanings are consumed. Representation needs to be defined in several ways.”

²⁷ No original: “Again and again, attempts to re-evaluate the work of women artists, and to reassess the actual historical conditions under which they worked, have come into conflict with the fundamental construction – by and for men – of traditional art history: an identification of art with the wealth, power, and privilege of the individuals and groups who commissioned or purchased it.”

feminista de enumeração das artistas que contestam essa formulação, distanciando a crítica do cerne da questão, qual seja das condições de produção acessíveis às mulheres associadas à hierarquia construída pela história da arte.

O problema em torno da pergunta sobre a ausência de mulheres na Arte reside nos critérios que formam o conceito de arte, grandiosidade (*greatness*) e genialidade. Tradicionalmente, Arte é traduzida como produto das emoções individuais do artista, uma vida e experiência pessoais traduzidas em imagens (NOCHLIN, 1971/2015) por uma pessoa que possui uma sensibilidade e talento incomuns. O fazer artístico dependeria de um processo de apropriação da linguagem, estilo e forma, que podem se corporificar por meio do ingresso em escolas pelos artistas como aprendizes ou pela experimentação individual. Sob essa concepção do que é Arte jaz o mito do grande gênio artístico, ou seja, de que toda e qualquer expressão artística adviria de um talento inato e individual que emerge sozinho, sem que para isso sejam necessários anos de prática ou treinamento. Ainda, o artista ao qual o *status* de gênio é atribuído costuma ser percebido como o único capaz de se aproximar do divino.

Por trás das investigações mais sofisticadas de grandes artistas - mais especificamente a monografia historiográfica, que aceita a noção do Grande Artista como principal e as estruturas sociais e institucionais sob as quais ele viveu como 'influências' secundárias ou 'contexto' - espreita a teoria da pepita de ouro do gênio e a concepção de livre iniciativa das realizações individuais. (NOCHLIN, 1971/2015, p. 50, tradução nossa)²⁸.

O conceito de gênio é tratado de maneira atemporal e a-histórica, reproduzido e incorporado em uma série de mitos e contos que compõem a biografia de vários artistas. Essas histórias escondem uma série de elementos que concorrem para a formação da capacidade artística, como a origem familiar e o acesso às instituições de aprendizagem artística que, em determinados períodos históricos, eram determinantes para a carreira de um artista. Nesse sentido, segundo Nochlin, não é possível conceber a arte como uma atividade individual e autônoma de uma pessoa superdotada que se vê influenciada por “forças sociais” ou artistas anteriores, mas sim todo o contexto que envolve a produção artística. Isso inclui considerar a situação social em que ela ocorre e que abrange não só a estrutura social, mas também seus mediadores, como “[...] academias de arte, sistemas de patronagem, mitologias de criação divina, o artista como um símbolo de virilidade ou pária social” (NOCHLIN, 1971/2015, p. 52).

²⁸ No original: “*Behind the most sophisticated investigations of great artists – more specifically, the art-historical monograph, which accepts the notion of the Great Artist as primary, and the social and institutional structures within which he lived and worked as mere secondary “influences” or background – lurks the golden-nugget theory of genius and the free-entrepreneurial conception of individual achievement.*”

Sob essa perspectiva, a incorporação das poucas artistas que se enquadrariam na moldura construída pela História preservaria intactos os instrumentos mobilizados pela tradição historiográfica e asseguraria, de algum modo, o *status* dos homens como superiores artisticamente em relação às mulheres. As questões sobre o gênio artístico, bem como sobre a grandiosidade artística, já estavam definidas como masculinas, e pressupor essa categoria como paradigma a ser aplicado a elas simplesmente não resultaria em nada senão na sua desvantagem. É necessário, portanto, a revisão do paradigma sob o qual essas categorias operam. Segundo Pollock (2003, p. 3, tradução nossa), “Um paradigma [...] define os objetivos compartilhados com a comunidade científica, o que pretende pesquisar e explicar, seus procedimentos e fronteiras. É a matriz disciplinar”²⁹.

Essa mudança de paradigma centra-se na perspectiva do fazer artístico como prática, ou seja, a arte como parte de um processo social. O artista deixa de ser aquele indivíduo que busca expressar sentimentos ou reflexões particulares para ser visto como um ser social, uma *persona*. E a arte deixa de ser um simples veículo para a manifestação e expressão individual para ser uma linguagem que não apenas representa determinado contexto histórico e social, mas contribui ativamente para a sua produção. A narrativa típica da história da arte, para Pollock (2003, p. 4-5, tradução nossa), centra-se em um:

[...] indivíduo talentoso criando a partir de sua necessidade pessoal um discreto trabalho artístico que sai do seu espaço privado de criação para o mundo no qual será admirado e apreciado por amantes da arte que expressam a capacidade humana de valorizar objetos bonitos³⁰.

Historicizar a categoria “mulher” torna-se essencial para demonstrar como expectativas e funções sociais poderiam inviabilizar a dedicação exclusiva à arte, exceto àquelas que dispunham de tempo e meios financeiros ou familiares. “A questão da igualdade das mulheres recai [...] na própria natureza de nossas estruturas institucionais e na perspectiva de realidade que elas impõem aos seres humanos que fazem parte dela” (NOCHLIN, 1971/2015, p. 52, tradução nossa)³¹. O conceito de genialidade, nevrálgico na História da Arte, deve ser deslocado para considerar as condições de produção de obras de arte, e como o acesso limitado ou muitas vezes proibitivo das mulheres aos espaços dedicados à formação artística

²⁹ No original: “A paradigm [...] defines the objectives shared within a scientific community, what it aims to research and explain, its procedures and its boundaries. It is the disciplinary matrix.”

³⁰ No original: “gifted individual creating out of his (sic) personal necessity a discrete work of art which then goes out from its private place of creation into a world where it will be admired and cherished by art lovers expressing a human capacity for valuing beautiful objects.”

³¹ No original: “The question of women’s equality devolves [...] on the very nature of our institutional structures themselves and the view of reality which they impose on the human beings who are part of them.”

são determinantes para o desenvolvimento de carreiras e, conseqüentemente, ausência dos registros históricos.

O exemplo dado por Nochlin (1971/2015) para ilustrar seu argumento provém do papel da aprendizagem do desenho do modelo vivo e nu para a construção de uma carreira artística entre os séculos XVIII e XIX. Dentro da hierarquia dos gêneros artísticos vigente no período, a pintura de motivos e cenas históricas era essencial para a qualificação de um artista. O acesso negado às academias de arte que detinham o monopólio do estudo do corpo humano impedia a aprendizagem da técnica fundamental para a pintura histórica. Em razão disso, as mulheres, invariavelmente, acabavam dedicando-se a outros gêneros artísticos considerados de menor complexidade, como a pintura de paisagens ou retratos. A constatação dessa exclusão institucionalizada, ao menos durante os séculos XVIII e XIX, aponta para o caráter social e estrutural da conquista da excelência artística, dissociando o aparente insucesso das mulheres do gênero como incapacidade para o desenvolvimento artístico.

Esse panorama descritivo do artigo de Nochlin serve para ilustrar o dilema da intervenção feminista na história da arte: apesar das várias críticas em torno da política de visibilidade das mulheres e inclusão na história da arte, deve ser completamente descartada? Deveria a prática acadêmica feminista concentrar esforços apenas na discussão e historicização dos paradigmas da disciplina e das categorias mobilizadas que terminam por excluir as mulheres? A própria Nochlin (REILLY, 2015) está no cerne desse dilema porque, apesar da crítica expressa em *Why Have There Been No Great Women Artists* às feministas que se empenham na busca ativa de obras e artistas, fez o mesmo na exposição *Women Artists: 1550-1950*.

Nochlin (REILLY, 2015) assume que, de fato, como argumenta no artigo, simplesmente olhar para a produção artística das mulheres no passado não muda a forma como a História estima e valoriza seus trabalhos. E a exposição *Women Artists: 1550-1950* tinha como escopo apresentar essas obras concretizadas a despeito dos processos de marginalização, dos obstáculos e preconceitos. Ou seja, cuidou de ressaltar a existência de uma produção artística apesar das tentativas de silenciamento. Seu objetivo com *Women Artists: 1550-1950* não era engajar-se na busca por uma artista com obras equivalentes à Michelangelo, por exemplo, porque entende que, frente a uma gama de razões sociais, não seria possível encontrar uma produção artística realizada por uma mulher e comparável ao pintor renascentista. Ao mesmo tempo, para os propósitos da exposição, interessava promover o resgate e a valorização dessas artistas junto ao grande público.

[...] me parecia que, após algumas buscas por alguns subsolos e acervos de grandes museus europeus e galerias de arte, havia de fato, várias mulheres artistas maravilhosamente inventivas, competentes e, acima de tudo, inquestionavelmente interessantes; algumas dessas artistas tinham sido estimadas e admiradas em seus próprios territórios nativos, ainda que não pudessem ser consideradas estrelas internacionais (REILLY, 2015, p. 19, tradução nossa)³².

É importante ressaltar que, como muitas acadêmicas do período, as historiadoras da arte eram atravessadas por questões pessoais e profissionais suscitadas pelos debates feministas – que integram um campo mais prático/ativista – e a prática acadêmica – compondo um âmbito estrutural/teórico.

5.1 A tecnologia do imaginário e prática feminista da terceira onda

Como citado a propósito do contexto da terceira onda, os grupos de autoconsciência difundiam-se por representar um movimento entre o pessoal e o político, ou seja, como as relações pessoais ou profissionais integravam um padrão, uma série de práticas que eram atravessadas pelo gênero. No âmbito acadêmico, verifica-se uma identificação entre sujeito e objeto de estudo, entre as acadêmicas e os estudos de mulheres artistas e que demandava precauções por parte das historiadoras. No trecho a seguir, Nochlin (REILLY, 2015, p. 199) reflete sobre como sua história individual, enquanto mulher e historiadora, mescla-se com esse processo maior de questionamento do cânone, incidindo politicamente na História da Arte.

[...] em 1969 e nos anos seguintes, a intersecção entre mim e a história foi de uma ordem diferente: não era mais uma conjunção passiva de eventos que me ligavam à história naquele ano e nos seguintes, mas um engajamento e participação ativos, uma sensação de que eu, em conjunto com muitas outras mulheres politizadas e também liberadas, estávamos realmente intervindo no processo histórico e mudando a história em si: a história da arte, da cultura e das instituições e da consciência. (REILLY, 2015, p. 199)³³.

O excerto ajuda a compreender o dilema presente na historiografia da arte e estabelecer uma relação com a crítica de Lauretis (1987/2019) em relação ao gênero como sinônimo de diferença sexual. Para a teórica feminista, gênero como diferença sexual limita e confina o

³²No original: “[...]it seemed to me that, after digging around in the basements and reserved of great European museums and provincial art galleries, there had indeed been many wonderfully inventive, extremely competent, and above all, unquestionably interesting women artists; some of these artists had been cherished and admired on their own native turf, even if they could not be considered so-called international superstars.”

³³No original: “in 1969 and the years that followed, the intersection of myself and history was of a different order: it was no mere passive conjunction of events that united me to the history of that year and the ones that followed, but active engagement and participation, a sense that I, along with many other politicized, and yes, liberated, women, were actually intervening in the historical process and changing history itself: the history of art, of culture and of institutions, and of consciousness.”

pensamento feminista a um conjunto de formulações que mantém a ideia de uma oposição sexual universalizada, ou seja, “[...] mulher como a diferença do homem, com ambos universalizados, ou a mulher como diferença pura e simples, portanto, igualmente universalizada” (LAURETIS, 1987/2019, p. 122). Isso dificulta a articulação das diferenças entre as mulheres, ou seja, invisibiliza os marcadores sociais que articulam experiências distintas. Ao mesmo tempo, o conceito de um “sujeito feminino” pressupõe a ideia de uma opressão homogênea das mulheres, como se as representações de feminino e masculino fossem ontológicas e não produto de práticas de representação e discursos. A identificação das acadêmicas com o objeto em estudo invoca o pertencimento das mulheres artistas à categoria “mulher”, ou seja, enquanto também inseridas, assignadas a um sistema de sexo/gênero (RUBIN, 1993)³⁴ que as diferencia e produz determinadas representações. Isso se aplica à prática e estratégia de visibilização das “mulheres artistas”, unidas sob essa categoria apesar de trajetórias completamente diferentes. Exemplo disso é a exposição *Women Artists: 1550-1950*. Por outro lado, opera no movimento intersticial de historicização da categoria mulher para reconhecer essas trajetórias individuais como inseridas em contextos diferentes e como as categorias e instituições dentro do campo artístico eram informadas pelo processo histórico, como ilustrado no artigo *Why Have There Been No Great Women Artists*. Ser mulher artista no início do século XX é diferente de sê-lo no século XXI porque as categorias “homem” e “mulher” são histórica e culturalmente específicas, embora seja possível argumentar que elas tenham replicado um molde representacional semelhante ou previsível (LAURETIS, 1987/2019).

No artigo “A invisibilidade da experiência”, Scott (1998) relembra a importância de que o historiador, ao produzir o conhecimento histórico, mesmo assentado na “experiência”, deve ter seu discurso posicionado de acordo com os marcadores ao qual pertence. Importa, para a historiadora, que haja uma consciência desses discursos como construídos e como aptos a engendrar diferenças. Pollock (2003) aprofunda essa crítica ao evocar um necessário “situar-se” por parte do historiador como meio de buscar por um entendimento que deve caracterizar a escrita historiográfica.

No final, todas as nossas histórias serão apenas isto: histórias que nos contamos a nós mesmas, narrativas de autoafirmação retrospectiva, ficções de e para resistência que

³⁴ O sistema sexo/gênero é definido por Rubin (1993) como “os arranjos por meio dos quais uma sociedade transforma a sexualidade biológica em produto da atividade humana.” Na Antropologia, essa noção foi utilizada pela autora para discutir o caráter social da troca de mulheres e do sistema de parentesco relatados por Lévi-Strauss, chamando a atenção para a maneira como esses esquemas se impõem sobre a biologia e apontam para a construção de uma organização social fundada no controle sobre a sexualidade feminina.

são, não obstante, responsáveis pelo sentido dos processos reais das histórias vividas e sofridas. Então, para entrar criticamente na problemática da narrativa, representação, história e as políticas do significado, nós precisamos de autoconsciência sobre quem somos quando ‘contamos uma história’, quais serão seus efeitos, o que está excluído e quão contingente será, independentemente do quão diligentes somos em nossos estudos e pesquisas. (POLLOCK, 2003, p. xviii, tradução nossa)³⁵.

Pollock (2003) auxilia na compreensão de que as narrativas feministas atuam em uma dimensão ficcional, estão direcionadas a práticas de resistência, autoafirmação, sororidade - e por que não, dororidade -, que congregam os sujeitos do feminismo sob a categoria “mulher.” Nesse trabalho, propõe-se compreender essas narrativas como imaginais, e não necessariamente ideológicas, para enfatizar o aspecto emocional que promove o estar-junto. O excerto da entrevista com Schapiro a propósito das *femmagés* (1989, *on-line*) ilustra esse argumento ao ressaltar a importância das narrativas de mulheres que superaram barreiras para a consolidação do projeto feminista de enfrentamento do sistema sexo/gênero.

[...] a discrepância, a tensão, e o constante deslize entre, de um lado, a Mulher como representação, como o objeto e a própria condição da representação e, de outro lado, as mulheres como seres históricos, sujeitos de ‘relações reais’, motivadas e sustentadas por uma contradição em nossa cultura, uma contradição irreconciliável: as mulheres se situam tanto dentro quanto fora do gênero, ao mesmo tempo dentro e fora da representação. Que as mulheres continuem a se tornar Mulher, continuem a ficar presas ao gênero assim como o sujeito de Althusser à ideologia, e que persistamos em fazer a relação imaginária mesmo sabendo, enquanto feministas, que não somos isso, e sim sujeitos históricos governados por relações sociais reais, que incluem predominantemente o gênero - essa é a contradição sobre a qual a teoria feminista deve se apoiar, contradição que é a própria condição de sua existência. (LAURETIS, 1987/2019, p. 132).

Nesse sentido, cabe levantar a hipótese do feminismo como uma tecnologia do imaginário, e não como um movimento ideológico. A ideologia, conforme os ensinamentos de Silva (2017), forja ilusões, recobre falsamente o real com o objetivo de esconder uma verdade, conservando determinada situação social para assegurar sua reprodução. O imaginário, por outro lado, não tem um fulcro prescritivo, ele age por contaminação. Segundo Silva (2017, p. 125):

Na concepção althusseriana o imaginário só pode ser uma falsificação ideológica. Acontece que o imaginário é um excedente de significado que não necessariamente busca a reprodução de um estado de coisas nem tenta obrigatoriamente o encobrimento de uma verdade incômoda. O imaginário pode ser o contrário, o ponto

³⁵ No original: “*In the end, all our histories will be just that: stories we tell ourselves, narratives of retrospective self-affirmation, fictions of and for resistance that are, nonetheless, answerable to a sense of the real processes of lived and suffered histories. Thus, to enter critically into the problematic of narrative, representation, history and the politics of meaning, we shall need self-awareness of who we are when we ‘tell a story’, what its effects will be, what is excluded and how contingent it will be, however diligent we are in our scholarship and research.*”

de ruptura com uma realidade dissimulada ou evidente, o excesso de sentido acumulado como um depósito contra uma deformação intencional ou ‘providencial’ do ‘real’. O imaginário, ao contrário da ideologia, não obedece a um propósito.

Adicionalmente, a deformação encetada pelo imaginário funciona por um processo de identificação e significação, sem um movimento de controle ou sanção que são característicos da ideologia. Assim, quando historiadoras da arte, Nochlin em particular, esforçam-se para a criação de um panteão de mulheres artistas que superaram obstáculos impostos pela sociedade à pintura, independentemente do período histórico ou das condições sociais, está deformando/moldando uma “realidade” para dela extrair elementos significativos que funcionam como um motor de agregação. Ou, especificamente, cria mitologias. É esse investimento mitológico que afasta a ideologia como chave analítica e chama pelo imaginário.

O imaginário atua para recobrir, mas visando o desvelamento, é um momento de revelação para o indivíduo quando se cobre com o manto do imaginário.

O indivíduo descobre-se pelo imaginário. O seu eu profundo emerge, vem à luz, surge. Outra coisa é o trabalho de descobrimento do pesquisador para ver como se produziu um imaginário. A ideologia obscurece. O imaginário ilumina. A ideologia apaga. O imaginário desvela. (SILVA, 2017, p. 126).

Comparar as narrativas feministas com o imaginário não propõe inscrevê-las no interior de um paradigma verdadeiro/falso. O imaginário é aquele excedente significativo tornado simbólico pelo sujeito na medida em que toca alguma experiência ou questão subjetiva, e que vai sendo recorrentemente atualizado e compartilhado. São, como afirmou Pollock (2003), respostas aos processos reais de histórias vividas e sofridas. No caso de Frida Kahlo, os imaginários que são objeto do estudo podem corresponder aos que foram formados nesse período histórico ou serem atualizados em alguma medida.

5.2 Os anos 1970 e o resgate de Frida Kahlo

A interlocução com a Historiografia da Arte feminista advém do interesse de precisar o contexto de resgate de Frida Kahlo e verificar as narrativas que habilitaram a pintora junto ao público a partir da prática feminista dos anos 1970. Narrativas essas, ou imaginários, que permanecem, em alguma medida, atuais, sendo reformulados, atualizados. Assim, a hipótese a ser desenvolvida é que o trabalho promovido pelo feminismo dos anos 1970 é um ponto de partida para que Frida Kahlo seja vista como um ícone feminista atualmente. Essa relação é assim resumida por Sullivan (1991, p. 183, tradução nossa).

Os anos 1970 testemunharam o nascimento do que poderia ser chamada uma história da arte feminista. Ainda que definições da crítica feminista difiram radicalmente, o resultado da nova consciência sobre o papel chave desempenhado pela história da estética ocidental era de trazer à tona muitas artistas cujas carreiras foram eclipsadas por seus companheiros homens. Frida Kahlo era, para o público americano de maior consciência política, uma figura perfeita na qual se concentrar³⁶.

Ainda para o autor, a exposição *Women Artists 1550-1950* foi fator determinante para que Frida Kahlo se tornasse mais conhecida pelo público. Conde (1992), por sua vez, destaca a exposição organizada por Hayden Herrera, biografia da pintora, no Museu de Arte Contemporânea de Chicago, em 1978 – que depois percorreu outras cinco instituições³⁷ – como um ponto de arranque para o *status* de culto à artista nos Estados Unidos da América. A partir dessa exibição, ter-se-iam difundidas ambientações, caixas, objetos artísticos, oferendas e ex-votos inspirados em Kahlo e produzidos por artistas chicanos e pintoras norte-americanas identificadas com o movimento de liberação das mulheres.

Para Garduño (1992), as apropriações e referências alusivas a Frida Kahlo se iniciaram no movimento de artistas chicano, cujas obras incorporavam elementos pictóricos associados às obras da pintora, iniciando uma “simbologia fridiana.” Um marco para essa espécie de apropriação foi a exposição *Homenaje a Frida Kahlo: el día de los muertos*, realizada na *Galeria de la Raza* em 1978, composta por obras de artistas chicanos em homenagem à pintora. Para a autora,

Ali [na exposição] se mostrou, então, quão enraizada estava sua obra entre os mexicano-norte americanos e como os símbolos mais evidentes (a dor, a solidão, o trágico) foram assumidos por estes artistas para repensar suas expressões. Assim, a vida e a obra de Frida Kahlo abertamente começaram a ter repercussões em outros âmbitos plásticos tão diversos como a pintura e a performance ou a escultura e o cinema. (GARDUÑO, 1991, p. 28, tradução nossa)³⁸.

Uma análise do catálogo da exposição *Women Artists: 1550 - 1950* fornece alguns indícios interessantes sobre as informações veiculadas por Sutherland-Harris e Nochlin (1976)

³⁶ No original: “The 1970’s witnessed the birth of what could properly be called a “feminist” art history. Although definitions of feminist criticism differ radically, the result of the new awareness of the key role played in the history of western aesthetics was to bring to the fore many artists whose careers had been eclipsed by their male counterparts. Frida Kahlo was, for American audiences of increased political awareness, a perfect figure on which to focus.”

³⁷ Universidade de Califórnia, em La Jolla, Universidade do Texas, em Austin e Houston, New York State University, em Purchase e, posteriormente, a Galeria Gray.

³⁸ No original: “Ahí [a exposição] se mostró, entonces, qué tan arraigada estaba su obra entre los mexicano-norteamericanos y cómo los símbolos más evidentes (el dolor, la soledad, lo trágico) eran retomados por estos artistas para un replanteamiento en sus expresiones. Así, la vida y obra de Frida Kahlo comenzó abiertamente a tener repercusiones en otros ámbitos plásticos tan diversos como la pintura y el performance o la escultura y el cine.”

a respeito de Frida Kahlo, revelando quais elementos em torno da pintora reverberavam nesse campo discursivo da historiografia da arte feminista. Na entrada sobre a pintora são evocadas as seguintes temáticas:

(I) estilo da pintura e técnica utilizada pela artista: de um lado, Kahlo é aproximada de seus contemporâneos, uma vez que empregava a técnica de pintura primitivista e *naif*, que evocava a arte popular e a mexicanidade; mas, por outro lado, a afastava deles na medida em que essas técnicas eram utilizadas para distanciar a si mesma e o espectador da temática central de sua obra, qual seja, sua vida. Para retratar os sentimentos pessoais intensos e eventos da trajetória de vida sem oprimir ou repelir o espectador face a seus “tormentos psicológicos ou físicos”, a artista se servia de figuras e espaços em escalas irracionais, combinações de cores singulares e figuras estáticas, muitas vezes em posição frontal.

(II) descrição biográfica da artista: sua origem alemã-judaica por parte de pai e origem mestiça espanho-indígena da mãe, bem como a adesão aos ditames católicos desta última. A artista é descrita como uma estudante inteligente e vivaz, que conheceu Diego Rivera com 13 anos enquanto ele pintava os murais na Escola Preparatória na qual estudava e já teria o tornado alvo de suas “travessuras e paixão”: contou aos amigos que sua ambição na vida era ter um filho com o pintor. Em seguida, trata dos problemas de saúde enfrentados pela pintora: o acidente entre o ônibus em que viajava e o bonde elétrico no qual fraturou sua coluna e pélvis, de como não havia qualquer esperança de sobrevivência pelos médicos que a trataram, que permaneceu 29 anos convivendo com a dor constante decorrente desse acidente e que coletou 32 operações que não a aliviava. Na sequência, cita a impossibilidade de ter filhos, assinalada como um desejo obsessivo por parte da artista. Por fim, aproxima a produção artística das condições físicas: o confinamento ao qual foi submetida conduziu à produção de obras que incorporaram essa condição: os autorretratos seriam um exercício de afugentamento da dor e, ao mesmo tempo, enquadramento da realidade.

O confinamento causado pela invalidez também conduziu a um confinamento no plano temático: quase todas as pinturas de Frida Kahlo são autorretratos. É como se pintando a si mesma ela pudesse exorcizar a dor assim como confirmar e estender seu domínio restrito e ameaçado da realidade, restrito e ameaçado. (SUTHERLAND-HARRIS; NOCHLIN, 1976, p. 335, tradução nossa)³⁹.

³⁹ No original: “*The confinement of invalidism also led to a confinement in subject matter: almost all of Frida Kahlo’s paintings are self-portraits. It is as if by painting her likeness she could exorcise pain as well as confirm and extend her restricted, threatened hold on reality.*”

Na narrativa sobre Kahlo, percorre uma ideia em torno da arte como uma necessidade para a pintora, algo que a mantém presa à realidade e que a auxilia a exorcizar a dor. É possível perceber um diálogo com o trecho mencionado da entrevista com Schapiro (1989, *on-line*) na qual a artista discute a importância de figuras como Kahlo, Woolf e Plath para o feminismo, artistas que têm em comum a relação com a arte como meio para aplacar ou exorcizar a dor. As curadoras da exposição continuam a desenvolver essa relação entre dor e pintura ao lembrarem ao público que durante seus dias acamada no hospital, enquanto se recuperava do acidente, Kahlo aprendeu sozinha a produzir suas obras com um cavalete especial, que permitia a pintura na posição horizontal. Evoca, assim, esse lugar da arte na vida da artista como estreitamente relacionado a doenças e dificuldades.

Em seguida, destacam o relacionamento com Diego Rivera, iniciado após a saída de Kahlo do hospital, quando levou suas pinturas até o artista e pediu sua opinião profissional. “Depois de um namoro tempestuoso”, segundo as curadoras, eles se casaram em 1929, também registrando as vicissitudes, separações e reconciliações que permearam a vida do casal e que foram documentadas com uma “franqueza surpreendente.”

Finalizando o excerto biográfico, a entrada inclui a referência aos últimos eventos da vida da artista: a primeira grande exposição de seus trabalhos, na Galeria de Arte Contemporânea, no México, em 1953, para a qual teve de ser carregada em uma cadeira de rodas hospitalar e instalada em uma cama para a recepção dos convidados. Porém, para Sutherland-Harris e Nochlin (1976), apesar do procedimento de amputação de sua perna, quatro meses após a exposição, a famosa *alegria* de Frida Kahlo subsistiu: ela teria bordado sinos na bota vermelha que encomendou para usar com sua prótese (SUTHERLAND-HARRIS; NOCHLIN, 1976, p. 336). Em 1954, a dor da artista teve fim e seu corpo foi velado no hall do *Institute of Fine Arts*, no México, antes de ser cremado.

(III) A relação com as vanguardas, principalmente com o Surrealismo: as curadoras mencionam características das obras da artista, como o “imaginário fantástico, humor sarcástico e preocupação com dor e morte” que chamaram a atenção de André Breton, pintor surrealista, que passou a considerar a obra de Kahlo como incluída no movimento. Nesse período, 1938, Kahlo conseguiu uma exposição em Nova York, na Galeria Julien Levy e em Paris, organizada por Breton. Para Sutherland-Harris e Nochlin (1976), no entanto, o surrealismo não poderia ser considerado uma influência tão significativa na produção da artista quanto às referências da arte popular e colonial mexicana, como os *ex votos*. Como exemplo, mencionam o uso da lata em vez da tela e a dramatização “de eventos atuais com uma urgência e propósito altamente pessoais”, que a afastam, em alguma medida, do Surrealismo. Continuam as historiadoras que,

apesar de o Surrealismo ter contribuído para que Kahlo se envolvesse de maneira mais complexa com a psicologia em suas obras, há de se concordar com seus admiradores mexicanos que a pintora era uma realista. E, para arrematar esse ponto, citam a famosa frase da pintora em resposta à análise de sua obra como integrante do surrealismo: “[...] pensavam que eu era uma surrealista, mas eu não era. Eu nunca pintei sonhos. Eu pintava minha própria realidade” (SUTHERLAND-HARRIS; NOCHLIN, 1976, p. 336),

(IV) Descrição e análise da obra em exposição *Portrait of Frida and Diego* (1931) (Figura 3): o texto inicia integrando a produção da artista em termos estilísticos: uso de cores brilhantes e espaços vazios, como em um palco, posicionamento frontal das imagens retratadas e referências ao México colonial e arte popular. No que tange à temática, destacam o afastamento das demais obras por não representar dores físicas ou mentais, mas capturar um momento de felicidade marital entre Frida Kahlo e Diego Rivera, casados há dois anos quando da elaboração da obra. Por fim, as curadoras inserem uma breve descrição do quadro, elencando elementos, como as roupas tradicionais usadas pela artista, que desviariam a atenção das deficiências físicas, e como o quadro revelaria um estágio inicial de sua tradição pictórica, no qual suas características físicas encontram-se suaves, em comparação à “[...] máscara tensa com a cautela que veio de longos anos de compostura inabalável em face da dor” (SUTHERLAND-HARRIS; NOCHLIN, 1976, p. 336, tradução nossa)⁴⁰.

As curadoras também apontam para o caráter autobiográfico da composição, marcado pelo escrito: “Aqui nos veem. Eu, Frida Kahlo com o meu adorado marido Diego Rivera. Pintei estes retratos na bela cidade de São Francisco, Califórnia, para o nosso amigo Sr. Albert Bender e foi no mês de abril do ano de 1931” (tradução nossa).

Partindo para a análise do quadro, Sutherland-Harris e Nochlin (1976) sugerem que as mãos entrelaçadas posicionadas no centro indicam uma sensação de segurança em torno da conexão proporcionada pelo matrimônio, “[...] um sentimento que mostrou-se errôneo com Diego logo sendo infiel a Frida e que, no final dos anos 1930, se divorciou dela apenas para se casar novamente em 1940”⁴¹. Evidenciam que a profissão de artista é inscrita em Rivera, pois é representado com paleta e pincéis nas mãos e notam que sua cabeça está levemente inclinada na direção contrária à de Kahlo, enquanto a dela está inclinada para ele. Por sua vez, a pintora se retrata “[...] minúscula, delicada, e subordinada - a esposa adorável mais do que a pintora

⁴⁰ No original: “*mask tensed with wariness that came from long years of unflinching composure in the face of pain.*”

⁴¹ No original: “*a sense that proved mistaken for Diego was soon unfaithful to Frida and in the late 1930s He divorced her only to remarry her in 1940.*”

comprometida”⁴² [tradução nossa]. A diferença de tamanho entre os dois daria a sensação de que Kahlo é uma boneca chinesa flutuante, suportada apenas pelo pulso do marido. Ao mesmo tempo em que a artista se representa em uma pose e em um vestuário femininos e solícitos, seus olhos encaram o espectador sob suas “sobrancelhas amplas e conectadas” dão a impressão de um olhar consciente de sua força e refletem “[...] um cintilar daquela ironia zombeteira e auto distanciada que sustentou Frida Kahlo ao longo de todos os seus trabalhos”⁴³ (SUTHERLAND-HARRIS; NOCHLIN, 1976, p. 337, tradução nossa).

Figura 3 - Frida Kahlo. *Frieda and Diego Rivera*, 1931. Óleo sobre tela, 100,0 x 78,74 cm. Museu de Arte Moderna de San Francisco, San Francisco, Estados Unidos da América.



Fonte: Google Arts and Culture https://artsandculture.google.com/asset/frieda-et-diego-rivera/pAGW_uPdEDd_uw?hl=fr

A entrada no catálogo faz acréscimos sobre o relacionamento, retirados de testemunhos de amigos, como o fato de que, a despeito de possuírem temperamentos fortes, Kahlo geralmente cedia às vontades de Rivera, ele sendo mais egocêntrico e ela mais leal, generosa e tolerante. Ou de suas prioridades contrastantes: a arte para ele, e para ela, o marido.

⁴²No original: “*tiny, delicate, and subordinate – the adoring wife rather than the committed painter.*”

⁴³No original: “[...] *a glint of that mocking, self-distancing irony that sustained Frida Kahlo through all her travails.*”

Conseqüentemente, para as curadoras, o quadro retrata uma deferência de Kahlo para com Rivera, envoltos em um relacionamento complexo que alternava momentos de companheirismo e afeição com paixões tempestuosas. Outras obras que representavam o casamento provavam que Kahlo era uma “pessoa forte e independente”, e que tinha certa necessidade de possuir Rivera como se fosse a criança que ela nunca pôde ter. Esse simbolismo seria reforçado em *Autorretrato en la Frontera Entre El Abrazo de Amor de el Universo, la Tierra (México), Yo, Diego y el Señor Xólotl* (1949) (Figura 4), no qual ele aparece nos braços da pintora, e no mural do Museu do Prado pintado por Rivera, no qual ele se apresentaria como “[...] um pequeno e gordo garoto com calças até os joelhos, e ela uma mulher com uma cabeça mais alta que ele, com a mão pousada em seus ombros em um gesto de possessão materna” (SUTHERLAND-HARRIS; NOCHLIN, 1976, p. 337, tradução nossa)⁴⁴.

Figura 4 - Frida Kahlo. *Autorretrato en la frontera entre el abrazo de amor de el universo, la tierra (México), yo, Diego y el Señor Xólotl*. 1949. Óleo sobre tela. 70 x 60,5 cm. Coleção de Jacques y Natasha Gelman. Cidade do México, México.



Fonte: Veja Rio. [Onze motivos para visitar a exposição sobre Frida Kahlo | VEJA RIO \(abril.com.br\)](http://veja.abril.com.br)

⁴⁴ No original: “a short fat boy in knee pants and she is a woman a head taller than himself, her hand placed on his shoulder in a gesture of motherly possession.”

A leitura do catálogo e da entrada sobre Frida Kahlo permitiu verificar, assim, os principais pontos suscitados quando da abordagem da pintora em um contexto que a propulsava perante o grande público. A primeira é a menção aos sofrimentos físicos e psíquicos e a superação destes por meio da representação artística, ou seja, a arte como sendo um expurgo da dor. Nesse ponto, são abordadas tanto as dores físicas decorrentes dos acidentes sofridos, como as dores psíquicas, provenientes da instabilidade emocional encontrada no casamento com Rivera. Em segundo, o componente da relação e da atitude matrimonial da pintora com o muralista, que transpõe a biografia para a análise da obra, movimento criticado por autoras como Mayayo (2008). A pintura não é apenas contextualizada em termos estilísticos ao conjunto da produção da pintora, mas também em relação a como suas feições testemunharão mudanças de acordo com o desenvolvimento do casamento. Há ainda a evocação de um imaginário de força e assertividade demonstrado pela artista em algumas passagens, como quando, imediatamente após recuperar-se do acidente, apresentou suas obras a Rivera, um pintor já consagrado no México, e quando negou o rótulo de pintora surrealista atribuído por André Breton, afirmando a realidade de suas obras, reivindicando sua própria história. Ela também é apresentada como essa artista com um talento aparentemente nato, que aprendeu a pintar sozinha enquanto se recuperava do acidente. Além disso, indicam elementos estilísticos e técnicos adotados pela artista, que podem tanto aproximar quanto afastá-la dos movimentos artísticos correntes. A partir disso, é possível afirmar que esses aspectos levantados por Sutherland-Harris e Nochlin (1976) permanecem nas formações imaginais da atualidade?

Segundo Mayayo (2003), um dos problemas apresentados pelo catálogo de Sutherland-Harris e Nochlin (1976) é o enfoque hagiográfico, que apresenta as mulheres artistas como “[...] valentes pioneiras ou audazes heroínas, lutadoras incansáveis em seus combates a um meio hostil” (MAYAYO, 2003, p. 48, tradução nossa)⁴⁵. Instaure-se uma ideia de que a história de toda mulher artista é necessariamente uma luta travada contra barreiras, obstáculos e discriminação. Assim, a aproximação da figura de Frida Kahlo com o feminismo pode ser feita em razão da biografia da artista. Não apenas uma mulher, como várias outras pintoras, que perseguiu um espaço na profissão, mas também como alguém que precisou superar uma série de eventos dramáticos que se somam e conjuram uma imagem de admiração e inspiração.

⁴⁵ No original: “[...] valientes pioneras o audaces heroínas, luchadoras incansables en su combate contra un medio hostil.”

5.3 Uma arte feminista?

Por outro lado, a ligação estabelecida entre Frida Kahlo e o feminismo também pode se originar da arte que desenvolveu. Algumas aproximações com os intuitos visados pelas artistas feministas dos anos 1970, como Judy Chicago e Miriam Schapiro, já foram desenhadas no tópico anterior. Neste, pretende-se aprofundar esse ponto.

A questão sobre o que é a arte feminista ou quem pode ser considerada artista feminista perpassa o campo da historiografia da arte feminista. Para Nochlin, uma arte feminista envolveria, de alguma forma, a política, inclusive as políticas do campo artístico, ao mesmo tempo em que buscaria inovar na iconografia e no estilo. A partir disso, várias possibilidades podem ser adotadas: uma reinvenção do modo como a maternidade é representada, uso de materiais ou técnicas incomuns de forma a esgarçar os limites entre os campos artísticos, masculinidade e feminilidade, alta cultura e cultura popular, entre outros. Artistas podem usar da fotografia, da colagem ou da pintura para expor os constructos da sociedade que impõem determinadas representações da feminilidade. Inclusive, muitas mulheres artistas dos anos 1970 abandonaram a pintura por identificarem nela uma “herança patriarcal”, passando a explorar outras linguagens artísticas, como performances, instalação, vídeo e fotografia (NOCHLIN, 2015).

Ao mesmo tempo, existem muitas artistas mulheres que, mesmo identificadas e engajadas com o feminismo, não pretendem transpor tais questões em suas obras. Outras artistas podem produzir obras que possuem relação com temáticas abordadas pelo feminismo, mas não se referir ao movimento diretamente. Porém, uma leitura contemporânea pode atribuir a suas obras esse caráter e, indiretamente, vincular sua autora, mesmo sem registros históricos de que tenha tido contato com o feminismo. Um exemplo disso pode ser o quadro “*Unos cuantos piquetitos*” (Figura 5), de Frida Kahlo, cujo foco é o que se entende atualmente como um comentário e crítica à violência de gênero. “Em algumas instâncias, a agenda feminista está simplesmente, às vezes sutilmente, às vezes escancarada, ali. Feminismo é, em outras palavras, uma condição necessária, mas não suficiente para as inovações criativas delas [mulheres artistas], um sempre presente substrato de suas artes” (NOCHLIN, 2015, p. 27, tradução nossa)⁴⁶.

⁴⁶ No original: “[...] in some instances, the feminist ‘agenda’ is simply, sometimes subtly, sometimes blatantly, there. Feminism is, in other words, a necessary but not a sufficient condition for their [women artists] creative innovations, an ever-present substratum of their art.”

Figura 5 - Frida Kahlo. *Unos Cuantos Piquetitos*. 1938. Tinta e metal. 30x40 cm. Museu Dolores Olmedo, Cidade do México, México



Fonte: Google Arts and Culture. [Unos cuantos piquetitos - Frida Kahlo — Google Arts & Culture](#)

Existe outra associação a ser evitada entre mulheres artistas e arte feministas, o que levaria a duas pressuposições: a primeira, de que somente mulheres podem ser feministas ou produzir arte feminista e, a segunda, de que mulheres artistas devem se preocupar com temas feministas e estes, por seu turno, devem estar obrigatoriamente relacionados às mulheres (REILLY, 2015).

O contexto de produção artística de Frida Kahlo é o das vanguardas modernistas, do início do século XX. A artista é associada ao movimento surrealista, o qual, conforme Chadwick (2012), foi o que mais atraiu mulheres artistas devido à oposição ao academicismo⁴⁷

⁴⁷ As mulheres experienciaram certa liberdade para a produção artística nas vanguardas europeias principalmente porque estas rejeitavam as hierarquias entre os gêneros impostas pelo sistema acadêmico, que qualificava as obras de arte a partir da temática apresentada: primeiro a pintura de história, depois o retrato, a pintura e gênero e, por fim, a natureza-morta. A rejeição das vanguardas à hierarquia fez com que muitas mulheres conseguissem se inserir nesses movimentos artísticos e alcançar relativo reconhecimento e sucesso. Desse modo, a análise feita por Linda Nochlin sobre o impacto dos impedimentos às mulheres de ingressarem nas Academias de Arte não pode ser aplicado a Frida Kahlo dado o contexto em que a artista se insere. A referência ao texto serviu, nos propósitos desse trabalho, para apresentar um panorama dos debates vigentes quando de sua “redescoberta” pelas

e à valorização da realidade pessoal como *leitmotiv* das obras. A autorrepresentação, assim, presente nas obras da artista, insere-se nesse contexto amplo de produção posta em prática pelo surrealismo. Particularmente às mulheres, a autorrepresentação reforça uma dualidade: a de observar e ser observado, que resolve o dilema sobre como escapar aos arquétipos do corpo feminino na arte. O modernismo como um todo era construído sobre a forma feminina, sob a fusão da arte com a sexualidade feminina, a qual, ao ser subjugada, reitera a virilidade do artista como produtor da representação (CHADWICK, 2012). Nas palavras da autora,

[...] O tema do nu na arte congrega discursos sobre representação, moralidade e sexualidade feminina, mas a persistente apresentação do corpo feminino nu como um campo do prazer do olhar masculino, uma imagem mercantilizada de troca, e uma defesa fetichizada contra o medo da castração deixou pouco espaço para a exploração da subjetividade, conhecimento e experiências femininas. (CHADWICK, 2012, p. 281-282, tradução nossa)⁴⁸.

O corpo, conforme Chadwick (2012), era o primeiro objeto da experiência feminina ao qual as artistas, marginalizadas pelos debates estéticos e políticos do Modernismo, voltavam-se. Contudo, como produzir em cima de uma corporalidade que já está estruturada em um sistema linguístico e simbólico voltado para a objetificação e sexualização? Entre as estratégias adotadas, a autorrepresentação mostrou-se estratégica ao assegurar certo controle da subjetividade. Para Tvardovskas (2015), as práticas de auto constituição são atos de resistência, principalmente quando questionam modos de representação do sujeito que estão fixados socialmente. Ou, na visão de Chadwick (2012, p. 167, tradução nossa):

A autoimagem no trabalho de mulheres artistas no movimento surrealista torna-se o foco para um diálogo entre o ser social construído e as forças poderosas da vida instintiva em que o surrealismo é celebrado como uma ferramenta revolucionária que poderia derrubar o controle exercido pela mente consciente⁴⁹.

Nesse sentido, uma das principais contribuições dessas artistas por meio da linguagem surrealista é o deslocamento da figura do corpo feminino de “Outro” (*Other*) para “Eu” (*Self*), o que teria antecipado a onda feminista dos anos 1970 com uma poética feminina do corpo

historiadoras da arte e feministas. Sobre a inserção das mulheres nas vanguardas europeias, ver PERRY, Gill. *Women Artists and the Parisian Avant-Garde: Modernism and 'Feminine' Art, 1900 to the Late 1920s*. Manchester University Press: 1996.

⁴⁸ No original: “*The subject of the nude in art brings together discourses of representation, morality, and female sexuality, but the persistent presentation of the nude female body as a site of male viewing pleasure, a commodified image of exchange, and a fetishized defense against the fear of castration has left little place for explorations of female subjectivity, knowledge, and experience.*”

⁴⁹ No original: “*The self-image in the work of women artists in the Surrealist movement becomes the focus for a dialogue between the constructed social being and the powerful forces of the instinctual life which Surrealism celebrated as the revolutionary tool that would overthrow the control exerted by the conscious mind.*”

feminino imaginado e enaltecido em sua realidade “orgânica, erótica e material” (CHADWICK, 2012, p. 183).

Como muitas mulheres que participaram de movimentos de vanguarda no Modernismo pictórico, Frida Kahlo colocava-se nos interstícios (PERRY, 1996) desses movimentos: ao mesmo tempo em que era uma apoiadora e partidária da tradição muralista e de tudo que ela representava, rechaçou algumas das características em suas obras de arte. Enquanto o muralismo tratava de grandes narrativas voltadas à construção da identidade nacional, da Revolução Mexicana e de nomes de referência do socialismo, a obra de Frida Kahlo era um misto da tradição europeia dos autorretratos com os elementos da cultura popular e religiosa mexicana. Segundo Bakwell (1992), por meio do autorretrato, a pintora abordava de maneira inovadora desde a sua posição como mulher até a representação feminina no século XX, terminando por reivindicar-se como sujeito da própria arte. A autora destaca três elementos das obras da artista que considera mais relevantes para traduzir sua visão.

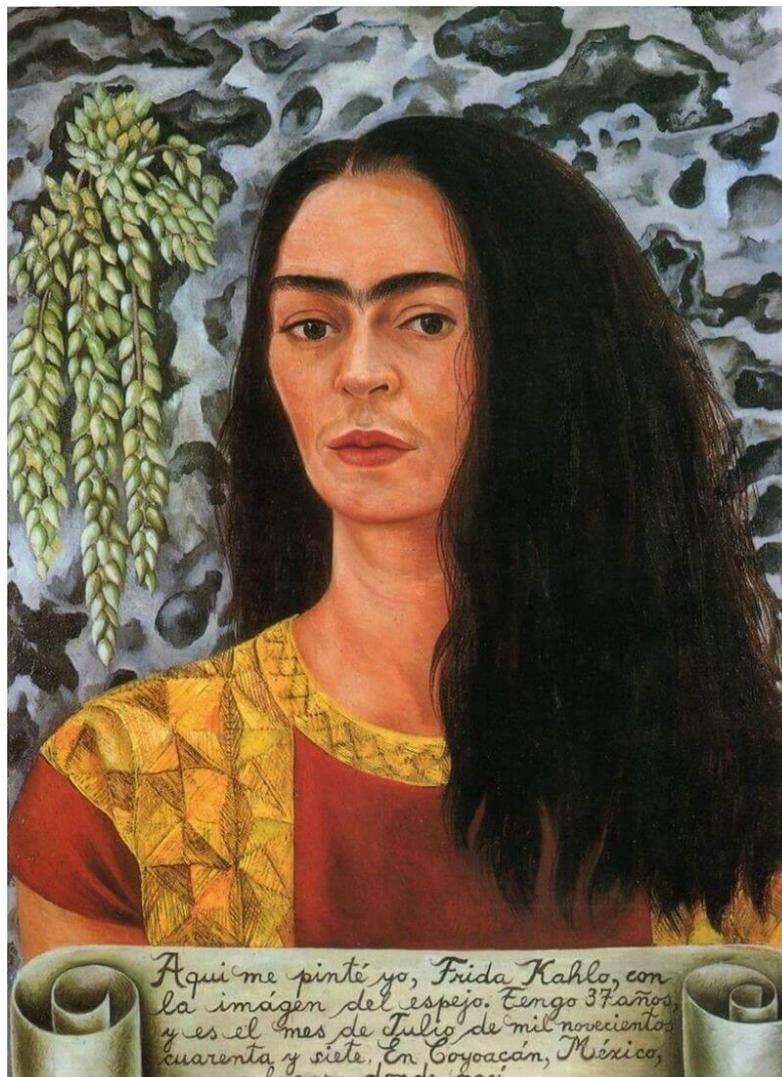
O primeiro refere-se à criação de si mesma como um signo, que, além do autorretrato, consiste em brincar com o uso da primeira e da terceira pessoa. O exemplo dado pela autora encontra-se em *Autorretrato con Pelo Suelto* (Figura 6), no qual há o seguinte trecho inscrito: *Aquí me pinte yo, Frida Kahlo, com la imagen del espejo*, que demonstraria autoconsciência e enfatizaria a identificação com o retrato realista da artista.

Existe um complexo de relações intrincadas, na medida em que a pintora afirma a si mesma, basicamente, como agente de suas ações (*aquí me pinte yo*), para depois efetuar um destacamento de si, cambiando para a terceira pessoa quando usa seu nome (“Frida Kahlo”). Esse movimento estaria ligado à etapa do espelho lacaniana ao evidenciar que a pintura é de sua imagem no espelho, e não de si mesma.

Frida Kahlo, ao revelar ao espelho como a fonte que a possibilitou o conhecimento de seu rosto e de sua encarnação, reconhece que o retrato é um significante crucial de sua identidade unificada. Uma maneira importante em que Frida introduz a subjetividade à feminilidade e, portanto, cria a possibilidade de que surjam novos significados de feminilidade, consiste na exploração de sua própria imagem como autogerada, autorreferencial e autodefinitória. (BAKEWELL, 1992, p. 166, tradução nossa)⁵⁰.

⁵⁰ No original: “*Frida Kahlo, al revelar al espejo como la fuente que le permitió el conocimiento de su rostro y de su encarnación, reconoce que el retrato es un significante crucial de su identidad unificada. Una manera importante en que Frida introduce la subjetividad a la feminidad y, por lo tanto crea la posibilidad de que surjan nuevos significados de feminidad, consiste en la explotación de su propia imagen como auto-generada, auto-referencial y auto-definitoria.*”

Figura 6 - Frida Kahlo. *Autorretrato con el Pelo Suelto*. 1947. Óleo e masonite. 61 x 45 cm. Des Moines Art Center, Des Moines, Estados Unidos da América.



Fonte : Frida Kahlo Org. [Self Portrait with Loose Hair, 1947 by Frida Kahlo](#)

Em segundo lugar, há a transformação desse signo em um ícone religioso. Na sociedade mexicana em que Kahlo viveu, existiam, segundo Bakewell (1992), três áreas nas quais as mulheres poderiam obter reconhecimento social: no mundo do espetáculo, como artistas de cinema, no matrimônio, enquanto esposa de algum homem estabelecido publicamente e, por fim, na esfera religiosa, como uma santidade. Frida Kahlo manejou, à sua maneira, esses três âmbitos para alcançar esse reconhecimento: enquanto principal sujeito de suas pinturas, ela se transforma em celebridade, entrega a si o papel principal, ocupa o centro da cena; ao casar-se com um pintor famoso, vinculou sua imagem à dele e, por fim, ao utilizar objetos iconográficos pré-colombianos e outros vinculados ao catolicismo, inscreve-se em um lugar religioso. A artista não se apropria simplesmente dessas imagens, mas constrói e funda uma relação cuidadosa com cada uma delas.

[...] ao protagonizar seus autorretratos (em contraposição a um filme), Kahlo metodicamente (quadro a quadro) constrói um repertório de imagens de seu eu (ou imagens corporais) através das quais nos oferece uma janela até seu mundo. Ao pintar a imagem de seu marido em sua frente, não apenas se relaciona com uma pessoa conhecida, mas também materializa os pensamentos acerca dele ao representá-lo em forma de miniatura. É relacionando-se com a esfera religiosa que Kahlo promove o tratamento de si mesma como ícone. Ao vincular pictoricamente a representação de seu corpo tanto com Cristo como com a Virgem, ela cruza as fronteiras dos gêneros. A coroa de espinhos, iconografia indubitavelmente associada a Cristo se converte em autorretratos de Frida em coroa de espinhos e o toucado ritual indígena tehuano usado pelas mulheres do Istmo Tehuantepec (Oaxaca, México) cria um halo virginal ao redor do rosto de Kahlo. O uso consciente de símbolos mexicanos como atributos do seu eu santo em conjunção com seu tranquilo e hierático rosto, servem para realçar sua imagem icônica. (BAKEWELL, 1992, p. 168, tradução nossa)⁵¹.

A pintora, assim, dramatiza a encenação no quadro ao associar seu eu mortal e secular ao mundo sagrado, explorando a força que essa associação provoca, força que agrega em sua posição de sujeito. Ainda que Kahlo não tencione que o espectador pense necessariamente nos ícones religiosos, a forma como mobiliza essas imagens é, no mínimo, peculiar: a ênfase na representação do sangue e da carne, imagens comumente associadas às representações de Cristo, que foi vítima sagrada, fraturado, sangrento, forte e, de algum modo, resiliente, integram a construção de sua identidade corporalizada.

Ainda, os signos e ícones gerados pela própria artista participam de uma construção radical, segundo Bakewell (1992), da representação do corpo feminino como sujeito em obras de arte. Kahlo reexamina a tradição pictórica do nu feminino reformulando-a ao retratar seu corpo mutilado e fragmentado. Essa “mulher passiva” da representação de Frida Kahlo é mutilada e, em razão disso, desafia o processo de objetificação do corpo feminino nu que permeava a tradição artística ocidental. Há um esvaziamento da potencialidade sexual que costuma inscrever os corpos femininos nus na medida em que são apresentados como ensanguentados, imperfeitos e defeituosos.

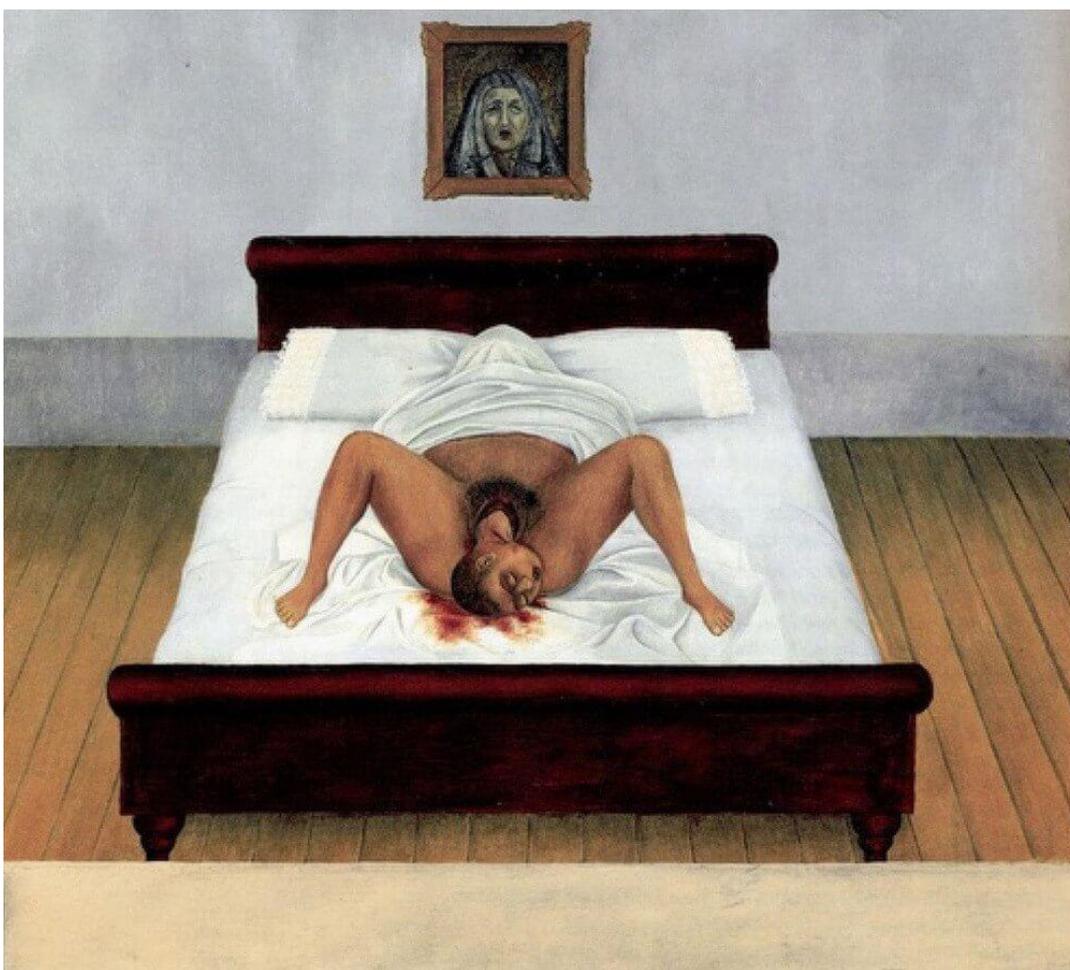
Não obstante, a representação em si do sangue dota as obras da artista de um “transtorno pictórico” diante do tabu que a substância representa na cultura judaico-cristã. A

⁵¹ No original: “*al protagonizar sus autorretratos (en contraposición a una película), Kahlo metódicamente (cuadro por cuadro) construye un repertorio de imágenes de su yo (o imágenes corporales) a través de las cuales nos ofrece una ventana hacia su mundo. Al pintar la imagen de su marido en su frente, no sólo se relaciona con una persona conocida, sino que materializa los pensamientos acerca de él al representarlo en forma de miniatura. Es al relacionarse con la esfera religiosa que Kahlo promueve el tratamiento de sí misma como icono. Al vincular pictóricamente la representación de su cuerpo tanto con Cristo como con la Virgen, ella cruza las fronteras de los géneros. La corona de espinas, iconografía indudablemente asociada con Cristo, se convierte en los autorretratos de Frida en yugo de espinas, y el tocado ritual indígena tehuano usado por las mujeres del crea un halo virginal alrededor del rostro de Kahlo. El uso consciente de símbolos mexicanos como atributos de su yo-santo en conjunción con su calmado, hierático rostro, sirven para realzar su imagen icónica.*”

“mulher sofrida” consegue sair de uma posição silenciada culturalmente e socialmente delineada para expressar-se e, nesse processo, adquirir uma posição como sujeito da própria representação.

Por fim, em terceiro lugar, a construção desse nu feminino é concentrada na vagina, da qual provêm muitos estereótipos que tratam da inferiorização das mulheres, mas que, em Kahlo, assume outra conotação: é apresentada como espaço criador, origem da vida. Segundo Bakewell (1992, p. 170, tradução nossa), “[...] ao denunciar de maneira implacável a suposta inferioridade feminina, Frida Kahlo critica não apenas o androcentrismo da representação do sangue como também o falocentrismo em que se sustenta a definição de ‘ferida aberta’”⁵². Entre as obras mencionadas pela autora para amparar essa posição estão *Mi nacimiento* (Figura 7) e *Columna Rota* (Figura 8).

Figura 7 - Frida Kahlo. *Mi nacimiento*. 1932. Óleo em metal. 30 x 35 cm. Coleção privada.



Fonte: Frida Kahlo Org. [My Birth, 1932 by Frida Kahlo](#)

⁵² No original: “al denunciar de manera implacable la supuesta inferioridad femenina, Frida Kahlo critica no solo el androcentrismo de la representación de la sangre sino también el falocentrismo en que se sustenta la definición de la ‘herida abierta’.”

Na primeira (Figura 7), há um corpo de mulher morto em cima de uma cama com um lençol cobrindo seu corpo. Aparentemente, o bebê ao qual dá à luz está morto e, acima da cama, um quadro de uma Mater Dolorosa estaria chorando essa perda. A cabeça desse bebê seria a cabeça da pintora. Nessa obra, haveria uma superposição de identidades e de corpos femininos que dão à luz uns aos outros: a mãe poderia simbolizar tanto Frida Kahlo como sua mãe, e o bebê que nasce representaria tanto a pintora como o filho que não teve. “As gerações se fundem em uma confluência de corpos femininos dando à luz uns aos outros, e todos definidos pela corporalidade de suas origens femininas” (BAKEWELL, 1992, p. 172, tradução nossa)⁵³. Porém, o mais significativo da obra é a redefinição da representação da vagina: em contraste com outras obras, ela não é representada como uma crítica à ordem social ou uma redefinição do corpo feminino, mas um lugar de onde a vida humana se origina.

Columna Rota (1944), por sua vez, apresenta Frida Kahlo em uma paisagem desértica e, segundo Bakewell (1992), seu corpo é assemelhado ao de Jesus Cristo (Figura 8): lágrimas escorrem pelo seu rosto, possui marcas pelo corpo, coberto na parte inferior por um tecido branco semelhante a uma túnica e por tiras de uma estrutura em torno de seu torso quebrado. Ao mesmo tempo, no interior desse corpo fragmentado há uma coluna jônica, que simbolizaria a tradição pictórica ocidental da beleza grega idealizada, sobretudo em relação ao corpo feminino. Ao aludir à sua coluna degenerada ela expõe a beleza clássica como hipotética, “[...] já que se baseia mais na geometria do que na realidade; na prática se desmorona. A coluna de Kahlo não é uma forma perfeitamente esculpida; e menos ainda uma construção masculina” (BAKEWELL, 1992, p. 172)⁵⁴.

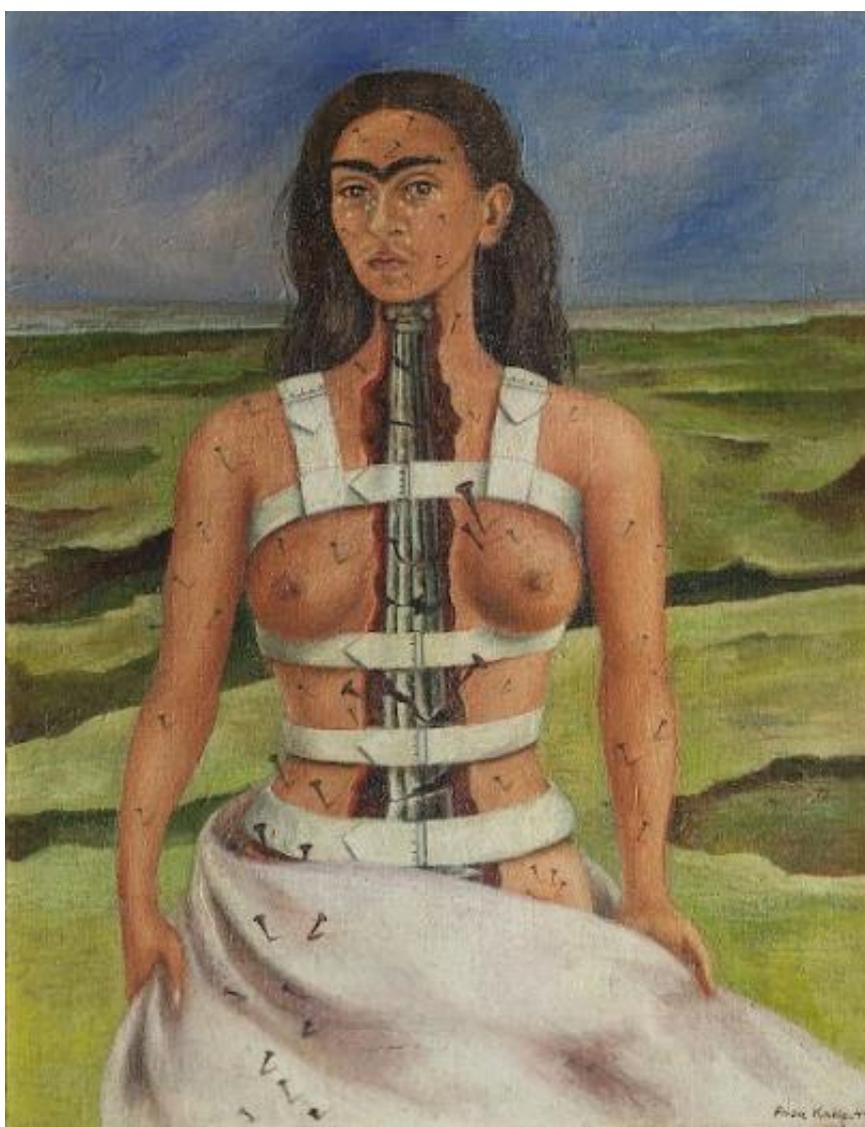
Até aqui, esses pontos levantados pelas autoras mostram como, em certa medida, a obra da artista pode, em termos imaginais, ser enquadrada como feminista. Retomando Nochlin (2015), uma arte feminista inclui comentários políticos, como ao do campo artístico e uma inovação iconográfica ou estilística. Pelo primeiro, a construção de um corpo no feminino que ressalta a realidade e a subjetividade em forte oposição à idealização construída pela tradição ocidental. Em seguida, o autorretrato como recurso para deslocar identidades cristalizadas socialmente, afirmando sua própria subjetividade e controle representacional. Pelo segundo, Kahlo inova ao privilegiar o alumínio em detrimento da tela, seguindo a tradição dos *ex votos*

⁵³ No original: “*Las generaciones se fusionan en una confluencia de cuerpos femeninos dándose a luz el uno al otro, y todos definidos por la corporalidad de sus orígenes femeninos*”

⁵⁴ No original: “*ya que se basa más en la geometría que en la realidad; en la práctica se desmorona. La columna de Kahlo no es una forma perfectamente cincelada; y menos que todo, una construcción masculina.*”

mexicanos, operar nos interstícios dos movimentos muralista e surrealista, o que a permite aproveitar certos elementos sem comprometer completamente sua produção artística. Ainda, a pintora joga com as fronteiras entre arte popular e alta cultura, mistura religiões e crenças. No plano temático, além dos temas como maternidade e violência de gênero, com o uso do autorretrato, como destacou Bakewell (1992), a artista propicia a proliferação de novos significados da feminilidade através do emprego de sua imagem.

Figura 8 - Frida Kahlo, *Columna rota*. 1944. Óleo sobre tela. 43 x 33 cm. Coleção de Dolores Olmedo Patiño. Cidade do México, México.



Fonte: Google Arts and Culture. [A Coluna Partida - Frida Kahlo — Google Arts & Culture](#)

Diante disso, é interessante ressaltar o diálogo que a produção artística de Kahlo estabelecia com o feminismo dos anos 1970 em geral, com as acadêmicas e mulheres artistas em específico. A celebração das experiências coletivas das mulheres e as práticas em torno do

corpo feminino em voga nos anos 1970 reforçam a posição peculiar das obras de Kahlo nesse período: sendo uma mulher que expressava as experiências lidas como femininas, dentro do paradigma sexo/gênero, depurava o corpo feminino em um grau de expressividade pouco visto, indo ao encontro das expectativas imagéticas do momento. Por sua vez, a trajetória de Kahlo dialogou junto às acadêmicas e às artistas do período. As primeiras miravam o resgate e o enaltecimento de mulheres artistas inventivas e inovadoras que tiveram suas produções artísticas inferiorizadas pela história da arte. Já as segundas buscavam nessas antecessoras referências em termos de estilo e linguagem por meio das quais embasar suas práticas artísticas e representacionais. Exemplos dessas últimas são as artistas estadunidenses Judy Chicago e Miriam Schapiro.

Kahlo foi ‘redescoberta’ quando era o momento certo para repensar o papel das mulheres artistas. Posteriormente, serviu como modelo para muita gente - feministas, lésbicas, homossexuais e outros - que buscavam um herói, alguém que validasse suas lutas por conquistar suas vozes e personalidades próprias na vida pública. Frida, como mulher de valor e força estética e pessoal, cobriu essa necessidade (SULLIVAN, 1992, p. 58)⁵⁵.

Já ao revelar uma história pouco convencional, quase cinematográfica, conforme discutido, Kahlo facilitava a construção de narrativas míticas hábeis para uma formação imaginal, sendo o autorretrato um elemento-chave, uma escolha que permitia à pintora inovar na sua representação. Para Mayayo (2008), o autorretrato em Frida Kahlo deve ser visto como uma construção cênica de si: provoca uma interpretação enquanto relato, uma construção narrativa, uma ficção. As obras da artista revelam um cuidadoso trabalho de ornamentação de si, como o uso das roupas indígenas, a inserção de elementos míticos e religiosos ou até do ambiente ao redor.

O retrato é um estilo de pintura que estabelece uma relação de proximidade entre o/a modelo/a representada e o espectador, dotando a obra de humanidade. Entretanto, os autorretratos de Kahlo são formatados de maneira a afastar o espectador da artista por meio da estratégia de reiteração obsessiva de um semblante imperturbável e que “[...] confere ao rosto da artista o aspecto de uma máscara ou de um ícone bizantino: mais do que revelar, oculta; mais do que aproximar, separa; mais do que comover, impressiona” (MAYAYO, 2008, p. 223,

⁵⁵ No original: “Kahlo fue ‘re-descubierta’ cuando era el momento justo para replantear el papel de las mujeres artistas. Posteriormente, sirvió como modelo para mucha gente - feministas, lesbianas, homosexuales y otros - que buscaba un héroe, alguien que hiciera válida su lucha por encontrar su propia voz y su propia personalidad en la vida pública. Frida, como mujer de valor y fuerza estética y personal cubrió esta necesidad.”

tradução nossa)⁵⁶. A artista encarna uma repetição exaustiva dos traços de seu rosto, os quais, ao aparecerem sempre tão fixos, tão iguais, transmitem a sensação de sacralidade.

É possível que a repetição da máscara, das mesmas feições, quadro a quadro seja uma maneira de controlar-se emocionalmente, construindo um distanciamento psicológico da dor, que, de outra forma, se tornaria insuportável (HERRERA, 1983/2011). Porém, é plausível que esse rosto sem expressão não esteja falando apenas do controle (ou da sua tentativa) da dor pela artista, mas também do controle da representação da própria dor e do sofrimento a partir dos artifícios propiciados pela pintura.

[...] se por um lado, seus autorretratos nos transmitem a imagem de uma mulher que se expõe impudicamente ao escrutínio público e revela suas dores mais íntimas e secretas ante o olhar do espectador, por outro seus quadros também sugerem como esse impudor aparente talvez não seja, no fim, senão o resultado calculado de um trabalho de autorrepresentação, o produto da construção de um personagem concebido, segundo dizia Smith, ‘como um conjunto de efeitos’. (MAYAYO, 2008, p. 223, tradução nossa)⁵⁷.

Nesse sentido, a escolha pela pintura tem um papel extremamente importante enquanto um “resultado calculado” de construção de si. Enquanto a pintura permite a manipulação total e a construção da imagem, a fotografia, com seu realismo, dificulta o processo de simbolização das tragédias da vida da pintora (RODRIGUEZ, 1992). Contudo, não deixa de contribuir para a construção de sua personalidade enquanto personagem histórica. De fato, não é só dos autorretratos que a persona de Frida Kahlo se alimenta e sobrevive até os dias atuais, mas das várias capturas fotográficas realizadas por artistas de seu círculo. Enquanto filha de um fotógrafo, Kahlo soube manejar a linguagem fotográfica em seus quadros e ao posar para amigos fotógrafos. Em suas obras, o caráter posado, estático e as pinceladas minuciosas podem ser vistos como um remanescente das técnicas de retoque fotográfico apreendidas pela artista (MAYAYO, 2008). Já nos registros fotográficos, esse manejo da linguagem fotográfica contribui para o processo de construção de si de diversas maneiras.

Em algumas imagens, Frida, revestida com um humilde xale na porta de sua casa, se mostra para nós como ‘uma mulher do povo’, como essa amiga dos índios, dos pobres, que dizia ou que queria ser; em outras, vestida e maquiada com exótico esplendor, posa, junto a seus cavalos de terracota, suas molduras de prata, seus quadros, seus

⁵⁶ No original: “*le confiere al rostro de la artista el aspecto de una máscara o de un icono bizantino: más que revelar, oculta; más que aproximar, separa; más que conmovier, impresionaria.*”

⁵⁷ No original: “*[...] si bien, por una parte, sus autorretratos nos transmiten la imagen de una mujer que se expone impudicamente al escrutinio público y desvela sus más íntimos dolores y secretos ante la mirada del espectador, por otra sus cuadros también sugieren cómo esse aparente impudor no es quizá, en el fondo, sino el resultado calculado de un trabajo de autorrepresentación, el producto de la construcción de un personaje concebido, según decía Smith, ‘como un conjunto de efectos’.*”

judas de papel-machê; às vezes, olha sonhadora para o longínquo, solene e hierática como uma das deusas pré-colombiana que pontilham seu jardim. Mesmo em seu leito de morte, a artista, agora um cadáver, parece estar posando com seus brincos, seus laços de cabelo, seus anéis, seu huipil branco de Yalalag (MAYAYO, 2008, p. 215, tradução nossa)⁵⁸.

A construção ficcional da artista sobre si transcende a própria obra para alcançar a sua imagem pública: os registros fotográficos permitem elaborar a tese de que, cada vez mais, Kahlo tinha uma consciência maior das possibilidades de reinvenção de si, com “[...] um domínio crescente da mascarada, do excesso, do artifício ou da paródia como estratégias de autorrepresentação” (MAYAYO, 2008, p. 202, tradução nossa)⁵⁹. E o caráter cuidadosamente montado e posado, ou seja, construído, dos autorretratos, das fotografias, de certo modo antecipa as estratégias de construção do eu da pós-modernidade, o que explica a aproximação de Kahlo como uma rainha das *selfies*⁶⁰.

Nessa construção mitológica de si que transcende a pintura, inclui-se a decoração da casa que atualmente abriga o seu museu, a Casa Azul de Coyoacán, e o uso da indumentária indígena como veículo de comunicação. Esse conjunto de elementos congrega-se para a formação de uma lenda e de uma construção mítica em torno da artista. Para Mayayo (2008), era essa a intenção da artista: provocar reações nas pessoas, causar impressões.

O uso da indumentária comporta significações como a exaltação das tradições indígenas e populares do México pós-revolucionário, principalmente em um período em que a cultura estadunidense adentrava o território mexicano, colocando em xeque a cultura tradicional. E o uso mais frequente dessas roupas teria coincidido com o período em que Kahlo estabeleceu-se nos Estados Unidos da América com Diego Rivera, quando acentuou e marcou sua mexicanidade para fazer frente ao “outro” estadunidense e destacar as origens culturais.

Kahlo já era consciente de até que ponto a aparência pessoal constitui um sistema de significado. Em consonância com seu gosto por emblemas, a vestimenta funciona para Frida como uma linguagem, um código cifrado através do qual transmitir mensagens variadas e muitas vezes polissêmicas: é um veículo para comentar, como já se disse muitas vezes, seus encontros e desencontros com Diego; uma sub-rogação do eu; uma

⁵⁸ No original: “*En algunas imágenes, Frida, revestida con un humilde rebozo a la puerta de su casa, se nos aparece como “una mujer del pueblo”, como esa amiga de los indios, de los pobres, que dijo o que quiso ser; en otras, vestida y maquillada con exótico esplendor, posa junto a sus caballitos de terracota, sus marcos de plata, sus cuadros, sus judas de papiermaché; a veces, mira soñadora hacia lo lejos, solemne y hierática como una de las diosas precolombinas que jalonan su jardín; incluso en su lecho de muerte, la artista, ya cadáver, parece estar posando con sus aretes, sus lazos en el pelo, sus anillos, su huipil blanco de Yalalag...*”

⁵⁹ No original: “*un dominio creciente de la mascarada, del exceso, del artifício o de la parodia como estrategias de autorrepresentación.*”

⁶⁰ De acordo com o dicionário Collins, uma *selfie* é uma fotografia tirada de si mesmo, geralmente utilizando um telefone celular.

forma de expressar fortaleza ou debilidade; um símbolo de resistência cultural frente a modelos importados... (MAYAYO, 2008, p. 206, tradução nossa)⁶¹.

Por sua vez, a Casa Azul de Coyoacán pode ser vista como um palco para a construção de Frida Kahlo sobre si mesma. Conforme relata Mayayo (2008), às várias coleções de objetos pré-colombianos, pinturas, retratos, cenas religiosas de artistas populares mexicanos, transcendem a projeção do “eu” ou uma simples afirmação de identidade no caso de Kahlo. O ato de colecionar em Frida Kahlo é mais um esforço para a construção de sua autorrepresentação. A Casa Azul não se propunha a ser um espaço privado, mas sempre aberta a receber visitas, a ser exposta, a ser quase um trabalho artístico em constante renovação, à medida que a artista trocava constantemente objetos de lugar.

Frequentemente, a Casa Azul e os elementos míticos e religiosos que compunham a decoração serviam de ambiente para a representação de Kahlo por amigos e colegas fotógrafos, o que reforçava o caráter mítico do lugar e da própria artista.

Não obstante, a Casa Azul não é apenas, para Frida, lugar de origem, ponto de referência ou refúgio original, mas também um elemento importante na elaboração de sua mitologia pessoal. Como observa Rohlfesen Udall, a casa não constitui simplesmente, aos olhos de Kahlo, um teto baixo o qual habitar: longe de apresentar-se como um espaço neutro ou impessoal, cada canto e recanto, cada móvel, cada quadro da Casa Azul - como se percebe nas fotografias da época - está marcado por uma marca inconfundível da artista; é, se assim quiser, um *work in progress* ao qual Frida dedicou, ao longo dos anos, consideráveis zelo e energias (MAYAYO, 2008, p. 210-211, tradução nossa, grifo da autora)⁶².

Inclusive, Billeter (1993) vai mais longe ao perceber na trajetória artística de Kahlo uma superação do cânone masculino da arte e criação de uma iconografia própria, possibilitando às mulheres identificarem-se com suas obras. Para Mayayo (2008), esse tipo de interpretação projeta uma imagem de uma solidão heroica como se a artista pudesse permanecer alheia às tradições de sua época.

⁶¹ No original: “Kahlo ya era consciente de hasta qué punto la apariencia personal constituye un sistema de significado. En consonancia con su gusto por la emblemática, la vestimenta funciona para Frida como un lenguaje, un código cifrado a través del cual transmitir mensajes variados y muchas veces polisémicos: es un vehículo para glosar, como se ha dicho muchas veces, sus encuentros y desencuentros con Diego; un subrogado del Yo; una forma de expresar fortaleza o debilidad; un símbolo de resistencia cultural frente a modelos importados...”

⁶² No original: “No obstante, la Casa Azul no es sólo, para Frida, lugar de origen, punto de referencia o refugio primigenio, sino también un elemento importante en la elaboración de su mitología personal. Como observa Rohlfesen Udall, la casa no constituye simplemente, a los ojos de Kahlo, un techo bajo el que habitar: lejos de presentarse como un espacio neutro o impersonal, cada recoveco, cada mueble, cada cuadro de la Casa Azul – como se percibe en las fotografías de la época – está marcado por la huella inconfundible de la artista; es, si se quiere, un *work in progress* al que Frida dedicó, a lo largo de los años, considerables desvelos y energías.”

Frida Kahlo seguiu seu próprio caminho afastada da história contemporânea e das modas de seu tempo e empreendeu o caminho mais perigoso de todos: o de lobo solitário. Seguiu esse caminho incondicionalmente, sem buscar aprovação externa [...]. Seu sofrimento deu origem a sua iconografia, que se faz estreitamente ligada à sua pessoa. Não é transferível ou imitável. Sua iconografia é independente de todos os sistemas pictóricos conhecidos na história da arte (BILLETER, 1993, p. 10 apud MAYAYO, 2008, p. 52, tradução nossa)⁶³.

De outra parte, a reformulação do movimento feminista, a partir de 1975, provocada pelo questionamento da mulher enquanto ser universal e sujeito único do feminismo favorece uma leitura contemporânea de Kahlo pelo movimento. Nesse período, mulheres negras, trans e lésbicas começaram a questionar as reivindicações do movimento tratadas como transversais, mas que diziam respeito a um grupo específico de mulheres. Outras demandas, muitas vezes conflitantes, entram em cena e desestruturam o movimento. A multiplicidade identitária que surge nesse período encontra eco na fragmentariedade de Frida Kahlo.

Frida Kahlo foi, para o público norte-americano de crescente consciência política, uma figura perfeita à qual dirigir-se. Não somente era uma mulher, mas uma mulher de um país hispânico, o que significava que por sua mera existência era oprimida. Ela teve que lutar não apenas contra o machismo, mas também contra a dor e o tormento de suas próprias incapacidades físicas. Ela era uma pessoa honesta e segura de si mesma que servia como modelo para muitas pessoas nos Estados Unidos da América: mulheres, artistas que buscavam um caminho para expressar seus estados emocionais internos e (de maneira importante) para as lésbicas e homossexuais que, nos anos 1970, começavam sua luta por libertação. (SULLIVAN, 1992, p. 52, tradução nossa)⁶⁴.

Esse capítulo pretendeu destacar alguns elementos de Frida Kahlo que dialogavam com o feminismo dos anos 1970 em seus vários segmentos. A hipótese apresentada é que essas várias personagens que compuseram o movimento no período foram essenciais tanto para a difusão da artista junto ao público em geral, quanto para lançar as bases segundo as quais ela pode ser considerada como um ícone feminista. A busca por “valentes heroínas”, como diz Mayayo (2008), que conseguiram produzir ou tornaram-se conhecidas em seus respectivos períodos históricos encontra eco na história de Frida Kahlo. Enquanto inscrita na categoria

⁶³ No original: “*Frida Kahlo siguió su propio camino alejada de la historia contemporánea y de las modas de su tiempo y emprendió el camino más peligroso de todos, el del lobo solitario. Seguió este camino incondicionalmente, sin buscar la aprobación ajena [...]. Su sufrimiento dio origen a su iconografía, que se halla estrechamente ligada a su persona. No es trasladable o imitable. Su iconografía es independiente de todos los sistemas pictóricos conocidos en la historia del arte.*”

⁶⁴ No original: “*Frida Kahlo fue, para el público norteamericano de creciente conciencia política, una figura perfecta a la cual dirigirse. No solamente era una mujer, sino una mujer de un país hispano, lo cual significaba que por su mera existencia estaba oprimida. Ella tuvo que luchar no sólo en contra del machismo, sino contra el dolor y el tormento de sus propias incapacidades físicas. Ella era una persona franca y segura de sí misma que servía como modelo para un gran número de gente en los Estados Unidos: mujeres, artistas que buscaban un camino para expresar sus estados emocionales internos y (de manera importante) para las lesbianas y homosexuales que en los años setenta empezaban la lucha por su liberación.*”

“mulher”, Kahlo integra esse panteão feminino como uma artista que, submetida ao sistema sexo/gênero, buscou superá-lo para incluir-se como pintora.

Ao mesmo tempo, a tentativa de desconstrução e reconstrução de uma imagética feminina que destoe da tradição ocidental faz a obra de Frida Kahlo repercutir. Os autorretratos não apenas reforçam a representação de si manipulados pela artista, como também representam um rompimento com a representação da subjetividade feminina colocada em execução até então. Por fim, a história de sofrimentos e dores alimenta a mitologia do artista sofredor, o que dota sua arte de um poder testemunhal intenso. Ainda, a proliferação dos sujeitos do feminismo e a capacidade de fragmentação das identidades da artista encontra as expectativas de pessoas que buscavam um rosto para suas reivindicações. Essa aproximação entre Frida Kahlo e o feminismo, importa ressaltar, é imaginal.

O capítulo, a seguir, pretende apresentar as imagens encontradas na literatura sobre Frida Kahlo, as quais servem como elementos para a formação de imaginários em torno da artista.

6 PANORAMA SOBRE OS IMAGINÁRIOS EM FRIDA KAHLO

Neste tópico, será feita uma revisão da literatura sobre Frida Kahlo, a partir de imagens que servem como combustível para a formação de imaginários acerca da artista. São artigos que apontam para características singulares da pintora e, com isso, ajudam a realizar um mapeamento inicial de imaginários sobre Kahlo. Posteriormente, esses imaginários serão comparados com os achados de campo para informar sobre continuidades e atualizações capazes de fornecer um panorama sobre a figura da artista na atualidade.

O capítulo inicia com o episódio do uso do bracelete de Frida Kahlo por Theresa May, quando ocupava o cargo de primeira-ministra britânica, para apresentar algumas análises fornecidas por jornalistas e que lançam percepções sobre o uso da imagem de Frida Kahlo na contemporaneidade. Na sequência, será tratado temporalmente o fenômeno da Fridamania, associando seu surgimento aos movimentos feministas e de chicanos nos Estados Unidos da América. Em seguida, a bibliografia passa a enfatizar as características marcantes de Frida Kahlo que conduziram a Fridamania, como a sua história de vida peculiar, o percurso enquanto artista, bem como suas escolhas temáticas e estilísticas nesse campo profissional. Elementos de sua personalidade e origem, como a proveniência de um país latino-americano, a adesão ao comunismo e o manejo da tradição cultural e religiosa dentro da linguagem artística são destacados por essa literatura com o objetivo de compreender o surgimento dessa adoração à pintora.

Conforme mencionado na introdução, a escolha do tema revela-se pertinente diante da proliferação de imagens da artista sob diferentes contextos, por vezes opostos entre si. O uso de um bracelete com fotos da pintora⁶⁵, por Theresa May, primeira-ministra britânica em 2017, em uma conferência do Partido Conservador, foi o que chamou a atenção para essa apropriação diferenciada da artista. O ato gerou controvérsia entre veículos de comunicação, que evocaram a contradição de uma liderança política conservadora reivindicar uma mulher mexicana ligada a movimentos de esquerda⁶⁶.

⁶⁵ A líder britânica repetiu o uso do bracelete em 2018.

⁶⁶ Ver: <https://internacional.estadao.com.br/blogs/radar-global/bracelete-de-frida-kahlo-no-braco-de-may-rouba-cena-em-dura-entrevista-sobre-brexit>
<https://www.theguardian.com/politics/2017/oct/04/was-theresa-mays-frida-kahlo-bracelet-a-political-statement>
<https://metro.co.uk/2018/11/15/theresa-may-wore-a-frida-kahlo-bracelet-again-to-defend-her-brexit-deal-8145169/>
<https://www.vanityfair.com/style/2017/10/theresa-may-frida-kahlo-bracelet-speech>
<https://www.dailymail.co.uk/news/fb-6294517/What-Frida-Kahlo-bracelet-Theresa-wears-artists-links-Communists.html>

The Telegraph (2018), por exemplo, apresentou quatro teorias que explicassem a mensagem detrás do bracelete. A primeira seria de que Theresa May tentava endereçar resiliência, mensagem que Frida Kahlo evoca em face dos vários problemas de saúde enfrentados em vida. “Afinal”, diz o jornal:

[...] ela [Theresa May] foi observada, primeiramente, usando o bracelete durante seu discurso de 2017 na Conferência do Partido Conservador, ocasião em que ela lutou apesar de cuspir e tossir. “No fim do dia, nós podemos nos endurecer muito mais do que pensamos”, disse Kahlo (THE TELEGRAPH, 2018, tradução nossa)⁶⁷.

A segunda teoria era de que Theresa May queria transmitir a ideia de ser uma mulher feminista ao associar-se à Kahlo, que seria um ícone feminista por suas atitudes contrárias à conformidade de gênero e um símbolo feminino de força, independência e empoderamento. O bracelete seria uma forma de mostrar que as “credenciais feministas” de May estariam ativas, a despeito das acusações de abandono das causas das mulheres. Em terceiro lugar, apresenta a hipótese de que, como a pintora, ela não seria apreciada em seu próprio tempo. De acordo com *The Telegraph* (2018), o preço das obras da pintora, quando viva, nunca alcançou o valor atual, ou seja, Kahlo não teve o reconhecimento em vida que receberia posteriormente. Por fim, transmitir-se-ia a ideia de que, assim como a artista não dependia de Diego Rivera, May também não precisaria dos homens de seu partido para se manter no poder, sendo o bracelete uma mensagem endereçada a eles.

Debora Shaw (2017), em um artigo da organização independente *The Conversation*, chega a uma conclusão semelhante à primeira tese de *The Telegraph*: diante das ameaças de traição por pessoas de seu partido e dados de impopularidade, o uso do bracelete canalizaria uma mensagem de triunfo sobre a adversidade, sentimento esse emanado por Frida Kahlo. Para a escritora, a luta constante contra a dor travada pela artista provê a primeira-ministra de simbolismo ideal para as próprias batalhas políticas. Shaw (2017), porém, transcende sua análise em relação ao *The Telegraph* ao localizar o uso do bracelete à vinculação, por parte da primeira-ministra, a um único aspecto da vida da artista, descartando outros, como o de apoiadora do comunismo de vertente stalinista. Em suas palavras: “[...] é essa Kahlo, o ícone poderoso mercantilizado que May é confortável em abraçar - não a ativista stalinista e do

<https://www.express.co.uk/news/politics/862421/Frida-Kahlo-who-was-Theresa-May-bracelet-speech-why-conservative-party-conference>

<https://www.elle.com/uk/life-and-culture/culture/news/a39120/why-theresa-may-has-frida-kahlo-on-her-bracelet/>
⁶⁷ No original: “After all, she [Theresa May] was first observed wearing the bracelet during her disastrous 2017 Conservative Party Conference speech, when she struggled on despite sputtering and coughing. ‘At the end of the day, we can endure much more than we think we can,’ said Kahlo.”

Partido Comunista que teria ficado horrorizada ao ser reduzida a um acessório de moda no pulso de uma líder conservadora” (SHAW, 2017, tradução nossa)⁶⁸.

Destarte, o uso do bracelete também é associado a um processo de comodificação cultural da artista, “[...] um processo no qual uma figura cultural se torna um ícone e adquire uma identidade de orientação mercadológica (SHAW, 2017, tradução nossa)⁶⁹. Desde sua morte, a artista teria sido apropriada de uma forma a parecer menos ameaçadora para as crenças do capitalismo ocidental. Um exemplo dado por Shaw (2017) é o filme “Frida”, de 2003, dirigido por Julie Taymor e que desconsideraria muitos fatos e dogmas da vida da pintora a fim de moldar seu perfil conforme certas crenças. O filme transformaria Frida Kahlo em um “ícone cultural transnacional” capaz de ser acessado por qualquer pessoa.

Kahlo tem sido cooptada por uma gama de grupos e tem se tornado o que seus fãs e admiradores desejam que ela seja: um símbolo para mexicanos, mexicano-americanos, latinos nos Estados Unidos da América, feministas e pessoas LGBTQ ao redor do mundo, que tomam dela o que se encaixa em suas necessidades identitárias. Apesar disso, ela não é costumeiramente cooptada por representantes de agendas conservadoras, o que fez a história do bracelete de Frida Kahlo tão digna de nota (SHAW, 2017, *on-line*, tradução nossa)⁷⁰.

Nessa linha de pensamento, Sullivan (1992) aponta que a artista é um modelo para várias pessoas, como feministas, mulheres lésbicas, homens *gays* e muitos outros que buscam um herói, uma pessoa que possa validar lutas e legitimar vozes coletivas e públicas. A pintora, enquanto alguém que emana força e coragem, parece responder a essa necessidade coletiva. Mas por que a escolha de Frida Kahlo?

O que especificamente sobre sua vida - ou, mais acuradamente, do modo como sua vida vem sendo recontada - constitui a ‘força e a coragem’ que grupos despossuídos de direitos ou marginalizados admiram? Por meio de quais pressuposições e ideologias tem a artista sido venerada? (LINDAUER, 1999, p. 2, tradução nossa)⁷¹.

⁶⁸ No original: “*it is this Kahlo, the commodified powerful icon that May is comfortable embracing – not the Stalinist and Communist party activist who would have been horrified at being reduced to a fashion accessory on the Conservative leader’s wrist.*”

⁶⁹ No original: “*a process in which a cultural figure becomes an icon and acquires a new market-derived identity*”

⁷⁰ No original: “*Kahlo has been co-opted by a range of groups and has become what her fans and admirers desire her to be: a symbol for Mexicans, Mexican Americans, Latinos in the US, feminists and LGBTQ people all over the world, who take from her what fits their identity needs. Even so she is not usually co-opted by representatives of conservatives agendas, which is what has made the Frida bracelet story so newsworthy.*”

⁷¹ No original: “*What specifically about her life – or, more accurately, the way her life has been recounted – constitutes the ‘strength and courage’ that politically disenfranchised or marginalized groups admire? Through what assumptions and ideologies has the artist been venerated?*”

Como assinalou *The Telegraph*, embora a artista só tenha recebido reconhecimento depois de sua morte, ela já atraía a atenção pela *persona*, especialmente pelo uso, considerado exótico, de vestimentas tradicionais indígenas. Quando viveu entre 1932 e 1933 nos Estados Unidos da América, Kahlo teria atraído a atenção e admiração por onde passava, chegando a ser imitada por mulheres da alta sociedade em Detroit. Posteriormente, a propósito de uma exibição de arte em Nova York e em Paris, foi matéria de artigos da revista *Vogue* em ambas as cidades (edições de 1937 e 1938, respectivamente). Também em 1938, foi abraçada pela alta costura, ao ser homenageada em um robe desenhado por Elsa Schiaparelli e apelidado de “Madame Rivera” (BADDELEY, 1991). Mesmo em vida, já existia certo furor em seu entorno e que escapam ao discurso de uma artista invisibilizada e à sombra de seu companheiro. Seu funeral foi um cortejo público acompanhado por cerca de 600 pessoas e realizado no Palácio de Belas Artes, na Cidade do México.

Mesmo após sua morte, a pintora continuou presente na cultura do México, principalmente devido aos esforços de Diego Rivera, amigos e alunos de Kahlo, que trabalharam para manter viva a sua memória⁷². As homenagens póstumas incluem um *dibujo* feito por Rivera e publicações anuais de Guillermo Monroy, ex-aluno da artista, nos jornais *Excélsior* e *Correo del Sur* (GARDUÑO, 1991). Em 1958, quatro anos após sua morte, o Museu da Casa Azul foi inaugurado, de acordo com o desejo de Kahlo de tornar a casa um espaço de aprendizagem e conhecimento sobre o México.

Em 1967, duas exposições foram realizadas no território mexicano: a primeira, “*Exposición Homenaje a Frida Kahlo*”, organizada por seus discípulos (*Los Fridos*), nas *Galerías de la Ciudad de Mexico*, e a segunda, “*Frida Kahlo acompañada de siete pintoras*”, no *Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Mexico*. Referências culturais à artista na década de 1970 contabiliza três exposições no México: “*Surrealismo y arte fantástico en México*” (1971) e “*La mujer como creadora y tema del arte*” (1975), ambas no *Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Mexico*, e a *Exposición Nacional Homenaje a Frida Kahlo* (1977), no *Palacio de Bellas Artes*. Ainda nesse período ocorre a exibição de uma peça de teatro sobre a artista, *Frida Kahlo: Viva la vida*, escrita por Frederico Schroeder Inclán no Teatro Jiménez Rueda. Nos anos 1980, tem-se a peça de teatro “*13 señoritas*” (1982), dirigida por Jesusa Rodríguez, com texto de Carmen Boullosa, que usou elementos iconográficos das obras da artista na

⁷² De acordo com Sofio (2018), em parcerias artísticas, geralmente a responsabilidade pela organização de obras, documentos e diários torna-se responsabilidade das mulheres e que, por seu turno, acabam descuidando da própria produção artística. No caso de Kahlo, a sua morte prematura e anterior a de seu companheiro acabou por torná-la uma das exceções.

construção da peça como uma forma de homenagem à pintora. Em 1995, outra peça foi apresentada no Teatro Santa Catarina de Coyoacán tendo como palco o quadro *Las dos Fridas*, produzida por Maricarmen Farías e Abraham Oceransky.

Todas essas manifestações culturais em torno da artista indicam uma marca e uma presença constantes na história do México. A manutenção de um Museu dedicado à pintora e inaugurado quatro anos depois de sua morte demonstra o poder de sua imagem e o reconhecimento de sua existência e consagração pelas instituições mexicanas. Mantém-na viva como personagem histórica. Compreendo, assim, todas as referências culturais à artista no território mexicano como um *continuum* desde sua morte e que não parece ter um caráter de movimento eclodido, como parece ser a Fridamania. A literatura consultada não especifica a localização geográfica do movimento. Para os propósitos deste trabalho, a Fridamania será analisada como iniciada no contexto estadunidense dos anos 1970 e que, a partir dos anos 1990 e 2000, teria alcançado dimensões globais, a partir da influência da cantora Madonna e do subsequente aumento de preços das obras da pintora.

6.1 A Fridamania

A Fridamania é uma expressão corrente utilizada por textos jornalísticos ou artigos, sem uma definição precisa sobre o que significa. O único artigo encontrado que fornece uma caracterização desse movimento é o de Wollen (2003), que considera a Fridamania como a ascensão de Frida Kahlo a um *status* de culto nos anos 1980. O autor define esse fenômeno pela gama de exposições, catálogos, livros, diários, objetos - como calendários, *posters* - e, claro, filmes, especialmente o dirigido por Julie Taymor e lançado no ano de publicação do artigo. Em uma década, aponta o autor, Frida Kahlo teria se tornado “uma das artistas mais instantaneamente reconhecíveis no mundo” (WOLLEN, 2003, p.119). Para o propósito deste trabalho, a Fridamania será compreendida enquanto um fenômeno de disseminação de produtos culturais - que abarcam desde artefatos até exposições, filmes e livros - em torno do nome e imagem de Frida Kahlo e que a tornam tão globalmente reconhecível. A ideia de culto será deixada em suspenso diante das características da pós-modernidade mencionadas.

O surgimento da Fridamania é localizado por Wollen (2003) nos anos 1980, mais precisamente em 1982 no contexto de uma retrospectiva que organizou junto a Laura Mulvey sobre os trabalhos de Frida Kahlo e da fotógrafa Tina Modotti. Essa exibição percorreu países da Europa (Alemanha, Suécia e Inglaterra), a cidade de Nova York para depois terminar na Cidade do México, sendo considerada como a primeira exposição sobre a pintora fora do

México. Para o autor, o encontro entre a exposição nos Estados Unidos da América e o lançamento da biografia de Hayden Herrera sobre a artista no ano seguinte teriam convergido para a criação da Fridamania.

Baddeley (1991) é consonante com Wollen (2003) ao referir-se aos anos 1980 como marco para a Fridamania. Para a autora, contudo, significativo na identificação dessa popularização foi a publicação de duas matérias sobre a pintora nas renomadas revistas de moda Elle (Reino Unido, 1989) e Vogue (Reino Unido, 1990). Especialmente o fato de que, na revista Elle, foram dedicadas dezesseis páginas a modelos vestidas com adereços que remetem à artista e excertos da biografia lançada por Hayden Herrera.

Dosamantes-Beaudry (2002), por outro lado, relaciona a popularização da artista à emergência do movimento pela liberação das mulheres e dos direitos civis chicanos nos Estados Unidos da América, em meados dos anos 1960 e 1970. Para a autora, artistas apoiados nesses dois movimentos passaram a se apropriar de Kahlo para beneficiarem-se da imagem da pintora e promoverem seus ideais políticos e identidades coletivas.

De fato, em 1975, os artistas Rupert García e Juan Fuentes organizam uma homenagem a Frida Kahlo a partir de serigrafias de seu rosto na Jackson Street Gallery, localizada na cidade de San Francisco, Califórnia. Haveria, assim, um uso da artista como inspiração para artistas mexicanos radicados nos Estados Unidos da América e fortalecimento de suas identidades, a partir da linguagem artística e valorização da cultura mexicana desenvolvidas pela pintora.

Ainda percorrendo esse prelúdio da Fridamania dos anos 1970, em 1976 houve o lançamento da primeira biografia de Frida Kahlo por Teresa Del Conde enquanto Hayden Herrera publicava um artigo sobre a pintora na revista *Art Forum*. No ano seguinte, 1977, mais um livro era lançado, *Frida Kahlo – Crónica, testimonios y aproximaciones*, de Raquel Tibol. Em 1978, teve a primeira exposição solo da artista nos Estados Unidos da América, organizada por Hayden Herrera e Judith Kushner no Museu de Arte Contemporânea de Chicago⁷³. Anteriormente, uma obra da pintora tinha sido exibida em *Women Artists: 1550-1950*, mas sem o impacto que uma exposição individual fornece para a visibilidade e consagração de uma artista. Outra exposição realizada em 1978 foi *Homenaje a Frida Kahlo: El Día de los Muertos*, na *Galeria de la Raza*, na cidade de San Francisco, que incluiu Rupert García como integrante do comitê curatorial. Semelhante à homenagem realizada em 1975, nesta exposição, artistas

⁷³ O Museu de Arte Contemporânea de Chicago apresentou outra exposição sobre a artista em 2014, *Unbound - Contemporary Art After Frida Kahlo*. A cidade de Chicago também abrigará em 2021 uma nova exposição, *Frida Kahlo: Timeless*, organizada dessa vez pelo Cleve Carney Museum of Art.

ligados à cultura mexicana expuseram obras dedicadas à pintora⁷⁴. Essas duas exposições reforçam a análise de Dosamantes-Beaudry (2002) sobre o papel do movimento feminista e chicano na difusão da imagem de Kahlo nos Estados Unidos da América antes dos anos 1980.

Em 1976, os cineastas de San Francisco, Karen e David Crommie apresentaram um curta-metragem sobre a pintora em Nova York intitulado *The Life and Death of Frida Kahlo*. Em 1984, outra produção fílmica sobre a artista foi lançada: *Frida, Naturaleza Viva*, por Paul Leduc.

A experiência de curadoria da exposição *Pasión por Frida*, realizada pelo *Museo Estudio Diego Rivera* ilustra o fenômeno em que Frida Kahlo se tornou no final dos anos 1980 e início dos anos 1990. Dirigido por Blanca Garduño, o museu empreendeu durante dois anos uma coleta de materiais produzidos ao redor do mundo em homenagem à artista. O acervo chegou a cerca de quatrocentas obras, abarcando desde as mais diversas formas de expressões artísticas até objetos de uso pessoal e de consumo. Foram exibidas obras de um total de oitenta artistas, mexicanos e estrangeiros, que “tomaram Frida Kahlo e suas obras como bandeiras para suas próprias criações artísticas” (ORGAMBIDES, 1991, *on-line*, tradução nossa)⁷⁵. A exposição pretendia exibir objetos curiosos e diversos que pudessem “ilustrar as múltiplas margens de influência da artista” (ORGAMBIDES, 1991, *on-line*, tradução nossa)⁷⁶.

Buscando articular as informações trazidas pelo capítulo anterior, sobre a relação entre a artista e o feminismo, bem como o debate em torno do marco cronológico da Fridamania, é possível elocubrar que, até o início de 1970, Frida Kahlo estava restrita ao círculo acadêmico feminista das historiadoras da arte, de artistas e dos movimentos feminista e chicano nos Estados Unidos da América. A exposição de Linda Nochlin e Ann Sutherland-Harris, de 1976, inicia o movimento de identificação e reconhecimento da artista a partir do feminismo, cuja sequência de eventos (biografia, exposições solos, artigos nas revistas *Elle* e *Vogue*) vai acrescentar colaborações esparsas, mas que, em conjunto, contribuem para a efervescência cultural em torno do nome da artista, caracterizando a Fridamania.

Por outro lado, há a influência e contribuição do movimento chicano, especialmente a partir das exposições realizadas na cidade de San Francisco. Dosamantes-Beaudry (2002) destaca como objetivo principal desse movimento a resistência às opressões sociais e estruturas políticas presentes na cultura estadunidense e a preservação da cultura chicana. O movimento

⁷⁴ No site da Galeria é possível verificar as obras expostas: <http://www.galeriadelaraza.org/eng/photos/index.php?op=view&id=1117>

⁷⁵ No original: “tomaron como bandera a Frida Kahlo y su obra para su propia creación artística.”

⁷⁶ No original: “ilustrar los múltiples márgenes de la influencia del artista.”

artístico chicano, assim como o feminista, pretendia tensionar a relação dicotômica entre a arte “cultura” e “popular”, buscando inspiração nas tradições culturais e no folclore mexicanos. Porque Frida Kahlo valorizava, aos olhos desse grupo, sua identidade mestiça e a mexicanidade, empregando-as tanto na vida pessoal quanto em sua produção artística, e adotava uma postura anticolonialista, foi vista pelo movimento como um modelo para a elaboração dessa resistência artística (DOSAMANTES-BEAUDRY, 2002).

Ela serviu como modelo aos membros desses grupos politizados [feminista e chicano] porque eles estavam buscando uma figura heroica para validar tanto suas identidades coletivas feministas de gênero e/ou as identidades coletivas chicanas e ideais políticos (DOSAMANTES-BEAUDRY, 2002, p. 7, tradução nossa)⁷⁷.

Garduño (1991) aponta a exposição *Homenaje a Frida Kahlo*, de 1978, como marco para a criação, pelos artistas chicanos, de uma iconografia própria inspirada na artista, e seriam eles os responsáveis, segundo Favela (1991), pela ressurreição estética de Frida Kahlo na arte dos anos 1980. Dosamantes-Beaudry (2002) lembra, ainda, a importância de Kahlo para as mulheres artistas chicanas no que tange à orientação sexual e o desafio às normas de gênero.

De maneira geral, três pontos são fundamentais, segundo Dosamantes-Beaudry (2002), para a transformação da artista em um ícone cultural para ambos os movimentos, tanto feminista quanto chicano: (1) os posicionamentos políticos da pintora coincidiam com aqueles enfatizados pelos grupos, seja reafirmando a própria agência, no caso do feminismo, seja valorizando a cultura mexicana, no caso chicano. Com isso, sua imagem servia a dois propósitos: tanto podia moldar quanto enfatizar os valores estéticos partilhados por estes artistas; (2) o uso de obras e imagem da artista em exposições organizadas pelos movimentos associavam-nos à sua pessoa e fama e ajudava-os a moldar carreiras e *status* artísticos, bem como a alavancar uma autoestima coletiva; por fim, (3) a imagem de Frida Kahlo servia como um modelo ao ativismo político e às identidades coletivas de cada movimento.

Quando a imagem de um ícone cultural é entendida e tomada por seguidores como objeto ilusório, tem a tendência a reter sua qualidade enigmática e luminescente. Enquanto é entendida e incorporada como um objeto atual e concreto sem significados simbólicos profundos, rapidamente perde seus poderes magnéticos de atrair significados para si e servir como repositório de significado para seguidores e, conseqüentemente, corre o risco de tornar-se obsoleto e descartável. (DOSAMANTES-BEAUDRY, 2002, p. 10, tradução nossa)⁷⁸.

⁷⁷ No original: “She served as a role model for members of these politicized groups [feminista e chicano] because they were searching for a heroic figure to validate either their gendered feminist collective identities and/or Chicano collective identities and political ideals.”

⁷⁸ No original: “When the image of a cultural icon is understood and taken in by believers as an illusory object, it tends to retain its luminescent, enigmatic quality. While when it is understood and taken in as an actual concrete

Assim, à luz dos movimentos de direitos civis, Frida Kahlo é como um ícone cultural, uma espécie de imã que atrai significados expressivos e serve à formação de identidades coletivas ou atende às necessidades dos admiradores. Além de munir o movimento de artistas chicanos nos Estados Unidos da América de linguagens tradicionais e culturais para sua estratégia de resistência artística, a produção de Kahlo era também exemplar para os argumentos feministas críticos à ideia restritiva da História da Arte sobre *high art* (BADDELEY, 1991), como destacado no capítulo anterior.

Existem algumas particularidades em Frida Kahlo que a tornam um ícone *par excellence*, ao menos no interior do movimento feminista. Neste ponto do capítulo, essas características serão aprofundadas no âmbito da Fridamania.

6.2 Imaginários sobre Frida Kahlo na literatura

A primeira característica de Frida Kahlo que pode ser evidenciada no fomento da Fridamania é a ênfase aos autorretratos como ilustrações de eventos históricos ao longo da vida da pintora, dotando essas obras de um *backstage* que as transcende e que as torna atrativas enquanto registros biográficos. Ainda, no caso da pintora, o sofrimento identificado nas obras desenvolveria um apelo intenso ao olhar do espectador. Como discutido, em contraste com a fotografia, a pintura facilita a elaboração imagética e simbólica de eventos reais dramatizando-os intensamente. Pinceladas, traços, cores e signos religiosos são mobilizados para compor essa mensagem. É possível, então, inferir que a imbricação entre pinturas e eventos biográficos, de certa maneira, propiciam a ficcionalização da vida da artista (SIBILIA, 2012), ao mesmo tempo que a cerca de uma espécie de realismo mágico que incentiva a formação de mitos e interpretações sobre esse paralelo entre vida e obra.

Cabe adentrar brevemente essa discussão, que parece agir como pano de fundo para a Fridamania. Lindauer (1999) e Mayayo (2008) assentam críticas a essa prática que invisibilizaria o caráter político de suas obras e o projeto artístico da pintora, e é levada a cabo, principalmente, pela principal biografia de Frida Kahlo, de Hayden Herrera. Para Lindauer (1999), é preciso ler uma biografia como uma produção narrativa moldada para tornar-se cronologicamente coerente de acordo com as associações entre eventos.

object without deep symbolic meaning, it quickly loses its magnetic power to draw meaning to it and to serve as a repository of meaning for believers and consequently, runs the risk of becoming obsolescent and discardable.”

O desenvolvimento do personagem de Kahlo e sua história de vida têm sido produzidos simultaneamente, em concordância um com o outro, de tal maneira que varas classificações sociais - nacionalista, inválida, rebelde, hipocondríaca, lésbica, esposa adorável, mãe sem filhos, objeto sexualmente desejado, anti-burguesia, comunista - são vistas como ilustradas pelas suas obras. (LINDAUER, 1999, p. 3, tradução nossa)⁷⁹.

Como exemplo, há a imagem da artista sofredora. Em meio à literatura em torno de Frida, esse mito costuma desdobrar-se em dois núcleos centrais: o modo como sua saúde deteriorava-se ano após ano, sobretudo em razão do acidente que sofreu aos 18 anos, e o relacionamento conturbado com Diego Rivera. Isso principalmente diante de uma declaração da artista: “Eu sofri dois graves acidentes na minha vida. Um deles foi quando um bonde me atropelou. O outro acidente foi Diego [Rivera].” Essa declaração constituiria a prova de uma vida física e emocionalmente sofrida refletida em vários autorretratos.

Para Lindauer (1999), essa condensação da artista à narrativa do sofrimento é tentadora porque contribui para a construção de um mito do herói por meio do drama e da tragicidade. Seria resultado dos depoimentos de pessoas ligadas à artista, que costumam associar eventos significativos e características idiossincráticas da vida da artista com seu casamento ou suas doenças/acidentes. “Porque a vida de Kahlo tem sido recontada como uma litania de sintomas físicos e psicológicos; ela é reverenciada por seu triunfo na criação da arte a despeito dos tormentos das injúrias corporais e emocionais” (LINDAUER, 1999, p. 4, tradução nossa)⁸⁰.

Há, portanto, um imaginário da resiliência na narrativa de resistência à dor e ao sofrimento, que dotam a obra de arte de maior intensidade e expressividade. Evoca, de um lado, admiração pelo trabalho da pintora e, de outro, enfatiza uma simpatia por sua dor. Nesse quadro, as obras ganham um peso maior por serem o resultado direto dessa exaustão. Destaca a autora: como “[...] o ato de pintar era emocionalmente cansativo para Kahlo”, conseqüentemente, “o ato de olhar suas obras é emocionalmente cansativo para seus admiradores” (LINDAUER, 1999, p. 4, tradução nossa).

O aspecto autobiográfico da obra de Frida Kahlo é inegável para Lindauer (1999) e Mayayo (2008), porém, as autoras buscam ressaltar como a pintora utilizava as obras para negociar papéis socialmente antagônicos, por exemplo, os de artista e esposa. Nesse sentido, o

⁷⁹No original: “Kahlo’s character development and life story have been produced simultaneously, in accordance with one another, in such a way that various social classifications – nationalist, invalid, rebel, hypochondriac, lesbian, adoring wife, childless mother, sexually desired object, antibourgeois, communist – are seen as being illustrated by her paintings.”

⁸⁰No original: “Because Kahlo’s life has been recounted as a litany of physical and psychological symptoms, she is revered for her “triumph” in creating art despite the “torment” of bodily and emotional injury.”

interesse na arte feita por mulheres artistas é outro elemento destacado pela literatura no exame sobre a Fridamania.

Enquanto mulher, Kahlo já seria uma candidata de interesse ao movimento feminista, mas o fato de ser uma mulher artista não-branca, proveniente do México, “[...] uma artista que foi capaz de se apropriar da alteridade do México para duplicar a alteridade primeira de ser mulher” (WOLLEN, 2003, p. 123, tradução nossa)⁸¹, torná-la-ia substancialmente mais interessante aos olhos do movimento. Não obstante, como discutido no capítulo anterior, durante os anos 1970, a movimentação feminista pelo resgate de mulheres artistas visava ao reconhecimento de mulheres sobrepujadas por um marido mais famoso, dado recorrente na história de muitas mulheres artistas. Wollen (2003) considera isso como uma das hipóteses para a apropriação da pintora como modelo e figura de culto.

Kahlo adequa-se ao lugar da artista que precisava disputar o espaço e a profissão não apenas publicamente, mas também no interior das relações amorosas e de afeto. Nesse período, o gênero começava a ser utilizado como categoria (SCOTT, 2008) para analisar como as mulheres eram submetidas a códigos morais, políticos e sociais. No campo da arte, o conceito passou a ser empregado para questionar a diferenciação entre obras produzidas por homens e mulheres, bem como problematizar o uso do termo “gênio” (NOCHLIN, 2015). As exposições de arte, intervenções e manifestações feministas buscavam alinhar-se às demandas do movimento pela liberação das mulheres em uma tentativa de fortalecimento mútuo: para artistas, era possível encontrar modelos nas quais se inspirar para suas produções, ao mesmo tempo em que para as ativistas era interessante registrar a presença ausente de mulheres na história. Mulheres que existiam, produziam e deveriam ser consideradas, mas que foram invisibilizadas pelas estruturas fundadas na diferença de gênero.

Um exemplo dessa problemática é a intervenção artística no *Metropolitan Museum of Art*, de Nova York, pelo coletivo de mulheres artistas *Guerrilla Girls* em 1989, na qual as ativistas questionaram a curadoria museológica por priorizar a apresentação de obras retratando mulheres de forma passiva e sexualizada, em detrimento da exibição de produções realizadas por artistas mulheres. A questão posta pelo grupo era “*Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*” complementada pelo dado de que menos de 5% dos artistas em exibição na seção de arte moderna eram mulheres, mas 85% dos nus expostos femininos. Há, portanto, a indagação não apenas das condições sociais para a produção artística, mas dos elementos simbólicos que refletem no modo como as mulheres são retratadas no campo artístico. Segundo

⁸¹ No original: [...] *an artist who was herself able to appropriate the ‘otherness’ of Mexico to double the primary ‘otherness’ of being a woman.*”

Dosamantes-Beaudry (2002), nesse período as mulheres artistas buscavam galgar uma nova posição no campo da arte, rejeitando a passividade sob a qual eram retratadas em obras e reivindicando o *locus* enquanto sujeitos.

Nesse sentido, o outro eco encontrado em Frida Kahlo pelas feministas está, precisamente, na sua posição enquanto sujeito de sua produção artística, ou seja, na possibilidade de autoexpressão demonstrada pela pintora ao longo de sua trajetória, principalmente por meio de seus autorretratos: pintando a si mesma, ou seja, tornando-se o objeto de suas obras, dando espaço para a manifestação da subjetividade feminina, Kahlo afirmou seu senso de agência e poder político (DOSAMANTES-BEAUDRY, 2002). Pankl e Blake (2012) reconhecerem como a artista desafiava as condições socialmente restritas impostas às mulheres: “Talvez uma das razões para o intenso interesse na história de Kahlo advenha do modo como negociou e, muitas vezes, desafiou, esta perspectiva limitada de feminilidade de formas públicas e dramáticas - através das pinturas e da persona como Senhora Rivera” (PANKL; BLAKE, 2012, p. 7, tradução nossa)⁸².

Outro elemento que favorece a construção de uma mitologia sobre Frida Kahlo é a proximidade temporal aos anos 1980, o que dotaria sua história, personalidade e arte de conexão maior com o tempo presente (WOLLEN, 2003). Várias pessoas de seu convívio estavam vivas à época, assim, o acesso a informações e testemunhos sobre a pintora era muito acessível para quem quisesse reconstruir sua trajetória. Ademais, os registros materiais, como diários, cartas, fotografias, matérias de jornais e revistas colaboram para conjecturas e interpretações sobre sua vida. A conjugação de todas essas fontes contribui para a construção de uma personalidade íntima que se intensifica também pelas obras de arte. Isso ocasiona um senso de proximidade que parece fundamental para a relação mítica.

Devotos podem sentir que eles conhecem o objeto de sua devoção de uma forma detalhada e íntima e que fornece uma visão privilegiada da vida emocional do ídolo. Isso não é simplesmente uma acumulação de curiosidades: à medida que mais e mais materiais de suas vidas privadas são disponibilizados, a sensação de que se pode compreender como Kahlo ou [Silvia] Plath sentiam-se, que se pode identificar com os sentimentos mais profundos e interiores delas, torna-se mais convincente. (WOLLEN, 2003, p. 124, tradução nossa)⁸³

⁸² No original: “Perhaps one of the reasons for the intensity of interest in Kahlo’s story is that she negotiated, and in many ways defied, this rather limited perspective of femininity in a very public and dramatic way – through her paintings and through her persona as Señora Rivera.”

⁸³ No original: “Devotees can feel they know the object of their devotion in a detailed and intimate way, one that provides privileged insights into the idol’s emotional life. This is not simply the accumulation of trivia: as more and more material on their private lives is made available, the sense that one can understand how Kahlo or [Silvia] Plath felt, that one can identify with their deepest and innermost feelings, becomes more convincing”

Outro fator para a ascensão de Kahlo enquanto culto sublinha a estreita associação entre as pinturas da artista e sua biografia, e como a popularidade tornou mais difícil a dissociação entre a imagem pública construída de si mesma da sua personalidade (VERNON, 2016). De certo modo, a interpretação das obras da artista calcada nos acontecimentos de sua vida permite afirmar que as representações e simbolismos nos quadros ampliam a aura de mistério que cerca a pintora, alimentando a necessidade de mitos⁸⁴ pelas pessoas. Isso porque os mitos ajudam as pessoas a construírem um sentido para o mundo, fornecendo ideais pelas quais viver e se basear, ajudando a resolver dilemas. Ícones ou celebridades, segundo Vernon (2016) seriam “mitos encapsulados”, pois entregam a mitologia de forma tangível e pessoal, tornando-se mais acessíveis.

Em razão da literatura apontar Kahlo como uma mulher com dores profundas, físicas e psicológicas, associadas aos acidentes e doenças e ao relacionamento com Diego Rivera, ela estaria inserida na aura mitológica do artista sofredor, um ideal romântico do artista problemático, desajustado e boêmio que flana pelas ruas e escapa às regras sociais, características de muitos artistas talentosos (VERNON, 2016). A construção mítica seria algo inerente aos instrumentais de análise da História da Arte, que sublinham as personalidades dos artistas em detrimento da produção artística. Esta, inclusive, é tratada como uma sublimação do estado de sofrimento, de uma carga emocional sentida no ato criador, o que justificaria seu caráter transcendental. “A história dos grandes artistas é de que eles sofrem durante suas vidas e suas obras de arte, então, são reconhecidas como extraordinárias depois que morrem. Frida é a candidata perfeita para esse enredo.” (VERNON, 2016, *on-line*, tradução nossa)⁸⁵.

O mito do artista sofredor é revelador na arqueologia sobre a construção de um culto enquanto símbolo poderoso. Para Wollen (2003), em Frida Kahlo, ele seria potencializado pelo feminismo, que intensifica o sofrimento no processo de elaboração da identificação. A carga emocional adicional proveniente da vitimização associada ao gênero fomenta uma acentuação da identificação psicológica. Não é apenas a história de vida que propicia essa intensa carga de identificação, mas também o modo como a pintora enfatizou a representação do sofrimento que, aliado à sua imagem, avaliando todos os marcadores sociais, aprofunda e contextualiza essa relação mítica.

⁸⁴ Segundo Vernon (2016), mitos são caracterizados como histórias comuns habitadas por personagens interessantes e enredos instigantes.

⁸⁵ No original: “*The story of great artists is that they suffer during their lives and then their art is recognized as outstanding after their death. Frida is the perfect candidate for this plot.*”

Nesse sentido, os elementos pictóricos que alimentam o mito do artista sofredor estão contidos na produção artística da pintora, para além de sua biografia. Pankl e Blake (2012) defendem como Kahlo usou a representação como ferramenta para expor o corpo feminino, especialmente o corpo doído, em sofrimento, de uma maneira em nada convencional se comparada a seus contemporâneos, que usualmente posicionavam o corpo feminino como objeto de desejo. Com isso, a pintora negava o processo de objetificação que permeava a tradição artística ocidental e reivindicava-se como sujeito e objeto de sua produção artística.

A literatura também comenta os discursos de vitimização que cercam Frida Kahlo, advindos tanto da mesma ao retratar-se como uma “mulher quieta e sofredora” (MENCIMER, 2001, n.p.), quanto atribuídos a ela, como vítima da sociedade patriarcal, das infidelidades e traições de Rivera e da dor decorrente dos acidentes e cirurgias. Em suma, ela é considerada uma mulher para “todas as estações”: Kahlo não era apenas uma mulher, mas uma proveniente de um país colonizado, o que significava que, em sua mera existência, ela já era oprimida. Não obstante, ela precisou lutar contra o machismo, e contra dores e sofrimentos provenientes de seu corpo ferido e acidentado (SULLIVAN, 1992).

Nessa lógica, segundo Wollen (2003), a origem mexicana da artista é outro elemento relevante na análise da construção da Fridamania. Há uma composição mitológica em torno do México que atrai muitos pensadores e artistas, e que projeta o país como uma região de “sonhos e fantasias.” Trata-se de uma América que se contrapõe a um Norte global, representado pelo território estadunidense, e que estaria baseada em pares antagônicos: “[...] natureza contra manufatura, sonho contra realidade, magia e milagre contra ciência e tecnologia, humanidade essencial contra mecanização, divertimento contra trabalho ou repressão, aceitação da morte contra sua negação” (WOLLEN, 2003, p. 128, tradução nossa)⁸⁶. Pankl e Blake (2012) ainda atribuem à Kahlo a participação no reavivamento desse exotismo mexicano devido ao uso e representação das vestes tehuanas:

Kahlo participou ativamente nesse reavivamento do interesse no México como uma terra de exotismo, por sua aparência e sua arte. Na verdade, Rivera também encorajou Kahlo a usar o motif das vestes de Tehuana como um tema orientador em sua arte (como ele mesmo fez na sua própria) [...]. (PANKL; BLAKE, 2012, p. 9, tradução nossa)⁸⁷.

⁸⁶ No original: “*nature versus manufacture, dream versus reality principle, magic and miracle versus science and technology, essential humanity versus mechanization, enjoyment versus work or repression, acceptance versus denial of death.*”

⁸⁷ No original: “*Kahlo participated actively in this revived interest in Mexico as a land of exoticism, not only with her appearance, but also with her art. In fact, Rivera also encouraged Kahlo to use the Tehuana trope as a guiding theme in her art (as he did in his own) [...].*”

Wollen (2003) comenta que Kahlo teria aprendido com Rivera a construir-se como uma pessoa cercada de lendas e fábulas, projetando-se de forma ativa por meio de histórias inventadas. Para o autor, a pintora pretendia criar para si uma “identidade mítica”, sendo as roupas de Tehuana um elemento central e facilitador do culto anos após sua morte.

É importante enfatizar que os autorretratos de Kahlo estavam imbricados em um projeto de autoconstrução desde muito cedo. O eu que ela retrata é cuidadosamente construído e planejado e finalmente cristaliza-se no imaginário de Frida como Tehuana, que adequa o que para ela era, assim como para Diego e, claro, para nós, uma imagem exótica e a desenvolve segundo uma finalidade própria. (WOLLEN, 2003, p. 126, tradução nossa)⁸⁸.

Pankl e Blake (2012) complementam essa ideia ao se referirem ao modo como a artista manipulava a própria biografia para encaixá-la em sua agenda política: ela modificou sua data de nascimento para coincidir com a Revolução Mexicana, e registrou uma suposta origem judaica do pai como emblema de seu posicionamento antinazista. Kahlo brincava com a recepção de sua personalidade, ora parecendo acentuar o próprio exotismo, ora fechando-se em uma aura de mistério.

A linguagem e a técnica artísticas de Frida Kahlo também teriam desenvolvido um papel importante na redescoberta da artista, principalmente em relação aos materiais incomuns utilizados - o uso do autorretrato como linguagem artística e a quebra da tradição artística no que tange à representação do corpo. Essa reativação de Frida Kahlo estaria associada, segundo Wollen (2003), com um momento dos anos 1970 em que a pintura voltava a ser valorizada no campo artístico, mas era liderada principalmente pelos homens, já que as mulheres perseguiam a experimentação fotográfica. Desse modo, conforme o autor, Kahlo teria recebido projeção por ser alguém que se ajustava às expectativas do período e porque explorava o autorretrato como linguagem de expressão artística.

Kahlo sugeriu uma tradição pictórica alternativa para mulheres, que ganhou força adicional pela escolha do autorretrato como modo primário. Sua arte era íntima, privada e pessoal; era sobre sua identidade como uma mulher e mexicana; era sobre seu corpo – o corpo feminino e, especificamente, seu próprio; era sobre bebês ou a sua ausência, roupas e seus significados, a projeção contraditória de força e fraqueza. (WOLLEN, 2003, p. 123, tradução nossa)⁸⁹.

⁸⁸ No original: “*Kahlo’s self-portraiture was imbricated with self-fabulation from a very early stage. The self she portrays is a constructed and carefully contrived one that finally crystalizes in the imagery of Frida as Tehuana, which appropriate what was for her, as for Diego, as indeed for us, an exotic image and develops it for her own purposes.*”

⁸⁹ No original: “*Kahlo suggested an alternative pictorial tradition for women, one which was given added force by her choice of self-portraiture as a primary mode. Her art was intimate, private and personal; it was about her identity as a woman and a Mexican; it was about the body – very specifically the female body and, even more*

Há, então, outra pista deixada por Wollen (2003) acerca da força temática da obra de Kahlo que a torna atraente, especialmente às mulheres. Em um artigo da década de 1980, Elkind (1988) aproveita o lançamento de uma série de produtos culturais sobre a artista nos anos 1980, como a biografia de Hayden Herrera, a exposição organizada por Laura Mulvey e Peter Wollen, e um filme de Paul Leduc para responder à pergunta “*Frida Kahlo: Why now?*”

Em um paralelo com Wollen (2003), a autora destaca tanto a *persona* de Frida Kahlo quanto suas obras para entender o fenômeno da Fridamania. Empregando sua experiência pessoal na recepção das pinturas, ela reflete sobre a autenticidade, vivacidade e crueza com que Kahlo se autorretratava, usando o espelho como metáfora para abordar essa exposição. No texto, percebe-se o enunciado de Wollen (2003) de como as pessoas, ao terem contato com a obra da artista, sentiam-se próximas dela por testemunharem momentos de intimidade.

[...] Frida Kahlo usou sua arte para criar um espelho de si mesma dentro do qual poderia olhar e ver o reflexo de seu estado interior [...]. No espelho de suas pinturas, ela tornou visível seu estado próprio, um amálgama do interior e exterior. Ela consistentemente confiava em si mesma mais do que nos outros para alimentar esse espelho [...]. Certamente, a clareza de sua autopercepção atraiu seus contemporâneos - tanto homens quanto mulheres - a ela como limalhas de ferro a um imã. (ELKIND, 1988, p. 87, tradução nossa)⁹⁰.

De toda maneira, vale registrar que, para Elkind (1988, p. 82, tradução nossa), a arte de Frida Kahlo é um “retrato puro e sem filtros de sua experiência interior como mulher”⁹¹, o que levaria as mulheres a admirarem sua obra por expor as experiências femininas em si, sem incorrer em idealizações. Para Vernon (2016, *on-line*), a crescente popularidade da artista atualmente pode ser atribuída à atitude corajosa em sustentar uma visão diferente de temas *tabus*, como sexualidade das mulheres e maternidade, em uma época e sociedade tradicionais e conservadoras. Concomitantemente, Dosamantes-Beaudry (2002) comenta a audácia da artista em publicamente representar a realidade física encarada como mulher, violando *tabus* ligados às experiências femininas:

specifically, her own; it was about babies or the lack of them, clothes and their signification, the contradictory projection of both strength and weakness.”

⁹⁰ No original: “[...] *Frida Kahlo used her art to create a mirror of herself into which she could look and see the reflection of her inner state[...]. In the mirror of her paintings, she rendered visible her self-state, an amalgam of inner and outer. She consistently relied upon herself rather than upon the reflection of others to provide this mirror [...]. Certainly, her clarity of self-perception drew her contemporaries—both men and women—to her as iron filings are to a magnet.”*

⁹¹ No original: “*stark unfiltered portrayal of her inner experience as a woman.*”

Ela retratou o sangramento do processo do parto, sua infertilidade e desejo pela fertilidade, sua bissexualidade, os traumas físicos e psicológicos que sofreu, e as feridas atuais e metafóricas que as mulheres sofrem nas mãos dos homens. Estas representações flagrantes das experiências reais de uma mulher serviram para exagerar o status de subordinação das mulheres no mundo patriarcal machista em que ela vivia. (DOSAMANTES-BEAUDRY, 2002, p. 6, tradução nossa)⁹².

Por exemplo, Elkind (1988) ao mencionar o quadro “*Henry Ford Hospital*” (Figura 9), referente a um aborto sofrido pela artista, reitera o ineditismo desse tipo de representação pública de uma experiência tratada superficialmente pela sociedade e cercada de sentimentos de vergonha, culpa e *tabus*.

Frida, usando sua arte como espelho, forjou um terreno verdadeiramente novo para as mulheres, terreno no qual um número crescente delas começa a juntar-se a ela. Há revelações aqueles que não consideraram a fundo certos aspectos da experiência das mulheres. Antes do trabalho de Frida, eu nunca tinha visto antes pinturas que retratassem a dor especial que o aborto e o aborto espontâneo trazem. Esta é uma das experiências culturais menos imaginadas. (ELKIND, 1988, p. 90, tradução nossa)⁹³.

A autora acrescenta que muitas mulheres acabam não elaborando essas dores por serem consideradas superficiais e inferiores. A articulação dessa experiência, especialmente observando a forma como é vista pela sociedade, traz mais êxito à obra de Kahlo (ELKIND, 1988). Logo, a pintora, ao negar interferência externa à representação de sua dor e até em sua experiência concreta, consegue retratar o sofrimento de maneira a provocar empatia imediata.

Para Dosamantes-Beaudry (2002), Kahlo posiciona-se em uma esfera privilegiada entre o espaço público e o privado. O autorretrato elabora a ambiguidade de um corpo privado exposto às intervenções públicas, sejam elas simbólicas, como da religião ou da moral, ou concretas, como da medicina. A pintora borra as fronteiras entre essas duas esferas da vida e coloca em xeque a ideia de privacidade ao expor seu corpo que, se por um lado é associado à reprodução, por outro é “presa” da investigação científica e pública. Consoante Pankl e Blake (2012), as obras de Frida Kahlo retratam o corpo em sua natureza tanto social quanto representacional e, em conjugação com outros temas, como a tecnologia e a intimidade. Em razão disso, sua produção atravessa fronteiras e se torna disponível a um público diverso.

⁹² No original: “*She depicted the bloodiness of the birthing process, her barrenness and longing for fertility, her bissexuality, the physical and psychological traumas she had suffered, and the actual and metaphoric woundings women suffer at the hands of men. Such blatant depictions of a woman’s actual experience served to exaggerate the subordinate status held by women in the macho patriarchal world in which she lived.*”

⁹³ No original: “*Frida, using her art as mirror, forged truly new ground for women, a ground upon which an increasing number of women are beginning to stand with her. There are revelations for those who have not considered in depth certain aspects of women’s experience. Before Frida’s work, I had never before seen paintings portraying the special pain that abortion and miscarriage bring. This is one of our culture’s least imaged experiences.*”

Figura 9 - Frida Kahlo. Henry Ford Hospital. 1932. Óleo em metal. 38,5 x 31 cm. Museo Dolores Olmedo, Cidade do México, México.



Fonte: Google Arts and Culture. [Hospital Henry Ford - Frida Kahlo](#) — Google Arts & Culture

Elkind (1988) menciona duas outras obras de Frida Kahlo que edificam debates sobre os estereótipos de gênero, podendo ser mobilizadas para compreender o fascínio que a artista exerce: a morte de mulheres nas mãos de homens, retratada na obra “*Unos cuantos piquetitos*” (Figura 5), que apresenta a defesa de um acusado pela morte da namorada; e o desespero de mulheres quando são rejeitadas, em “*The suicide of Dorothy Hale*” (Figura 10).

Por fim, a literatura é uníssona em atribuir à Madonna o mérito de resgatar Frida Kahlo, a partir dos anos 1990, e utilizá-la como símbolo de culto (LINDAUER, 1999; MENCIMER, 2001). Durante os anos 1970 e 1980, a pintora era conhecida em meios específicos, entre artistas acadêmicas da História da Arte, e pessoas ligadas aos movimentos feminista e chicanos nos Estados Unidos da América. Nos anos 1990, conforme documenta Mencimer (2001, n.p.), Kahlo começou a se destacar na mídia tradicional devido aos altos valores obtidos na venda das obras. Em leilões, os quadros estavam quebrando recordes e chegando a um milhão de dólares, graças, principalmente, à cantora Madonna. Conforme Lindauer (1999), foi a partir do interesse

propagado pela artista sobre as obras de Kahlo que esta passou a adentrar o reino das revistas de moda, como *Vanity Fair* e *Style*, e ter novas exposições fotográficas, desfiles de moda e monografias publicados; inclusive obras de arte, musicais, performances e filmes foram produzidos em sua referência.

Figura 10 - Frida Kahlo. *The suicide of Dorothy Hale*. 1938. Óleo em Masonite. 49 x 60 cm. Phoenix Art Museum, Phoenix, Estados Unidos da América.



Fonte: Frida Kahlo Org. *The Suicide of Dorothy Hale, 1938 - by Frida Kahlo*

Para Lindauer (1999), essa troca entre o mundo artístico de Hollywood e o mercado de arte revela uma tendência na produção de uma relação subjetiva entre a cantora e a pintora. O interesse de Madonna em Kahlo fornece informações acerca da subjetividade da primeira, enquanto reforça a interpretação de que as obras da artista são testemunhos de sua interioridade.

A conexão Madonna/Kahlo é principalmente um empreendimento de publicitários de Hollywood, empresários do mundo da arte e a própria Madonna para explorar um velho e confiável dispositivo de propaganda, o código de validação

artista/celebridade. Por esta medida, Kahlo é considerada uma artista melhor (investimento) porque suas obras de arte são colecionadas por Madonna, e Madonna é considerada uma celebridade mais séria e respeitável (investimento) porque ela coleciona Kahlo. A reciprocidade ressoa em bilheterias, cofres de museus, gravadoras e mercado da arte. (BERGMAN-CARTON, 1993, p. 35, tradução nossa)⁹⁴.

O panorama desenhado sobre a Fridamania demonstra como a artista é capaz de atuar tanto como espécie de destinatária das percepções dos outros, quanto uma “[...] imagem/identidade independente que opera no interior do mundo material” (PANKL; BLAKE, 2012, p. 15). É essa capacidade inclusiva da obra da artista, calcada em sua biografia, que a permite transitar por diferentes temáticas e, por conseguinte, identidades. Existem diversas maneiras de interessar-se por Frida Kahlo e o que a torna distintiva é a diversidade de modos de apreciação e apropriação (SCHJENDAHL, 2007). Lindauer (1999) contribui com essa constatação ao notar que o processo de mudança do *status* da artista, de um lugar de quase anonimato a uma heroína idealizada, contribuiu para uma proliferação discursiva em torno dela.

Ela é reconhecida por seu desejo arrasadoramente insatisfeito por filhos e por abertamente desafiar expectativas sociais e sexuais burguesas. Ela às vezes é descrita como uma nacionalista politicamente envolvida, mas também como a devotada esposa de Diego Rivera, que repetia as opiniões políticas de seu marido. Ela é considerada uma ‘grande artista’, mas também conhecida pelas referências pessoais em suas pinturas. Ela é reconhecida por seu envolvimento em campanhas por direitos das mulheres e minorias, ainda que seu comportamento seja caracterizado pela obsessão em despertar a libido masculina com suas vestes teatrais e comportamento de flerte. (LINDAUER, 1999, p. 2)⁹⁵

Como desenvolvido, o feminismo parece ter sido o principal motor para a popularização de Frida Kahlo. Todos os elementos descritos por Lindauer (1999) apontam para a capacidade da artista de mobilizar diferentes aspectos da vida das mulheres e que seriam capazes de atrair as mais diferentes pessoas, incluindo aqui a própria Theresa May. São vários os aspectos da vida da artista que a aproximam das pessoas, uma vida que pode ser tanto ordinária, incluindo aqui as experiências que muitas mulheres podem experimentar, como abortos, dificuldade de ter filhos e traição conjugal, bem como aquelas extraordinárias, como a

⁹⁴ No original: “*The Madonna/Kahlo connection is principally a ploy by Hollywood publicists, art world entrepreneurs and Madonna herself to exploit an old and reliable advertising device, the artist/celebrity validation code. By this measure, Kahlo is considered a better artist (investment) because her work is collected by Madonna, and Madonna is considered a more serious and respected celebrity (investment) because she collects Kahlo’s. The reciprocity resonates in box offices, museum coffers, record companies and the art market.*”

⁹⁵ No original: “*She is renowned for her devastatingly unfilled desire for children and also for her overt challenges to bourgeois social/sexual expectations. She sometimes is described as a politically involved nationalist but also as a Diego Rivera’s devoted wife, who parroted her husband’s political opinions. She is variously held as a ‘great’ artist but also is noted for the strictly personal references of her paintings. She is recognized for her involvement in campaigns for women’s and minority rights although her behavior was characterized by an obsession to arouse men’s libidos with her theatrical costumes and flirtatious behavior.*”

ruptura de tradições no campo artístico e a valorização de uma linguagem que prioriza a própria subjetividade, algo que era procurado pelas feministas nos anos 1970, mas que também parece encontrar espaço atualmente.

Quadro 4 – Mapeamento de imaginários em torno de Frida Kahlo a partir da literatura

Imaginários	Imagens	Descrição	Autoria/obra
Resiliência	abortos sofridos/impossibilidade de ser mãe	relação estabelecida com a maternidade e que gera elementos de identificação	Herrera (1983/2011), Mayayo (2008), Lindauer (1999)
	acidentes/doenças	dificuldades físicas que apresentava em virtude de doenças ou acidentes. Uma pessoa com a saúde frágil e que por isso suscita sentimentos como pena ou condolência ao mesmo tempo em que admiração	Herrera (1983/2011); Lindauer (1999)
	traição	nessa categoria entra não apenas o fato de ser traída, mas tudo que envolvia a “paixão” ou o amor que sentia por Diego Rivera	Lindauer (1991); Herrera (1983/2011)
Contestação/Força	alinhamento comunista	a afirmação, pela artista, de seu posicionamento político	Dosamantes-Beaudry (2002)
Representatividade	lesbianidade/bissexualidade, latino-americana/mexicana, mulher artista/feminismo	A relação estabelecida com a artista está calcada na capacidade de representar um modelo para diferentes grupos, um símbolo para identidades coletivas.	Sullivan (1992); Dosamantes-Beaudry (2002)
	alinhamento comunista	a afirmação, pela artista, de seu posicionamento político	Dosamantes-Beaudry (2002)
Vanguarda artística	representação alternativa e/ou fiel do corpo feminino / temas e/ou experiência femininas ou feministas	a artista expõe em suas obras temáticas femininas consideradas tabu, rompe com paradigmas da representação do corpo feminino	Vernon (2016); Wollen (2003); Dosamantes-Beaudry (2002); Elkind (1988)

Fonte: a autora (2021).

Com esse capítulo, buscou-se agregar um panorama desenhado pela literatura para explicar a chamada Fridamania, incluindo artigos encontrados e escritos desde 1980 até anos recentes. O Quadro 4 sumariza esses imaginários para que sirvam como comparativo com os resultados do trabalho de campo.

7 ANÁLISE DOS RESULTADOS

Neste capítulo, serão apresentados os resultados encontrados com a aplicação dos questionários *on-line* e complementados pelos grupos focais virtuais em articulação com o arcabouço teórico. Primeiramente, será apresentado um perfil das mulheres que responderam ao questionário, que compreendeu as três primeiras questões (faixa etária, orientação sexual e identidade de gênero).

A seguir, serão apresentados os imaginários mapeados, bem como a relação estabelecida pelas entrevistadas entre Frida Kahlo e o feminismo.

7.1 Perfil das respondentes

Conforme referido no capítulo metodológico, foram selecionadas 100 interlocutoras para composição da amostra, seguindo o critério de seleção daquelas que tenham respondido afirmativamente para a questão “Você possui algum objeto de Frida Kahlo?”, uma vez que o intuito do trabalho consiste na investigação e mapeamento da relação estabelecida pelo grupo com a artista. Possuir um objeto que reproduz ou representa de alguma forma a artista qualifica as respostas porque denota uma inclinação maior da entrevistada para a composição imaginal sobre a artista.

Três perguntas buscam contemplar o mapeamento do perfil das mulheres respondentes: identidade de gênero, orientação sexual e faixa etária. Inicialmente, o questionário contemplava indicadores sociais e econômicos, como classe social e cidade onde habita, porém optou-se por excluir esses marcadores a fim de evitar tornar a análise extensa, com risco de desviar o foco de seus objetivos.

Em relação à identidade de gênero, 97% das mulheres responderam que se identificam como cisgênero, 2% se identificaram como não-binárias e 1% responderam não possuir gênero por entender a categoria como uma “construção social supremacista”.

No que tange à orientação sexual, 55,6% responderam que se identificam como heterossexuais, 38,4% como bissexuais, 4% como homossexuais, e 2% como assexuais.

Por fim, a faixa etária mais frequente foi de mulheres entre 25 e 39 anos, com 65,7%, seguida por jovens de 18 a 24 anos, com 25,3%. Mulheres na faixa entre 40 a 59 anos corresponderam a 8,1%, e 1% disse ter acima de 60 anos.

7.2 Fontes de informação sobre a artista

A partir deste momento, serão apresentados os dados que buscam mapear o modo como a relação das entrevistadas com Frida Kahlo se estabelece a partir dos tipos de materiais ou meios pelos quais conheceram e se informaram sobre a artista.

Nesse sentido, a quarta pergunta pedia para que as respondentes elencassem as fontes de informação sobre a artista com o objetivo de mapear as mais frequentes. As respostas foram divididas em cinco categorias: “produtos culturais”, “comunicação interpessoal”, “instituições de formação”, “mídias eletrônicas” e “outros”.

Em “produtos culturais” foram agregados livros, revistas, ou seja, meios de informação que transmitem uma informação precisa. “Comunicação interpessoal” marca as trocas no âmbito das relações pessoais, principalmente entre grupos de ativismo e militância. Escolheu-se essa categoria para marcar a troca de informações sobre a artista nesses meios específicos ou que tenham como fundo a relação estabelecida entre as interlocutoras, que pode ser uma informação significativa em se tratando da formação de imaginários. “Instituições de formação” agregam unidades como escola, museus, quadros e a universidade nas quais as informações circuladas sobre a artista têm um conteúdo selecionado, podendo colocar em relevo, por exemplo, sua trajetória enquanto artista e não propriamente o engajamento político. “Mídias eletrônicas” cuidou de agregar as referências à internet, como *sites*, *blogs* e redes sociais. Em “outros” foram incluídas vertentes diversas (Tabela 1).

Tabela 1 - Fontes de informação/conhecimento sobre a artista.

Categorias	Elementos narrativos	Quantificação	Total
Produtos culturais	Documentário	5 (4,5%)	112 (47,7%)
	Filmes	56 (50%)	
	Livros	34 (30,3%)	
	Artigos	1(0,9%)	
	Novelas	1(0,9%)	
	Peça teatral	2(1,8%)	
	Revistas	4 (3,5%)	

	Televisão	1 (0,9%)	
	Séries	2 (1,8%)	
	Vídeos	5 (4,5%)	
	Textos	1(0,9%)	
Instituições de formação	Escola	28 (47,5%)	59 (25,1%)
	Casa da artista	3 (5,1%)	
	Universidade	9 (15,2%)	
	Museu	12 (20,3%)	
	Exposições	1 (1,7%)	
	Catálogos	1 (1,7%)	
	Quadros	5 (8,5%)	
Mídias eletrônicas	Internet	5 (10,9%)	46 (19,6%)
	Redes sociais	22 (47,8%)	
	Sites	11 (23,9%)	
	Blogs	8 (17,4%)	
Comunicação interpessoal	Militância	2 (16,7%)	12 (5,1%)
	Pessoas	8 (66,7%)	
	Movimento feminista	1 (8,3%)	
	Coletivos	1 (8,3%)	
Outros	Viagem	2 (33,3%)	6 (2,5%)
	Objetos	4 (66,7%)	
Total		235	235 (100%)

Fonte: a autora (2021).

Os dados coletados apontam que a categoria em destaque é a de Produtos culturais (47,7%), quase metade do total de fontes de informações mencionadas, e com ênfase em filmes e livros, que representam, respectivamente, 50% e 30,3% do total. Com isso, afirma-se que as principais formas de conhecimento sobre a artista se dão a partir de meios de informação que veiculam um discurso mais tradicional e/ou oficial (no caso dos livros) ou que, de alguma forma, buscam ilustrar sua história, como os filmes.

Em seguida, cabe destacar a baixa representatividade da categoria Mídias eletrônicas, que agrega os recursos da internet, *sites*, *blogs* e redes sociais, a qual ficou em terceiro lugar na contabilização, ganhando apenas da categoria Comunicação interpessoal. Nela, as redes sociais (48%) e *sites* (24%) são os mais citados. Contraditoriamente, são meios recorrentemente presentes na vida das mulheres jovens, representativas na amostra.

Esse dado pode ser qualificado com o resultado obtido na pergunta n. 7, sobre o engajamento virtual junto a páginas e perfis das redes sociais: das respostas obtidas de 96 participantes, 59 responderam negativamente, correspondendo a 61,4% dessa amostra, outras 18 (18,7%) responderam afirmativamente para páginas/perfis

específicos sobre a artista enquanto 19 (19,8%) mencionaram perfis/páginas feministas. As quatro restantes que não compuseram esse conjunto informaram não lembrar. Entre as que responderam afirmativamente à questão (37 participantes) e especificaram as páginas e perfis que seguem, apareceram tanto perfis com nomes inspirados na pintora, mas não especializados na difusão de informações sobre ela, como as páginas Filhas de Frida e Todas Frida⁹⁷, quanto páginas oficiais sobre Kahlo, como a dedicada ao filme dirigido por Julie Taymor, do perfil do Museu Frida Kahlo, e uma página dedicada à memória da artista, que contém o selo de verificação concedido pelas plataformas digitais⁹⁸.

A baixa representatividade das plataformas virtuais como fontes (caso dos resultados da pergunta n. 4) ou mesmo do acompanhamento de perfis ou páginas sobre a artista (caso da pergunta n. 7) pode ser explicada por um debate proveniente dos grupos focais. Nele, as interlocutoras iniciaram uma reflexão sobre um eclipsamento da trajetória política da pintora e como o uso de uma camiseta com sua imagem, nesse contexto, demandaria certa segurança das informações que transcendem o “senso comum”. Ou seja, que abranjam um conhecimento mais técnico sobre suas obras, para além dos acontecimentos de sua vida pessoal. Isso porque a camiseta, mais do que qualquer outro objeto, aparentemente, poderia suscitar conversas com pessoas estranhas e, com isso, colocar esses conhecimentos à prova. Assim, a menção a livros, filmes e documentários poderia ser vista sob a perspectiva de que transmitem um conjunto de informações mais técnicas e “confiáveis” do que *sites* e plataformas virtuais. A confiança naqueles meios pode traduzir a preocupação da entrevistada em não se incluir no grupo de pessoas que usam a imagem da artista de maneira “aleatória”, ou seja, despolitizada e descontextualizada.

Outro dado que chama a atenção é a alta menção à escola como um espaço de conhecimento sobre a artista. A categoria Instituições de formação cuidou de agregar meios que veiculam uma narrativa específica sobre Kahlo, voltada a propósitos educacionais/formativos, como museus, universidades, escolas, e a própria casa da

⁹⁷Ver: Página Todas Frida: www.facebook.com/TODASFridaoficial e Página Filhas de Frida: www.facebook.com/filhasdefrida

⁹⁸Ver: Museu Frida Kahlo: www.facebook.com/museofridakahlo
 Página dedicada à memória da artista: www.facebook.com/fridakahlo. O selo de verificação é uma confirmação emitida pelas plataformas digitais (Twitter, Facebook e Instagram) a contas que foram verificadas como pertencentes a pessoa que referem ser, como instituições governamentais, celebridades, políticos, empresas e marcas. Página do filme “Frida”: www.facebook.com/FridaMovie

artista, na Cidade do México. Nessa categoria, estão as escolas e os museus, que representam 47,4% e 20,3%, respectivamente. Esses dados podem indicar um fenômeno das instituições de buscar incluir grupos minoritários nas matrizes curriculares ou programáticas, como a apresentação da pintora em disciplinas como Arte e História⁹⁹.

No caso dos museus, principalmente os brasileiros, pode-se referir a um aumento da preocupação em organizar mostras individuais ou coletivas sobre mulheres artistas ou arte feminista nos últimos anos. São exemplos as exposições “Corpos Insurgentes” (2014), no Sesc Vila Mariana, “Histórias Feministas: Carla Zaccagnini” (2015), “Lygia Pape: a mão do povo” (2016), “Quem tem medo de Teresinha Soares” (2016), “Wanda Pimentel: envolvimento” (2017), “Guerrilla Girls: Gráfica” (1985-2017), “Histórias das mulheres: artistas até 1900” e “Histórias feministas: artistas depois de 2000” (2019), todas no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), “Mulheres radicais: arte latino-americana”, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, e “Frida Kahlo: conexão entre mulheres surrealistas no México” (2015), no Instituto Tomie Ohtake.

7.3 Os imaginários em torno de Frida Kahlo

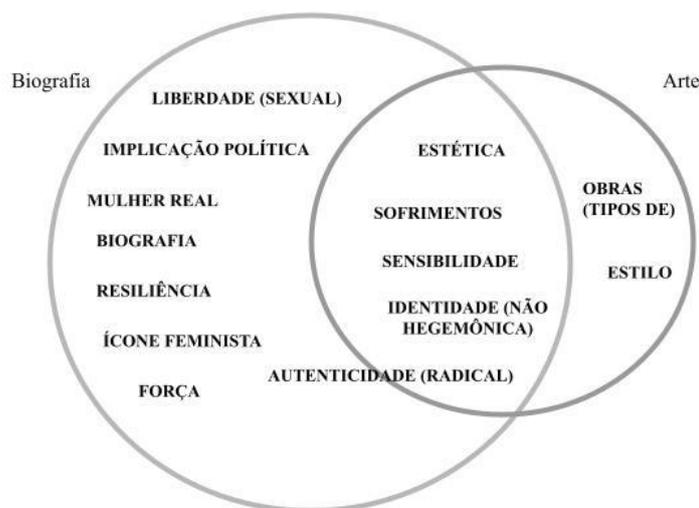
O teor das respostas ao formulário repercute na crítica formulada principalmente por Lindauer (1999) e Mayayo (2008) em torno da leitura das obras de Frida Kahlo, como ilustrações de sua história de vida. Essa crítica está direcionada às análises disseminadas pelas biografias publicadas sobre a pintora, como de Herrera (1983/2011), de que sua produção artística seria uma mera reprodução dos acontecimentos de sua vida pessoal, desconsiderando os elementos políticos, críticos e técnicos mobilizados pela artista nas obras.

Como mencionado no capítulo metodológico, a codificação das perguntas abertas envolveu a criação de Eixos temáticos que pudessem condensar as categorias em temas que pudessem aproximá-las. A inclusão de uma categoria em um ou outro Eixo temático obedeceu ao sentido em que era empregada na fala da participante, de modo que algumas categorias apareceram em mais de um Eixo temático. Com o objetivo

⁹⁹Considera-se que a menção pelas interlocutoras à “universidade” incluía os espaços formais de ensino e aprendizagem, excluídos os coletivos e centros acadêmicos, que foram categorizados em Comunicação interpessoal.

de inscrever as contribuições das respondentes na discussão sobre as narrativas que enfatizam ora a história de vida de Kahlo, ora suas obras, a Figura 11 traz um esquema para ilustrar a disposição dos Eixos temáticos conforme a aproximação a um e/ou a outro aspecto da vida de Kahlo.

Figura 11 - Eixos temáticos entre a Biografia e a Arte nas narrativas sobre Frida Kahlo



Fonte: a autora (2021).

Observa-se que a maioria dos Eixos faz referência à biografia, pois se reporta a categorias que destacam aspectos da personalidade da artista (Força e Resiliência, por exemplo), os posicionamentos políticos (Implicação política), acontecimentos em vida (Biografia). Em razão disso, a circunferência sobre esse aspecto aparece de maneira mais inchada em relação à destinada a representar Arte. Aliás, foram poucos os elementos encontrados que tratavam da arte sem mencionar a vida da pintora, como a representação de eventos de sua vida nas telas. Os Eixos “Estilo” e “Obras (tipos)” incluem categorias que se referem a ângulos mais técnicos ou característicos da sua produção artística, como a inserção no circuito surrealista, o estilo de pintura, como cores e traços, bem como a menção a obras específicas que chamavam a atenção das participantes.

Por fim, o esquema também apresenta Eixos localizados na intersecção entre esses dois elementos, com categorias que codificam referências cruzadas. Assim, categorias em Estética, por exemplo, codificam narrativas que destacam a aparência

física da artista sob uma perspectiva “realista” (em fotografias, por exemplo) ou representada (nos autorretratos). Sofrimentos inclui referências tanto à representação de dores quanto à vivência deles por Kahlo.

O Eixo Autenticidade (radical) tem uma localização particular porque as referências à arte feitas pelas respondentes não estão fundamentalmente ligadas à produção artística em si, mas enquanto profissão que restringe o acesso às mulheres, destacando o *status* alcançado pela pintora. Assim, representar o Eixo na linha que intersecciona esses dois setores contribui para demarcar essa diferença.

Os Eixos serviram como macro aglutinadores que auxiliavam no agrupamento das muitas categorias resultantes do processo de codificação. Eles, contudo, não refletem necessariamente os imaginários. Exemplo disso é o eixo Biografia, que abarca categorias que apenas mapeiam referências genéricas, como o aparecimento da expressão “história de vida” na fala das respondentes. Outro exemplo é o Eixo Estética, que apesar de incluir categorias referentes à aparência da artista, não são resultados de formações imaginais. O Quadro 5 apresenta esses Eixos, suas justificativas e categorias respectivas.

Quadro 5 - Apresentação dos Eixos temáticos

Eixo temático	Justificativa	Categorias
Estética	Agrega tanto os elementos referentes à aparência da artista (suas roupas, sobrancelhas), quanto aqueles relacionados à sua produção artística (traços fortes, cores vivas).	autorrepresentação, cores, estética, forte, independente, latino-americana, origens, roupas, sobrancelhas, visceral
Biografia	Reúne as expressões “história de vida”, “biografia” ou “autobiografia” usadas pelas interlocutoras para explicar o que em Frida Kahlo as atrai e/ou para justificar a aproximação entre a pintora e o feminismo.	autobiografia, biografia, história de vida
Estilo	Agrega elementos narrativos em torno do estilo artístico de Frida Kahlo, como a referência ao surrealismo.	surrealismo
Obras (tipos)	Reúne menção às pinturas da artista e frases conhecidas.	autorrepresentação, obras

Fonte: a autora (2021).

Por sua vez, o Quadro 6 apresenta os Eixos temáticos com a justificativa que definiu sua elaboração e os imaginários aos quais se referem. Esta análise agrega tanto as respostas à pergunta n. 6, “O que em Frida Kahlo atrai tua atenção ou te inspira? Mencione frases, obras de arte ou outros elementos da personalidade/vida da artista”, quanto à pergunta n. 8B, “Como você vê essa relação entre Frida Kahlo e o feminismo? Comente”.

Inicialmente, pretendia-se apresentar separadamente os achados de campo para cada uma dessas perguntas, porém, durante o processo de codificação, percebeu-se que os temas mobilizados para elaborar a relação com Frida Kahlo e aqueles usados para explicar a associação da pintora ao feminismo geravam categorias comuns e, conseqüentemente, Eixos temáticos partilhados. A única diferença está na aparição do Eixo Ícone feminista na análise das respostas para a segunda pergunta, a partir do qual mapeou-se as referências explícitas à artista como significativa para o movimento feminista e o feminismo em geral. Da análise extraída, constatou-se que os imaginários estão extremamente agregados e difusos, ou seja, de que os imaginários formados em torno de Frida Kahlo são também os mesmos usados para a associar ao feminismo. Assim, a relação estabelecida da pintora como ícone ou símbolo feminista está presente por meio dos imaginários formados sobre ela.

Cada Eixo temático pode abarcar mais de um imaginário, como é o caso ilustrado pelo Eixo Mulher real, que abrange os imaginários Autenticidade e Realismo. Muitos imaginários estão sobrepostos nas narrativas, na medida em que, em uma resposta, é possível vê-los operando de maneira agregada. Autenticidade, Realismo e Resiliência são um bom exemplo: Frida Kahlo, como mulher que se expõe e retrata de maneira realista dores e sofrimentos (imaginário Realismo), é também percebida como autêntica (imaginário Autenticidade), porque não esconde as fragilidades. Ainda, o movimento de transformação da dor em arte (imaginário Resiliência) decorrente desse realismo retratado é ainda interpretado como uma forma de ser protagonista de sua história (imaginário Autenticidade). Nesse processo, todos esses imaginários são mobilizados no interior de uma única narrativa, disso decorrendo a importância de elaboração dos Eixos temáticos para agregar as categorias de acordo com os sentidos presentes nessas respostas.

Quadro 6 - Apresentação dos imaginários mapeados a partir dos Eixos temáticos

Eixos temáticos	Justificativa	Imaginários
Mulher real	Elementos narrativos que constituem elementos de conexão entre Frida Kahlo e a interlocutora (destaque para as contradições/imperfeições da pintora ou o uso da primeira pessoa do plural, nós).	Autenticidade Realismo
Autenticidade (radical)	Elementos narrativos que sublinham o desprendimento de Frida Kahlo a paradigmas sociais e padrões estéticos. Autenticidade é usado para evidenciar a ideia de transparência entre o que se é e o que se mostra, e radical reforça o caráter contra majoritário dessa atitude.	Autenticidade Contestação/Força Liberdade Vanguarda/Singularidade Artística
Liberdade (sexual)	Reúne as expressões que fazem referência explícita ao exercício livre da sexualidade pela artista ou que especificam tipos de vivência sexual (bissexualidade, poligamia).	Liberdade Contestação/Força
Sufrimentos	Elementos que destacam as dores e sofrimentos experimentados pela artista ao longo de sua vida.	Resiliência Realismo
Implicação política	Aglutina as entradas relacionadas ao exercício político da artista, como as atitudes vistas como feministas, o engajamento político no comunismo ou o caráter vanguardista. Também inclui expressões que destacam sua fama ou reconhecimento no campo artístico.	Contestação/Força Vanguarda/Singularidade artística
Identidade (não hegemônica)	Une as expressões que sublinham aspectos diferenciais da artista, como sua origem latino-americana, gênero, cor e o fato de ser portadora de deficiência.	Representatividade
Resiliência	Reúne expressões que indicam a superação de adversidades pela artista.	Resiliência
Força	Aglutina elementos nomeados acerca da personalidade da artista que possam ser traduzidos a partir da ideia de força, como coragem, confiança e resistência. A recorrência à expressão “mulher forte” marcou o processo de categorização.	Contestação/Força
Ícone feminista	Marca as referências à pintora como representante ou inspiração ao feminismo.	Representatividade
Singularidade artística	Congrega as unidades de significação em que as interlocutoras assinalam a originalidade de Frida Kahlo, enquanto uma representação artística alternativa ao cânone.	Vanguarda/Singularidade artística

Sensibilidade	Agrega a menção aos aspectos sensíveis da obra de Frida Kahlo, como a representação de temas ligados às mulheres, ou que referenciam ao talento/criatividade da artista.	Vanguarda/Singularidade artística Resiliência
---------------	--	--

Fonte: a autora (2021).

Com o objetivo de organizar a apresentação das análises, cada imaginário será abordado como um tópico separado, e dentro de cada um será apresentado um quadro contendo os Eixos temáticos associados ao imaginário em questão e as respectivas categorias, dando-se especial destaque àquelas pertinentes e mais significativas. Escolheu-se reproduzir as narrativas das participantes em sua integralidade a fim de que sirvam como exemplos de sustentação das reflexões propostas. O trecho significativo para a análise estará em destaque na fala e a categoria que serviu como codificação mencionada ao final. Cada respondente foi identificada por uma numeração sequencial atribuída no processo de codificação como controle e registro. Este número servirá como referência ao final de cada narrativa. Por fim, porque esses trechos se referem tanto à pergunta sobre a atração exercida por Frida Kahlo quanto à pergunta sobre a relação entre a pintora e o feminismo, decidiu-se atribuir uma sigla “I” ou “F” para marcar o contexto da resposta, “I” para imaginário e “F” para feminismo. Assim, ao final de cada excerto das respostas recebidas haverá a seguinte sequência: número atribuído à participante, sigla I ou F e categoria que codificou o trecho selecionado.

A riqueza das respostas às duas questões abertas do questionário trouxe o desafio de uma codificação que cuidasse das nuances de cada intervenção sem perder de vista a necessidade de agregação para a elaboração da análise. Assim, em diversos momentos, uma mesma categoria foi incluída em Eixos diferentes devido ao sentido atribuído pela respondente. Esses casos serão mencionados ao longo do texto.

Não obstante, é importante registrar a artificialidade das fronteiras entre Eixos temáticos, que foram estabelecidas a partir da subjetividade da pesquisadora com o intuito de facilitar a operacionalização dentro de uma estrutura de análise. Por isso, escolheu-se não desenvolver uma análise quantitativa dos Eixos temáticos mais frequentes para evitar o risco de interferência de uma possível sobre-representação. A escolha de manter a integralidade das narrativas das participantes também se insere nessa consideração da artificialidade de fronteiras: as respostas evidenciam a complexa imbricação entre os imaginários formados em torno de Frida Kahlo, como mencionado.

Alguns trechos foram, inclusive, mencionados mais de uma vez em razão da potencialidade em ilustrar as proposições desenhadas a seguir.

7.3.1 Autenticidade

Eixo temático	Categorias
Mulher real	Autenticidade , conexão, contradição , imperfeita, proximidade, realidade , relacionamentos.
Autenticidade (radical)	Anti-padrões , artista, autenticidade , autonomia, confronta , estética, excêntrica , forte , independência, igualdade (de gênero), liberdade , obras, ousadia , personalidade, protagonismo, questionadora , revolucionária, ruptura, sexualidade , vanguarda , visceral

Fonte: a autora (2021).

O imaginário Autenticidade agrega as formações de Frida Kahlo como uma artista que age e se expressa independentemente dos padrões sociais impostos. Ela seguiria sua própria visão de mundo sem tentar se adaptar ao que é esperado, sem subsumir a normas externas e pré-estabelecidas. Essa ruptura promovida pela autenticidade é radical porque vai contra a ordem vigente e é realizada por alguém posicionada às margens sociais. Assim, a radicalidade dessa autenticidade se perfaz enquanto um enfrentamento/questionamento da ordem das coisas, que acrescenta uma dimensão mais incisiva ao posicionamento de ruptura com padrões estabelecidos.

A principal categoria que traduz o imaginário de Frida Kahlo como artista autêntica é “anti-padrões”. Para as participantes, chama a atenção na artista a fuga de padrões, padrões estes que podem ser sociais, corporais e imagéticos, conforme observado nos excertos a seguir:

O que mais me toca é a história de vida difícil de Frida e a forma como ela lidava com isso. Pelo que é contado no filme, Frida era uma pessoa alegre e muito viva, o único lugar em que ela coloca sua dor era em suas pinturas. Por mais que as pinturas em si não me agradem muito - elas são de fato muito pesadas - acho isso muito bonito. Fora isso, ela é extremamente inspiradora no que se refere à sua sexualidade e ao fato de ser mulher. **Tinha muita força, confiança e ousadia, desafiando constantemente padrões machistas e heteronormativos.** (Participante n° 29, I, categoria: “anti-padrões”).

Ela era extremamente excêntrica e autêntica e eu sou apaixonada por essas características. Ela era um espírito livre que **me inspira diariamente a não seguir padrões que não me fazem me sentir confortáveis.** Sou muito grata

por ela ter existido e, principalmente, por ela não ter sido invisibilizada pela história! Difícil destacar um só um aspecto, uma só frase, uma só pintura, toda a existência dessa mulher tem um peso incomensurável. (Participante n° 39, I, categoria: “anti-padrões”).

Ela inspira pela perseverança, pela autenticidade, pela sua superação de inúmeras barreiras físicas e sociais, **pelo enfrentamento/questionamento da ordem das coisas**, pela ousadia, pela autoconfiança. (Participante n° 9, I, categoria: “confronta”)

Capacidade de autoconhecimento e **firmeza de seus valores contra hegemônicos**. (Participante n° 86, I, categoria: “anti-padrões”).

O imaginário de Autenticidade ainda aparece em relação aos autorretratos, na medida em que Kahlo expõe temas considerados *tabu*, usa símbolos como o sangue, o corpo feminino desprovido de qualquer idealização ou artificialidade. Segundo uma respondente, as obras “[...] são capazes de reproduzir as dores mais íntimas de uma mulher” (Participante n° 28, I, categoria: “dor”). Por consequência, os autorretratos seriam uma forma de conexão das entrevistadas consigo mesmas, uma compreensão de si a partir da experiência da artista. A respeito disso, uma delas expressa-se da seguinte maneira: “Me relaciono intimamente com a Frida especialmente em relação com suas pinturas de dor emocional e física [...]” (Participante n° 12, I, categoria: “dor”). Outra respondente manifesta-se:

Principalmente a intensidade. O ser tão visceral. A força e fragilidade misturadas, pelo sofrimento, que gerou obras belíssimas e muito intensas. Esse transbordamento que ela tem. **E a força de ser autêntica, muito mostrada no filme**. O feminismo. (Participante n° 64, I, categoria: “autenticidade”).

Realidade de si, intimidade, autenticidade e visceralidade caminham juntas no trecho citado, apontando para uma relação estreita entre os imaginários de Autenticidade e Realismo, tema do próximo tópico.

No diálogo estabelecido entre realidade de si e autenticidade, incrusta-se a dimensão coletiva da autorrepresentação da artista como uma contribuição a uma ideia de autenticidade e realidade das mulheres como um todo. A autenticidade dos autorretratos está calcada na relação estabelecida com a feminilidade, o feminino, em referência à forma como a artista é capaz de abordar temáticas ligadas às mulheres, bem como apresentar-se por meio dessa linguagem sem cair no padrão da fragilidade ou da objetificação. Até quando demonstra fragilidade, dela também retira sua força. A autenticidade da autorrepresentação, a publicização da dor transforma a artista de vítima

em protagonista. Paralelamente, o uso das experiências pessoais como ponto de partida para tratar questões amplas, que tocam outras mulheres, gera efeitos não apenas individuais enquanto uma atitude de autenticidade, mas também coletivos na medida em que toca a representação das mulheres como um todo considerando-se a quebra da representação feminina no cânone artístico. Isso se perfaz tanto pela figura de Kahlo ser uma alternativa radical à representação canônica das mulheres no campo artístico, quanto pelos temas referidos pelas participantes como femininos/feministas. Nesse ponto, é importante dizer que entre os vários aspectos destacados pelas respondentes para relacionar Frida Kahlo ao feminismo está precisamente a maneira como a artista fornece uma alternativa à representação feminina na arte.

Ela desafiava de certa forma papéis de gênero para a época, usava roupas tidas como masculinas às vezes; sua sexualidade e **visão muitas vezes real de si e das mulheres**. Mas acho que o mais importante é ela ter vivido uma vida da sua forma como acreditava, sem se diminuir para caber. (Participante n° 21, F, categoria: “anti-padrões”).

Aceitação da imagem feminina natural e independente dos padrões estéticos, que são impostos com maior rigor às mulheres; reconhecimento mundial de suas obras artísticas mesmo sendo mulher e não-branca em um mundo em que se costuma enxergar valor apenas nas produções masculinas brancas europeias; atitudes não conformistas, em um mundo em que se espera que as mulheres sejam passivas e submissas. (Participante n° 20, F, categoria: “anti-padrões”).

A imbricação dos Eixos temáticos Autenticidade radical e Mulher real encontra-se na imagem exprimida pelas participantes de que a Autenticidade de Frida Kahlo está relacionada ao modo como a artista não ocultava sua realidade, inclusive, representava-a de forma aberta nas obras. A Autenticidade passa pela imagem de aceitar-se pelo que se é, mas no caso de Frida Kahlo, essa aceitação ganha uma dimensão mais poderosa na medida em que a artista ousou autorrepresentar-se como é. Essa atitude, vista em um período histórico em que a autorrepresentação é carregada de atos performáticos travestidos de autenticidade (SIBILIA, 2015), torna-se significativa. O trecho seguinte, extraído de uma das respostas ao questionário, sintetiza essa relação.

O que me inspira na Frida é a capacidade dela de articular resiliência, vida criativa e a postura de ter vivido intensamente aquilo que a atrai e a interessava. Frida, assim como muitas de nós, não passou imune aos sofrimentos impostos por uma sociedade machista, mas soube criar vida apesar dela e de outros sofrimentos enfrentados. Também me inspira o fato de a Frida não ser uma imagem padrão, ‘perfeita’. **Frida era uma artista**

incrível e também uma mulher real, com nuances, contradições e sofrimentos, e nunca negou essas dimensões da sua existência (Participante n° 1, I, categorias: "contradição" e "realidade").

A Autenticidade radical está contida tanto na formulação de Frida Kahlo como alguém que viveu intensamente aquilo que a atraía e a interessava, e Mulher real vem das nuances, contradições e sofrimentos que nunca foram negados pela artista. O tom intimista das obras reverbera em conexão com as pessoas. Na fala anterior, a entrevistada aponta que Frida Kahlo, como ela e outras mulheres, são atravessadas por sofrimentos advindos da existência em uma sociedade machista. Mesmo falando de si, ela fala de outras, um pessoal que se torna político. Nessa linha, sugere que o olhar de Frida Kahlo, voltado para si, revela verdades que são comuns a todas as pessoas.

Há uma importância atribuída pelas entrevistadas à escolha de Frida Kahlo em construir sua própria imagem, ou seja, da posição de fala arraigada pela autorrepresentação. Uma das respondentes, por exemplo, referiu-se às sobrancelhas da artista como elemento físico que atrai sua atenção e traduziria essa autenticidade. Lygia¹⁰⁰, participante de um dos grupos focais, afirma que a relação inicial com a pintora se deu justamente a partir dessa quebra de padrões que a imagem dela representava: “Eu acho que eu fiquei muito tempo... o único apego que eu tinha com a Frida era ‘nossa, ela quebrou padrões de beleza’, eu tinha muito essa imagem dela porque né até hoje monocelha e bigode, gente, isso não é pouca coisa, a gente sabe” (LYGIA, 2020).

O imaginário de Autenticidade também surgiu no relato de Georgina¹⁰¹, ao revelar que a admiração pela pintora estaria calcada no modo como ela representava sua cultura e como não se deixava fagocitar pelos padrões da época, colocando-os em questão. Para a participante, parece ser significativo certo “poder de escolha”, uma agência que a pintora exerceu em sua época, impulsionando uma estética e temática próprias, que não almejava enquadrar na tradição pictórica da arte ocidental e nem na expressão artística latino-americana.

[...] eu tive mais contato com a obra da Frida mais para frente, não foi tanto durante a infância, eu já conhecia, mas conhecia mais como símbolo, quando

¹⁰⁰ Lygia, aqui, faz referência à artista Lygia Pape (1927 - 2004), gravadora, escultora, pintora, diretora de cinema e designer que integrou o movimento neoconcretista brasileiro com obras que exploram a abstração geométrica.

¹⁰¹ Georgina de Albuquerque (1885-1962) foi uma pintora, desenhista e professora brasileira. Considerada uma das primeiras mulheres brasileiras a conseguir firmar-se internacionalmente como artista, Georgina foi também pioneira na pintura histórica nacional.

eu me aproximei mais e tive mais contato com o trabalho dela foi o que me inspirou mais para produzir minhas próprias coisas, as fotos que eu crio, os poemas que eu escrevo, tem todo um significado ter a Frida na capa, eu acho que me remete muito à autenticidade e principalmente porque ela representava a cultura do próprio país, então eu tenho uma paixão pela América Latina e eu acho que quando eu escrevo eu penso um pouco nisso também. (GEORGINA, 2020).

Na fala de Georgina, a autenticidade está ligada a esse investimento por Frida Kahlo na cultura de seu país, sem se deixar reduzir às influências externas. Já no excerto a seguir, a entrevistada aborda a autenticidade em outro sentido, relacionado à quebra de padrões estéticos e de gênero, como quando a pintora se deixou fotografar usando roupas masculinas para uma foto de família.

[...] eu fui rever, desde que a gente marcou a roda de conversa, o filme da Frida e aí tinha uma cena que me marcou bastante em que ela ia tirar uma foto de família e ela estava vestida com um terno e ela prendeu o cabelo e desenhou um bigode no rosto e aí eu achei que para a época dela questionar o papel de gênero, por exemplo, era uma coisa muito séria e muito forte, e mesmo usar as roupas que ela usava que traziam tanto o traço da cultura mexicana e usar as flores no cabelo ou mesmo deixar a sobrancelha grande e não se preocupar tanto com a imagem feminina que tinha que passar, eu acho que é o marco de autenticidade dela principalmente pela época em que ela vivia, eu já ouvi muita gente falar que a Frida é à frente do tempo dela, mas eu considero que ela é exatamente produto do tempo dela sabe, então ela é tão autêntica porque ela questiona muitas coisas da época dela, tanto as definições de feminilidade quanto os padrões de vestimenta e comportamento que eram dominantes na época, então é por isso que eu considero ela tão autêntica porque ela brigava com muitas coisas mesmo de forma sutil. (GEORGINA, 2020).

De diversas formas, então, Frida Kahlo é destacada pelo imaginário Autenticidade: a quebra de padrões no campo artístico e em sua vida pessoal, como se autorrepresentou de maneira realista, a afirmação de identidades e tradições e, finalmente, a representação de temas incomuns em seus autorretratos.

7.3.2 Realismo

Eixo temático	Categorias
Mulher real	Autenticidade, conexão , contradição , imperfeita , proximidade , realidade , relacionamentos.
Sofrimentos	Autoestima, deficiência, dor, maternidade , obras , paixão, perda, relacionamentos , sexualidade, sofrimento, solidão.

Fonte: a autora (2021).

O imaginário Realismo agrega as categorias que distinguem Frida Kahlo como uma mulher real, e que, por consequência, em algumas narrativas, colocavam o sofrimento como pivô dessa característica. Em linhas gerais, porque Frida Kahlo expõe seus conflitos internos, seus sofrimentos e dores nos autorretratos, ela é vista como autêntica e real, ou seja, mais humana. Dois excertos sublinhados das narrativas de duas participantes, nº 54 e nº 79, ilustram essa formulação. A primeira relaciona o fato de Frida Kahlo ser considerada um ícone de força feminina apesar das várias dificuldades, notadamente a experiência em um relacionamento abusivo. Por sua vez, a respondente nº 79 aponta essa relação amorosa conturbada sob a perspectiva da obra da pintora, por Kahlo ter retratado esse histórico em sua produção artística. Ela mostra para seu público - as interlocutoras - que nem ela própria, com todo o seu vanguardismo e radicalidade, estaria livre de passar por esse tipo de situação.

Acho o estilo de pintura dela algo muito impressionante. Parece de fato ser algo surrealista, mas **você consegue entender por tudo o que aquela mulher passou para conseguir traduzir daquela forma para a pintura.** Hoje em dia, acho ‘bonito’ que ela seja esse ícone de força feminina mesmo tendo passado por inúmeras dificuldades, inclusive e principalmente em um relacionamento amoroso. **Mostra para nós que ninguém está livre de passar por isso.** Ela era uma mulher muito afrente do tempo em que viveu. (Participante nº 54, F, categorias: “conexão” e “proximidade”).

A história dela, a luta é resistência contra o machismo, **o fato de ela ter expressado na arte o relacionamento abusivo ao qual sobreviveu** e suas ideias revolucionárias de igualdade de gênero, o quanto ela desafia os padrões de beleza feminina, é o espaço e reconhecimento que ela tem enquanto mulher no mundo da arte (Participante nº 79, I, categorias: “relacionamentos”).

Análise semelhante pode ser aplicada à narrativa da participante nº 82, ao dizer que, embora “dona de si”, Kahlo viveu um amor conturbado com Diego Rivera. Novamente, a proximidade da pintora como uma mulher real reverbera nas interlocutoras porque compartilham dos problemas e dilemas, independentemente do período histórico e culturas inseridos. Como mulheres - e aqui é interessante realçar o dilema destacado por Lauretis (1987/2019) quanto ao sujeito do feminismo -, estariam unidas pelas adversidades de “ser mulher”.

Onde não pudeses amar não te demoras (acho essa frase incrível). O que mais admiro é a personalidade dela, foi uma mulher de espírito livre, viveu como quis numa época em que mulheres não tinham tantas alternativas perante a vida. Mesmo com todo sofrimento, depois do acidente, não se fez de vítima,

foi protagonista da sua própria vida, seguiu em frente. **E mesmo sendo tão dona de si, viveu um amor conturbado com Diego, acredito que ela deve ter sofrido por causa dele, mas de novo seguiu vivendo o que queria viver.** (Participante nº 82, I, categoria: “contradição”).

Já a participante nº 3 destaca o realismo a partir dos erros e acertos da artista.

A estética, a representatividade e **a biografia (está última contextualizando a época e local em que viveu e que se trata de pessoa real, com erros e acertos).** (Participante nº 3, I, categoria: “realidade”).

Consequentemente, pode-se formular a hipótese de que pessoas icônicas são percebidas como afastadas do “mundano”. A vida romantizada de pessoas célebres apagaria dilemas existenciais, o que era, antes das redes sociais, a regra entre pessoas de vida pública. Com a internet e plataformas sociais, como explica Sibilía (2012), a intimidade de si e o marketing pessoal passaram a integrar as práticas cotidianas. Não se trata mais de cultivar o distanciamento da vida de pessoas comuns, mas de performatizar uma autenticidade que assim pareça, ainda que construída (SIBILIA, 2015). Para uma geração com a subjetividade cada vez mais alterdirigida, Frida Kahlo chama a atenção por ser justamente essa pessoa, “à frente de seu tempo”, que mostra a si mesma, da maneira como deseja (pela pintura), mas com uma performance que adiciona componentes de autenticidade, de uma verdade de si, uma realidade “visceral” - termo aproveitado das falas de algumas interlocutoras para referir tanto à artista quanto à sua obra.

A arte dela é visceral, e a história de vida também. Ela é uma mulher que representa a sensibilidade feminina, mas também representa a cultura latina. O regionalismo nas pinturas e desenhos dela é lindo. Acho que conhecer Frida foi a porta de entrada e melhor jeito de conhecer mais sobre o México também. **Ela era uma mulher que não se encaixava nos padrões.** Seja pela sexualidade, seja pela aparência. **Mesmo assim, construiu um legado através da sua personalidade que inspira as mulheres a serem quem quiserem.** (Participante nº 24, I, categorias: “visceral”, “anti-padrões”, “autonomia”).

A criatividade de suas metáforas nas pinturas surrealistas e **as intensidades de suas representações viscerais** (como na pintura das duas Fridas ou nas que retratam sua vida pós-acidente de bonde), além dos questionamentos sobre gênero. (Participante nº 25, I, categoria: “visceral”).

Principalmente a intensidade. **O ser tão visceral. A força e fragilidade misturadas, pelo sofrimento, que gerou obras belíssimas e muito intensas.** Esse transbordamento que ela tem. E a força de ser autêntica, muito mostrada no filme. O feminismo. (Participante nº 64, I, categorias: “visceral”, “contradição”).

Se Frida Kahlo usava a pintura como forma de autorrepresentar-se, de maneira que misturava metáforas e realismo, hoje em dia, as *selfies* fazem esse papel entre as mulheres jovens e interlocutoras do estudo, o que explica a referência à artista como rainha das *selfies*, questão que será abordada no tópico “Considerações sobre os imaginários em Frida Kahlo”. É interessante incorporar a ideia dessa mistura entre o realismo e a metáfora a partir da performance, sob a perspectiva desenvolvida por Sibilgia (2015) porque perpassa outra questão a ser explorada no imaginário de Resiliência, mas que também encontra diálogo com o imaginário Realismo. Uma das respondentes menciona a capacidade de Frida Kahlo exibir uma feminilidade fora dos padrões, que seria algo como “performatizar o gênero”, em uma leitura atual. Ao mesmo tempo em que seus acessórios seriam próprios de uma feminilidade padrão, sua estética (os pelos, faciais, por exemplo) romperiam com essas normas. Nesse sentido, interessa ressaltar, mais uma vez, o modo como as várias imagens disponíveis de Frida Kahlo, principalmente provenientes de seus quadros, da sua habilidade em autorrepresentar-se, reverbera na atualidade sob as lentes das mudanças de subjetividade observadas com as tecnologias. Nesse aspecto, a contradição mencionada pela respondente nº 64 (trecho anterior) sobre como Frida Kahlo mistura a força e a fragilidade expõe a capacidade de diálogo com a contemporaneidade pela construção de uma *persona* em vida, que reverbera a partir de questões tão ligadas ao presente ao articular a autenticidade de expor o sofrimento ao mesmo tempo em que se ficcionaliza, mas sem distender demais essa “performance”, tudo isso em conjunto com a biografia de uma personagem histórica e célebre.

No debate sobre as contradições, é interessante assinalar o realce da respondente nº 18 sobre como a pintora provoca deslocamentos no interior do paradigma da feminilidade por meio da forma, do estilo de autorrepresentar-se explorado pela artista. Isso acrescenta à sua imagem como uma mulher complexa e realista:

[...] ela é uma mulher influente e famosa em um campo predominantemente masculino, que é a pintura - inclusive, ela está nesse mundo como quem produz o conteúdo, e não como musa/modelo como as guerrilha girls apontam. Acredito que ela é um exemplo de força e ao mesmo tempo de serenidade (as imagens dela são sempre muito serenas), **e de feminilidade, mas fora dos padrões (ela usa muitos acessórios, estampas e roupas que buscam a estética, mas não se submetia a padrões de depilação, por exemplo - não sei se na época esses padrões eram iguais a hoje também, mas enfim)**. Ela quebra o estereótipo de que uma mulher forte precisa se aproximar do mundo masculino, dos padrões masculinos, da estética

masculina. Ela também teve um grande impacto na minha vida, pois sempre tive problemas de imagem relativos a pelos e a imagem dela me mostrou que eles podem ser bonitos também. (Participante n° 18, F, categoria: “contradição”).

Inclusive, essas distensões da feminilidade, identificadas pelas participantes, fazem Frida Kahlo ser vista como uma mulher que performatiza o gênero, ou de quem, em alguma medida, tem como projeto questionar essas fronteiras, como visto nos seguintes excertos: “por ter sido alguém que **publicamente ousou questionar padrões de gênero**” (Participante n° 71, F, categoria: “questionadora”), e “as **representações de não-performance de gênero**” (Participante n° 34, I, categoria: “gênero”).

Anita (2020)¹⁰², participante dos grupos focais, lança uma luz pertinente sobre essa articulação. Conforme expressa no trecho a seguir, a identidade estabelecida com Frida Kahlo advém da representatividade oriunda das contradições apresentadas pela pintora. Como todo ser humano, Kahlo seria fruto das suas contradições. E que, embora em uma posição de agente de mudança histórica, inserida em redes de relações intelectuais, artísticas e políticas, ela era confrontada com dilemas “ordinários”, como a maternidade.

Anita (2020) enfatiza a história de Frida Kahlo como representando outra maneira de apreender ícones históricos, repelindo as narrativas canônicas do herói como um ser apartado, como se questões aparentemente mundanas, como maternidade, não existissem para esse grupo. O que a interlocutora exprime é o conflito no qual várias mulheres se encontram entre constituir uma família e continuar empenhada no engajamento político, esferas entendidas como incompatíveis dentro de uma prática ativista de esquerda. Frida Kahlo, ao contrário, mesmo ocupando uma posição ativa na construção da história mexicana e do socialismo, engajando-se e inserindo-se em círculos e conexões com intelectuais, não rejeitou completamente esses dilemas. Enquanto personalidade histórica, deu visibilidade para essa esfera dos relacionamentos, dos sofrimentos e dores, registrados seja em diários ou nos autorretratos, cuidando do aspecto privado que nem sempre aparecem nas biografias de pessoas célebres.

Agora o que me impressiona muito e que me faz ter uma identidade, me sinto muito representada por ela é **a questão das contradições, ela tem contradições muito latentes e a gente é muito fruto de todas as nossas**

¹⁰²Anita Malfatti (1889-1964) foi uma pintora, desenhista, gravadora, ilustradora e professora ítalo-brasileira, participante do Clube dos Cinco do movimento modernista brasileiro.

contradições e a história dela é muito interessante, da maternidade, do relacionamento dela, do relacionamento mais duradouro, da forma como ele se deu, da forma como ela conduziu e participou de tudo aquilo, você sente que ela é uma mulher à frente do seu tempo, que ela está ali no ambiente político, no ambiente social, importante, ela está conquistando coisas, marcando posição, mas sofre dos dilemas que todo mundo sofre e que as mulheres sofrem demais. Então eu acho muito interessante e pela época histórica em que tudo isso aconteceu, observar a forma como ela lidou com essas questões, é algo para mim muito marcante e que me faz sentir um pouco de, não só de identidade, mas eu me sinto menos culpada porque às vezes a gente fica pensando assim: **‘nossa as pessoas que foram exemplos históricos das coisas, elas eram muito fudas e elas não tinham tempo para pensar ‘ah vou aqui ter um filho’’, não isso foi uma questão importantíssima na vida dela, eu acho que essa questão das contradições, da vida da mulher, assim, das questões da mulher mesmo, femininas e feministas, então eu acho que é o que mais impressiona.** (ANITA, 2020).

Realismo também tem um papel importante na associação de Frida Kahlo ao feminismo. Conforme se extrai da fala de Georgina, o reconhecimento de situações semelhantes experimentadas por outras mulheres, e que formam um padrão, parece ser essencial para o engajamento junto ao feminismo, seja ele sob uma dimensão imaginal e/ou da ação concreta. Assim, a referência que muitas mulheres fazem ao fato de Frida Kahlo ter sofrido em um relacionamento abusivo, como será abordado no imaginário Resiliência, ou enfrentado dilemas ditos femininos, como a maternidade, torna o feminismo uma espécie de linguagem partilhada, que as une à artista. Cabe retomar o conceito de dororidade (PIEDADE, 2017), que aponta a dor como um elo entre as mulheres, sem descuidar do modo como ela se manifesta entre as mulheres negras pelo sofrimento causado na intersecção entre o sexismo e o racismo.

Eu acredito que sim, pelo menos meu primeiro contato com o feminismo quando eu era mais nova, ele se deu muito por essa questão por **reconhecer em outras mulheres situações que eu já tinha vivido também, e analisar qual era o padrão, o que se repetia na experiência de vida de cada mulher, mas eu acho que o feminismo precisa ir além disso porque existem dores que você não vai viver, e do mesmo jeito você precisa reconhecer que outras mulheres passam por essas dores.** É lógico que eu passei por situações de machismo na vida, mas a minha experiência como mulher branca não é a mesma experiência de uma mulher negra, e é preciso que o meu feminismo reconheça as dores de uma mulher que vive outros tipos de opressão que não o meu, **então eu acho que passa muito por reconhecer a nossa dor nas outras mulheres também, mas eu acho que precisa ir além disso.** (GEORGINA, 2020).

Os trechos a seguir dão conta de uma leitura que coletiviza a obra da pintora, ou seja, em que as interlocutoras operam em uma chave interpretativa que transcende o

aspecto individual e alcança o coletivo. O principal exemplo é a contribuição da respondente nº 21, que aponta como Frida Kahlo, ao se retratar, não estaria apenas representando a si mesma, mas também intervindo na representação feminina na arte e na sociedade em geral. Destaca-se, outrossim, a fala da respondente nº 24, que sublinha a representação de um feminino real ou natural, calcado sobretudo na aparência, e da respondente nº 90, que centra sua contribuição na representação e superação dos conflitos advindos do “ser mulher”.

Ela desafiava de certa forma papéis de gênero para a época, usava roupas tidas como masculinas às vezes; sua sexualidade e **visão muitas vezes real de si e das mulheres**. Mas acho que o mais importante é ela ter vivido uma vida da sua forma como acreditava, sem se diminuir para caber. (Participante nº 21, F, categoria: “autenticidade”).

Como já expliquei, Frida era uma mulher que quebrava padrões. Seja pela sexualidade, seja pela aparência (por exemplo, não se depilar). **Por mostrar um lado diferente, e de ‘mulheridades’, sobre o feminino real, natural, Frida ia na contramão de padrões**. Ir na contramão de padrões nunca é confortável. Por isso, pela oposição a padrões machistas, anacronicamente talvez pode-se dizer que Frida simboliza o feminismo. Também por ser mulher (e latina) e ocupar um papel importante na arte. (Participante nº 24, F, categorias: “proximidade” e “anti-padrões”).

A obra de Frida é muito pessoal, e **fala muito do feminino, do ser mulher**, com seus conflitos e, principalmente, superação destes. (Participante nº 90, F, categorias: “mulher”, “feminino”).

A questão da maternidade, mencionada por Anita, reverbera pouco entre as demais respondentes, ao menos de maneira explícita, mas é indicativo de como a abordagem aberta de Frida Kahlo nos autorretratos dialoga com um imaginário de realismo e justifica a associação da artista ao feminismo. Porque expõe situações que podem ser desconfortáveis ou difíceis, como a dificuldade de ser mãe, a artista, como mulher estaria ainda mais próxima dos temas trazidos pelo feminismo. Em alguma medida, ao lançarem luz sobre a coragem de ser autêntica e o realismo da artista, as entrevistadas estão também se referindo a temas de suas realidades que ressoam na pintora.

Em sua história de vida, ela enfrenta de peito aberto os conflitos de viver um amor livre e o que isso significava em seu contexto de época e que também pode ser transportado para a atualidade, ser artista, militante, **a tentativa de ser mãe**, são muitas e muito interessantes as questões que a mulher Frida Kahlo enfrentou. (Participante nº 83, F, categoria: “maternidade”).

As representações de Frida sobre a condição da mulher (como no quadro *Unos Cuantos Piquetitos*), **sua relação com a esterilidade** e sua relação com Diego Rivera, fora seu histórico de militância de esquerda pela perspectiva da mulher latina a vinculam à luta feminista. (Participante n° 25, F, categoria: “maternidade”).

Nesse mote, vale retomar a formulação de como a percepção sobre a pintora enquanto alguém que se expõe ao olhar do outro estabelece um diálogo estreito com a predominância atual das subjetividades alterdirigidas (SIBILIA, 2012). Frida Kahlo parece contemporânea ao fazer da sua produção artística uma compilação de eventos pessoais - seguindo a interpretação corrente sobre suas obras. E não à toa, como dito, ela é percebida como uma rainha das *selfies*. Em paralelo, ela se torna mais interessante porque seus autorretratos estão em um patamar diferente das fotografias de *smartphones*. O realismo do sofrimento faz sentido enquanto autenticidade em uma época em que, no interior da lógica das redes sociais e de uma sociedade do desempenho, em que as pessoas esforçam-se em destacar e publicizar para o mundo apenas o que há de positivo em suas vidas (HAN, 2015), a despeito desse realismo ser também uma espécie de performance (SIBILIA, 2015). É no interior do desenvolvimento dessa análise que estará centrada a ideia de uma atualização de Frida Kahlo a partir dos imaginários de Autenticidade e Realismo.

7.3.3 Resiliência

Eixo temático	Categorias
Sofrimentos	Autoestima, deficiência, dor , maternidade, obras, paixão, perda, relacionamentos , sexualidade, sofrimento, solidão.
Sensibilidade	Criativa, feminino, intimidade , mulher, sensibilidade, sentimentos, talento
Resiliência	Alegre, arte, biografia, deficiência, determinação , dificuldades , dor, esperançosa , perseverante, resiliente , sofrimento , superação , transformação , vivaz.

Fonte: a autora (2021).

O imaginário Resiliência é marcado principalmente pelas categorias “resiliente”, “sofrimento”, “superação” e “dor”. Ele espelha e congrega ideias em torno de Frida Kahlo como uma artista que superou barreiras físicas e emocionais. Traduz

uma percepção da capacidade da pintora de se adaptar às situações difíceis sem se deixar incapacitar por isso. A despeito de todos os sofrimentos pelos quais passou e retratou, pôde criar vida e esboçar criação onde só haveria tristeza e impotência.

Se Autenticidade sublinhava características da artista como alguém que não se encaixava ou que de alguma forma desafiava ou rompia com padrões estéticos e sociais, Resiliência trata da superação de adversidades, como as consequências físicas do acidente que sofreu, a poliomielite, ou sofrimentos psicológicos, como a dificuldade em ser mãe ou da vida amorosa complicada. Por isso, esse imaginário abarca categorias presentes tanto nos Eixos temáticos Sofrimentos como em Resiliência, pois são elementos que se cruzam em narrativas que abarcam a capacidade de superação da artista. Sofrimentos aglutina apenas as categorias provenientes de narrativas que mencionam a dor ou o sofrimento, enquanto Resiliência abriga as categorias agregadoras das ideias de superação, sobrevivência e transformação. Também inclui a categoria “intimidade” presente no Eixo temático Sensibilidade, quando as respondentes sublinham a capacidade de Kahlo em expor uma dor que é muito íntima em sua produção artística. Cabe destacar que “intimidade” também integrará o imaginário Vanguarda/Singularidade artística quando as participantes destacam o caráter original e particular das obras da artista em retratar sua própria intimidade. Na sequência, estão alguns exemplos de narrativas que ilustram esse imaginário sob a perspectiva das categorias dos Eixos temáticos Resiliência e Sofrimento:

Frida **viveu como quis, mesmo que limitada por dores e pela sociedade**, colocou o feminino de forma diferente da representação de fragilidade e desafiou na arte e na vida as restrições sociais impostas às mulheres. (Participante n° 89, F, categoria: “superação”).

Ela inspira pela perseverança, pela autenticidade, pela **sua superação de inúmeras barreiras físicas e sociais**, pelo enfrentamento/questionamento da ordem das coisas, pela ousadia, pela autoconfiança. (Participante n° 9, I, categoria: “superação”).

Onde não pudeses amar não te demoras (acho essa frase incrível). O que mais admiro é a personalidade dela, foi uma mulher de espírito livre, viveu como quis numa época em que mulheres não tinham tantas alternativas perante a vida. **Mesmo com todo sofrimento, depois do acidente, não se fez de vítima, foi protagonista da sua própria vida, seguiu em frente.** E mesmo sendo tão dona de si, viveu um amor conturbado com Diego, acredito que ela deve ter sofrido por causa dele, mas de novo seguiu vivendo o que queria viver. (Participante n° 82, I, categoria: “protagonista” e “sofrimento”).

A categoria superação trata do protagonismo assumido pela artista em relação às barreiras impostas pela vida ou por suas próprias escolhas, como o relacionamento com Diego Rivera. Das falas reproduzidas antes, é interessante destacar a formulação de que, apesar de todas as possibilidades de Frida Kahlo representar uma mulher “vítima”, ela não terminou nessa posição, alcançando o *status* de protagonista ao superar as barreiras físicas, sociais e profissionais. Isso, porém, não a blindou da vivência de situações conturbadas que trouxeram uma parcela de sofrimento, conforme se depreende da narrativa da participante n° 82. Novamente, nesta fala emana o imaginário Realismo, com a categoria “Proximidade”. Frida Kahlo representa alguém que, a despeito das conquistas em vida como uma mulher de vanguarda, à frente do seu tempo, contraditoriamente sofreu com suas escolhas, no interior de relacionamentos abusivos, por exemplo.

Ao mesmo tempo em que, para a respondente n° 82, Frida Kahlo negue a posição de vítima, segundo a participante n° 89, a artista contribui com uma alternativa à representação canônica da associação do feminino e da fragilidade.

Por sua vez, outra categoria enfatizada nesse imaginário é “Relacionamentos”, que visava ressaltar as menções ao relacionamento entre Frida Kahlo e Diego Rivera tanto sob a perspectiva da superação de um relacionamento abusivo, quanto do enfoque no sofrimento advindo dessa situação, destacando a artista como uma vítima. É possível observar a flutuação das imagens que alimentam os imaginários em torno de Frida Kahlo em meio às ideias de vítima e protagonista entre as diferentes respondentes. Os exemplos a seguir notam essa relação:

Frida era uma mulher artista, e sua vida e obra servem de exemplo para que mulheres sejam fortes e resilientes. **Ela seguiu com sua vida, mesmo sendo mulher nessa sociedade extremamente machista, mesmo estando em um relacionamento abusivo (com Diego Riviera), mesmo tendo sofrido um acidente terrível.** Ela era engajada politicamente em várias causas, era comunista e ativista. (Participante n° 34, F, categorias: “superação” e “independência”).

As pinturas, os poemas, **a relação conturbada que ela teve com Rivera, fonte de inspiração artística pois ela extraía arte de suas dores físicas.** (Participante n° 96, I, categorias: “dor” e “relacionamentos”).

[...] sua coragem enquanto uma feminista de vanguarda, **e mulher que vivia uma relação abusiva** e sua arte expressando o feminino, lembrando que ela era deficiente física, o que a torna uma mulher ainda mais forte. (Participante n° 77, I, categoria: “relacionamentos”).

Ela pode ser um símbolo de alguém que passou por um relacionamento abusivo e se livrou dele, e pode também ser exemplo de mulher latino-americana engajada na luta de classes, ativa na política. (Participante n° 98, F, categoria: “superação”).

Frida se reivindicava feminista. **E era uma mulher forte e independente, embora tenha sido vítima de relacionamento abusivo vom [sic] o Diego**. (Participante n° 87, F, categorias: “contradição” e “sofrimento”).

Ela lutou contra uma relação abusiva com Diego Rivera; além de representar a força que a mulher pode ter para superar suas adversidades. (Participante n° 36, F, categoria: “superação”).

A [frase] que ela fala sobre a incapacidade de andar, mas muito esperançosa e imaginativa ainda sonha em voar. Gosto da força dela, da história dela, e o fato dela sair de um lugar privilegiado e se compadecer e ir à luta com os menos favorecidos. **Gosto da forma como ela enxerga o amor e a vida, apesar de toda crueldade que a vida lhe ofereceu limitando sua saúde**. (Participante n° 58, I, “esperançosa” e “determinação”).

Chama a atenção em algumas intervenções, por exemplo, a da respondente n° 96, a alusão à produção artística de Kahlo como espaço onde a artista elabora dores e sofrimentos. Em simultâneo, a respondente n° 58 menciona a frase famosa de Kahlo sobre a sua capacidade de voar independentemente de seus pés (atribuída ao fim de sua vida, quando precisou amputar um deles): “Pés, para que os quero se tenho asas para voar”. Também destaca a ideia de criação de vida e amor, ao invés de ressaltar apenas dor e sofrimento ante a “crueldade” da vida, que impôs limites à pintora. A partir dessa última narrativa, a dualidade vítima *versus* protagonista pode ser reinserida, sendo a primeira aquela que permanece em uma posição de sofrida, e a segunda aquela que decide resistir e sobrelevar-se. Essa dualidade costuma ser explorada sob a formulação “Sou Frida, mas não me Kahlo”, ou a variação “Mesmo soFrida, jamais me Kahlo”, muito explorada em imagens produzidas na internet, registro de grafites e objetos com a frase estampada (Figura 12).

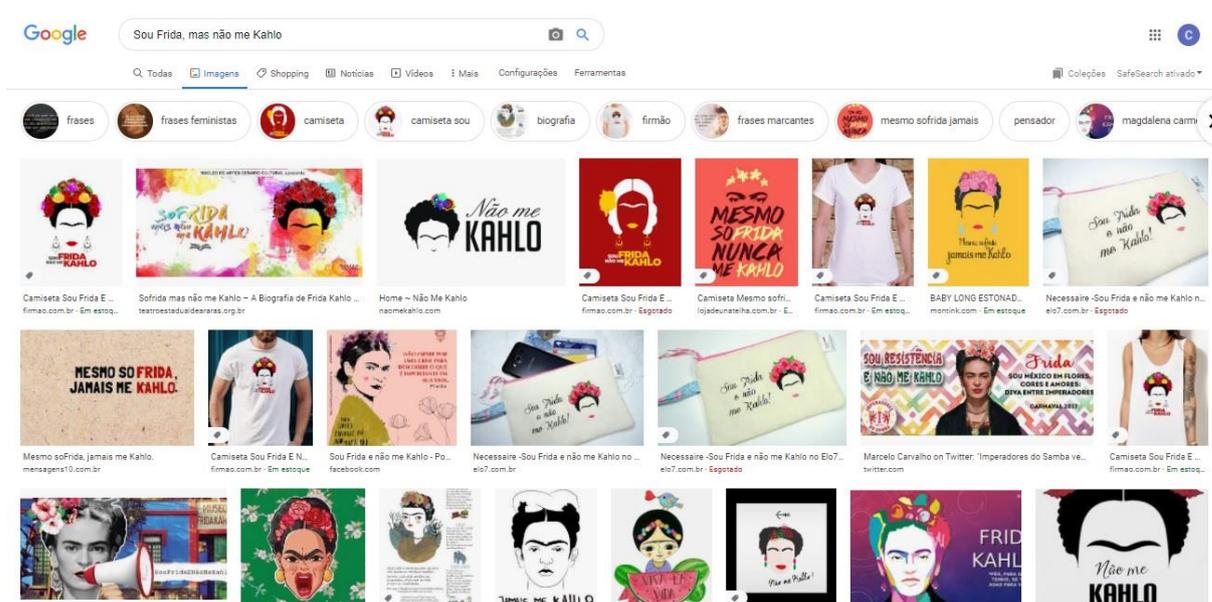
Em meio à pesquisa sobre essa formulação, um artigo sobre dificuldades vividas por pessoas travestis no Sistema Único de Saúde, apresentado no 4º Seminário Internacional Desfazendo Gênero também utiliza da expressão no título¹⁰³. Em diálogo com um dos autores do documento, Matheus Carvalho, ele assim explicou o uso da expressão no título:

¹⁰³ CARVALHO, Matheus dos Santos et al. “Sou Frida, mas não me Kahlo: dificuldades vividas por travestis no acesso ao sistema único de saúde”. *Anais IV Seminário Internacional Desfazendo gênero*. Campina Grande: Realize Editora, 2019. Disponível em: <http://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/64249>. Acesso em: 05/06/2021.

‘Sou Frida, mas não me Kahlo’ foi uma forma de demonstrar o sofrimento das travestis nos serviços de saúde na busca por atendimento. Mas também, demonstrar a luta social por serviços de saúde com mais equidade, universalidade e integralidade. ‘SOU FRIDA’ é equivalente ‘Sofrida’ e ‘MAS NÃO ME KAHLO’ igual a ‘Mas não me calo’. Sendo assim, há uma realidade ‘SOU FRIDA/SOFRIDA’ nos serviços, porém continuarei lutando por busca de melhoria, não me calando ‘MAS NÃO ME KAHLO/ MAS NÃO ME CALO’.

Ainda, perguntado se o uso da formulação no título visava aproximar a realidade das travestis à pintora, Carvalho negou essa relação, pontuando que a frase buscava apenas ilustrar a experiência desse grupo. Considerando o exemplo fornecido pelo artigo, é possível formular a hipótese de que a expressão se tornou usual e dissociada da artista, sendo usada para traduzir situações que dialogam com a resiliência. Paralelamente, ainda que não se refira especificamente a Frida Kahlo, a expressão reproduz o imaginário Resiliência em torno da pintora, ao mesmo tempo em que reforça sua associação ao sofrimento.

Figura 12 - Resultados obtidos no buscador Google sobre a frase “Sou Frida, mas não me Kahlo”



Fonte: a autora (2021)

O imaginário Resiliência também abarca referências às obras da artista, feitas de três maneiras diferentes: ora são indicadas como uma espécie de testemunho, lugar onde a artista coloca sua dor ou meio a partir do qual ela transformou a experiência dolorosa ou traumática, o que dota a produção de uma carga emocional intensa, quase aurática. Como ilustram alguns excertos:

Acho que o fato que ela sofreu muito na vida dela, desde dos problemas físicos (acidente, ter que usar todos aquele aparato metálico no processo de recuperação) até os mentais e como ela transformou toda essa dor em arte e em luta. (Participante n° 62, I, categorias: “dor”, “sofrimento”, “superação” e “transformação”).

Como ela trata o feminino, com força, vitalidade, **como usou as artes para explorar as dores de sua vida.** Os autorretratos são os que mais me tocam. (Participante n° 89, I, categoria: “dor”).

O que mais me inspira e atrai minha atenção é **o modo como Kahlo transmuta a dor que acompanha sua trajetória em seus quadros.** (Participante n° 67, I, categorias: “dor” e “transformação”).

Em diálogo com essa primeira perspectiva, faz-se alusão ao trecho proveniente da entrada do catálogo da exposição *Women Artists: 1550 - 1950*, que destaca os autorretratos como forma da artista de “exorcizar a dor”, e como uma busca pela ampliação de seu apoio ameaçado e limitado na realidade.

Na segunda perspectiva, as obras são indicativas da profundidade da dor da artista: as dores, os sofrimentos eram tão profundos que a produção artística torna-se um reflexo disso, quase uma necessidade. A ênfase se recai na experiência, mais do que no objeto artístico em si, que mantém o caráter aurático, mas como um mero desdobramento do evento retratado ou do contexto assumido dentro de sua história de vida. A seguir, alguns excertos ressaltam essa segunda perspectiva, na qual a experiência de dor e sofrimento contém a intensidade traduzida nas obras. Ressalta-se a narrativa da respondente n° 29, que repele a estética artística de Frida Kahlo, mas realça sua atração pela história por trás da obra de arte, ou seja, a imagem da dor impregnando a produção da pintora.

A uso de roupas masculinas na adolescência, a história de superação do acidente que sofreu na juventude, **a sua relação com a maternidade e a forma como isso refletiu em sua arte,** o estilo de suas roupas e o quão femininos seus acessórios se mostraram na fase adulta, as cores que para mim remetem à latinidade, sua busca pelo amor, pela liberdade, pela igualdade, o relacionamento com Rivera e os conflitos porque passou enquanto mulher, artista e militante, a frase ‘para que pés, se tenho asas para voar?’, da fase em que não podia mais andar, o quanto foi corajosa e destemida em sua vida. (Participante n° 83, I, categoria: “maternidade”).

O que mais me toca é a história de vida difícil de Frida e a forma como ela lidava com isso. **Pelo que é contado no filme, Frida era uma pessoa alegre e muito viva, o único lugar em que ela coloca sua dor era em suas pinturas.** Por mais que as pinturas em si não me agradem muito - elas são de fato muito pesadas - acho isso muito bonito. Fora isso, ela é extremamente inspiradora no que se refere a sua sexualidade e ao fato de ser mulher. Tinha muita força, confiança e ousadia, desafiando constantemente padrões

machistas e heteronormativos. (Participante n° 29, I, categorias: “dor” e “obras”).

Acho o estilo de pintura dela algo muito impressionante. Parece de fato ser algo surrealista, mas você consegue entender por tudo o que aquela mulher passou para conseguir traduzir daquela forma para a pintura [...]. (Participante n° 54, I, categoria: “conexão”).

Por fim, uma terceira perspectiva que alia a produção artística com sofrimento e resiliência acrescenta a feminilidade como outro elemento abordado por Frida Kahlo. Aqui ingressa a categoria “intimidade”, emprestada do Eixo temático Sensibilidade. As respondentes pontuam como as obras representam as dores das mulheres e, por isso, tornam artista e obra (ênfase para os eventos/temas retratados) mais próximos das interlocutoras. Nesse sentido, a construção teórica de Piedade (2017) sobre a dororidade lança luz sobre a capacidade da dor de criar/estabelecer vínculos, principalmente no interior de uma relação calcada no gênero, no caso de Frida Kahlo e as interlocutoras do estudo.

Acredito que o fato de ser uma mulher tão reconhecida, mesmo que tardiamente, já traz alguma relação [com o feminismo]. **Vejo também nas pinturas, em sua maioria autorretratos, que me remetem a algum sofrimento por ser mulher**, da nossa relação com a natureza. (Participante n° 68, F, categorias: “sofrimento” e “mulher”).

Frida é símbolo do feminismo por seus quadros - que representam ferozmente as dores mais íntimas de uma mulher (cis ou trans). Além da sua ousadia para quebrar padrões estéticos, a vida de Frida demonstra que o gênero não deveria condicionar mulheres a seguirem determinados papéis sociais. Seja pintora, acredite na sua arte, discorde do patriarcado. (Acho que respondi essa questão melhor antes, na pergunta anterior). (Participante n° 28, F, categorias: “obras”, “intimidade” e “dor”).

O olhar pra dentro, muitas vezes de dor. Um mergulho no ser que é dela mas que tb encontra verdade em todos nós. Por ser também uma artista que tinha uma deficiência e por ser a frente do seu tempo em muitos pensamentos (Participante n° 21, I, categorias: “dor” e “intimidade”).

Acho que a Frida está ligada a um símbolo de mulher forte de liberdade de pensamento e liberdade sexual, e sua **história de imensos sofrimentos emocionais e físicos a torna próxima de tantas outras mulheres que de algum modo também possuem essa relação com o sofrimento.** (Participante n° 12, F, categorias: “sofrimento” e “proximidade”).

O imaginário Resiliência sublinha o caráter emocional sobre o qual está fundada a relação entre as participantes do estudo e Frida Kahlo, principalmente em torno do sofrimento da artista, identificado como uma dor comum às mulheres, tornando a pintora mais “real”. Concomitantemente, as histórias trágicas, a crueldade da vida,

enquanto adversidade, acrescentam um componente aurático, intensificado pelas obras, vistas como representações ou indicadores desse sofrimento.

No feminismo, como assinalado por Wollen (2003), o mito do artista sofredor tem ainda mais força. Essa formulação pode ser ilustrada pela menção de Schapiro (1989, *on-line*) sobre como artistas como Virginia Woolf e Frida Kahlo, que enfrentaram tantos sofrimentos em vida alcançaram, simultaneamente, grandes conquistas, representam uma inspiração em termos de redenção. Eram mulheres vistas como heroínas porque representavam modelos àquela geração de artistas que tentava se encontrar como feministas no âmbito profissional.

Complementar a essa formulação está a ideia de que enquanto mulheres em uma sociedade marcada pelo sexismo e pela violência de gênero haveria dores e experiências minimamente comuns e partilhadas, ainda que separadas no tempo e no espaço. Isso retoma as contribuições de Pollock (2003), Lauretis (1987/2019) e Scott (1998): a primeira sobre como as feministas constroem “narrativas de autoafirmação retrospectiva” nas quais intentam firmar a busca por resistência. Estas narrativas pedem pela autoconscientização dos sujeitos sobre si mesmos e os efeitos discursivos que esse posicionar-se ancora, como formulado tanto por Pollock (2003) quanto Scott (1998). Lauretis (1987/2019), por sua vez, relembra a tensão constante a qual as feministas estão sujeitas quando mobilizam a categoria “Mulher” enquanto representação, objeto, ao mesmo tempo em que tentam sublinhar “as mulheres” como sujeitos constituídos historicamente e inscritos em sistemas de sexo/gênero (RUBIN, 1993), que influenciam as relações sociais.

A mobilização da categoria Mulher pelas participantes é o que permite o estreitamento de relações com Frida Kahlo. E, em se tratando do imaginário Resiliência, que aborda especialmente a triangularização da relação com a dor, “a dor de ser mulher”, cabe lembrar a dororidade (PIECADE, 2017) como uma linguagem comum capaz de estabelecer vínculos e que, nesse caso, pode ser entendida como a base para a relação imaginal com a pintora. A “realidade de si” que a pintora não ocultava - ao contrário, expunha em cartas, diários e, claro, obras - promove o fascínio de sua imagem enquanto representação e símbolo do feminismo e do “feminino”. Compartilhar dores específicas com a artista, como a traição ou estar em um relacionamento abusivo, faz com que possam estabelecer conexões e mobilizar afetos, independentemente do período histórico ou contexto social e cultural. Essa argumentação é básica para compreender

como o feminismo pode ser interpretado como uma tecnologia do imaginário (SILVA, 2003).

7.3.4 Liberdade

Eixo temático	Categorias
Liberdade (sexual)	Bissexualidade, liberdade , poligamia, relacionamentos, sexualidade .
Autenticidade (radical)	Anti-padrões, artista, autenticidade, autonomia , confronta, estética, excêntrica, forte, independência , igualdade (de gênero), liberdade , obras, ousadia, personalidade, protagonismo, questionadora, revolucionária, ruptura, sexualidade , vanguarda, visceral.

Fonte: a autora (2021).

O imaginário de Liberdade em torno de Frida Kahlo está associado a imagens da pintora como alguém que buscou viver a vida que queria, ou, como respondeu uma participante, “uma mulher que viveu a vida que escolheu” (Respondente n° 100). Algumas narrativas relacionadas a esse imaginário são acompanhadas da ressalva de que liberdade em Frida Kahlo é indissociável das limitações impostas pela sociedade, por eventos e pelos acidentes/doenças. Nesse sentido, Liberdade é um imaginário próximo de Resiliência, que fica subjacente nos discursos, mas também incorpora a atitude de superação por parte da artista. Com ele pretende-se sublinhar a autonomia e a independência demonstradas pela artista ao longo da vida, bem como as referências a uma “sexualidade livre”, que, consoante as respondentes, seriam raras para o período histórico.

Liberdade é composto pelos Eixos temáticos Liberdade (sexual) e Autenticidade (radical). Pelo primeiro, buscou-se enfatizar a recorrente menção das respondentes à sexualidade livre propagada pela pintora enquanto, pelo segundo, tratou-se de sublinhar a vivência conforme as próprias regras, “sem se diminuir para caber” (Respondente n° 21). Ou seja, uma vida fundada nas crenças individuais, que não se subsume a paradigmas exteriores. O próximo excerto ilustra uma narrativa emblemática para esse imaginário.

A arte dela é visceral, e a história de vida também. Ela é uma mulher que representa a sensibilidade feminina, mas também representa a cultura latina. O regionalismo nas pinturas e desenhos dela é lindo. Acho que conhecer

Frida foi a porta de entrada e melhor jeito de conhecer mais sobre o México também. **Ela também era uma mulher que não se encaixava nos padrões. Seja pela sexualidade, seja pela aparência.** Mesmo assim, construiu um legado através da sua personalidade que inspira as mulheres a serem quem quiserem. (Participante n° 24, I, categoria: “sexualidade”).

Neste trecho, a respondente coloca a sexualidade como um dos campos no qual a pintora não correspondia à norma, adicionando esse componente ao imaginário Autenticidade¹⁰⁴. Simultaneamente, refere-se à construção de um legado que se torna inspirador para as mulheres, incentivando-as a serem o que quiserem. Novamente, reaparece nas falas uma leitura coletiva de Frida Kahlo, colocando-a como uma referência, exemplo de mulher que era quem queria ser, independentemente de paradigmas ou regras externas. Outros exemplos que abordam a liberdade enquanto uma maneira autêntica de viver são:

Muito além da arte, **me inspira a personalidade autêntica e liberta de Frida** (Participante n° 51, I, categorias: “personalidade”, “liberdade” e “autenticidade”).

[...] Apesar da sua vida difícil, **a sua força e sua liberdade são inspiradoras.** No livro de sua biografia, grifei um poema de uma de suas cartas. (Participante n° 88, I, categoria: “liberdade”).

Justamente nessa **coragem de sustentar suas vontades, suas posições, sua identidade, sua arte e todos os sentimentos**, mesmo tendo passado por tantas adversidades na vida. (Participante n° 45, F, categoria: “liberdade”).

Acho que uma coisa muito pequena para nós hoje, mas se você colocar na época, quando ela tirou aquele retrato de família vestindo roupas masculinas, ali já dava para ver um desprendimento da figura tida como feminina e **uma liberdade que era muito rara e quase inexistente naquele período.** Mas em aspectos mais profundos, confesso que não sei. Pode ser que ela seja mais ‘feminista’ hoje enquanto figura histórica do que na época... (Participante n° 54, F, categoria: “liberdade”).

Em relação à liberdade sexual, as principais menções centram-se na vivência de uma sexualidade livre e que, novamente, contrariava as regras sociais. Revolve em torno do uso de palavras como “poligamia”, “bissexualidade” e “sexualidade”, que acabaram se tornando categorias diferentes para marcar a diversidade de termos

¹⁰⁴ O excerto pode servir para ilustrar a complexidade da codificação das respostas às perguntas abertas. O trecho “Ela também era uma mulher que não se encaixava nos padrões” foi categorizado como “anti-padrões” e, portanto, classificado no eixo Autenticidade (radical). Porém, com a especificação da participante em referir-se a esse padrão como voltado para a sexualidade da artista, esse trecho também recebeu a categorização “sexualidade”, tendo sido classificado em Liberdade (sexual). Esse caso ilustra o risco de inchaço da frequência dos Eixos temáticos diante das várias segmentações das narrativas no processo de codificação.

utilizados para distinguir a artista. Na sequência, estão alguns exemplos extraídos do questionário.

Em sua história de vida, ela **enfrenta de peito aberto os conflitos de viver um amor livre e o que isso significava em seu contexto de época** e que também pode ser transportado para a atualidade, ser artista, militante, a tentativa de ser mãe, são muitas e muito interessantes as questões que a mulher Frida Kahlo enfrentou. (Participante n° 83, F, categoria: “sexualidade”).

Pela forma como ela viveu sua vida. **Abertamente bissexual**, decidida, assumiu tudo mesmo com todos seus sofrimentos e problemas enfrentados. Desafio muita coisa da sua época. (Participante n° 93, F, categoria: “sexualidade”).

Sua história de vida - ter resistido a um grave acidente e ter começado a pintar no hospital; os traços meio rudes na pintura e o uso de cores fortes; o surrealismo na pintura; as histórias autobiográficas que conta nas imagens; sua atuação política comunista; **a poligamia**; sua relação com Trotsky; suas roupas e estética de modo geral. (Participante n° 4, I, categoria: “poligamia”).

Quebra de padrões estéticos femininos, perseverança, celebração de sua identidade como mulher não-branca (especialmente visto que também não sou branca e foi minha primeira referência ainda quando criança de artista de renome não-branca e que exalte suas origens), **ser reconhecidamente LGBT em sua época**. (Participante n° 20, I, categoria: “sexualidade”).

A partir das narrativas das participantes, é possível observar as diferentes maneiras de interpretar fatos da vida de Frida Kahlo e como isso indica a forma de operar dos imaginários: para um único fato, há acréscimos imaginários que servem para tornar esses elementos do real significativos. Por exemplo, ao dizer que a pintora era reconhecidamente LGBT, a respondente indica uma releitura sobre a artista que, calcada na apreensão dos elementos biográficos e o caráter contestatório construído em torno de sua imagem, torná-la-iam uma personagem histórica reconhecidamente LGBT. O uso de uma sigla atual, que não existia no período histórico da artista revela o processo de operacionalização do imaginário, tornando Frida Kahlo ainda mais próxima da interlocutora.

7.3.5 Contestação/Força

Eixo temático	Categorias
Autenticidade (radical)	Anti-padrões, artista, autenticidade, autonomia, confronto, estética, excêntrica, forte , independência, igualdade (de gênero), liberdade, obras, ousadia , personalidade,

	protagonismo , questionadora, revolucionária, ruptura, sexualidade, vanguarda, visceral.
Força	Autoconhecimento, confiante , coragem , desprendimento, feminino, forte , guerreira , impactante, intensidade, personalidade, resistência (ao machismo) .
Liberdade (sexual)	Bissexualidade, liberdade, poligamia, relacionamentos, sexualidade.
Implicação política	Artista, comunista , direitos, empoderamento, engajamento , feminista , militância , politicizada , posicionamentos, protagonismo, reconhecimento, revolucionária, socialista , vanguarda, visibilizada.

Fonte: a autora (2021).

O imaginário Contestação/Força agrega as imagens reproduzidas pelas respondentes sobre Frida Kahlo como uma mulher e artista que desafiava as convenções sociais. Diferentemente de Autenticidade, que tentava sublinhar a quebra aos padrões estéticos e sociais dentro de uma expressão realista de si, neste, pretende-se apreender e dimensionar uma atitude e personalidade mais gerais da artista. As principais categorias abarcam termos abrangentes mencionados pelas respondentes, como força, coragem, ousadia e confiança, além da ideia de uma sexualidade compreendida como subversiva para a época. Optou-se por unir duas palavras, força e contestação, na formação desse imaginário para dar conta de imagens próximas entre si, mas que, isoladas, perderiam a força do diálogo estabelecido. Como se verá, muitos trechos usados no processo de codificação contêm os termos de categorias diferentemente classificadas.

Uma mulher que se colocou diante das dificuldades na relação com seu ex-companheiro. Que foi adiante com seus sonhos. (Participante n° 37, F, categorias: “resistência” e “protagonismo”).

Por ter ido contra a tudo que era imposto às mulheres em seu tempo. (Participante n° 42, F, categoria: “resistência”).
A pintura, a postura feminista e guerreira, o engajamento social. (Participante n° 36, I, categorias: “feminista”, “guerreira” e “engajamento”).

Acho que é bem clara a relação [com o feminismo] por ela ser **uma mulher tão distante daquela mulher idealizada, calada, submissa, mas sim uma mulher de voz, de atitude. Uma verdadeira artista que não dava a mínima para os padrões dessa sociedade** e era um espírito livre e inspirador. (Participante n° 39, F, categorias: “forte” e “anti-padrões”).

Acredito que a associação [com o feminismo] é feita **por Frida representar a imagem de uma mulher forte, que possuía voz e que era ouvida.** Atualmente olhamos para o passado e conseguimos reparar em práticas de Frida que podem ser vistas como práticas feministas e por isso associamos a

artista ao feminismo. (Participante n° 16, F, categorias: “forte”, “protagonismo” e “reconhecimento”).

Vejo como a própria expressão do feminismo. **Na afirmação da mulher enquanto pessoa e força que fala por si e age por si mesma.** Na afirmação disso e da importância disso. (Participante n° 64, F, categorias: “forte” e “autonomia”).

As citações destacam o imaginário de Contestação/Força apresentado pelas participantes. Frida Kahlo é vista como uma mulher que soube lidar com as dificuldades, o que remete à Resiliência, mas, ao mesmo tempo, com uma atitude que enfrenta, faz valer sua vontade, independentemente das restrições sociais. Enquanto alguém que possui voz, e atitude, ela questiona os padrões da sociedade de sua época, sendo uma “força que fala e age por si mesma”, e que está distanciada dos estereótipos de submissão e silenciamento que acompanharam a trajetória de muitas mulheres na história. Mais uma vez, o imaginário Autenticidade parece subjacente às narrativas das participantes, na medida em que Frida Kahlo parece recusar incorporar valores externos, dando vazão a seus próprios desejos e vontades.

Creio que Frida se tornou uma imagem reivindicada pelo feminismo por conta de seu comprometimento com um projeto de liberdade das mulheres, que buscava construir também na sua vida pessoal: **ela se permitiu auto narrar sua própria vida, o que é um passo que já pode ser muito transformador para mulheres.** Entretanto, vejo que essa relação não é tão simples. Feminismos de diversas linhas políticas se apropriaram da imagem de Frida, inclusive negando muitos aspectos de sua própria existência (como é o caso de ilustrações que embranquecem Frida ou negam sua condição de mulher com deficiência). (Participante n° 1, F, categoria: “protagonismo”).

Toda a mulher que faz seu próprio caminho no mundo querendo ou não é referência para as lutas feministas e a Frida é uma destas mulheres. (Participante n° 11, F, categoria: “protagonismo”).

Ela foi uma artista mulher em uma época na qual as mulheres não eram respeitadas como artistas, e era incisiva sobre mulheres não precisarem de homens em suas vidas. (Participante n° 33, F, categoria: “mulher”, “artista” e “protagonismo”).

Ela é uma inspiração para a causa feminista. **Uma artista que conseguiu se colocar mesmo em um lugar e época onde [sic] o patriarcado dominava.** Apesar de suas limitações físicas não reprimiu seus desejos e convicções. (Participante n° 81, F, categorias: “artista” e “protagonismo”).

Os trechos anteriores exemplificam as narrativas das respondentes em torno da categoria codificada como “protagonismo” no Eixo temático Autenticidade (radical), elemento importante para discutir o imaginário de Contestação/Força. Ela, porém,

também aparecerá no próximo tópico, Singularidade artística, pois realça o olhar contemporâneo do papel de Frida Kahlo enquanto mulher artista, exaltando o aspecto público e político que ele adquire. Por isso, em Singularidade Artística, “protagonismo” consta no Eixo temático Implicação política. Em Contestação/Força, a categoria designa a atitude de Frida Kahlo em sua vida, o que não deixa de incluir seu lugar como artista, mas enfatiza o caráter social dessa posição, e não profissional. A ênfase recai na sua ação pública como alguém capaz de mobilizar e articular acessos e possibilidades que não estavam socialmente disponíveis para as mulheres em geral. Assim, os trechos significativos para essa análise expressam Kahlo como uma mulher que conseguiu ser artista em um período no qual as mulheres não eram respeitadas como tais (Participante n° 33), ou que conseguiu de alguma forma fazer frente às suas vontades (Participante n° 81 e 11).

Nessa linha argumentativa, são muitas as referências feitas pelas participantes em relação ao engajamento político da artista, conforme se extrai do quadro apresentado no início do tópico. “Comunista”, “socialista”, “militância”, “politizada” são as várias palavras utilizadas para traduzir a gama de imagens contidas nas narrativas. Elas integram o imaginário Contestação/Força porque refletem a ideia da adesão aos ideais comunistas ou o engajamento político à esquerda como revolucionário, reforçando a imagem da artista como figura contestatória. Alguns exemplos apresentam a diversidade de formas empregadas pelas participantes para descreverem a artista.

Vejo-a como uma grande representante latino-americana do feminismo. Sempre desafiou os padrões impostos às mulheres de sua época, ao ser artista, viver uma sexualidade mais livre e por representar seu corpo conforme sua subjetividade e não de modo objetificado. **Ela também discutia classe e era comunista, colocando-a como uma feminista classista.** Apesar disso, hoje ela é um ícone inclusive para o feminismo liberal, mas parte da sua biografia é apagada, como se ela só abordasse questões individuais. (Participante n° 4, F, categoria: “comunista”).

Acho que ela foi uma grande militante e pensadora feminista, trazendo a luta feminista para o anticapitalismo. Mas sua imagem vem sendo bastante apropriada por marcas que lucram em cima de sua foto, esvaziando seu debate. (Participante n° 14, F, categoria: “militância”).

Acho que principalmente através da pintura, a representação das mulheres e do feminino, **bem como sua inserção na política.** (Participante n° 32, F, categoria: “engajamento”).

Gosto de como as obras conseguem usar as experiências da vida dela para retratar questões mais gerais, como maternidade, autoestima, doenças. **Acho que ela também tem uma biografia muito interessante por conta de seu engajamento político** e o exercício corajoso da sexualidade. (Participante n° 71, I, categoria: “engajamento”).

Nesta perspectiva, as interlocutoras mencionam a adesão a ideias feministas pela pintora em um sentido que denota esse imaginário de força e contestação, conforme se verifica nos depoimentos das participantes n° 4, 14 e 71. Essas narrativas são complementadas pelos próximos excertos.

Creio que assim como outras mulheres ela representa uma mulher que foi disruptiva no tempo em que viveu, porém se tornou hoje símbolo da luta feminista, uma forma de apropriação paralela à imagem de Che para esquerda. Sua relevância é extrema e ela é sem dúvidas uma mulher que viveu o feminismo em todas as suas atitudes, **sendo um expoente na luta pelos direitos das mulheres**. (Participante n° 77, F, categoria: “politizada”).

Por ser uma mulher que mesmo com tantas dificuldades encontrou possibilidades de continuar com seu trabalho **e por ser feminista**. (Participante n° 37, I, categoria: “feminista”).

Sua coragem enquanto uma feminista de vanguarda, e mulher que vivia uma relação abusiva e sua arte expressando o feminino, lembrando que ela era deficiente física, o que a torna uma mulher ainda mais forte. (Participante n° 77, I, categoria: “feminista”).

A principal palavra adotada pelas participantes para definir tanto o que em Frida Kahlo as atrai, como ressaltar a relação da pintora com o feminismo é “força”, o que justifica sua presença em conjunto ao imaginário sobre contestação. Os exemplos a seguir destacam algumas utilizações da palavra pelas participantes e a interlocução possível com outros imaginários: ao mencionar a força em relação às coisas difíceis pelas quais a artista passou, mas que não a impediram de pintar, a participante n° 32 fala sobre resiliência. Já a respondente n° 89 destaca a força emanada das obras no que tange à representação do feminino, o que ainda poderia aproximar do imaginário de Vanguarda/Singularidade Artística.

A força dela, depois das coisas muito difíceis que ela passou, ela continuou pintando, mesmo na cama, o modo como ela representa mulheres em sua obra. As pinturas dela me inspiram a me conectar comigo. (Participante n° 32, I, categoria: “forte”).

Como ela trata o feminino, com força, vitalidade, como usou as artes para explorar as dores de sua vida. Os autorretratos são os que mais me tocam. (Participante n° 89, I, categoria: “forte”).

A palavra força é extremamente elástica, podendo se aludir a diferentes dimensões aptas a caracterizar uma pessoa. No caso de Frida Kahlo, sua compreensão é mais desafiadora em razão das várias facetas da artista. Na sequência, os exemplos

mostram um pouco dessa elasticidade, sendo possível perceber que força pode vir associada a outros termos como “revolucionária”, “corajosa”, para tratar da história de vida da artista (Participantes nº 61 e nº 78). Já a participante nº 44 trata da atitude forte da pintora ao vencer obstáculos impostos pela sociedade e pela doença, o que também aparece nas narrativas das participantes nº 77 e 47, a primeira lembrando a condição de portadora de deficiência de Kahlo, e a segunda da personalidade da artista. A participante nº 29, por fim, relaciona a força de Frida Kahlo com o desafio aos padrões machistas da sociedade em que viveu.

Por ter sido tão revolucionária, corajosa e **forte** para a época em que viveu. E poder mostrar os sentimentos em sua arte. (Participante nº 61, I, categoria: “forte”).

Tanto a história de vida (coragem, **força**, capacidade de expressar os sentimentos) quando as obras (o projeto artístico dela através dos autorretratos e suas influências). Gosto muito das fotos dela, que apesar de terem sido tiradas por outros fotógrafos que não ela mesma, ela agiu muito em todas para transmitir a ideia que queria sobre ela. A forma com que ela construiu a própria imagem é muito interessante também! (Participante nº 78, I, categoria: “forte”).

Acho que a Frida Kahlo foi uma mulher forte que venceu obstáculos impostos pela doença que tinha e pela sociedade da época, porque ela vivia de uma forma aparentemente muito livre. (Participante nº 44, F, categoria: “forte”).

Sua coragem enquanto uma feminista de vanguarda, e mulher que vivia uma relação abusiva e sua arte expressando o feminino, **lembrando que ela era deficiente física o que a torna uma mulher ainda mais forte**. (Participante nº 77, I, categoria: “deficiência”, “forte”).

A maneira como ela conseguiu transformar sua dor em arte, **sua personalidade extremamente forte** e politizada, sua estética valorizando as raízes do povo mexicano, a frase ‘Donde no puderas amar no te demores’. (Participante nº 47, I, categoria: “forte”).

Vejo essa relação no fato de que **ela era uma mulher extremamente forte** e desafiava constantemente os padrões machistas que a colocariam em uma posição inferior aos homens tanto como no âmbito profissional de pintura quanto no pessoal. (Participante nº 29, F, categoria: “forte”).

Diante da recorrência da palavra para caracterizar a pintora, o espaço de diálogo proporcionado pelos grupos focais foi utilizado para explorar a atribuição dessa palavra à artista como uma forma de qualificar essa relação. Os próximos excertos

reproduzem o diálogo estabelecido entre a pesquisadora e as participantes dos grupos focais Mira¹⁰⁵, Lygia e Tarsila¹⁰⁶.

Pesquisadora: e vocês falaram um pouco, assim, da força, né... acho que foi uma coisa que eu recebi muito no questionário assim, a gente usa muito - pensando no feminismo né - a gente usa muito a [expressão] 'força das mulheres', mas se vocês conseguirem precisar melhor pra mim... porque as pessoas colocam 'a força' [para se referir a Frida Kahlo]... é muito etéreo, então se vocês conseguirem trazer mais elementos do que pode ser essa força que a Frida Kahlo traz, eu agradeço...eu sei que é muito difícil gente, mas, assim, o que vier na cabeça [de vocês]... porque não é uma força física né, é outro tipo de força.

Mira: é uma potência assim...

Lygia: eu acho que é a persistência de ocupar os espaços, assim, é uma força física também né porque todos os acidentes e a doença que ela teve... eu acho que é físico também, um corpo muito frágil, muito limitado, e ao mesmo tempo muito forte e que superou um milhão de desgraças. Eu acho que tem esse aspecto também, mas eu acho que tem uma certeza de ocupar os espaços sabe, aquela...

Mira: uma resistência.

Lygia: total, uma resistência de 'não, eu vou estar nesse espaço que não é pensado para as mulheres'.

Mira: e vou continuar pintando, não importa o quê.

Lygia: é, e a minha imagem vai chocar, mas tudo bem porque a minha presença não é para ser confortável para os outros, eu vou fazer da minha imagem o que eu quiser.

Mira: uma segurança.

Lygia: é uma força, uma dona de si, sabe, vou causar mesmo!

Pesquisadora: bem revolucionário, né

Tarsila: nas fotos, até enfim, eu nunca tinha pensado nisso que vocês comentaram, de como ela dirigia fotos, não tem tipo uma foto dela distraída, é difícil arranjar isso e nessas imagens dela, ela está sempre com um olhar altivo, de cabeça erguida, encarando a câmera, não é uma coisa de submissão, tem esse lance da segurança também, só nos quadros que ela também pode estar triste, pode estar com uma cara de desespero etc., mas nas fotos dela, ela está sempre 'sou forte', um certo orgulho, autoconfiança grande, acho que tem muito a ver esse lance da força... e esse lance da superação também por ter passado por tantas coisas na vida, um acidente, muito terrível, os

¹⁰⁵ Mira Schendel (1919-1988) foi uma pintora suíça radicada no Brasil. Conhecida por obras que se comunicam com o concretismo e a abstração, tendo como materiais principais o uso do papel de arroz, bem como a utilização de frases e signos em suas composições. É considerada um dos expoentes da arte contemporânea brasileira

¹⁰⁶ Tarsila do Amaral (1886 - 1973) é uma pintora brasileira conhecida por ser participante ativa do movimento modernista, membro do Clube dos Cinco, grupo de artistas brasileiros que são considerados principais influentes no movimento da arte moderna no país.

abortos, o lances com Diego [Rivera], os espaços que ela ocupava também, espaços muito masculinos, conseguir ficar famosa em vida também, então, enfim, é isso, superação, essa confiança que ela tinha.

Pesquisadora: é interessante porque quando a gente fala das fotos, eu li também num texto que ela pouco sorri, você pouco vê os dentes da Frida Kahlo, eu acho que isso dá pra figura dela uma outra imagem... é muito curioso isso, eu lembro que teve uma pessoa que falou que acha que ela é muito serena e é interessante pensar essa percepção da serenidade de alguém que teve todas essas questões na vida. Eu acho que tem essa questão das ambiguidades que ela traz que também tornam ela uma pessoa real. Tinha muito presente nas respostas essa coisa dela trazer essa realidade, o visceral também, mas a realidade das mulheres, as temáticas femininas então, uma autenticidade, né, acho que isso também contribui para essas imagens que as pessoas vão fazendo dela, vão se apropriando dela.

Tarsila: Esse lance do sorriso é bem interessante né porque essa coisa da gente agradar a todos, dessa necessidade que a mulher tem de ser agradável, afável, e acho que isso se expressa muito no sorriso, né, de tipo, a gente está gostando, tentando embelezar o lugar e isso da Frida não querer agradar, isso é bem interessante, é uma força que a gente quer para a gente, a gente quer se apropriar um pouco dessa força de se opor, e não precisar agradar etc.

Lygia: é eu acho essa força de ter um objetivo, ela resistiu e pintou e fez o que ela queria, mas essa força nas escolhas, ‘eu vou me colocar dessa maneira’, eu vou usar essas roupas, as escolhas muito...se hoje é difícil, imagina no começo do século XX, você impor as suas escolhas e ir atrás delas. Isso é muito forte mesmo.

Desta conversa, observa-se o encontro entre o imaginário de Força e o de Contestação em Frida Kahlo na imagem de alguém que “impõe suas escolhas”, que demonstra confiança em ocupar posições que são simbolicamente excludentes às mulheres. A imagem de si construída pela pintora nos autorretratos e para as fotografias não era feita para agradar, segundo as interlocutoras, negava o lugar da passividade ou da submissão a regras ou convenções. A força, assim, inscreve-se na escolha artística e composicional do quê pintar, sem seguir um padrão determinado, seja ele temático ou estilístico, o que situa a artista como alguém que construía e seguia um projeto artístico. Por fim, a força pode assumir o caráter físico, corporal, de não deixar a fragilidade do corpo acidentado impedir ou tolher as escolhas de vida.

Em outro grupo focal, a interlocutora Haydée¹⁰⁷ corrobora com uma imagem de força enquanto ligada à personalidade de Frida Kahlo e à forma como a artista buscou assegurar sua vontade e identidade, independentemente do quão fora dos padrões

¹⁰⁷ Haydée Santiago (1896 - 1980) especializou-se na pintura impressionista, tendo estudado em Paris e exposto em vários salões tanto no Brasil quanto na França.

estivesse. É possível caracterizar essa formulação como uma espécie de resistência frente às expectativas e regras que se chocavam com sua filosofia de vida.

[...] eu quando penso, quando eu falei de mulher forte, eu acho que é por isso que eu tenho certo desconforto com a camiseta... e eu lembrei que eu tenho um livro que é um romance ficção sobre ela e o Trotsky... ainda não li. Mas eu penso em mulher forte no sentido de uma personalidade forte porque [qualquer] filme, documentário que eu já vi, tudo é sobre como ela faz as coisas do jeito dela. Ela não seguia padrões, ela resistia...

A força também pode advir da percepção das entrevistadas sobre a forma como Frida Kahlo se autorretrata, da linguagem corporal e expressão facial da artista. Em muitos autorretratos, a pintora se apresenta em contato visual com o espectador, sustenta este olhar e o devolve, sem permitir a objetificação (BAKEWELL, 1992; PANKL; BLAKE, 2012). Como se refere uma respondente, chama sua atenção a “[...] mulher forte que tem no olhar e na representatividade dela”. Nesse sentido, cabe destacar uma contribuição de Lygia, em que a interlocutora ressalta como a força emanada da figura de Frida Kahlo serve como meio de homenagem às suas amigas próximas. Nessa formulação, a pintora atua como uma espécie de signo ao difundir a imagem de força que se deseja transmitir em um circuito comunicativo do feminismo.

[...] ela [amiga que a presenteou com o marcador de página] comprou numa feirinha e deu para mim, bem essa coisa das amigas de trocar também e, de novo, um pouco resgatando o que você estava falando, de reconhecer nesse símbolo dessa mulher uma força e homenagear a amiga ‘oh lembrei de você com a figura da Frida’, de quem todas nós gostamos. Apesar de todas as críticas do que se faz com a imagem dela e do mercado, eu acho que foi um gesto super bonito [a amiga dar o marcador de página como presente]. (LYGIA, 2020).

Em resumo, o imaginário Contestação/Força buscou aglutinar várias imagens soltas sobre Frida Kahlo em torno de uma raiz comum: o caráter questionador da personalidade da artista e a potência que sua história tem para as interlocutoras.

7.3.6 Vanguarda/Singularidade artística

Eixo temático	Categorias
Singularidade artística	Alternativa, autorrepresentação , criativa, feminino, obras, originalidade , potencialidade, representatividade , sentimentos.

Autenticidade (radical)	Anti-padrões , artista, autenticidade, autonomia, confronta, estética, excêntrica, forte, independência, igualdade (de gênero), liberdade, obras, ousadia, personalidade, protagonismo, questionadora, revolucionária, ruptura , sexualidade, vanguarda , visceral.
Sensibilidade	Criativa, feminino, intimidade , mulher, sensibilidade, sentimentos, talento
Implicação política	Artista , comunista, direitos, empoderamento, engajamento, feminista, militância, politizada, posicionamentos, protagonismo, reconhecimento , revolucionária, socialista, vanguarda, visibilizada .

Fonte: a autora (2021).

Com Vanguarda/Singularidade artística, a proposta é apresentar as imagens das respondentes em torno de Frida Kahlo como uma artista singular, única, e à frente de seu tempo, expressão recorrente nas respostas a ambas as perguntas abertas do questionário. Como em Contestação/Força, optou-se pela escolha de duas palavras íntimas que poderiam perder força se segregadas em dois tópicos diferentes.

O Eixo Singularidade artística tem como objetivo marcar as características da obra da pintora que são significativas para as respondentes, principalmente no contexto do feminismo. Além dos imaginários mencionados que fazem de Frida Kahlo uma pessoa adequada para ser transformada em ícone, Vanguarda/Singularidade artística tenta sumarizar os atributos que indicam a pintora como um caso particular e único de personagem histórica que serve exatamente como modelo de inspiração para uma gama de pessoas, mas sobretudo dentro do feminismo. O exemplo seguinte apresenta as duas perspectivas em conjunto.

Acho que a relação vai muito além do que normalmente é vista, como um mero símbolo feminista. **Frida, num contexto do século XX numa família tradicional mexicana representou uma ruptura importante no que se refere ao ‘papel’ que a mulher exercia. Não apenas se vê isso em suas falas como em suas pinturas.** (Participante nº 19, F, categoria: “ruptura”).

Considerando o período histórico em que Kahlo viveu, ela representou uma ruptura comportamental e profissional no que tange aos papéis sociais disponíveis para as mulheres, o que a tornaria uma mulher “à frente de seu tempo” devido, por exemplo, à sua atitude de vestir-se com roupas masculinas para uma foto de família, episódio citado por várias participantes. Ao mesmo tempo, ela representa uma ruptura em termos

representacionais dentro do campo da história da arte, ao questionar o modelo de representação vigente até então.

Os próximos trechos destacam as narrativas que codificaram a categoria “vanguarda”. Como “força”, vanguarda é outra uma expressão já mencionada diretamente pelas participantes e que se relaciona a uma radicalidade implicada em uma série de atitudes empreendidas pela pintora. Ilustram isso as expressões “posicionamento/questionamento quanto a convenções sociais”, “quebra de padrões de beleza e de sociedade”, “comportamento anti-convencional e rebelde”, além de referências sobre a vida amorosa/liberdade sexual de Kahlo e o reconhecimento que obteve como artista.

Definitivamente, a história de vida da Frida é muito inspiradora; todas as situações pelas quais ela passou, decorrentes do acidente que ela sofreu, impactaram demais a sua vida. **Além disso, ela foi absurdamente vanguardista, a exemplo da sua vida amorosa.** (Participante n° 52, I, categorias: “vanguarda” e “relacionamentos”).

Em todo seu posicionamento/questionamento quanto a convenções sociais, **o quanto ela era frente ao tempo.** As pinturas que mais me encantam são: Unos cuantos piquetitos, viva la vida e a coluna partida. (Participante n° 49, I, categoria: “vanguarda”).

Para mim ela é um exemplo de mulher a frente de seu tempo, de quebra de padrões de beleza e de sociedade num geral. (Participante n° 46, F, categoria: “vanguarda”).

Frida era uma mulher a frente do seu tempo, pelo seu comportamento anti-convencional e rebelde, sua liberdade sexual, sua resignação diante de todas as adversidades sofridas em vida e uma das poucas representantes femininas na história da pintura mundial. (Participante n° 74, F, categoria: “vanguarda”).

Singularidade artística, por sua vez, retrata Frida Kahlo como uma pintora descentralizada em relação ao circuito artístico canônico europeu, sob vários aspectos: pela temática com que trabalha, o uso do autorretrato, as características físicas (que impactam a representação feminina nas obras) e posição social, geográfica e sexual. Essas imagens também poderiam integrar o imaginário Representatividade, porém, enfatiza-se o seu uso no contexto da profissão empreendida pela artista. Também, ao incluir o Eixo Sensibilidade, também destaca as obras como íntimas, enfatizando essa ruptura com a tradição da pintura. Os exemplos ilustram esse argumento.

Para mim, a Frida sempre foi um ícone do feminismo latino-americano, mas acho que nunca parei para refletir sobre a razão por trás disso. **Se tivesse que falar algo sobre acho que colocaria principalmente o fato que ela era uma mulher, que não se encaixava tanto no quesito beleza, quanto no artístico, dos padrões europeus brancos, e mesmo assim ela continuou produzindo e mostrando para o mundo a sua visão diferenciada de Arte.** (Participante n° 62, F, categorias: “alternativa”, “confiante”, “estética”, “anti-padrões”).

Seu posicionamento político marcadamente de esquerda e sua bissexualidade fazem com que me identifique com ela. Mas acho que Frida é uma figura fascinante por si só. **Suas obras tão próximas dela mesma, afinal, como ela mesma falava, pintava porque era aquilo que vivia.** Adoro As Duas Fridas e sua dualidade. (Participante n° 95, I, categorias: “obras” e “intimidade”).

Ela se libertou de padrões, tornou-se um símbolo de superação de dificuldades, **criou um estilo único virando uma referência no mundo da arte, que em geral é dominado por homens, ela conseguiu, apesar de todas as possibilidades em contrário, ser reconhecida pelas suas criações, e não ficou à sombra de Diego Rivera.** (Participante n° 96, F, categorias: “originalidade”, “artista”, “reconhecimento”).

Da fala da participante n° 62 é pertinente realçar a imediata associação da artista ao feminismo latino-americano, fornecendo indícios sobre a capacidade capilar dos imaginários em torno da pintora. Conforme se depreende das demais falas, Kahlo é excepcional e, por isso, representante do feminismo por várias razões: liberdade de padrões, superação de dificuldades, história de vida, questionamento do gênero, posicionamento político e liberdade sexual. Inclui-se a maneira como rompeu com paradigmas no campo artístico. A partir das narrativas apresentadas a seguir, são extraídas diversas características que reforçam a excepcionalidade de Frida Kahlo e que complementam o imaginário Singularidade artística: ser artista mulher em um campo dominado por homens e pela linguagem marcadamente masculinizada, representação de temas que dialogam com o feminismo e as mulheres, como a maternidade, o uso da autorrepresentação e do próprio corpo como linguagem e matéria artística, a aplicação das técnicas e referências surrealistas e estilo de pintura de uma maneira geral.

Acredito que se dá em várias frentes [relação com o feminismo]. Primeiro com a valorização de uma artista mulher e com **uma obra potente e que trata de temas pertinentes ao feminismo, como a relação das mulheres com a maternidade.** Em segundo lugar, por conta de sua história de vida, por ter sido alguém que publicamente ousou questionar padrões de gênero. E, ainda, como uma espécie de símbolo, embora de um jeito complexo... porque é um símbolo de luta, mas que parece ser utilizado como ‘estampa’ para produtos que não necessariamente remetem ao feminismo (pensando no caso análogo do Che Guevara como símbolo socialista). (Participante n° 71, F, categorias: “potencialidade”, “mulher”).

As relações [com o feminismo] são possíveis na **visibilidade de si, de uma mulher artista que usou da matéria da própria vida a falar em telas**, na coragem e força de uma mulher que rompia com normatividades e preconceitos identitários, **que fez do corpo plataforma poética de temas pessoais e políticos**, que foi insubmissa e revolucionária em contextos de público-privado. (Participante n° 99, F, categorias: “intimidade” e “autorrepresentação”).

Ela me inspira por ser intensa e **acreditar na arte como meio de expressar seus sentimentos e de se reconectar consigo mesma**. (Participante n° 91, I, categoria: “intimidade”).

O que mais me atrai em Frida é **sua necessidade de expressar todo seu mundo interior através de seus quadros**. (Participante n° 57, I, categorias: “intimidade” e “obras”).

A forma como ela retrata o feminino, sem diminuir a dor e nem subestimar a beleza de ser mulher, aquele quadro em que ela está ligada a uma réplica dela por uma extensão do coração é marcante para mim nesse sentido. (Participante n° 30, I, categoria: “feminino”).

A criatividade de suas metáforas nas pinturas surrealistas e as intensidades de suas representações viscerais (como na pintura das duas Fridas ou nas que retratam sua vida pós-acidente de bonde), além dos questionamentos sobre gênero. (Participante n° 25, I, categorias: “obras”, “criativa”, “visceral” e “surrealismo”).

Alguns dos trechos apontam para tendências paradoxais que inserem Kahlo no mito do artista individual, ao mesmo tempo em que sublinham a importância política das suas representações no cânone artístico. Como desenvolvido por Pollock (2003) e Chadwick (2012), a historiografia da arte feminista pretendia enfatizar o papel das condições de produção e as estruturas institucionais na construção da/o artista de modo a questionar o mito do artista individual. Este, conforme explicitado, ressaltava o indivíduo como uma pessoa talentosa de nascimento, com uma sensibilidade fora do comum e uma capacidade aguçada para expressar sentimentos e interioridade a partir do manejo da linguagem artística. A arte, nesse paradigma, é uma necessidade pessoal, por vezes, como forma de sobrevivência às agruras pessoais, como parece ser o caso de Kahlo.

De certa maneira, o imaginário Vanguarda/Singularidade artística em conjunto a outros como Autenticidade e Contestação/Força podem aproximar a pintora ao mito do lobo solitário (MAYAYO, 2008). Sob essa perspectiva, Kahlo seria uma mulher destacada do seu contexto político, social e cultural, uma mulher afastada de influências externas, que age por si própria, independente. Suas obras, em consequência, são vistas

como fruto dessa personalidade e talento natos e individuais, e não como fruto de um projeto político e artístico.

Convivem com isso narrativas que sublinham a relevância política das obras da artista na medida em que representam uma alternativa pictórica ao cânone. Os autorretratos fogem da representação passiva e objetificada das mulheres como objetos voltados ao desejo e prazer masculinos. Essas visões colocam em relevo o caráter produtivo das produções artísticas, recusando a percepção do campo como meramente ilustrativo de um período histórico determinado. São narrativas, assim, que caminham juntas e atuam em paradoxo e ambiguidade.

O imaginário Vanguarda/Singularidade artística também inclui algumas categorias inseridas no Eixo temático Implicação política. Como referido a propósito do imaginário Contestação/Força, Vanguarda/Singularidade artística agrega a categoria “protagonismo” sob uma perspectiva voltada para a importância do papel de Frida Kahlo como artista, em um olhar contemporâneo que realça a posição da pintora em um campo operado sob o sistema sexo/gênero. Os próximos trechos são significativos para a categoria.

A liberdade que ela manifestou, o conteúdo que ela produziu, **a maneira como utilizou sua voz**, sua atuação política, amor-próprio e reprodução de sua imagem fora dos padrões esperados para a época. (Participante nº 47, F, categoria: “protagonismo”).

A Frida faz uma boa e real representação do feminino e a luta deve exaltar isso, além de ser necessário consolidar no meio cultural a contribuição feminina para as artes, abrindo espaço para que outras mulheres se manifestem artisticamente e para que nós mesmas sejamos donas da nossa narrativa. (Participante nº 30, F, categoria: “feminino” e “protagonismo”).

Como já expliquei, Frida era uma mulher que quebrava padrões. Seja pela sexualidade, seja pela aparência (por exemplo, não se depilar). Por mostrar um lado diferente, e de ‘mulheridades’, sobre o feminino real, natural, Frida ia na contramão de padrões. Ir na contramão de padrões nunca é confortável. Por isso, pela oposição a padrões machistas, anacronicamente talvez pode-se dizer que Frida simboliza o feminismo. Também por ser mulher (e latina) e **ocupar um papel importante na arte.** (Participante nº 24, F, categorias: “protagonismo” e “reconhecimento”).

Os exemplos apontam para alguns elementos em Frida Kahlo que chamam a atenção das respondentes, como o fato de ela ter tido voz própria, de abrir um espaço para que outras mulheres pudessem construir uma carreira artística e acabar servindo como uma referência nesse sentido. Essas visões vão ao encontro de outra categoria

importante para discutir o imaginário Vanguarda/Singularidade artística, que é “reconhecimento”. Kahlo foi uma pintora reconhecida e ter alcançado fama além do México também a posiciona nesse imaginário da singularidade.

A história dela, a luta é resistência contra o machismo, o fato de ela ter expressado na arte o relacionamento abusivo ao qual sobreviveu e suas ideias revolucionárias de igualdade de gênero, o quanto ela desafia os padrões de beleza feminina, é o espaço e **reconhecimento que ela tem enquanto mulher no mundo da arte**. (Participante nº 79, I, categorias: “reconhecimento”).

Acredito que o fato de ser uma mulher tão reconhecida, mesmo que tardiamente, já traz alguma relação. Vejo também nas pinturas, em sua maioria autorretratos, que me remetem a algum sofrimento por ser mulher, **da nossa relação com a natureza**. (Participante nº 68, F, categorias: “reconhecimento”, “feminino”).

Frida era uma mulher a frente do seu tempo, pelo seu comportamento anti-convenção e rebelde, sua liberdade sexual, sua resignação diante de todas as adversidades sofridas em vida **e uma das poucas representantes femininas na história da pintura mundial**. (Participante nº 74, F, categoria: “reconhecimento”).

O imaginário Vanguarda/Singularidade artística, informado pelas categorias constantes nos Eixos temáticos Autenticidade (radical), Sensibilidade, Implicação política e Singularidade artística, visibiliza os elementos que designam a artista como uma pessoa peculiar, original e excepcional, por exemplo, a linguagem artística empregada e a temática escolhida, o apoderamento da autonarrativa e, por fim, o lugar ocupado como artista reconhecida que se torna referência para outras mulheres.

7.3.7 Representatividade

Eixo temático	Categorias
Identidade (não-hegemônica)	Artista, bissexual, comunista, gênero, latino-americana, mulher não-branca, pintora, representatividade, tradições.
Ícone feminista	Feminismo, obras, práticas (feministas), referência, representante.

Fonte: a autora (2021).

O imaginário Representatividade traduz as imagens de Frida Kahlo como uma inspiração ou modelo. Por meio dela, as respondentes poderiam extrair experiência e exemplo para aplicar nas próprias vidas. De outra maneira, a existência da pintora,

mediante as características citadas pelas respondentes, é ainda fonte de referência histórica. Pode-se dizer que esse último elemento é um *continuum* da Fridamania dos anos 1980 e da prática das historiadoras da arte do período, para quem o resgate histórico de mulheres que tentaram se consolidar como artistas integrava o projeto do movimento feminista. De modo similar, as interlocutoras estão olhando para Frida Kahlo como um modelo de inspiração para as práticas individuais e coletivas, como ilustra a fala de Anita correspondente ao imaginário Realismo.

Este imaginário é informado pelos Eixos temáticos Identidade (não-hegemônica) e Ícone feminista. No interior do primeiro, estão categorias que codificaram menções a elementos proeminentes de Frida Kahlo, como o fato de ser comunista, pintora e latino-americana. A categoria “bissexual” entrou nesse eixo todas as vezes em que foi explicitada com esse propósito, de marcar a sexualidade da artista como elemento caracterizador, sem a conotação comportamental de liberdade, o que levaria à inclusão no Eixo Liberdade (sexual). Como destacava a palavra “radical” no Eixo Autenticidade radical, “não-hegemônica” delimita o caráter diferencial, fora da norma, que perpassa as falas das respondentes. Por isso, é possível encontrar aqui alusões ao engajamento político comunista da artista, utilizado para caracterizá-la, mas sem injetar um tom que evidencie o caráter contestatório desse alinhamento. As principais categorias que informam esse imaginário são “latino-americana”, “comunista” e “tradições”, conforme se verifica nos seguintes exemplos.

O acolhimento de elementos da cultura mexicana indígena; o estilo de pintura autêntico; o questionamento de padrões estéticos e as representações de não-performance de gênero. (Participante n° 34, I, categoria: “tradições”).

Eu admiro sua contribuição no movimento surrealista, suas declarações feministas, **o fato de ser latino-americana, sua simpatia pelo regime socialista.** Como obra, o que me vem imediatamente é o veado ferido. (Participante n° 31, I, categorias: “latino-americana” e “socialista”).

Quebra de padrões estéticos femininos, perseverança, **celebração de sua identidade como mulher não-branca** (especialmente visto que também não sou branca e foi minha primeira referência ainda quando criança de artista de renome não-branca e **que exalte suas origens**), ser reconhecidamente LGBT em sua época. (Participante n° 20, I, categorias: “tradições” e “não-branca”).

Acho que o que mais atrai minha atenção é Frida ser uma artista **latino-americana** e **comunista**. Admiro seu envolvimento político, seus posicionamentos e os quadros dela conseguem despertar muitos sentimentos em mim, impactam. (Participante n° 16, I, categorias: “latino-americana” e “comunista”).

As últimas falas expõem a potencialidade que Frida Kahlo representa no que tange às características diferenciais e não-hegemônicas, que atraem pessoas em busca de modelos ou inspirações, como o fato de ser não-branca ou “reconhecidamente LGBT”, reforçando a leitura de Wollen (2003) sobre a artista como esse amálgama de elementos que fortalecem sua imagem como ícone. Diante da abundância de elementos de identificação, é possível compreender como a apropriação da artista é diferenciada e variada a partir das diversas camadas imaginárias passíveis de serem formadas. Usando a imagem de uma cebola para pensar esses graus de apreensão, o núcleo abrangeria uma diversidade de marcadores pouco visíveis, que se atém à personalidade da artista, como seu engajamento político e a quebra de paradigmas no campo artístico; à medida em que há um afastamento do núcleo rumo às camadas mais externas e, portanto, mais visíveis, a conexão com a artista se perfaz por meio de características ligadas à estética. Quem dá indícios para essa formulação é Lygia, integrante de um dos grupos focais:

Eu tive por muito tempo uma relação muito superficial com a imagem da Frida, por muito tempo, mesmo já na faculdade, me entendendo como feminista [...], enfim não sei, é muito doido isso porque eu acho que eu fiquei muito tempo... o único apego que eu tinha com a Frida era ‘nossa, ela quebrou padrões de beleza’, eu tinha muito essa imagem dela porque né até hoje monocelha e bigode, gente, isso não é pouca coisa, a gente sabe [...]. Eu acho que foi quando eu decidi que eu ia fazer mestrado em História da Arte e estudar história da arte feminista, fui para o MAC [Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo], quando eu comecei a escrever o meu projeto e comecei a ler, aí para mim fez mais sentido e aí eu falei: ‘não, eu acho que ela é muito mais que essa imagem midiática, e aí você vai criando as suas conexões muito íntimas e pessoais com aquela pessoa e com aquela figura e [...] não sei, eu acho que foi quando eu me aprofundei de verdade, foi fazendo mestrado, não sobre ela, mas sobre outra artista e tal, mas passando por ela, porque ela é incontornável’. (LYGIA, 2020).

Por sua vez, em Ícone feminista estão as categorias que codificam as expressões empregadas pelas participantes para relacionar a artista com o feminismo. Por sua característica proeminente no feminismo, esse Eixo ficou restrito à codificação de expressões da questão nº 8B do formulário. Ainda que a intenção da pergunta fosse precisamente que as respondentes descrevessem essa relação, decidiu-se por destacar as expressões que marcassem o feminismo em Frida Kahlo ou que iriam além, seja para especificar a artista como representante, símbolo ou ícone do feminismo. O exemplo a seguir explicita esse movimento.

Ela foi uma figura extremamente importante na luta pelo reconhecimento do espaço da mulher na arte, em dar voz a mulheres que não são ouvidas, representando uma quebra em vários padrões estabelecidos em relação a figura da mulher na sociedade. **Sua obra e existência é resistência e luta pela vida e fortalecimento das mulheres.** (Participante n° 79, F, categoria: “representante”).

A contribuição da participante n° 79 é representativa no sentido de apontar a ressignificação da obra de Frida Kahlo para uma dimensão coletiva e intimamente ligada à prática feminista dos anos 1980. Já no início do excerto, a respondente destaca a importância da pintora na luta pelo reconhecimento das mulheres no campo da arte, lembrando que Kahlo dá visibilidade àquelas que não têm voz, implicando o imaginário Vanguarda/ Singularidade artística. A pintora simbolizaria, assim, uma quebra nos padrões estabelecidos em relação à figura das mulheres na sociedade. Por fim, o conjunto de sua obra, o testemunho pintado da sua existência como artista pode ser percebido como uma resistência e uma forma de fortalecimento das mulheres, o que inscreve essa imagem no imaginário Representatividade. Para as gerações posteriores, é significativa a existência de Frida Kahlo, e essa relevância adquire uma dimensão maior no contexto do feminismo, demonstrado pelos próximos excertos.

Não sei se ela mesma chegou a ter algum contato com literatura feminista, mas a **figura dela (mulher, com deficiência, bissexual, engajada, vivendo pela sua arte, se posicionando, enfrentando padrões estéticos e morais) por si só já a coloca como um ícone feminista, de certa forma.** (Participante n° 95, F, categorias: “sexualidade”, “artista”, “engajamento”, “deficiência” e “anti-padrões”).

Frida Kahlo tem **relações com o feminismo** por representar a liberdade sexual e de expressão, **ela era uma pintora, comunista e bissexual.** Além disso ela rompe com os padrões impostos pelo patriarcado, utilizando roupas masculinas, vivendo sua sexualidade e não moldando sua aparência de acordo com a estética esperada. (Participante n° 17, F, categorias: “artista”, “comunista”, “bissexualidade”).

Sim. Eu vejo a Frida Kahlo **como a representação da luta da mulher (seja ela cis, trans ou bin) pela igualdade de gênero e liberdade feminina.** (Participante n° 92, F, categoria: “representante”).

Para mim, a Frida sempre foi um ícone do feminismo latino-americano, mas acho que nunca parei para refletir sobre a razão por trás disso. Se tivesse que falar algo sobre acho que colocaria principalmente o fato que **ela era uma mulher, que não se encaixava tanto no quesito beleza, quanto no artístico, dos padrões europeus brancos, e mesmo assim ela continuou produzindo e mostrando para o mundo a sua visão diferenciada de Arte.** (Participante n° 62, F, categorias: “alternativa”, “confiante”, “estética” e “anti-padrões”).

Os relatos das participantes n° 95 e n° 17, então, exploram o simbolismo de Frida Kahlo no feminismo a partir de características como mulher com deficiência, bissexual, artista e engajada no comunismo. A segunda vai além ao abordar o rompimento com padrões advindos da sociedade patriarcal, a vivência da sexualidade e a estética que escapa à norma. Nessa linha, as falas das participantes n° 92 e n° 62 são vistas de forma complementar: a primeira distingue, de uma forma genérica, a pintora como representante na luta pela igualdade de gênero e a liberdade feminina. Com base no que foi discutido nos imaginários anteriores, e do que elabora a participante n° 62, igualdade de gênero pode ser interpretada como a igualdade no campo profissional artístico, e liberdade como a quebra de padrões e exercício livre da sexualidade, como também referidos pela participante n° 17. Portanto, a produção artística é outro ponto de contato com o feminismo, conforme mostra as narrativas a seguir.

A Frida representa muito do feminismo **com seus autorretratos em que não há distorções da realidade para se adequar a padrões estéticos, por exemplo.** (Participante n° 53, F, categoria: “obras” e “representatividade”).

Pelo que já li dela, entendo que ela não tenha se associado ao feminismo enquanto movimento político e social, **mas suas ações, a maneira como suas obras repercutiram e repercutem até hoje, compõem o que pode ser matéria-prima de parte do todo muito plural que é ‘o’ feminismo.** (Participante n° 27, F, categorias: “reconhecimento” e “obras”).

Cabe ressaltar a fala da respondente n° 53 em relação à ausência de distorções da realidade nos autorretratos com os imaginários Autenticidade e Realismo: porque a artista se “representa do jeito que é”, esteticamente, seria mais autêntica, mais realista. Ambos os exemplos apontam como as ações da pintora, com especial foco nas obras, dialogam com o feminismo em alguma medida. É interessante observar que, no esforço de conjugar a artista ao feminismo, as respondentes acabam elaborando concepções sobre o movimento (teórico, político e social), ao mesmo tempo em que deixam claro o que o feminismo representa para elas. Os seguintes exemplos são representativos.

Acredito que o fato de a mulher buscar ser o que quer é a maior bandeira do feminismo. E foi o q Frida fez. Além disso, a rejeição aos padrões de beleza é algo latente. (Participante n° 41, F, categorias: “liberdade” e “feminismo”).

Principalmente pelo seu trabalho. **Qualquer mulher que ousa disputar espaços de poder historicamente ocupados por homem, tem uma relação com o feminismo. E ela fez isso com suas obras.** Além disso, por questionar

padrões sociais e estéticos. E várias outras coisas que me fogem à lembrança no momento... (Participante nº 9, F, categorias: “feminismo”, “obras”).

Dos extratos, é possível apreender que, para a respondente nº 41, a bandeira do feminismo é a mulher buscar ser quem é, e Frida Kahlo seria emblemática nesse sentido. Novamente, a Autenticidade ressurge na narrativa sobre a pintora. Por sua vez, a respondente n. 8B assinala que feminismo é a disputa de espaços de poder historicamente ocupados por homens, e Frida Kahlo teria rompido com esse padrão com sua produção artística. Acrescenta que o questionamento dos padrões sociais e estéticos é representativo dessa relação.

Georgina menciona como o caderno que possui com a imagem da artista é usado para registrar pensamentos e ideias, sendo a imagem da pintora na capa simbólica e inspiradora para seu processo criativo, levando-a a se sentir estimulada para produzir e criar.

[...] eu até estou com um caderninho da Frida aqui que eu comprei de um colega da faculdade que faz esses cadernos e é o meu caderno de anotações para os meus pensamentos, para as coisas que eu quero criar, então tem todo um significado para mim ter a Frida na capa porque ela é inspiradora e autêntica e eu acho que sempre significou isso assim. (GEORGINA, 2020).

Ainda nessa perspectiva, Georgina comenta que quando comprou o caderno estava elaborando um texto sobre um alter ego latino-americano, o qual combinou com a imagem de Frida Kahlo, principalmente porque a pintora é uma motivação para que produza sua arte.

[...] eu lembro que na época eu estava escrevendo um texto meu sobre um alter ego assim, e esse texto tinha muito a ver com esse alter ego ter uma imagem latino-americana muito forte e aí eu lembro que eu comprei o caderno da Frida principalmente por ser uma artista mulher e latino-americana que tinha um grande significado... existem outras que não são tão divulgadas. E assim, eu tenho que ser honesta, eu não lembro os nomes porque eu vi numa exposição, mas faz muito tempo, mas eu acho que é a representação que a Frida tem como artista e mulher me motivou mais a comprar o caderno porque eu acho que de alguma forma era algo que me motivava a continuar criando porque você ter referências femininas quando você está tentando produzir textos ou alguma forma de arte sendo mulher é muito importante e a Frida tem essa marca né. (GEORGINA, 2020).

A pintora é, mais uma vez, uma referência: se com Anita, a artista mostrava o lado

“mundano” de personalidades influentes historicamente, com Georgina, ela é uma referência em termos criativos, como ilustra o trecho anterior.

7.4 Considerações sobre o imaginário em Frida Kahlo

Este tópico tentou indicar os imaginários possíveis das mulheres em relação a Frida Kahlo. Nesse movimento de sedimentação das camadas imaginais, aspectos extraídos da vida ou da obra da artista são concebidos como significativos pelas entrevistadas, sobretudo porque dialogam com suas realidades ou as amparam nas escolhas e dilemas cotidianos. É essa a principal função do mito, conforme discutido no capítulo anterior, e é por isso que o imaginário, no caso de Frida Kahlo, é tão importante, especialmente em se tratando da associação ao feminismo. Em contraposição ao real árido descrito por Silva (2017), o imaginário propicia uma realidade mística, um corte na percepção que a modifica e a torna significativa para o sujeito.

Quando as participantes do estudo falam de Frida Kahlo, estão falando de si, ou seja, dos elementos da história de vida da pintora que são significativos para elas. Quando comentam, por exemplo, o fato de a pintora ter superado um relacionamento abusivo, estão mencionando um aspecto da vida da artista que tem significado e adquire importância. Ou quando se referem à quebra de padrões, à autenticidade, estão indicando o que consideram relevante entre várias possibilidades.

Nessa discussão, as manifestações das participantes dos grupos focais são ilustrativas. Anita ao aludir à pintora como exemplo de personagem histórica atrelada a dilemas mundanos, como da maternidade, aponta para uma formação imaginal que dota o real de um sentido individual. A imagem da artista como alguém que desejava ser mãe e sua posição privilegiada enquanto referência histórica são combinadas para formar um imaginário que se torna expressivo para a entrevistada.

Imaginário torna-se, assim, uma noção extremamente importante por ser representativa de uma pós-modernidade fragmentada, sendo compartilhado por meio da imagem, de uma dimensão que parte da percepção e da sensibilidade, e não do racional, verbal. Uma Frida buda¹⁰⁸, uma Frida utilizando a camiseta do *Daft punk*, a frase “Sou

¹⁰⁸ A Frida buda surgiu como exemplo dado por Haydéa de uma estatueta de Frida Kahlo que encontrou em uma viagem a Buenos Aires. A estatueta, conforme a participante narra, era de uma Frida Kahlo usando um quimono em uma posição que remetia aos monges budistas. Inicialmente, o exemplo é evocado para se referir à maneira como a artista se tornou popular. Em seguida, Haydéa o menciona

Frida Não me Kahlo”, enfim, todas essas produções verbais e imagéticas que inovam em torno do nome da artista trabalham para a cristalização de significados sobre certos sentidos: imaginários de uma Frida Kahlo contestadora, despojada, que sustenta sua própria arte, independentemente da tradição, que preza por sua autenticidade e rejeita rótulos e filtros. Nesses ciclos do imaginário, é difícil - e nem consiste em um objetivo deste trabalho - assinalar fontes, origens, mas aceitar sua existência da forma como são, e trabalhar a partir delas para compreender como contribuem para a elaboração do espírito da cultura contemporânea nesse aspecto particular.

A associação da artista ao feminismo é também ilustrativa, pois não existe um discurso estabelecido no seio do movimento; ela é, porém, latente entre as mulheres entrevistadas. Imaginário, segundo a formulação de Silva (2017, p. 58), “[...] é aquilo que se acrescenta inconscientemente ao acontecido, mas que se torna, depois de fixado, a única consciência possível do existente”. Frida Kahlo figura como representante do movimento no inconsciente da maioria das respondentes, uma relação que acaba sendo possível a partir do processo imaginal, o qual se torna coletivo. O imaginário, como visto, é constitutivo do estar-junto e, no caso da pintora, propicia a agregação entre mulheres identificadas com o feminismo.

Ainda discorrendo sobre os imaginários identificados com base nas respostas ao questionário, é interessante referenciar ao movimento que circunda o indivíduo e o coletivo como parte da elaboração teórica sobre o neotribalismo (MAFFESOLI, 2000) e o imaginário (SILVA, 2017). Foi possível perceber diversos imaginários partilhados pelas mulheres, por exemplo, Frida Kahlo enquanto personagem histórica que quebrava padrões. Porém, a maneira de expressar esse imaginário variava expressivamente, podendo assumir desde uma posição mais passiva, como a partir do uso da expressão “não se enquadrava em padrões da sociedade”, até uma postura mais ativa como “questionava” ou “rompia com padrões”. Conforme Maffesoli (2001, p. 15), a perspectiva do “paradigma estético” enfatiza os pontos que unem as pessoas a partir do compartilhamento mitológico.

Podem existir heróis, santos, figuras emblemáticas, mas eles são, de certa maneira, tipos ideais, formas vazias, matrizes que permitem a qualquer um reconhecer e comungar com os outros. Dionísio, D. Juan, o Santo Cristão ou

para ilustrar o caráter inautêntico de certas reproduções da artista e como a percepção sobre a pessoa que possui ou usa esses objetos pode variar a depender da sua relação, o que será melhor desenvolvido no tópico 7.6

Herói Grego, poderíamos desfiar infinitamente as figuras míticas, os tipos sociais que permitem uma estética comum e que servem de receptáculo à expressão do 'nós'. A multiplicidade, em tal ou qual emblema, favorece infalivelmente a emergência de um forte Sentido Coletivo.

Uma comparação entre os Quadros 4 (capítulo 6) e 5 (tópico 7.3) indicam algumas semelhanças entre os imaginários sobre Frida Kahlo encontrados na literatura e junto às mulheres que contribuíram para a pesquisa. Resiliência, Contestação/Força, Representatividade e Vanguarda artística estão presentes desde a literatura dos anos 1990, 2000 e 2010 e sugerem uma continuidade por meio das respostas obtidas ao questionário.

O imaginário Representatividade, por sua vez, extraído dos textos de autores como Sullivan (1992) e Dosamantes-Beaudry (2002), realça como Frida Kahlo parecia representar uma espécie de modelo a diversas pessoas, validando lutas e vozes. Muitas respondentes destacaram isso em suas falas, não apenas ao associarem-na ao feminismo, mas ao ressaltarem os posicionamentos políticos, questionamento das identidades de gênero e exercício da sexualidade.

Contestação/Força, como mencionado por Dosamantes-Beaudry (2002), enfatiza o alinhamento comunista da artista como imagem que espelha o imaginário de uma pessoa contestadora da ordem. As contribuições das participantes acrescentaram outras nuances a esse imaginário, como o exercício de uma sexualidade que opera fora da norma, bem como do protagonismo e da autonomia percebidos em sua imagem.

Resiliência, na literatura, destacava, principalmente, o sofrimento, as dificuldades com a maternidade e o relacionamento conturbado com Diego Rivera. As respostas obtidas via questionário qualificaram esse imaginário ao dimensionarem a capacidade de superação da artista, ou seja, de como a resiliência manifesta-se na produção artística em um contexto permeado por diferentes barreiras emocionais, físicas e sociais.

Por fim, Vanguarda artística, na literatura, sublinhava a abordagem, por Frida Kahlo, de temáticas inovadoras para a época, que partiam de outro tipo de representação do corpo feminino. As respostas ao questionário seguem formulação semelhante, mas ainda destacam as singularidades da pintora e reforçam o protagonismo da pintora no campo artístico.

O imaginário caracteriza o estado de espírito da cultura de determinado povo. Ele pode mudar sob condições históricas e sociais. Nesse sentido, é interessante verificar

como alguns imaginários de fato dialogam com o espírito da contemporaneidade, como é o caso de Autenticidade e Realismo, temas intrinsecamente associados às mudanças tecnológicas na subjetividade dos sujeitos, como realçou Sibilia (2015).

Com Frida Kahlo, Autenticidade marca uma exposição de si, algo que vai ao encontro ao que as redes sociais pregam. A artista, porém, demarcava essa autorretratação com a publicização de dilemas, dificuldades e problemas, em oposição às gerações atuais, que usam das redes sociais para delimitar suas performances de autenticidade (SIBILIA, 2015) e reproduzir o excesso de positividade (HAN, 2015).

Esse realismo de si nos autorretratos de Frida Kahlo pode ser contestado, tendo em vista a maneira como a pintora construía a si mesma e montava sua persona (MAYAYO, 2008), porém, parece ser o caráter exatamente ambíguo dessa performance autêntica (SIBILIA, 2015), tão em diálogo com o que se discute atualmente, que arrasta o olhar contemporâneo para a artista.

Uma situação ilustrativa é a caracterização corrente da artista como uma rainha das *selfies* encontrada em vários artigos de jornais, como dos veículos de mídia CNN, *Financial Times* e *The Guardian*. Essa comparação associa os autorretratos da artista às fotografias digitais capturadas pelas pessoas com câmeras de *smartphones*. O site “*All that’s interesting*”, por exemplo, apresenta uma matéria que pretende livrar a culpa dos *millennials*¹⁰⁹ sobre a cultura das *selfies* ao vinculá-las aos retratos pintados da monarquia europeia no século XVIII. O site destaca essa prática artística como a origem da *selfie* porque nela havia também o intuito de autopromoção, engrandecimento de si e estratégia pessoal de marketing da realeza e da nobreza (ALL THAT IS INTERESTING, 2015).

No caso de Frida Kahlo, o site *Art Upp* destaca que o amor da artista pelas *selfies* tem como origem o aprendizado sobre a fotografia junto ao pai, Guillermo Kahlo, destacando seu olhar ousado em direção à câmera, postura que adotou também em seus quadros. O caráter posado e montado das obras da artista é, de fato, detectado por estudiosos do campo da arte, que o associam ao domínio da linguagem fotográfica pela pintora.

Ainda no interior dessa discussão sobre a pertinência (ou *suitability*) contemporânea de Kahlo, ressalta-se o uso político das vestimentas como outro fator de

¹⁰⁹ *Millennials* (ou “geração Y”) corresponde à geração de pessoas nascidas entre os anos de 1980 e 1994.

aproximação. O senso estilístico de Frida Kahlo, especialmente em relação a suas roupas, conjugada a uma “habilidade de autopromoção”, fez com que fosse construída como uma santa mexicana secular.

Em todas as fases, Kahlo consagrou o rosto severo, semelhante a uma máscara, a sobrancelha, o toque sombrio de um bigode. (Mesmo quando a sua atenção como pintora pousou brevemente em macacos ou gatos, eles partilham as suas distintas sobrancelhas espessas e boca suspensa.) Ela fez das suas características um fetiche e encorajou todos a adorar no mesmo altar. (BUDICK, 2019, *on-line*, tradução nossa)¹¹⁰.

Tanto é interessante que a pintora pode ser metonimicamente representada por uma coroa de flores e uma monocelha e ser imediatamente identificada. É essa capacidade mimética, fundada na repetição das expressões faciais, que contribui para uma proliferação imagética tão intensa e capilarizada.

A aproximação dos autorretratos às *selfies* funda-se na “maneira autêntica com que Frida Kahlo mostrou sua personalidade interior”, representando questões pessoais de uma maneira crua e detalhista (MCKENZIE, 2014, *on-line*) e experiências pessoais, como “dramas com seu atual/ex marido, sua saúde debilitada e sua dificuldade em ter filhos”¹¹¹ (ART UPP, *on-line*). O *website Art Upp* (s/d, *on-line*) vai além para pontuar que, diferentemente das atuais, as *selfies* de Kahlo tinham propósito: o uso das vestimentas mexicanas enfatizava sua ancestralidade e o amor por seu país e, ademais o cunho político de suas obras também incluía detalhes sobre sua vida. Afora o uso em si, as roupas também eram intensamente politizadas em Frida Kahlo, assim como os artefatos que a pintora colecionava (BUDICK, 2019). Estabelece-se um diálogo frutífero com a atualidade quando as roupas se tornam um modo de expressão política no espaço público muito mais eficaz do que uma mensagem escrita em um muro ou em um cartaz de manifestação (LEJEUNE, 2021). É o caso das várias marcas de roupas que passaram a veicular mensagens políticas, em especial ligadas ao feminismo ou ao empoderamento feminino, nos últimos anos. Ilustrativo desse movimento é o lançamento, em 2017, de uma camiseta pela marca de alta costura Dior com o *slogan*

¹¹⁰ No original: “At every stage Kahlo enshrined the stern, mask-like face, the unibrow, the shadowy hint of a moustache. (Even when her attention as a painter briefly landed on monkeys or cats, they share her distinctive bushy brows and downturned mouth.) She made a fetish of her features and encouraged all to worship at the same altar”.

¹¹¹ No original: “her dramas with her on again/off again husband, her poor health, her inability to have children”.

“*we should all be feminists*”, frase extraída de um livro da escritora Chimamanda Ngozi Adichie.

Sob um olhar contemporâneo, a pintora ainda teria antecipado movimentos de valorização da diversidade corporal e estética ao ter se autorretratado de uma forma “autêntica” e sem filtros. Novamente, é necessário ressaltar como essa autenticidade é posta em questão por Mayayo (2008), quando a autora evidencia os mecanismos empregados pela artista para compor sua imagem. É inegável, contudo, que a interpelação da imagem de Frida Kahlo, imagem esta deslocada dos padrões de beleza contemporâneos, provoca as respondentes e influencia na formação dos imaginários Autenticidade e Realismo. Ainda que não tenha sido a intenção da artista questionar padrões estéticos, é essa a consequência que a recepção de suas obras gera. “É preciso um carácter e tanto”, afirma McKenzie (2014, *on-line*), “[...] para inspirar uma legião de mulheres a desenhar sobrancelhas espessas e bigodes negros no seu próprio rosto”.

Outro fator de associação dos quadros às *selfies* encontrado na literatura reside na solidão que motiva o ato de tirar uma *selfie* e, por conseguinte, publicá-la. Em uma subjetividade predominantemente alterdirigida, a existência do eu é validada a partir do momento em que é visto pelo outro (SIBILIA, 2012). Disso decorre que a *selfie* é um dos muitos instrumentos disponíveis para apaziguar a solidão dos sujeitos e reavivar sua existência. De modo similar, os autorretratos eram, para Frida Kahlo, segundo registra a literatura, uma forma de não se sentir sozinha. Teria afirmado a pintora, “Eu pinto a mim mesma porque sou sozinha e porque sou o assunto que conheço melhor”¹¹². Enquanto uma mulher à frente de seu tempo, Kahlo teria antecipado e explorado a tendência humana global de compartilhamento da própria imagem para aplacar a solidão (BRAMLEY, 2017, *on-line*). Não apenas isso, Kahlo é uma rainha das *selfies* porque divide com as pessoas sua beleza externa e interna, o que inclui seus sentimentos e pensamentos, incluindo defeitos e falhas.

Na época das redes sociais, a comunicação é virtual em vez de face-a-face e a despeito dessa comunicação instantânea, as pessoas podem se sentir mais sozinhas do que nunca. Frida foi uma gênio ao agarrar essa solidão e olhar introspectivamente, pintando o que ela via dentro de si mesma (ART UPP, s/d, *on-line*)¹¹³.

¹¹² No original: “*I paint myself because I am often alone and I am the subject I know best*”.

¹¹³ No original: “*In the age of social media*”, diz o artigo, “*communication is now virtual instead of in person, and despite this instant communication people can feel lonelier than ever. Frida was a genius at taking this loneliness and looking introspectively and painting what she saw within herself*”.

A solidão é, então, um aceno de Frida Kahlo às gerações intensamente conectadas e imersas na cultura que povoa as redes sociais. Pessoas que se vestem como a pintora, para McKenzie (2014, *on-line*), sentem que ela também foi uma pessoa sozinha, mas que desafiou a solidão e conseguiu superá-la em meio a outros problemas.

Ainda que o tema da solidão tenha sido pouco tratado diretamente pelas interlocutoras, ele aparece de modo subjacente nas referências ao processo de superação das dores físicas e psíquicas, como também na ideia da solidão como sentimento feminino partilhado: enquanto mulher em uma sociedade patriarcal, tentando assegurar um “*a room of one’s own*” no campo da arte, aborda-se indiretamente a temática. O feminismo, nesse sentido, é o movimento no qual essa solidão é neutralizada por meio da força que a união entre as mulheres fomenta.

A associação dos autorretratos à *selfie* aproxima a artista das gerações contemporâneas, podendo ser vista como uma espécie de atualização de Frida Kahlo. Isso vem conjugado com a ênfase nos aspectos banais da vida da artista e que podem ser relacionados à vida ordinária das pessoas. Kahlo “expunha” sua intimidade através dos quadros como os *millennials* fazem atualmente com as *selfies* nas redes sociais. Essa associação é significativa e imaginal. Ainda que com viés político e simbólico, com o emprego de simbolismos e mitologias, os autorretratos viram *selfies* com propósitos. É ilustrativo mencionar a seguinte frase de Budick (2019, *on-line*) que distingue Frida Kahlo como “[...] uma artista suprema para a época das *selfies*, uma rainha da autorrevelação controlada, amante da humildade vaidosa”¹¹⁴.

É interessante verificar a recorrência do imaginário de Frida Kahlo como alguém que, apesar das façanhas em vida, como a relação com personalidades famosas e protagonismo político e artístico, sofresse de muitos problemas semelhantes a qualquer mulher, como relacionamentos abusivos, acidentes/doenças e abortos. Essa ordinariedade da vida é registrada nas obras por sua própria protagonista-narradora-autora, o que a difere de outros nomes cuja intimidade só era possível resgatar por meio de cartas, diários ou testemunhos. O fato de a artista ter, por si, registrado todos esses acontecimentos, contextualiza o fascínio e a atração que exerce na geração atual em uma perspectiva diferente dos anos 1980 e 1990.

¹¹⁴ No original: “*She’s the consummate artist for the age of selfies, a queen of controlled self-disclosure, mistress of the humblebrag*”.

Outro elemento notável é o fato de a própria vida da autora parecer uma realidade vivida ficcionalizada. Conforme interpretou Sibilía (2012), o caráter alterdirigido da sociedade contemporânea em conjunto com o esfacelamento das fronteiras entre o ficcional e o real faz com que a realidade precise se intensificar de tal maneira a adquirir uma roupagem ficcionalizada. Ao mesmo tempo, haveria um esquadramento da vida de personalidades históricas para desvelar o reles, o banal dentro de uma vida tornada ficção. No caso de Frida Kahlo, parecem operar os dois movimentos. A vida da pintora, com todos os acontecimentos mais singulares e únicos, torna-a quase ficcionalizada: ela tem todos os traços de uma mártir (BUDICK, 2019). Por outro lado, a própria pintora empregou o autorretrato para expor a intimidade, o que a faz uma mulher comum, uma mulher que também está sujeita a situações ligadas ao gênero, aproximando-a das interlocutoras.

Algumas respondentes compararam o fenômeno da cultura material em torno de Frida Kahlo com Che Guevara, militante cubano cuja imagem estampou diversas camisetas, principalmente nos anos 1990. Uma primeira aproximação entre os dois poderia apontar um paralelo, já que ambos têm um posicionamento contra-normativo que atrai pessoas identificadas com essa linha política. Entretanto, o que realça a pintora é o uso intenso da auto-imagem através das obras, significando adições às cartas, diários e biografias. Auto-imagem esta que é constantemente alvo de modificações e releituras. Na linguagem contemporânea, a análise é de que a artista criou uma marca pessoal (*personal brand*)¹¹⁵. De acordo com Nicholas Chambers (DELANEY, 2016, *on-line*, tradução nossa), curador de uma exposição sobre a artista em New Wales, Austrália¹¹⁶

Suas fotos são uma performance, o modo como ela se apresenta ao mundo. Como Dalí e Warhol, ela entende o poder de uma imagem. É por isso que ela ressoa tão fortemente com pessoas jovens hoje em dia que estão tentando uma imagem e uma identidade em frente de uma câmera¹¹⁷.

¹¹⁵ Segundo Sibilía (2015), a noção de “marca pessoal” surgiu em 1997 para enunciar a maneira como as pessoas vendem a própria imagem às demais e que estaria associada à subjetividade alterdirigida, em que performar inclui também projetar um eu interessante

¹¹⁶ “Frida Kahlo and Diego Rivera - from the Jacques and Natasha Gelman Collection”, Galeria de Arte de New South Wales (2016).

¹¹⁷ No original: “*It’s a performance in her photos, the way she presents herself to the world. Like Dalí and Warhol she understood the power of an image. That’s why she resonates so strongly with young people today, who are trying on an image and identity in front of the camera*”.

O estudo descreve Frida Kahlo como uma personalidade histórica por meio da qual as respondentes buscam inspirar-se para lidar com problemas e dilemas pessoais. A variedade de identificações possíveis permite uma pluralidade de conexões, como apresentado acerca do imaginário Representatividade. Na análise da artista como uma loba solitária, alguém que obteve sucesso apesar dos vários obstáculos, Frida Kahlo parece ser um “caso de sucesso”, alguém em quem essa inspiração possibilita um aprendizado.

Sem dúvida, Frida era uma mulher marcante, de certa forma muito feminina - graciosa e bem-vestida na sua roupa mexicana tradicional e adornada com joias e cabelos compridos entrançados. No entanto, esta era justaposta com os seus traços muito masculinos - a sua famosa monocelha, cabelo facial, o seu amor pelo álcool, pelo fumo e pelos palavrões. Este não era certamente um comportamento de senhora no início do século XIX. Ela é vista por muitos como um ícone feminista, não só por causa deste contraste, mas porque ela foi capaz de romper o teto de vidro do mundo da arte, que tem sido dominado pelos homens durante séculos. (ART UPP, s/d, *on-line*, tradução nossa)¹¹⁸.

Como Sibilia (2012) comentou, as biografias como gênero literário estão em alta, especialmente quando enfatizam a centralidade subterrânea (MAFFESOLI, 2001) de pessoas de destaque. Nessa perspectiva, reflete-se sobre o livro “*What would Frida do?: a guide for living boldly*”, publicado em 2020, e que apresenta lições de vida inspiradas na vida da artista. O livro é dividido por temas como dor, sexo, identidade, estilo e criatividade, nos quais a autora, Arianna Davis, mergulha em aspectos da vida da pintora e que servem como ensinamentos e aprendizados. Em criatividade, por exemplo, Davis narra como travava um diálogo mental com a pintora sobre a busca por inspiração, enquanto tentava vencer a procrastinação e iniciar a escrita do capítulo. A resposta-chave para compreender a origem da criatividade de Kahlo, diz a escritora, advém da biografia da artista, pois sua imaginação não foi criada do vazio, mas da honestidade, do tédio e da necessidade. O acidente sofrido na adolescência foi o pontapé para que começasse a se ocupar com a pintura. “Dali em diante, sua dor e dificuldades - tanto mentais quanto físicas - terminaram nas telas ao longo de sua vida, uma vida de

¹¹⁸ No original: “*Without doubt, Frida was a striking woman, in some ways very feminine – graceful and poised in her traditional Mexican clothing and adorned with jewellery and long braided hair. However, this was juxtaposed with her very masculine traits – her famous monobrow, facial hair, her love of alcohol, smoking, and cursing. This was certainly not lady like behaviour in the early 1900’s. She is seen by many as a feminist icon, not just because of this contrast, but because she was able to able to break through the glass ceiling of the art world, which has been dominated by men for centuries*”.

expressão que significava que os sentimentos mais profundos de Frida eram traduzidos através do pincel para o cavalete” (DAVIS, 2020, s/p, tradução nossa)¹¹⁹.

Por sua vez, o artigo “5 lições de vida para aprender com Frida Kahlo”, publicado em um portal chamado Senhora Carreira, ajuda a compreender essa leitura contemporânea sobre a história da artista. A proposta do portal consiste em aliar desenvolvimento profissional com o pessoal e, ao longo do texto, destaca cinco ensinamentos que podem ser extraídos da vida da artista na construção de uma carreira profissional. A primeira lição é “transforme dificuldade em oportunidade” e está associada ao fato de que, durante a recuperação do acidente de ônibus, Frida Kahlo deu início à sua carreira artística. “Ela usava a pintura para enfrentar a dor, não para esquecê-la”. E continua o texto,

Muitas vezes usamos nossas dificuldades como desculpas, mas também é possível usar para explorar novos caminhos e para reencontrar a nossa força, para buscar oportunidades. O fato de que, só sabemos o que conseguimos superar, superando é uma bela motivação para nunca desistir antes de tentar (SENHORA CARREIRA, 2018, *on-line*).

A segunda formulação é “exercite o autoconhecimento” e relaciona a pintura dos autorretratos como *selfies* por meio das quais Frida Kahlo pintava o mundo interior, mas também se retratava menos bonita do que na realidade. Com essa prática, teria encontrado “a melhor forma de se conectar aos seus sentimentos e refletir sobre sua vida”.

Em terceiro lugar, está o ensinamento “seja quem você é”: Frida Kahlo sempre afirmou a origem mexicana, valorizou sua cultura e passou a vida toda na casa em que nasceu, representando uma prova de lealdade à cultura e à família. Além disso, rejeitou o rótulo de pintora surrealista atribuído por André Breton. O orgulho da pintora acerca de sua feminilidade e identidade impediam que fosse caracterizada de forma diferente para “se tornar mais palatável para o público europeu”.

Se você quer a arte da Frida, você tem que querer a Frida. Considerando sua história de vida, personalidade e trabalho, a presença de Frida na história e na arte no mínimo desafiava os padrões daquela geração. Mulher, ativista, PCD, mexicana, ‘monocelha’, bigode, tequila, trajes típicos, bissexual, politizada, pintando autorretratos com animais exóticos para comunicar suas

¹¹⁹ No original: “From there, her pain and struggles - both mental and physical - ended up on the canvas throughout her life, a life of expression that meant Frida’s deepest feelings were translated via paintbrush onto an easel”

ideias, causas e sentimentos. Frida era Frida, sem pedir desculpas ou licença. (SENHORA CARREIRA, 2018, *on-line*)

De novo, predomina o imaginário de Frida Kahlo enquanto uma mulher que não estava disposta a agradar, nem a ceder a pressões externas em nome de um padrão social com o qual não concordava. Todos os elementos mencionados pelo artigo apontam diversos marcadores que apareceram como significativos para as interlocutoras do estudo, diferenciando Frida Kahlo de outros artistas ou personalidades históricas icônicas.

O quarto conselho é “faça acontecer” em alusão à perseverança demonstrada por Kahlo ao comparecer à sua exibição solo no México contrariando as recomendações médicas, pois estava submetida a um tratamento para a cura de um pé gangrenado.

Por fim, a quinta lição é “Ame-se, antes de mais nada”: apesar de todas as dificuldades, Frida Kahlo “era cheia de amor”: teve vários relacionamentos e inclusive após a separação do então marido, Diego Rivera, permitiu-se estabelecer relações com outras pessoas.

Durante a separação Frida abandonou seu lado feminino, cortou o cabelo (que tanto amava) curtinho, abandonou os vestidos e usava apenas ternos masculinos. Manteve apenas os brincos. O quadro Autorretrato com Cabelo Cortado, representa seu desejo de se tornar independente, especialmente de homens. Frida amava tanto Diego que ela comprometeu sua paz ao aceitar sua infidelidade, ela priorizou a felicidade dele em detrimento da sua, se sacrificou para não perdê-lo (SENHORA CARREIRA, 2018, *on-line*).

Nesse caso, o artigo aconselha a uma prática, amar a si mesma, que a própria Frida Kahlo não teria conseguido praticar.

Esse tópico tentou apresentar algumas reflexões sobre possíveis aproximações de Frida Kahlo à contemporaneidade enquanto uma atualização, ou seja, uma leitura da vida e obra da artista com as referências e repertórios atuais. Com base em artigos de jornais que constroem a artista como rainha das *selfies*, percebe-se a atuação dos imaginários Autenticidade e Realismo. Este último, conjugado com o imaginário Representatividade, convergiu para a elaboração dessa atualização através da busca pelo ordinário em meio às personalidades históricas. Nesse sentido, Frida Kahlo constitui-se como um modelo de vida, alguém a quem se recorre como referência em meio ao confronto a dilemas e problemas cotidianos.

7.5 Frida Kahlo e o feminismo

Os achados de campo demonstram que os imaginários em torno de Frida Kahlo são mobilizados para associar a artista ao feminismo, sendo possível inferir que há um imaginário coletivo atuando por detrás desses imaginários para estabelecer essa relação, ainda que ela não esteja sempre clara para as entrevistadas. A narrativa de Georgina, uma das participantes dos grupos focais, destaca o caráter difuso e “vaporoso” dessa relação.

E eu acho que hoje em dia eu não sei se foi muito discutido, eu conhecia a Frida como símbolo feminista antes de conhecer a história dela e tudo mais, mas eu não entendi por que ela era um símbolo feminista e eu acho que ficou muito distanciada essa imagem dela de feminista como militante de classe também, sabe. Eu acho que as opressões de gênero que ela analisava também estavam muito relacionadas às opressões de classe. E eu acho que isso foi meio desvinculado, só que eu só fui ter contato com isso depois que eu fui atrás da história dela, então até aí eu não entendia muito direito porque ela era associada como símbolo feminista. (GEORGINA, 2020).

Conclui-se da fala de Georgina que a associação de Frida Kahlo ao feminismo, em termos imaginais, é anterior ao processo de conhecimento da artista. Isso demonstra, de certa maneira, o poder da representação da pintora. Assim, em uma primeira camada, mais “superficial”, a associação ao feminismo se dá a partir da imagem de ruptura com os padrões, ou seja, a artista carrega características estéticas que contrariam o padrão, como os pelos faciais e a autorrepresentação que foge à representação canônica das mulheres no campo da arte. Não à toa, “anti-padrões” é uma das categorias que mais apareceu na codificação de respostas. Essa camada “superficial” talvez explique a apropriação de Frida Kahlo pelo feminismo liberal, conforme a conjectura verificada na conversa entre Georgina e Abigail¹²⁰:

Pesquisadora: [Quando] outras mulheres que usam esses objetos ou mesmo comunicando a imagem da Frida Kahlo, vocês acham que está sempre associada ao feminismo ou vocês acham que não, pode ser outra coisa? Qual é a percepção que vocês têm quando veem esses usos por mulheres?

Abigail: eu não vejo associado a outra coisa... é ao feminismo.

¹²⁰ Abigail de Andrade (1864-1890) foi uma pintora e desenhista brasileira vencedora da “Primeira Medalha de Ouro” da Exposição Geral de 1884. Teve uma morte prematura, que abreviou sua carreira e reconhecimento. Teve duas exposições individuais em 1886, no Rio de Janeiro.

Georgina: eu acho que em alguns momentos é o feminismo, mas justamente por essa divulgação massiva da imagem dela, eu acho que às vezes é só a estética diferente, ela colorida, e aí as pessoas usam a imagem... eu fico até meio triste porque eu acho que a imagem dela foi muito associada ao feminismo liberal e a Frida não era uma feminista liberal, ela era feminista de classe mesmo, uma feminista marxista e eu acho que foi muito associada ao feminismo liberal e é um pouco triste, mas tudo bem, as pessoas podem usar o que elas quiserem, e faz parte da vida...

Pesquisadora: Mas por que você acha que ela foi associada ao feminismo liberal?

Georgina: porque eu acho que extraíram só aquela frase ‘meu corpo minhas regras’ porque a Frida falava muito do corpo e ela se relacionou com outras mulheres ao longo da vida e o relacionamento dela mesmo que não dito foi meio que aberto então extraíram só essa parte dela [...] e ela acabou virando um símbolo, mas eu acho que ela só é um símbolo para o feminismo liberal enquanto ela é vista de longe, quando as pessoas se aproximam mais da história dela desmistifica um pouco.

De fato, essa primeira camada de Frida Kahlo como rompendo com padrões, sobretudo estéticos, pode dialogar fortemente com um discurso liberal que enxerga o feminismo como movimento pela liberação feminina, descuidando da interseccionalidade, ou seja, dos marcadores sociais que diferenciam as experiências das mulheres e determinam outras frentes de reivindicações que podem colidir entre si. Na narrativa a seguir, Mira afirma que a sua relação com Frida Kahlo foi iniciada pela questão visual, a partir da curiosidade provocada pela imagem da pintora, elemento que se tornou ponto de partida para sua imersão na história de vida e obras.

Para mim foi uma coisa muito mais visual primeiro de ser pré-adolescente e ver aquela imagem dela, não lembro se era foto ou autorretrato, mas de ver aquela imagem e ficar curiosa, quem foi, o que aconteceu, quem é essa pessoa super forte e aí procurar saber mais sobre a história e sobre a carreira, as obras, foi meio o inverso, de ter minha atenção com a imagem e pesquisar depois, acho que foi mais ao contrário... (MIRA, 2020).

Em uma segunda camada, parte-se para a biografia, considerando que a história de vida da pintora é constantemente assinalada pelas participantes: a tragicidade, a dor e o sofrimento na perspectiva da Resiliência; as contradições e imperfeições dentro da chave do Realismo, o exercício de uma sexualidade que prima pelo desejo em detrimento das convenções sociais sob a chave da Liberdade, e a persistência em ocupar um lugar no campo artístico, apesar das poucas referências disponíveis e das expectativas sociais em torno das mulheres no período.

[...] eu acho que ela pode ser associada ao feminismo pela marca da dor de ser mulher, eu acho que ela transmite nos quadros dela e tinha uma questão que envolvia a vida dela pessoal, por ela ter sofrido o acidente com o bonde e não ter podido ter filhos, mas eu acho que isso é uma marca muito grande, a maternidade e a forma como ela se sentia em relação ao Diego Rivera, eu acho que essa marca do feminino nos quadros dela remetem a uma exaltação do corpo feminino, mas também das dores de ser mulher, e eu acho que é por isso que ela é muito uma marca de artista feminista assim. (GEORGINA, 2020).

Georgina sumariza vários elementos discutidos que posicionam Frida Kahlo como um emblema para a luta feminista e das mulheres em geral, tocando, especialmente, os elementos biográficos da artista. Tarsila também ressalta a história da artista como essencial para que pudesse se engajar na cultura material que a circunda.

[...] quando eu era pequena, eu li numa revista da minha mãe, revista Cláudia, sobre a história de vida da Frida, e falava sobre o acidente e isso me marcou muito. E aí eu virei fã, assim, da Frida, mas eu não encontrava nada dela e não tinha dinheiro, enfim [...]. A primeira coisa que eu comprei mesmo foi o brinco, lembrando dessas coisas da infância, da história dela especialmente, sabe, acho que da dor que ela passou e ela conseguir fazer o negócio super foda a partir disso (TARSILA, 2020).

Em uma terceira camada, buscando as intersecções entre vida e obra, contudo, com ênfase nesta última, ressalta-se os temas femininos/ feministas, como a representação das dores de ser mulher e/ou de experiências relacionadas às espectadoras, como a maternidade e relacionamentos, a forma como a autorrepresentação ressoa entre as entrevistadas, ao escapar do modo de representação das mulheres na tradição artística ocidental. Novamente, Georgina contribui com a discussão com o trecho no qual menciona uma obra de Kahlo que retrata um episódio de violência de gênero e o sofrimento dela extraível, bem como a forma como a artista delinea o desejo e o corpo femininos usando da linguagem artística.

[...] eu acho que as quebras dela em relação a papéis de gênero na época dela talvez sejam um motivo para ela ser pensada como um símbolo do feminismo assim... mas o que é mais forte para mim e que é motivo real para ela ser símbolo feminista talvez seja a representação dela do feminino nas obras, sabe então tem aquela obra dela, eu não sei falar em espanhol, mas eu sei que a tradução do quadro é 'algumas espetadinhas' [*Unos cuantos piquetitos*, Figura 5], alguma coisa assim, em que ela representa uma mulher que foi esfaqueada pelo marido 22 vezes e ela está mostrando o sofrimento daquilo e eu acho que é uma das marcas das obras dela e, inclusive, quando eu fui na exposição dela [...], eu lembro que tinha muita coisa nos quadros porque eles são surrealistas que remetiam ao corpo feminino, eles tinham algum enaltecimento do corpo feminino e uma representação dos desejos femininos e dos sofrimentos femininos, como uma questão muito marcada por ser

mulher. Então eu acho, pelo menos para mim, é o que remete mais à atuação dela por ser feminista e principalmente porque ela brigava por igualdade de gênero e tudo mais. (GEORGINA, 2020).

Com o objetivo de melhor compreender essa ligação entre o feminismo e Frida Kahlo, a pesquisadora propôs um debate no grupo focal composto por Tarsila, Lygia e Mira que comparasse a massificação da imagem de Frida Kahlo com a da atriz hollywoodiana Marilyn Monroe, outra figura feminina cuja imagem é massivamente difundida por meio da cultura material. A primeira diferença identificada concentra-se no *meio* através do qual ambas são apresentadas. Conforme discutido, apesar da existência da fotografia em sua época, Kahlo assumiu a linguagem da pintura para explorar as habilidades artísticas, sendo o autorretrato essencial em uma discussão sobre a artista, pois assegurava o controle real e metafórico sobre sua imagem. Embora tenha permitido se fotografar, a artista nunca deixou de exercer o controle sobre o modo como sua imagem era capturada. Já Marilyn Monroe deixava-se capturar pelas lentes dos fotógrafos e acabava sendo, de certa forma, submetida ao *male gaze* que perpassa a captura da lente. Sua imagem é apreendida a partir dessa perspectiva, o que condiciona a forma como a atriz é vista. Lygia destaca a diferença entre as duas artistas em termos de agência, como ilustra o seguinte excerto:

[...] a Frida controlou e editou a imagem dela com muito mais agência do que a Marilyn Monroe, como ela pensou... eu vi um artigo uma vez [...] [que falava] como a Frida mesmo quando era fotografada dirigia completamente a foto, de que era muito difícil ter um fotógrafo que queria fotografar ela porque não deixava o fotógrafo decidir nada (LYGIA, 2020).

Tarsila segue a mesma linha de argumentação ao elaborar como o controle de Kahlo sobre a forma como seria representada influenciou na interpretação de sua imagem. Por não ser fotografada distraída ou de maneira despojada, mas sempre de uma forma posada, preparada e cuidada, a pintora arremata uma percepção ao espectador de altivez e segurança.

Nas fotos, até enfim, eu nunca tinha pensado nisso que vocês comentaram, de como ela dirigia fotos, não tem tipo uma foto dela distraída, é difícil arranjar isso e nessas imagens dela, ela está sempre com um olhar altivo, de cabeça erguida, encarando a câmera, não é uma coisa de submissão, tem esse lance da segurança também, só nos quadros que ela também pode estar triste, pode estar com uma cara de desespero, mas nas fotos dela ela está sempre 'sou forte', um certo orgulho, autoconfiança grande, acho que tem muito a ver esse lance da força. (TARSILA, 2020).

A partir da fala de Tarsila, a pesquisadora complementa com a observação de que nas fotos de Frida Kahlo não se vê a artista com um sorriso aberto, mostrando os dentes. Ao longo da pesquisa não foram encontradas fotos assim. Para Tarsila (2020), a ausência de fotos em que a pintora aparece sorrindo pode estar vinculada a uma recusa em se apresentar como agradável ou disponível para o espectador, posição frequentemente assinalada às mulheres. Em complemento à fala de Tarsila, Lygia (2020) diz que Frida Kahlo representa uma força derivada da possibilidade de escolher, a qual se concretiza por meio da construção de um projeto profissional e pessoal em que essa capacidade de agência é exercida independentemente do contexto histórico e social desfavorável.

Esse lance do sorriso é bem interessante né porque essa coisa da gente agradar a todos, dessa necessidade que a mulher tem de ser agradável, afável, e acho que isso se expressa muito no sorriso, né, de tipo, a gente está gostando, tentando embelezar o lugar e isso da Frida não querer agradar, isso é bem interessante, é uma força que a gente quer para a gente, a gente quer se apropriar um pouco dessa força de se opor, e não precisar agradar etc. (TARSILA, 2020).

É eu acho essa força de ter um objetivo: ela resistiu e pintou e fez o que ela queria, mas essa força nas escolhas, 'eu vou me colocar dessa maneira', eu vou usar essas roupas, as escolhas muito...se hoje é difícil, imagina no começo do século XX, você impor as suas escolhas e ir atrás delas. Isso é muito forte mesmo. (LYGIA, 2020).

Os registros fotográficos de Marilyn Monroe, por conseguinte, parecem delimitar a atriz como ocupante de uma posição contraposta à de Frida Kahlo. Sem agência sobre a própria imagem, a atriz é submetida às lentes dos fotógrafos e sua imagem torna-se agradável e palatável ao *male gaze*. Para uma observadora das fotografias registradas de Monroe, sua imagem, além de ser afeita ao *mainstream*, a um padrão de beleza imposto na construção da feminilidade e ao qual não se propõe a romper.

[...] ela [Frida Kahlo] tem muita foto com a coleção dela de objetos pré-colombianos no fundo, a roupa de como ela era uma militância personificada na roupa, no penteado, em tudo, e é esse discurso de uma valorização indígena, de esquerda - porque ela era vinculada ao partido comunista e tal - , é muito difícil competir isso com a menina que cantava que diamantes são os melhores amigos das mulheres, é muito difícil. Talvez a gente esteja injustiçando, talvez seja injustiça com a Marilyn Monroe. Estou mal com

essa história, mas não dá pra engolir aquela loira platinada de vestido tomara que caia, gente, não dá... (LYGIA, 2020).

Comparada a Frida Kahlo, a atriz hollywoodiana seria privilegiada, com uma imagem pouco transgressora. À primeira vista, a imagem da pintora, com a monocelha e buço marcados, assumidos e representados nas obras e, em especial, como destacou Lygia diversas vezes, na época em que a pintora existiu, marcam-na como uma mulher que defendia suas escolhas e afirmava sua liberdade de expressão, sem se sujeitar às pressões externas. Pressões estas que atualmente continuam presentes, o que dota a transgressividade de Kahlo de maior determinação e potência. A força nas escolhas, bem caracterizada por Lygia (2020) como “[...] a minha imagem vai chocar, mas tudo bem porque a minha presença não é para ser confortável para os outros, eu vou fazer da minha imagem o que eu quiser”, não é perceptível na imagem de Marilyn Monroe, o que a torna um ícone pouco passível de reformulação pelos movimentos feministas no sentido de construir uma imagética por meio da qual as mulheres podem se agregar.

[Marilyn Monroe é] transgressora também em muitos pontos... [mas] é difícil, a imagem também, aquela coisa da namoradina do presidente dos Estados Unidos, já ficou num lugar de objetificação completamente dentro do padrão que é difícil também para gente transformar numa imagem de força, os movimentos feministas se apegarem a essa imagem, muito difícil... eu acho que Hollywood tentou viu, porque teve um filme biográfico da Marilyn Monroe recente incrível, eu não lembro o nome da atriz agora, uma atriz super famosa, foi muito louco. E aí você percebe a vida dela, comeu o pão que o diabo amassou, mó forte também, mas não é uma imagem transgressora, como é da Frida. (LYGIA, 2020).

Importa realçar dois elementos presentes do excerto anterior. Em primeiro lugar, a fala de Lygia evidencia a importância e a ênfase dada aos marcadores sociais da diferença no que tange à comparação entre Kahlo e Monroe, o que já tinha sido proposto pelo imaginário Representatividade. Isso porque a imagem de Marilyn Monroe não apresenta marcadores sociais que tornam uma determinada imagem ou uma representação destoante do cânone. Enquanto mulher branca, pertencente a um país imperialista e que se inscreve no sistema sexo/gênero (RUBIN, 1993), ela não traria elementos reivindicatórios para os movimentos feministas, principalmente latino-americanos. Já Frida Kahlo, com a complexidade de sua história, personalidade e autorretratos, permite uma série de recortes e conexões por diferentes pessoas e movimentos. A fala de Anita, reproduzida a seguir, resume a pertinência da imagem da

pintora para a geração atual, preocupada com a inclusão e a diversidade: “Ela era uma pessoa transgressora, se a gente parar para pensar, então faz sentido ela ser o ícone pop que marca essa geração, essa mudança, não essa aceitação, mas esse convívio com a diversidade e eu acho que ela era uma pessoa assim” (ANITA, 2020).

As contribuições das participantes dos grupos focais ajudam a formar uma caracterização do feminismo como uma tecnologia do imaginário. Quando Lygia enuncia que Marilyn Monroe é uma personagem dificilmente transformável na imagem de força à qual as feministas possam se apegar, ela está se referindo, aparentemente, a uma busca por uma construção imaginal que possa servir aos intentos do movimento. Sob essa perspectiva, a escolha iconográfica importa porque ela precisa “dar consistência ao etéreo” (SILVA, 2006, p. 43) através da sedução imaginal. A mobilização feminista ocorre por meio de uma construção teórica, mas ela também é sustentada pelos afetos e pelo compartilhamento imaginal que, neste estudo, são consubstancializados na cultura material em torno de Frida Kahlo. A pintora é uma parte dessa cadeia difusa de interrelações feministas que operam em meio à formação e reprodução de camadas imaginais sobre o que é o feminismo, quais são as suas demandas, quais são as práticas, bem como quem são os sujeitos do feminismo e o que define uma pessoa como feminista, lembrando Maffesoli (2001), o convencimento se perfaz pela emoção. Afinal, a argumentação política desenvolvida por meio do imaginário movimenta mecanismos emocionais, símbolos, imagens, ícones, rituais, que precisam ser lembrados, repetidos, ritualizados e, acima de tudo, atualizados. É na emoção transmitida através dos imaginários sobre Frida Kahlo e ligados ao feminismo que a “argumentação política” feminista se perfaz, operando em um movimento que percorre dimensões macro e micro, caminha entre relações interpessoais e as representações sociais.

A ideia do feminismo como investimento na construção imaginal pode ser observada em algumas desconformidades identificadas nas respostas recebidas de algumas respondentes. Três participantes, ao discorrerem sobre a relação entre Frida Kahlo e o feminismo, indicam a artista como um marco na luta por direitos e, em dois casos, especificamente aos direitos das mulheres. Outra respondente aponta que Frida Kahlo representa a luta de mulheres cis, trans ou bi pela igualdade de gênero, enquanto outra define a pintora como militante e pensadora feminista, que aportou a luta feminista ao anticapitalismo. Por outro lado, uma respondente afirma que Frida Kahlo não é

exatamente “o maior ícone feminista da história”, visto que seu feminismo possui limitações, seja de classe, seja de cor. Finalmente, outra interlocutora menciona as ideias revolucionárias de igualdade de gênero da pintora. Essas enunciações mostram como a construção imaginal de Frida Kahlo como ícone feminista pode distender essa associação iconográfica ao ponto de atribuir imagens incompatíveis ao período histórico e à própria biografia da artista.

Conforme ressaltou Silva (2017), o imaginário não deve ser compreendido como uma invenção, mas como uma adição a algo existente ou uma camada significativa a algum evento ou informação. Assim, não se trata de analisar essas elaborações como criações ou invenções individuais. Pretende-se, sim, ressaltar como a formação imaginal promovida pelo feminismo enquanto tecnologia serve como cimento social em torno da agregação e do fortalecimento das narrativas feministas. Como referido, a identificação de vivências e experiências comuns entre as mulheres, ainda que distanciadas no tempo e espaço, contribuem para a formação do estar-junto feminista: os imaginários Resiliência, de Liberdade, de Contestação/Força e de Representatividade são essenciais para a operacionalização dessa tecnologia. A partir disso, o senso de coletividade, de estar-junto, torna-se ainda mais poderoso. Nessa perspectiva, tem-se a contribuição de Lygia sobre como situações de assédio como a sofrida por Salma Hayek durante as filmagens do filme “Frida” (2002) tornam o feminismo tão atual, e como o movimento “[...] precisa desses símbolos, dessas mulheres fortes porque a gente ainda sofre as mesmas coisas. Essa é a mensagem [do feminismo]” (LYGIA, 2020).

Outro elemento que repercute na formulação sobre o feminismo como tecnologia imaginal é a ideia de que, enquanto mulher artista em um país em desenvolvimento, Frida Kahlo precisou enfrentar muitas barreiras para se consagrar como pintora. Evidentemente, o percurso da artista foi influenciado pela questão de gênero, porém é inegável que alcançou relativa fama e notoriedade no México e em países por onde passou, chegando a vender e exibir seus quadros. Todavia, nota-se na fala de algumas interlocutoras e em algumas matérias de revistas e jornais a imagem de que a artista não foi reconhecida ou que foi invisibilizada em razão dos vários marcadores sociais. De certa maneira, as dificuldades e obstáculos enfrentados por Frida Kahlo e outras mulheres artistas são equalizados sem que sejam incluídos no período em que viveram. Como em *Women Artists 1550-1950*, o que as une é o fato de serem mulheres e estarem submetidas ao sistema sexo/gênero, descuidando da forma como

esse sistema pode se apresentar. Uma matéria do *site Art Upp*, por exemplo, detalha que a arte de Frida Kahlo foi auto-aprendida e que “[...] nenhum comerciante de obras de arte compraria suas obras porque ela era mulher - uma vez que mulheres eram vistas apenas como pintoras amadoras” (ART UPP, s/d, *on-line*, tradução nossa)¹²¹. Segundo o texto, o reconhecimento tardio da pintora aproxima de muitos artistas na atualidade que, sem treinamento formal, são considerados inferiores, apesar da capacidade de criarem boas obras.

Mas como Frida recebeu tanto reconhecimento? Ha muitas razões, seu talento, sua tenacidade, sua habilidade de viajar internacionalmente para exibir suas obras de arte (devido ao fato de seu marido exibir com frequência e ser comissionado para pintar em outros países), e seus contatos com artistas internacionais e amigos apoiadores que puderam elevar seu status no mundo da arte. (ART UPP, s/d, *on-line*, tradução nossa)¹²².

Essa percepção, é claro, pode ser influenciada pelo nível de conhecimento sobre a artista. Porém, novamente, é interessante evocar o texto de Lauretis (1987/2019) para dizer que, tratada como “Mulher”, sujeito universal, Frida Kahlo deixa de ser percebida dentro de seu contexto social e cultural, como um sujeito real e histórico. Por outro lado, cabe pontuar que essa formulação discursiva é imaginal e pertinente a uma agenda feminista que constrói estandartes para agregar e reforçar os laços de compromisso com uma sociedade livre de desigualdades de gênero.

Pode-se também extrair da fala de Lygia a importância do impacto inicial exercido pela imagem e pela representação de Frida Kahlo – e que contrasta fortemente com a imagem de Marilyn Monroe. Embora se reconheça que a atriz possa ser um símbolo de mulher que sofreu e precisou enfrentar diversos obstáculos impostos por uma sociedade antifeminista, sua imagem, dentro do padrão, não carrega a mesma força agregadora que a de Frida Kahlo, que representa uma quebra instantânea com os padrões. A imagem e a aparência são apelativas demais para serem ignoradas – ainda que, no caso de Kahlo, a ênfase na aparência carregue em si a análise tendente à

¹²¹ No original: “no art dealers would purchase her paintings because she was a female – as women were seen only as amateur painters”.

¹²² No original: “But how did Frida gain such recognition? There are a lot of reasons, her talent, her tenacity, her ability to travel internationally to exhibit her artwork (due to her husband often exhibiting and commissioned to paint overseas), and her network of international artists and supporter friends who were able to help elevate her status in the art world”.

superficialização e despolitização de sua existência (ligação com o socialismo e o tom crítico de suas obras, por exemplo).

A comparação com Marilyn Monroe serviu para tentar explorar junto às entrevistadas características de Frida Kahlo que a apartaria de personagens históricas que poderiam ser estimadas como ícones. Dessa discussão, observa-se a diferença entre dois tipos de ícones, os femininos e feministas, sendo que Monroe estaria inserida na primeira categoria, e Kahlo na segunda. Além disso, a proposta buscou demonstrar que o modo como as imagens são representadas tem um papel fundamental na repercussão dos imaginários criados. Como disse Lygia, Marilyn Monroe pode ter “comido o pão que o diabo amassou”, ter sofrido dentro de um circuito social e profissional sexista, mas a pouca transgressividade que a sua imagem emana não propicia uma incorporação pelos movimentos feministas enquanto um ícone agregador, criador de afetos, como é o de Kahlo. Novamente retomando Maffesoli (2001), é interessante referir a Frida Kahlo como uma figura emblemática que age enquanto uma receptora dos imaginários feministas atuais para definir o movimento ou como devem agir suas integrantes. A pintora logra a tarefa de ser um emblema do que reivindica o feminismo atualmente, como a pluralidade e a diversidade, ao mesmo tempo em que serve como estandarte para mulheres feministas sobre como querem se enxergar, como interseccionais e de esquerda.

As tecnologias do imaginário que operam na construção imaginal de Frida Kahlo atuam justamente nas centralidades subterrâneas, nas micro cotidianidades das mulheres e em suas relações. A troca simbólica efetuada por meio dos objetos e imagens da artista constitui-se em trocas imaginárias, que são o aspecto essencial da pesquisa sobre o imaginário e suas tecnologias: advoga-se pela observação do vivido, por uma etnografia das emoções, das trocas afetuais e suas práticas.

O imaginário é uma distorção da percepção, conforme destacou Silva (2017). É vivido enquanto uma verdade, que se torna realidade, gera o cimento social que sustenta práticas e crenças, ideias e experiências. Nisso parece residir, por exemplo, a dificuldade das entrevistadas em situar a relação entre Frida Kahlo e o feminismo: a impressão de que ela “sempre esteve por aí” como ícone feminista reflete a capacidade das tecnologias do imaginário inscritas na cibercultura em sedimentar esses conteúdos em uma bricolagem tal que não seria possível distinguir o imaginário de suas tecnologias, o conteúdo de suas fontes.

Estão em operação trocas de imagens mentais relacionadas à projeção e identificação encontradas em símbolos e em mitos cujos heróis funcionam como arquétipos de valores de determinada cultura. No tocante à construção de mitos e lendas, o imaginário favorece as interações entre as pessoas que compartilham dessa verdade mítica. Uma das críticas de Pollock (2003) e Mayayo (2003) que pode ser aplicada à exposição *Women artists 1550-1950*, organizada por Ann Sutherland-Harris e Linda Nochlin, é a agregação das mulheres artistas em uma exposição com base no gênero, apagando suas contribuições e discordâncias em relação aos movimentos artísticos, bem como a sociedade e as condições de produção vigentes nos respectivos períodos históricos. O que as uniriam é o fato de serem mulheres e compartilharem dessa “condição universal”. Há, assim, destaque ao gênero como representação (Mulher), desconsiderando-se os sujeitos reais e históricos (as mulheres) (LAURETIS, 1987/2019). O feminismo como tecnologia do imaginário, assim, coloca em prática um imaginário sobre mulheres artistas e, em Frida Kahlo, isso foi perceptível diante da construção mítica da imagem da artista. As respostas fornecidas indicam um imaginário compartilhado de que as dificuldades impostas pelo gênero são as mesmas a todas as mulheres, independentemente das condições históricas e sociais às quais estão submetidas. Frida Kahlo não pode ser equalizada a artistas que viveram no século XVIII, quando as condições de produção artística para as mulheres eram diferentes. Ainda que não haja, explicitamente, tal equalização, a consideração de que todas as mulheres enfrentam dificuldades fundadas unicamente no gênero, sem observar outros marcadores e condições capazes de aprofundar ou minimizar esses obstáculos, demonstra como o feminismo pode ser visto como uma tecnologia do imaginário.

Tomando Frida Kahlo como exemplo, é possível apontar que a sua posição como filha de um fotógrafo e seu casamento com Diego Rivera forneceram possibilidades para que empreendesse uma carreira como pintora. Ela foi, então, favorecida de diversas maneiras. A vivência da verdade desse imaginário de uma mulher pintora invisibilizada, que promoveu uma batalha em vida para garantir a carreira artística, parece exercer um papel no sentido de assegurar um cimento no interior do feminismo, entendido como tecnologia do imaginário. Para Silva (2017, p. 142), “[...] imaginário é a diferença individual ou grupal que recorta a ficção social ou acrescenta-lhe micronarrativas que colam os seus protagonistas ao conjunto social ou dão-lhes um espaço particular dentro da ordem geral ou do sistema global de atuação histórica”.

De acordo com Silva (2003, p. 85), a cultura oferece alguns pontos nos quais os imaginários se apoiam para conduzir o vivido, alimentando “[...] o ser semi-real, semi-imaginário que cada um secreta no exterior de si e no qual se envolve (sua personalidade)”.

A proposta de mapear imaginários em torno de Frida Kahlo traz consigo o comprometimento de perscrutá-los como leituras deslocadas dos paradigmas de verdadeiro ou falso. O imaginário é excerto, narrativa, invenção, bricolagem. Conforme Silva (2003, p. 50), “[...] como num romance, todos os enredos são possíveis e legítimos”. O que gera mais riqueza à discussão é verificar como, apesar de o feminismo não ter sido uma constante na vida de Frida Kahlo – a literatura consultada não aponta ligações suas com o movimento ou com sua teoria – tornou-se um significante real para as mulheres o associarem a Frida Kahlo. E diz-se real porque é materializado em seus discursos, participa de seus circuitos, ainda que, sublinhe-se, opere no âmbito imaginal. Não seria produtivo, em termos epistemológicos, questionar essa validação coletiva e individual, apontando imprecisões históricas ou insistindo na importância de contextualização da obra ou da artista. O imaginário torna-se significativo porque está operando dentro de uma chave tecnológica. O imaginário é desvio, apropriação, (re)leitura, (re)interpretação, constantemente em atualização, em reconstrução (SILVA, 2003).

Igualmente, o imaginário marca a existência do ser no mundo, reflete um determinado período histórico e seus espíritos, suas atmosferas existenciais (SILVA, 2003). Disso decorre que muitos imaginários, principalmente aqueles que vinculam a artista ao feminismo, podem ou não se repetir historicamente, sendo a eles agregados novos, condizentes ao período histórico observado, em respeito aos acúmulos imaginais.

De fato, ao falar-se em tecnologias do imaginário, é preciso reconhecer a capacidade operativa em torno da sedução, do apelo afetivo que conduz à adesão. E que este apelo pode ser mobilizado também por grandes empresas, dentro do circuito industrial, que se utiliza da associação da artista ao feminismo para reformular sua imagem. No caso de Frida Kahlo, ao mesmo tempo em que é “apropriada” por uma indústria em larga escala, serve como meio de troca simbólica no fortalecimento de laços afetivos e de sororidade/dororidade estabelecido entre as mulheres.

Dentro do estudo, a associação entre Frida Kahlo e o feminismo foi confirmada por 98 participantes. Desse grupo, 14 manifestaram algumas ressalvas nessa relação. O Quadro 7 organiza essas intervenções em categorias para contemplá-las.

Quadro 7 – Codificação das ressalvas à associação entre Frida Kahlo e o feminismo

Categoria	Justificativa	Exemplos
Apropriação	Nesta categoria, ingressam narrativas de interlocutoras que apontam a apropriação de Frida Kahlo por (1) feministas de diferentes linhas políticas, principalmente liberal; e (2) capitalismo, ao torná-la uma marca. Ambos os processos resultariam em um apagamento de sua biografia e/ou invisibilização de marcadores sociais, como cor e origem.	<p>[...] hoje ela é um ícone inclusive para o feminismo liberal, mas parte da sua biografia é apagada, como se ela só abordasse questões individuais. (Participante n° 4, F).</p> <p>[...] E, ainda, como uma espécie de símbolo, embora de um jeito complexo... porque é um símbolo de luta, mas que parece ser utilizado como ‘estampa’ para produtos que não necessariamente remetem ao feminismo (pensando no caso análogo do Che Guevara como símbolo socialista). (Participante n° 71, F).</p> <p>[...] sua imagem vem sendo bastante apropriada por marcas que lucram em cima de sua foto, esvaziando seu debate. (Participante n° 14, F).</p>
Anacronismo	Nesta categoria, estão agregadas as respostas que reconhecem o anacronismo em afirmar que Frida Kahlo pode ser considerada feminista, mas não deixam de destacar como a pintora pode ser vista, atualmente, como símbolo do feminismo a partir das discussões em voga.	<p>Entendo que ela não tenha se associado ao feminismo enquanto movimento político e social, mas suas ações, a maneira como suas obras repercutiram e repercutem até hoje, compõem o que pode ser matéria-prima de parte do todo muito plural que é ‘o’ feminismo. (Participante n° 27, F).</p> <p>Não sei se ela mesma chegou a ter algum contato com literatura feminista, mas a figura dela (mulher, com deficiência, bissexual, engajada, vivendo pela sua arte, se posicionando, enfrentando padrões estéticos e morais) por si só já a coloca como um ícone feminista, de certa forma. (Participante n° 95, F).</p>

Fonte: a autora (2021).

Cabe sublinhar a contribuição de uma participante que resume as duas posições em sua fala:

Vejo como uma tentativa legítima do movimento feminista de buscar símbolos de força e resistência que possam funcionar como um imaginário comum de inspiração para as mulheres. O problema é que, às vezes, acaba-se atribuindo a Frida coisas que ela não fez/pensou. Outro problema é o capitalismo que transforma tudo (Frida e feminismo) em produto, esvaziando os significados. (Participante n° 78, F).

Nesse exemplo, a participante indica a legitimidade de associar Frida Kahlo enquanto uma espécie de símbolo de força e resistência ligada ao feminismo com vistas a criar um modelo de inspiração para as mulheres. Porém, ainda segundo a respondente, uma consequência desse movimento seria a atribuição à pintora de ações e ideologias desarmônicas com a sua biografia, ao mesmo tempo em que transforma a artista em mercadoria, esvaziando os significados almejados. Essa fala remete para a relação complexa do uso de ícones, nesse caso, como representando as demandas e formulações do movimento feminista. Assim, paralelamente, Frida Kahlo faz contribuições relevantes para a reflexão feminista, já dentro da operação da tecnologia imaginal, ela ingressa em uma posição que apaga suas peculiaridades históricas e sociais em nome do gênero, como substrato comum que funda razões da existência do movimento.

7.6 A cultura material em torno de Frida Kahlo

Este tópico organiza as informações coletadas relativas aos objetos que as entrevistadas disseram possuir. O total de objetos mapeados somam 181 elementos que estabelecem uma relação com a artista. Das 96 mulheres que especificaram esses elementos, 53 (55,2%) possuíam apenas um; 34 (35,4%) mencionaram de 2 a 3; 6 entrevistadas (6,3%) tinham de 4 a 5 objetos; e, por fim, 3 (3,1%) relataram ter acima de 7 artigos, sendo 10 a maior quantidade citada. Os objetos foram divididos nas seguintes categorias: “utilidade”, “decorativo”, “cultural/intelectual” e “outros”.

A categoria “utilidade” agrega objetos que têm algum uso utilitário, instrumental, por sua detentora e transitam entre os espaços público e privado. Esse valor utilitário pode derivar tanto do fato de o objeto ter uma função específica e a imagem da artista ser apenas um aditivo, como dele servir como linguagem de comunicação. São exemplos do primeiro tipo objetos como canecas e camisetas e, do segundo, tatuagens.

Por sua vez, o pertencimento à categoria “decorativo” requer do objeto certa imobilidade, servindo para a ambientação de espaços privados¹²³. São exemplos quadros, *posters* e imãs de geladeira.

Na categoria “cultural/intelectual”, foram incluídos os livros, únicos elementos desse grupo, mas que mereceram destaque em um marcador próprio por não se encaixarem propriamente como decorativos, uma vez que comunicam um conhecimento menos imagético e mais letrado sobre a artista; nem como utilitários, dado que não transitam entre os espaços público e privado e nem possuem funções específicas, instrumentalizáveis. Ainda, a ênfase no livro tem o intuito de estabelecer um diálogo com a pergunta anterior, sobre as fontes de informação acerca da artista. Como dito, os livros são a segunda fonte mais citada, perdendo apenas para os filmes.

Por fim, a categoria “outros” inclui elementos que não se encaixavam nos demais marcadores: caixa de fósforos, quebra-cabeças e um convite de aniversário. Nesta categoria, também foi incluída a menção a animais de estimação apelidados com o nome da artista, como uma forma de homenagem.

Foram contabilizados 47 tipos diferentes de artigos, o que demonstra a ampla variedade de objetos disponíveis ou de maneiras de inserção da artista no cotidiano, como no caso daquelas que escolheram fazer uma tatuagem ou apelidar animais de estimação com o nome de Frida.

A Tabela 2 organiza as categorias e elenca os objetos que as integram. A coluna “quantificação” apresenta a quantidade de menções que cada item obteve, bem como o índice de representação intra-categoria. Já a coluna total apresenta a frequência da categoria em relação às demais.

¹²³ Admite-se a artificialidade da distinção entre público e privado e a porosidade dessas esferas, especialmente no contexto das plataformas virtuais, porém optou-se por utilizar das fronteiras para viabilizar a categorização da gama de objetos mencionados pelas interlocutoras. Não sendo propriamente objetivo da dissertação aprofundar sobre a cultura material, mas usá-la como guia para o desvelamento dos imaginários, crê-se que não será prejudicial à análise reproduzir essas fronteiras imaginárias.

Tabela 2 - Objetos e suas respectivas quantificações

Categorias	Elementos narrativos	Quantificação	Total
Utilidade	Agenda	7 (8%)	88 (48,6%)
	Avental	1 (1%)	
	Bloco de notas	1(1%)	
	Bolsa	7(8%)	
	Brinco	1(1%)	
	Broche	5 (6%)	
	Caderno	6 (7%)	
	Camiseta	26 (29,5%)	
	Caneca	10 (11,4%)	
	Capa de celular	2 (2,4%)	
	Carteira	1(1%)	
	Chaveiro	5 (5,7%)	
	Estojo	1(1%)	
	Fantasia	2 (2,4%)	
	Garrafa	1(1%)	
	Lenço	1(1%)	
	Marcador de página	2 (2,4%)	
	<i>Necessaire</i>	2 (2,4%)	
	Prato	1(1%)	
	Roupa	1(1%)	
Tatuagem	2 (2,4%)		
Vestido	2 (2,4%)		
Xícara	1(1%)		
Decorativo	Adesivos	3 (4,5%)	66 (36,5%)
	Almofada	1 (1,5%)	
	Azulejo	1 (1,5%)	
	Boneca	11 (16,7%)	
	Bordado	2 (3%)	
	Cartão Postal	4 (6,1%)	
	Espelho	1 (1,5%)	
	Fotos	3 (4,5%)	
	Gravura	1(1,5%)	
	Imã de geladeira	8 (12,1%)	
	Postais	1 (1,5%)	
	Pôster	4 (6,1%)	
	Quadro	23 (35%)	
	Quadro de chaves	1 (1,5%)	
	<i>Souvenir</i>	1 (1,5%)	
Vaso	1 (1,5%)		
Cultural/intelectual	Livro/biografia	20	20 (11%)
Outros	Animal de estimação	4 (57,1%)	7 (3,9%)
	Caixa de fósforo	1 (14,3%)	
	Quebra cabeças	1 (14,3%)	
	Convite	1 (14,3%)	
Total geral		181	181(100%)

Fonte: a autora (2021).

Os grupos focais trouxeram *insights* relacionados à cultura material em torno de Frida Kahlo que não eram cobertos pelo questionário. Eles serão apresentados nos tópicos a seguir.

7.6.1 Frida Kahlo, cultura material e o “estar junto”

De início, percebeu-se que nem sempre os objetos mencionados pelas entrevistadas foram adquiridos por elas, mas recebidos enquanto presentes de amigos, companheiros ou familiares. Há, assim, a inclusão dos objetos movimentando uma dimensão que reforça os laços sociais e dota o estar-junto (MAFFESOLI, 2009) de outras simbologias e significados.

Um exemplo desse fenômeno pode ser encontrado na fala de Lygia, que referenciou quatro objetos diferentes: um marcador de página, presente de uma amiga, uma boneca de feltro que comprou de uma aluna artista e dois pôsteres adquiridos em uma exposição sobre Frida Kahlo - um comprado para si e outro que usou para presentear uma amiga. Essa circulação (ato de presentear e ser presenteada) é descrito por Lygia como uma forma de reconhecimento e homenagem às suas amigas advindo do simbolismo de mulher forte que emana da imagem de Kahlo. Nas palavras da participante,

Ela [amiga que a presenteou com o marcador de página] comprou numa feirinha e deu para mim, bem essa coisa das amigas de trocar também e, de novo, um pouco resgatando o que você estava falando, de reconhecer nesses símbolos dessa mulher uma força e homenagear a amiga ‘oh lembrei de você com a figura da Frida’, de quem todas nós gostamos. Apesar de todas as críticas do que se faz com a imagem dela e do mercado, eu acho que foi um gesto super bonito [sua amiga dar o marcador de página como presente]. Eu não sei onde está agora esse marcador de livro, deve estar em algum livro, mas ele é bem pequenininho, muito bonitinho. (LYGIA, 2020).

O relato de Lygia contempla a dimensão simbólica e afetiva da troca de objetos entre amigas em um contexto que pode ser dito como parte de uma prática feminista que busca fortalecer os laços de amizade, mas com o aporte do componente político do feminismo, que reconhece uma relação transcendendo o individual. Portanto, ocorre

criação ou fortalecimento de laços de amizade, companheirismo político e suporte afetivo por meio da figura de Frida Kahlo. O ato de presentear compartilhando os imaginários construídos em torno da artista é uma forma de reconhecer essas aproximações, simultaneamente em que firma um compromisso de união e coletividade. Especificamente, há uma relação entre Frida Kahlo e as duas partes na troca, assim como uma relação mais ampla entre mulheres que compartilham de uma situação causada por uma estrutura baseada em relações de poder desiguais entre homens e mulheres. Sem deixar de reconhecer a crítica sobre a mercantilização da imagem da artista, Lygia ressalta a importância da cultura material no gesto simbólico do presentear, e como a pintora está inscrita nesse circuito. Em certo momento da conversa, Lygia percebe que atrás de si estava o pôster que comprou na exposição sobre Frida Kahlo (Figura 13), ocasião em que adquiriu outro para presentear sua amiga, que começava a trabalhar como cabeleireira.

Figura 13 - Conjunto de objetos de Lygia



Fonte: Lygia (2021)

Sobre o ato de presentear e se presentear com um pôster da artista, diz a participante:

As Duas Fridas é o meu quadro preferido. Eu não lembrava [que eu tinha aqui], eu percebi no fundo da câmera e falei 'gente, eu não falei do quadro [no formulário]'. Sabe a Gabriela? Quando ela estava abrindo a peluqueria -

ela corta cabelo agora né - eu falei, ‘nossa ela vai abrir a peluqueria, quero dar um pôster para ela’. E foi na época da exposição do Tomie Ohtake... eu acho que foi diferente daquela do MIS, no Tomie foi das surrealistas, e foi na época... foi mais recente a do Tomie, em que inclusive trouxeram a Patricia Mayayo, que foi bafo a palestra dela. E aí eu falei: ‘eu preciso comprar um pôster da Frida para dar para a Gabriela para ela colocar na parede da peluqueria’. Aí eu comprei um para mim também que não sou boba, aí fiquei com ele. E está lá [na peluqueria] o da Gabriela, aquela foto que ela está com uma roupa rosa bem brilhante. O dela é foto, o meu é reprodução de tela. (LYGIA, 2020).

Nessa circunstância, o pôster com a reprodução de uma fotografia de Frida Kahlo dado a uma amiga que está iniciando uma nova fase profissional parece simbolizar um tipo de apoio calcado nos laços de amizade, como também uma espécie de contribuição para o ambiente de trabalho de Gabriela.

Em outra ocasião do grupo focal, Lygia elabora melhor o simbolismo existente no ato de presentear em seu círculo de amigas e fundamenta-o no compartilhamento de imaginários feministas em torno de Frida Kahlo. Para a participante, a imagem da pintora é um ícone poderoso de mobilização do afeto entre as mulheres, especialmente entre aquelas consideradas de esquerda. Isso estaria relacionado, principalmente, ao imaginário de Kahlo como uma mulher talentosa que precisou superar barreiras das mais diversas para conseguir se autodeterminar e se expressar. Nessa circunstância, reaparece o imaginário Realismo a partir da categoria “proximidade”: Frida Kahlo é vista como uma mulher real cuja história repercute entre as interlocutoras não apenas porque estas encontram pontos comuns em suas trajetórias, mas também porque, enquanto mulher, a artista reúne uma variedade de elementos passíveis de identificação por mulheres diferentes.

[...] eu acho que nesse simbolismo de receber um presente de uma amiga que tem alguma estampa, alguma coisa da Frida, e presentear uma amiga, eu acho que a figura da Frida é uma figura que mobiliza afeto entre as mulheres e entre as mulheres feministas de esquerda. No meu círculo, eu acho que ela mobiliza esses afetos, a Frida era tão boa em tanta coisa, uma vida tão doída que as identificações que você pode ter com ela são tão diferentes por motivos às vezes tão diversos, que ela vira meio um símbolo comum, ela cumpre esse papel muito afetuoso de, poxa, você vê a imagem da Frida e você lembra da sua amiga e isso é uma coisa poderosa sabe, eu acho que virou um símbolo. (LYGIA, 2020).

O depoimento de Lygia fornece ainda duas contribuições interessantes para o estudo. A primeira centra-se na mobilização de afeto entre as mulheres a partir do ato de presentear/ser presenteadas, principalmente entre aquelas reconhecidas como

feministas e de esquerda. Novamente, relembra-se o ensinamento de Maffesoli (2000) sobre o neotribalismo, as comunidades afetuais e o imaginário atuando como cimento social. A segunda contribuição da participante é a menção da vida cercada de dores e sofrimentos diversos como um fator que suscita diferentes identificações entre as mulheres, ao menos àquelas feministas de esquerda, ao mesmo tempo em que funda essa identificação em significantes comuns, como o gênero. Com isso, uma linguagem comum associada ao “sofrimento pelo ser mulher” é estabelecida.

Outros objetos de Frida Kahlo presenteados por familiares ou amigos aparecem nos depoimentos de mais três participantes dos grupos focais. Anita faz menção a duas *ecobags* (Figuras 14 e 15) e uma camiseta presenteadas por seu companheiro, Carlos (Figura 16).

Figura 14 - Fotografia da *ecobag*



Figura 15 - Fotografia da *ecobag*



Fonte: Anita (2021).

Figura 16 - Fotografia da camiseta de Anita



Fonte: Anita (2021).

Essa camiseta, conforme sua descrição, não é uma reprodução de fotografia ou autorretrato da artista, de modo que Anita e Carlos decidiram apelidar a camiseta como “Frida natureza morta”. Neste caso, o objeto também serve como um ponto de conexão afetiva, afinal materializa uma referência íntima criada pelo casal. Mais adiante, em sua fala, essa interpretação é potencializada pelo relato da compra que fizeram juntos de um quadro de chaves (Figura 17), que simboliza o compromisso que firmam de viver juntos e compartilharem objetos.

Figura 17 - Fotografia do quadro de chaves de Anita



Fonte: Anita (2021).

Quando perguntada sobre o que motivaria Carlos a tê-la presenteado com a camiseta e as *ecobags* de Frida Kahlo, Anita evoca o feminismo como possível identificador para a imagem de Frida Kahlo, ou da artista como uma espécie de referência feminina, que conduz para uma construção diferente do “ser mulher”.

Eu não sei exatamente o que ele pensou quando escolheu isso para me dar de presente, mas acho que tenha passado pela cabeça dele a ideia de que era um

exemplo feminino, feminista, uma referência [...] e talvez passou pela cabeça dele... a primeira coisa que ele me deu que eu acho que foi a camiseta mesmo, talvez uma coisa de ir atrás, de saber [melhor] quem era, de buscar algum conhecimento sobre ela porque justamente ele estava me dando algo dela [...].

A partir da fala de Anita, levanta-se a hipótese de que a compra do objeto pode ser um ponto de partida para uma pesquisa sobre Frida Kahlo. Assim, mediante a percepção inicial de Frida Kahlo como alguém que quebra padrões, imaginário que será desenvolvido na sequência, pode-se cogitar que exista uma ligação importante para com a pessoa presenteada, o objeto torna-se um pretexto para aprofundar-se na história da artista. Nos comentários, Anita (2021) também alude a outro objeto artesanal que seria uma representação de Frida Kahlo em uma cabaça, presente de uma amiga que viajou à cidade de Bichinho, em Minas Gerais (Figura 18).

Figura 18 - Fotografia da estátua representando Frida Kahlo



Fonte: Anita (2021).

Eu tenho uma camiseta também, com o rosto dela, foi o Carlos quem me deu, na feira de livros da USP, aí ela não é uma imagem muito clássica dela, dessas icônicas que a gente vê circulando, ela é meio... a gente fala que ela parece meio natureza morta porque o jeito que está retratado tem

frutas e tem folhas envolvendo o rosto dela, mas não parece ser nada que ela tenha pintado, não sei porquê... é um negócio que não dá pra saber de onde a pessoa tirou a imagem que ela estampou porque [ele] comprou numa barraquinha da feira. Eu acho que o Carlos não deve ter.. não sei se ele perguntou mas a gente intitulou ela como 'Frida natureza morta' porque ela está meio... tem um cenário todo em volta dela que eu achei interessante, eu não vi tantas vezes isso, eu acho que eu nunca vi ...o jeito que está essa camisa, eu acho que eu nunca vi em outras coisas circulando por aí.

Além disso, eu também tenho duas sacolinhas daquelas [tipo] *ecobag* que também foi o Carlos quem me deu. Eu não sei se já comprei coisas dela... comprei, [sim] comprei o quadrinho de chaves da minha casa, do lado da porta, é dela, e eu lembro que a gente estava procurando um quadrinho que tivesse a ver com a gente, sei lá, que fosse bonito, de algum personagem que a gente gostasse, a gente comprou na Paulista de alguma barraquinha que fica de domingo - na época ficava - e aí a gente começou a procurar algo que a gente achasse que fizesse sentido pra gente, para decorar a casa, e o quadrinho da Frida foi o primeiro que a gente bateu o olho e gostou. É uma imagem também, não é nada... parece um mosaico, parece que ele foi feito, a imagem parece que era de um mosaico, mas ele está estampado em um pedaço de madeira e tem uns ganchinhos para pendurar as chaves. Aí eu também tenho, é uma coisa bem legal que uma amiga me deu, é uma Frida numa cabaça, então a cabaça é o corpinho da Frida e eles fizeram uma cabeça, eu acho que a cabeça é de biscuit e aí fizeram as flores com tecido, ela é toda pintadinha. Ela comprou em uma cidade em Minas chamada Bichinho em uma das vezes que ela viajou ela trouxe. Eu achei que [o nome da cidade] tinha [sido] escrito pela pessoa que fez, mas foi ela quem escreveu (ANITA, 2020).

Haydéa (2020), por sua vez, disse que um dos objetos que possui de Frida Kahlo é uma camiseta dada por seu pai (Figura 19). Perguntada sobre as razões da escolha desse presente, crê na percepção que seu pai tem dela e de sua irmã como mulheres independentes e fortes, e que então a camiseta de Frida Kahlo seria uma maneira de expressar e comunicar essa percepção. Nas palavras da entrevistada:

[...] eu acho que o meu pai sabe que eu tenho um interesse pessoal por referências da América Latina e eu não sei, ele foi muito legal, eu não achei que ele fosse me dar, eu acho que ele tem essa ideia de mim, da minha irmã - nós somos em duas irmãs - eu acho que ele tem orgulho, assim, ele nos vê como mulheres independentes e fortes, então eu acho que foi por aí.

Posteriormente, quando a pesquisadora comenta sobre os relatos do grupo focal anterior, do qual Lygia participou, sobre a troca de afetos e a circulação de objetos de Frida Kahlo, Haydéa complementou afirmando que também percebe a troca de objetos de Frida Kahlo como uma forma de materialização dos laços sociais e feministas que cercam duas mulheres. Ressalta, porém, que faria isso para uma amiga que considera estar à altura da imagem de Frida Kahlo. Conforme será abordado, a percepção sobre a apropriação massiva da imagem da artista acarreta uma atitude pensada e cuidadosa em

torno do uso e troca de objetos, principalmente uma camiseta que estampa o rosto da artista.

Figura 19 - Fotografia da camiseta de Haydéa



Fonte: Haydéa (2021).

[...] eu acho que quando você dá um presente, eu daria para uma amiga, uma coisa da Frida Kahlo, eu acho... eu não gosto muito dessa imagem dela fofinha, mas assim, a camiseta que a Anita descreveu eu acho... camiseta adulta, eu acho que eu daria para uma amiga pensando nisso também, uma amiga que eu achasse que está à altura (HAYDÉA, 2020).

Tarsila (2020), por outro lado, comenta que a sua paixão manifesta por Frida Kahlo fazia com que as pessoas ao seu redor a presentearassem com tantos objetos da artista ao ponto de precisar pedir para que parassem, do contrário passaria a ser vista como uma pessoa “obcecada”.

Figura 20 - Fotografia de quadro pintado por Tarsila



Fonte: Tarsila (2021).

Eu tenho vários objetos porque como eu sou fã desde pequena, eu queria ser artista plástica quando eu era pequena, e aí eu sou fã desde então da Frida e as pessoas sabem que eu gosto da Frida e sempre foram me dando coisas até o momento em que eu falei: ‘gente, parem de me dar coisas da Frida porque eu estou parecendo uma louca, a minha casa está assim’... Mas enfim, em 2014 eu pintei um quadro que era para ser a foto da Frida, aquela que ela tem na Vogue, com fundo verde e como eu não sou muito boa para desenhar ficou um pouco bizarro [Figura 20] [...]. Não está muito a cara da Frida. E tenho esse quadro, gosto muito dele. Também tenho outros objetos da época que eu vendia agendas, a gente sempre fazia uma capa da Frida, sempre, porque vendia muito, então eu tenho várias capas de agenda da Frida, todo ano eu tinha uma agenda da Frida. E esta daqui é uma que é de um caderno meio

moleskine assim, e essa daqui é uma almofada que me deram... eu tenho várias coisas, eu tenho *squeezy* da Frida, tenho chaveiro, eu tenho brinco - que eu perdi, gostava muito dele -, tenho lápis, camiseta...três camisetas, tem poster...e aí então até falei para o pessoal 'parem de me dar coisas da Frida porque eu estou parecendo uma obcecada' [...]. Então eu sou fanática pela Frida, mas eu acho que já não preciso de mais nada, já tenho muitas coisas (TARSILA, 2020).

No caso de Tarsila, Frida Kahlo parece representar um “presente seguro” para os amigos, pois eles têm a certeza de que ela ficaria satisfeita com qualquer objeto com a imagem da artista. Essa impressão viria da própria entrevistada, que relatou ter buscado ativamente por objetos da artista, sem sucesso, mas que, ao perceber o *boom* que a artista sofreu em anos recentes, teria aproveitado para cercar-se de objetos dela.

7.6.2 O artesanal e o industrial

Uma prática que apareceu em mais de um grupo focal foi a compra de objetos artesanais como uma forma de fortalecimento e apoio ao trabalho de pessoas que operam fora do circuito padrão de produção industrial.

Lygia (2020) comenta que a boneca de Frida Kahlo foi adquirida de uma aluna que frequentava o cursinho popular da USP, do qual era professora. A boneca suscita formas diferentes de conexão: como objeto material e artesanal, estabelece um vínculo entre artista e compradora. Isso porque a aquisição da boneca traduziu-se como uma forma de apoiar e incentivar o movimento artístico de sua aluna, reforçando a prática feminista de valorização do trabalho de outras mulheres. A presença de Frida Kahlo nessa troca é, inclusive, significativa: vista como uma mulher forte, que se empenhava por se fazer (re)conhecer em um campo majoritariamente masculino, sua história encontra cruzamento com a história da aluna de Lygia (2020), que se esforça para difundir sua produção artística; e com Georgina (2020), que também encontra inspiração em Frida para estabelecer uma autenticidade artística, ou seja, assegurar que suas criações reflitam quem ela é (uma pessoa que também busca valorizar a cultura latino-americana).

Outro objeto é uma bonequinha da Frida e essa boneca, eu vou até mostrar porque essa boneca ela tem um coração costurado e uma xoxota. Então é uma Frida muito realista. é muito fofinha também porque é de feltro, tem um traço um pouco infantil, molinho. E essa Frida eu comprei de uma aluna minha, na época que eu dava aula no cursinho popular da Psicologia, lá na USP, eu comprei de uma aluna minha, né, era um cursinho popular, todos os meus

alunos trabalhavam, aquele rolê e aí essa minha aluna era uma baita artista, incrível e ela fazia essas bonecas e ela era muito influenciada por esse universo da Universidade e das conversas que a gente tinha sobre feminismo ela começou a fazer essas bonecas de um jeito diferente. Ela já fazia Frida, não foi a minha aula que mudou a vida dela, não é isso, mas ela pensou uma abordagem diferente dos bonecos, de pensar e colocar a genitália nos bonequinhos e colocar, até para mães comprarem para seus filhos, várias bonequinhas negras. E aí quando eu vi essa Frida eu pensei: 'ah não, preciso ter essa Frida maravilhosa'. (LYGIA, 2020).

Nessa perspectiva, Georgina (2020) comenta que o caderno que comprou para registrar ideias de poesias e desenhos (Figura 21) foi adquirido de um colega de faculdade também como uma forma de valorização do trabalho de uma pessoa que está operando fora do circuito de lucro com a exploração da imagem de Frida Kahlo.

[...] eu comprei o caderno desse colega de faculdade e o que me motivou a comprar dele especificamente, por exemplo, é porque eu não estava comprando de um lugar que estava lucrando muito dinheiro com a imagem da Frida, eu estava comprando de uma pessoa que estava vendendo o caderno para conseguir uma graninha a mais, então isso foi um motivo com certeza [...].

Insistindo na cultura material em torno de Frida Kahlo e uma vez que no grupo focal com Anita (2020) e Haydéa (2020) as participantes relativizaram o papel dos objetos na crítica à apropriação das imagens da pintora, a pesquisadora buscou explorar a diferença estabelecida entre objetos artesanais e industriais. Seria possível atribuir maior autenticidade em relação à figura da artista se o objeto é artesanal ou industrial? Para Haydéa (2020), existiria pouca diferença, sendo a principal calcada no acesso à artista: o objeto artesanal é mais restrito do que o objeto industrial produzido em larga escala. Para a entrevistada, não necessariamente a compra de um objeto artesanal é mais comprometida com o conteúdo sobre Frida Kahlo.

Figura 21 – Fotografia do caderno de Georgina



Fonte: Georgina (2021).

A diferença, para Anita (2020), seria tênue em razão da tendência que tornou Frida Kahlo um ícone pop. A entrevistada reflete, ainda, que a sua percepção sobre uma pessoa que usa um objeto pode estar relacionada ao conhecimento que possui dela, ou seja, se ela pertence à sua “bolha” de pessoas próximas ou não. A criticidade sobre esse

uso pode ser mitigada se Anita sabe que quem usa conhece aspectos da vida da artista que são eclipsados pela cultura *mainstream* e vistos como um conhecimento mais profundo sobre Kahlo. Nesse sentido, Tarsila, destaca que quando usa um objeto de Frida Kahlo tem como objetivo mostrar ao seu entorno que gosta do feminismo e de discussões políticas, a despeito de acreditar que essa última intenção não será percebida pelos outros. Isso porque, segundo a entrevistada, “difícilmente as pessoas pensam em socialismo, coisas assim, quando elas veem a Frida” (TARSILA, 2020).

[...] a gente vive um pouco numa bolha, na minha bolha ela faz muito sucesso e muitas pessoas que eu conheço e que reivindicam e usam produtos que tenham a iconografia dela são pessoas que defendem a história dela em alguma medida e sabem assim, podem não ser... Por exemplo, por mais que a **Haydéa** tenha dito que ela não conhece a obra de pintura da Frida, e não saiba as questões técnicas que envolvem, mas com certeza ela enxerga que tem questões, só isso para mim, se eu a visse com a camiseta eu não ia achar nada estranho porque é uma pessoa que está no meu círculo, entendeu? Mas aí eu acho também que passa bastante pelo que ela falou, a nossa cabeça vai até onde nossos pés estão, se a gente está num círculo que permite que a gente veja pessoas, que a gente tem pontos em comum usando as mesmas referências, aí eu não consigo precisar o tanto [que] eu percebo que ela passa. Por exemplo, eu não vejo adolescentes usando coisas da Simone de Beauvoir porque tem uma estampa famosa dela, do rosto dela... Mas eu vejo da Frida. então eu acho que ela já está nesse caminho de ser um ícone pop mesmo assim, da figura ser uma estampa, de ser uma figura muito popular. Mas eu não consigo dizer com muita precisão porque a minha bolha é uma bolha que usa de forma mais autêntica, e é meio preconceituoso falar assim, mas eu sinto que as pessoas usam e reivindicam porque elas conhecem minimamente, assim, não porque elas são as maiores especialistas em Frida que eu conheça mas porque elas sabem mais ou menos os elementos da história dela, os elementos até alguns elementos da obra dela por mais que seja algo que realmente, como se fala, deixado para trás em relação à história pessoal, acho que a história pessoal é mais martelada e evidenciada do que a obra. (ANITA, 2020)

Anita (2020) diz que Frida Kahlo transformou-se em uma imagem massificada, e que a diferença entre a produção artesanal e em larga escala está não apenas na questão de acesso, mas também no retorno financeiro do produtor/artesão: “[...] se você produz em escala, você ganha em alguma etapa ali, e você consegue ganhar alguma coisa que te permita baratear o preço, faz as pessoas terem acesso mais fácil e mais massificado” (ANITA, 2020). Todavia, a autenticidade, para a entrevistada, não é distinta para produtos feitos artesanalmente ou em larga escala, pois de qualquer forma a imagem virou um “nicho”: embora não seja possível mensurar o alcance desses objetos, existe esse nicho de mercado identificado por quem produz as coisas. Para Anita (2020), o produtor “[...] vai sentir a necessidade de estampar alguma coisa com a Frida ali, porque

vai ter uma saída, dependendo do espaço em que ela veicule a mercadoria vai ter mais ou menos venda”.

Haydéa (2020) complementa essa visão de que a pintora se tornou uma estampa *made in China* por ver produtos com o seu rosto sendo vendidos em lojas de varejo, populares. E que esse uso é generalizado, por pessoas de dentro e fora de seu convívio, mas que as diferentes percepções sobre a artista por parte das pessoas que consomem esses objetos podem ser formadas por questões de classe e acesso à educação formal. Para a participante, existiria uma “Frida *gourmet*” e uma “Frida do povo”.

Tarsila (2020) tenta elaborar a massificação de Frida Kahlo a partir de recortes de imaginários acerca da imagem da pintora. Para ela, esses recortes influenciam no processo de “aplainamento” da imagem da artista e faz o uso de objetos ser motivado mais por sua popularização do que pela reivindicação ou reconhecimento (*acknowledgement*) da pintora. Assim refere a entrevistada:

[...] uma coisa assim: mulher forte [é igual a] Frida. Cores fortes, cores coloridas, uma coisa bem animada [é igual a] Frida. Sei lá, a pessoa que rompe com padrões estéticos [é igual a] Frida. A pessoa pode recortar em muitas coisas e gostar da Frida e aí virou ‘mulher forte, essas coisas’, e mesmo que a pessoa não conheça, inclusive, a história dela, ou não reivindique o feminismo e tal, acha legal a cara da Frida, essa coisa pop. Até em alguns momentos eu ficava brava, sabe, em alguns lugares eu via ‘nossa’, quase como se fosse o lance da camiseta do Ramones na C&A sabe (Tarsila, 2020).

O trecho aponta para a versatilidade imagética da artista, que pode, como se referiram as entrevistadas, servir para evocar os imaginários que a rondam. Como disse Tarsila (2020), imagens como de “mulher forte”, “coisas coloridas”, “rompimento com padrões estéticos” conduzem a Frida Kahlo justamente porque estão estreitamente relacionados aos imaginários em torno da artista, como visto em tópicos anteriores. Essa formulação qualifica o entendimento sobre a presença constante e difusa da artista tanto do ponto de vista industrial como artesanal. Considerando a capacidade do imaginário de operar fora do âmbito discursivo verbal, mas por meio das imagens, a mobilização pode ser facilmente empregada para “construir uma imagem” sem necessariamente expressá-la. Sob essa perspectiva, é possível compreender o uso do bracelete de Frida Kahlo por Theresa May. Muito provavelmente, a primeira-ministra não visava disseminar uma mensagem específica com o gesto, mas tão-somente provocar a dúvida e a discussão, fazendo a imprensa evocar diferentes imagens que poderiam ou poderiam

não ser englobadas. O que importa, precisamente, é performatizar a segurança de que não existe contradição alguma no ato.

7.6.3 A autenticidade das representações de Frida Kahlo

Outro tema que surgiu nos grupos focais foi a multiplicidade facetária dos objetos que incluem ou remetem à imagem de Frida Kahlo. Haydéa (2020) mostrou uma foto tirada no *smartphone* de estatuetas da artista em uma pose e caracterizadas como se fossem pequenas budas. Disse ter visto os artigos em uma loja em Buenos Aires e se interessou em tirar uma foto que representa o quão pop se tornou a artista. Para Anita (2020), Frida Kahlo teve um percurso semelhante ao de Che Guevara, personagem histórico que foi alvo de releituras para a cultura material. Inicialmente, para Anita (2020), Guevara era uma imagem restrita às pessoas que conheciam sua história e ideais. Com o passar do tempo, sua imagem passou a ser reelaborada e reinterpretada, em uma bricolagem que o associava, por exemplo, a outras figuras como o personagem “Seu Madruga”, do seriado mexicano Chaves.

Para Haydéa (2020), as várias releituras sobre a figura de Frida Kahlo que, de alguma forma se distanciariam de sua imagem original, estariam ligadas a um momento do feminismo em que a relação de consumo está mais presente e que o termo “empoderamento” serve como paradigma. O fato de Frida Kahlo ser facilmente acessada por meio de filmes populares, principalmente o de Julie Taymor, que apresenta a artista como uma mulher forte servindo como referência e exemplo de resistência, corrobora para a massificação de sua imagem. Seriam poucas as figuras femininas com o poder de transmitir esse imaginário.

E nesse ponto ingressam as características marcantes da artista que, segundo Haydéa (2020), permitem naturalmente identificá-la: a monocelha e o arranjo de flores na cabeça seriam metonímias suficientemente capazes de evocá-la; inclusive, muitas estampas de camisetas reproduzem apenas isso. Mira também resgatou a capacidade de Frida Kahlo ser evocada sob imagens minimalistas. Conforme a participante, essa imagem distintiva dela e do seu modo de vestir a torna facilmente identificável. Isso, por sua vez, acarreta o aspecto comerciável da sua difusão em uma cultura pop. Para Lygia (2020),

[...] é um imaginário coletivo, de alguma maneira, é da cultura pop, todo mundo já viu essa imagem. Você sabendo exatamente quem foi ela ou tendo um conhecimento muito superficial, você já viu a imagem dessa mulher com a monocelha e as flores na cabeça, [isso] povoa o imaginário coletivo de alguma maneira.

Foi discutido junto às participantes algumas peculiaridades de Frida Kahlo que a convertia em uma imagem icônica e marcante. Tarsila (2020) menciona a vivacidade das cores (que também apareceu em diversas respostas nos questionários em referências às obras da pintora), a exotividade que a sua imagem e seus autorretratos emanam, com as referências à natureza como um todo (plantas e animais) e roupas indígenas, que tornam sua estética tão incomum. Já Mira (2020) evoca a presença da artista em espaços masculinos, perceptível nas fotos disponíveis da artista, o que resgata sua importância histórica, e a presença até então incomum de uma mulher nesses lugares.

Lygia (2020), por sua vez, refletindo sobre o porquê da escolha de Frida Kahlo pela militância feminista, conclui que poderia ser associada à latinidade, ou seja, a pintora constituída como um símbolo ao qual o feminismo latino-americano pode se apoiar. Para a entrevistada, outro símbolo passível de menção que evoca a América Latina e é difundido pela militância feminista seria a personagem fictícia Mafalda, criada pelo cartunista argentino já falecido Joaquín Salvador Lavado, conhecido como Quino.

7.6.4 A boneca realista de Frida Kahlo

Entre os muitos objetos mencionados pelas mulheres, chama a atenção o lugar ocupado pela boneca: na categoria “Decorativo”, ela representava 16%, perdendo apenas para o quadro, com 34%.

A boneca (Figura 22), sob uma perspectiva feminista, suscita diversas problematizações em termos da construção da subjetividade das mulheres cis porque naturaliza o papel social da maternidade e da divisão sexual do trabalho. Porém, no caso da boneca mencionada por Lygia, reapropriada sob a figura de Frida Kahlo, ela é “[...] muito mais um objeto decorativo que te lembra de um valor da força das mulheres e da luta feminista porque é isso que a gente associa com a Frida”, diz Lygia (2020).

Figura 22 - Fotografia da boneca de Lygia



Fonte: Lygia (2021).

A boneca realista de Kahlo, como ressaltou Lygia (2020), é outro mote que acrescenta dentro da possibilidade de reapropriação da boneca enquanto objeto. Isso porque uma boneca realista deixa de representar um *alter ego* que se mescla a outro, um bebê. Conforme Simone de Beauvoir (1949/2009, p. 317), a “[...] boneca representa um corpo na sua totalidade e, de outro, é uma coisa passiva. Por isso, a menina será encorajada a alienar-se em sua pessoa por inteiro e a considerá-la um dado inerte”. Ainda segundo a autora, a boneca, não apenas é o duplo de uma menina, mas também seu filho. É possível afirmar, assim, que a subjetividade da menina, através do manejo da boneca, acaba sendo mesclada entre a passividade e a maternidade. A boneca de Frida Kahlo, por sua vez, corta essa lógica ao distanciar-se dessa mescla, ao mesmo tempo em

que representa a realidade corporal. Com isso, a realidade reaparece como imaginário em Frida Kahlo em conjunto com a autenticidade: a pintora torna-se significativa porque quebrava padrões de comportamento e *tabus* ligados às mulheres, como sexualidade, aborto e maternidade, ao se representar nos autorretratos de forma autêntica e despojada de padrões de beleza ou da representação artística feminina difundida pela cultura europeia ocidental.

Lygia (2020) ainda se refere à boneca como fator gerador de conversa com as pessoas que visitam sua casa, que são atraídas por ela e pela realidade corporal que ela materializa.

[...] mas todo mundo que vem na minha casa (fora da pandemia obviamente), todo mundo fica obcecado pela bonequinha porque ‘ah a bonequinha’ e aí eu falo que ela tem coração, que ela tem xoxota e todo mundo ‘uhhh’. Aí sempre é um motivo de conversa, sabe... é muito legal e aí eu conto que foi uma ex-aluna minha que fez, eu gosto dessa história também. (LYGIA, 2020).

O depoimento de Lygia sobre a sua boneca reforça a capacidade agregadora da cultura material em torno da artista.

7.6.5 “Vestir a camisa” de Frida Kahlo

Outro objeto que suscitou um debate entre as participantes foi o uso da camiseta com uma estampa de Frida Kahlo. Haydéa (2020), que ganhou de seu pai uma camiseta com uma reprodução da imagem da artista (Figura 19), disse que, apesar de ter apreciado o gesto, não conseguia usá-la por se sentir incomodada. Um dos incômodos formulados pela entrevistada foi a ênfase ao lado pessoal, à história de vida, em detrimento da produção artística da pintora, ainda que não tenha certeza de que seja possível separar as duas. Diante do pouco contato que teve com análises ou informações técnicas sobre o estilo artístico assumido por Kahlo, Haydéa (2020) entende que há uma compreensão superficial sobre ela e que dissimula seu impacto e ineditismo no campo.

[...] a minha questão, o que me deixa incomodada é que tudo que eu já vi sobre ela me pareceu - e não foi tanta coisa assim, devo ter visto os dois filmes e uns dois documentários também, e já vi os quadros - é que é muito mais valorizado o lado pessoal dela do que a obra, então eu fico um pouco em conflito com isso, eu não sei se dá para separar as coisas, se ela tivesse sido uma pintora medíocre, talvez ela não tivesse toda essa repercussão, apesar da vida pessoal extraordinária, mas eu fico um pouco em conflito porque eu acho que a gente, às vezes, não valoriza ela pelo que ela fez na

arte, que foram coisas super inéditas, eu fui ver... a última coisa que eu fui ver dela foram esses documentários, depois de comprar as coisas e de ver as coisas nas prateleiras e tudo mais... até então eu não tinha noção, e até hoje não tenho, é um entendimento muito superficial que eu tenho de arte, que ela tinha também rompido tanta coisa na arte da forma como ela se retratava. Realmente assim, o autorretrato dela, era uma coisa no mundo, na história da arte, é uma coisa inédita e revolucionária. (HAYDÉA, 2020).

Logo, o conflito de Haydéa (2020) em usar a camiseta com o rosto de Frida Kahlo estampado decorre do receio de acabar ingressando no circuito de quem se relaciona com a artista de modo superficial, que enxerga apenas a ruptura com padrões de beleza ou a superação de situações difíceis. Por sua vez, cabe lembrar a contribuição de Lygia (2020) sobre como se sentia desconfortável na posição de usar objetos e como tinha uma relação superficial com a artista, relação esta que envolvia o reconhecimento da pintora apenas como alguém que desafiava padrões estéticos. Essa relação só mudou depois que iniciou o mestrado em História da Arte e pôde compreender a contribuição da artista ao campo, passando a se sentir mais confiante e ingressar no circuito da cultura material de Frida Kahlo.

Para Haydéa (2020), o uso de uma camiseta com o rosto de uma pessoa é como sinalizar a posse de um conhecimento que a entrevistada não tem segurança o suficiente para afirmar ter. Como complementou Anita (2020), esse conhecimento superficial - de quem apenas reconhece a história da artista ou se relaciona com sua aparência e ignora a produção artística - pode ser desvelado em meio ao uso da camiseta pois ela pode provocar uma abordagem de desconhecidos sobre a artista.

[no caso] da conversa, de puxar conversa, aí alguém vem e fala ‘porra, Frida Kahlo, tem aquele quadro’ e eu vou falar, eu não sei qual é esse quadro... sabe assim, meio nesse sentido mesmo de não estar, não sei, eu vi um filme, eu acho da hora, eu vejo o porquê de estar em todo lugar e tal, mas cara, eu não vou saber conversar sobre Frida Kahlo, da obra... (HAYDÉA, 2020).

Predomina, assim, no uso da camiseta uma ideia de “vestir a camisa”, uma expressão usada pelas participantes para elaborar esse simbolismo de efetivamente reivindicar, mas também saber falar a respeito, sem cair em uma posição de “farsa”, tal como “[...] meninas de 12 anos com [camiseta do] Ramones [...], que nunca ouviram Ramones” (HAYDEA, 2020). A questão, frise-se, não é não reivindicar Frida Kahlo: para Haydéa (2020), não há dúvida de que “[...] se for para vestir alguém na camisa, a Frida é uma ótima candidata”. Porém, usar a camiseta sem a segurança de conhecer as

obras a colocaria muito próxima de uma farsa, inclusive porque é dessa maneira que enxerga pessoas de fora do seu convívio que fazem o mesmo.

[...] o meu conflito sobre usar ou não, eu não me sinto apta a usar uma camiseta com a cara dela, eu acho que, eu sei que foi uma mulher forte, de muita personalidade, com dramas pessoais que ela superou de forma extraordinária, mas eu não me sinto à vontade porque eu não sei se eu conheço a obra, entendeu? eu não sei se eu tenho domínio da artista para eu colocar no peito e falar ‘eu manjo disso’, quer dizer usar uma camiseta com a cara de alguém, você tem que manjar muito do que a pessoa fez. e eu tenho esse incômodo da valorização da mulher pela... por exemplo, você pensa, eu sei que não é uma comparação, pensa no Van Gogh, ‘ah, cortou a orelha’, mas assim os quadros do Van Gogh [têm mais visibilidade], mais do que a cara dele. E a Frida, eu acho que a obra dela não caminha junto com o que a gente acha dela como personalidade, como mulher, no sentido de divulgação, sabe? (HAYDEA, 2020).

Anita (2020) contribui para o debate ao identificar nesse conflito uma culpa, como se não fizesse jus, não estivesse à altura da pessoa estampada na camiseta por não a conhecer a fundo.

[...] uma culpa né, como se fosse assim alguém que eu defendo, que eu acho a história da hora, mas eu não faço jus a isso, eu sinto um pouco isso com algumas imagens. Eu tenho algumas camisetas que têm imagens ... eu não uso nenhuma que eu não veicularia, que não seria uma ideia, uma personalidade que eu não defenderia. Às vezes [vem] a questão de: ‘faço jus, não faço jus...?’ Eu tenho uma camisa da Nina Simone, e tenho muita dificuldade de usar, eu adoro, eu acho linda, eu acho ela linda, mas eu fico meio assim né, será que eu sou... (ANITA, 2020).

A contribuição de Anita (2020) aponta para um ponto que merece reflexão: como a cultura material pode se tornar uma forma de distinção social e em que medida é possível para determinados grupos externalizarem apoio a demandas de outros sem recair na apropriação cultural? O uso de uma camiseta de Frida Kahlo (ou de Nina Simone) pode ser um ato comunicativo de uma pessoa que pertence a uma posição social alta e que visa externalizar seu engajamento em determinadas causas, particularmente de grupos minoritários? Como isso é percebido por esses grupos? Haveria uma rejeição a determinados ícones quando eles alcançam a cultura material industrial, apesar de representarem exatamente as demandas de certos movimentos?

A própria Haydéa (2020), ao comentar sobre a ideia de presentear objetos de Frida Kahlo a amigas, diz esta precisaria estar à altura da artista, alguém que transcendesse o conhecimento que define como superficial sobre a pintora. Tanto que,

em outro momento do diálogo, destaca como sua percepção sobre um objeto “inautêntico” mudaria de acordo com a pessoa a quem ele pertence: sendo Anita, sua amiga próxima, não julgaria a posse de um objeto distanciado da imagem original de Frida Kahlo; por outro lado, sendo uma amiga que classifica como “patricinha”, pressuporia desconhecimento sobre a obra.

Em paralelo, a camiseta tem outra dimensão simbólica por ser um objeto que passa pelo processo de escolha, ou seja, o seu uso pressupõe uma agência do sujeito na composição do vestuário. Provocada pela pesquisadora, Haydéa (2020) comenta que não veria problemas em usar uma *ecobag* com uma imagem estampada de Frida Kahlo porque as pessoas geralmente têm muitas *ecobags*. As características do processo de escolha desse utensílio conduzem à pressuposição de uma deliberação menos enfática em torno da imagem veiculada, e maior em torno das características da bolsa, sua adequabilidade para a finalidade proposta. Em outras palavras, porque a camiseta, aparentemente, requer uma escolha pensada e a *ecobag* tem o uso justificado pela utilidade, o uso deste utilitário estampado com a figura de Frida Kahlo não suscitaria a possibilidade de julgamento ou de conversas sobre a artista na rua. Nas palavras da Haydéa (2020),

[...] eu não compraria [bolsa] mas se eu tivesse ganhado de presente, eu acho que eu usaria, acho que passaria menos por esse dilema... até mesmo porque a **Anita** falou que tem uma *ecobag*, você não tem uma *ecobag*, você tem mil *ecobags*, você tem uma que você vai no supermercado, outra que você usa... então não passa tanto por ‘qual blusa eu vou pôr?’

Nesse ponto, foram obtidas diferentes respostas para a questão acerca de como é a percepção das entrevistadas sobre pessoas que utilizam objetos de Frida Kahlo na rua. Para Anita (2020) e Haydéa (2020), a leitura varia de acordo com o ambiente, o modo como a pintora está caracterizada e a pessoa. Se Anita encontra-se em meio a pessoas que crê propensas a vestir uma camiseta de Frida Kahlo, mas que acreditam serem dignas da artista, fazem uma leitura. Entretanto, se cruza com outra pessoa que percebe ser *hipster*¹²⁴, diz que questionaria o conhecimento da pessoa sobre a artista.

¹²⁴ Segundo o dicionário Cambridge, *hipster* é definido como “alguém que é muito influenciado pelas ideias e modas mais recentes”. Seria uma pessoa que não teria estilo próprio e apenas adiria a novas ideias porque são recentes e moda, e não por serem compatíveis com sua personalidade. No caso em tela, *hipster* seria a pessoa que usaria um objeto de Frida Kahlo para seguir a tendência e não porque reconheceria na artista alguém com quem compartilha os mesmos valores, ideias ou porque identifica sua capacidade artística

Haydéa (2020), por sua vez, reconhece o valor do contexto, do ambiente, mas enfatiza o objeto ao modo como a imagem da artista se apresenta. Com isso, tenta fazer referência ao distanciamento de determinadas representações da pintora e suas obras, sublinhando a perda de autenticidade, por exemplo, no caso da Frida buda ou nas caracterizações de Frida Kahlo com traços infantis.

Provocada pela ênfase no objeto dada por Haydéa (2020), Anita (2020) tenta discorrer sobre suas percepções em torno das representações de Frida Kahlo, buscando localizar se seu incômodo estaria mais centrado no artefato (como a camiseta) ou no modo de representação (como uma Frida Kahlo que perdeu sua essência). Para ela, objetos serializados, como o quadrinho de chaves, camisetas e canecas, poderiam facilitar ou acelerar o processo de perda da essência da artista: “[...] as milhões de canecas de criança e tem tipo estojo, tudo, tem linhas de coisas com estampinhas como se ela fosse uma matrioska, então eu acho que isso vai perdendo um pouco [da fidedignidade]” (ANITA, 2020). Ao mesmo tempo, existem objetos que podem fazer uma releitura mais fiel à essência de sua obra. A camiseta que apelidou junto a seu companheiro como “Frida natureza morta” parece ser fiel à imagem da pintora porque mantém elementos utilizados por ela, “[...] ainda que não fossem de uma retratação fiel de quando ela fazia os autorretratos” (ANITA, 2020). Assim, a descaracterização não estaria necessariamente fundada no objeto, visto que alguns artigos poderiam ser utilizados por pessoas que incorporam as ideias de Frida, assumem a pintora como referência/modelo ou ser fiéis aos elementos que a artista incorporava às obras, ainda que fossem releituras. Outros seriam objetos aleatórios, os quais poderiam estar com uma estampa qualquer e que “por acaso” é de Frida Kahlo. A entrevistada usa a palavra “transgressora” para se referir a uma representação etérea, que perde o potencial e a beleza que a retratação poderia ter.

Haydéa (2020) oferece um contraponto à elaboração de Anita (2020) ao afirmar que a percepção sobre a pessoa tem relevância nessa leitura: se ela, Haydéa, fosse à casa de Anita e visse a estatueta da Frida buda, ela não julgaria, mas acharia incrível porque, sob essa perspectiva, o que a influencia é “[...] alguma percepção do quanto a pessoa conhece ou do quanto ela está indo na onda” (HAYDEA, 2020). Continua a participante:

Eu acho que [é] mais do que a pureza [da representação] [...] a princípio eu fui nessa, mas aí eu pensei ‘tá e se eu for na casa da **Anita**, que eu sei que é uma pessoa que sabe, que procura saber [sobre Frida Kahlo]?’ [Nós] não

sabemos nada de arte, mas, assim, não é à toa que a **Anita** teria uma Fridinha buda, não ia ser por acaso, [mas] porque tem um significado para ela, ela conhece, ela tem referência, e a **Anita** é super politizada, eu não ia achar ‘olha isso a **Anita** tem uma budinha.’ Agora se eu fosse na casa de uma outra amiga que fosse uma super patricinha, que não... que super, que no meu julgamento, uma pessoa mais fútil, eu ia falar ‘putz essa pessoa nem sabe o que é isso aqui’ sabe. Então não sei se é a pureza da imagem ou se é um preconceito meu, um prejulgamento sobre quanto a pessoa sabe o que é aquilo ou não. E é o medo da camiseta do Ramones, da Frida virar um Ramones, meu medo é ser julgada como uma pessoa que, ‘mano, olha para a cara da menina, ela nem sabe o que ela está usando.’ Então eu acho que eu julgo como também tenho medo de ser julgada, do quanto a pessoa conhece ou não, comprou porque estava vendendo e achou fofinho. (HAYDEA, 2020).

Da fala de Haydéa (2020), é possível apreender que o receio em utilizar a camiseta de Frida Kahlo é de ser posicionada pelas outras pessoas do modo como as posiciona, ou seja, nesse lugar de quem ignora o significado da artista, que desconhece as obras e, por consequência, nega a autenticidade. De ser pega de surpresa e se encontrar nesse lugar de alguém que faz de Frida Kahlo uma “Ramones”.

Georgina (2020) tem uma visão semelhante à de Haydéa e Anita. A entrevistada reconhece que os objetos ajudam a difundir a imagem de Frida Kahlo, facilitam o contato das pessoas com a artista, uma vez que “[...] ter a primeira imagem é um jeito de você ir atrás e descobrir mais coisas sobre ela” (GEORGINA, 2020) - como parece ter sido o caso de Carlos, companheiro de Anita. Simultaneamente, a entrevistada reconhece que a pintora já tem sua imagem banalizada de alguma forma e exemplifica essa percepção mencionando uma releitura da artista usando camiseta e calça *jeans*. Para ela, esta representação não teria sentido porque a artista questionava o padrão de vestimenta norte-americano e valorizava a indumentária indígena mexicana. Não obstante, o posicionamento político da artista, assumidamente comunista, teria sido esquecido nesse movimento de popularização de sua imagem. Nesse momento, faz uma reflexão interessante: “[...] mesmo quando a gente discute sobre a Frida ser símbolo feminista e tal, eu acho que a gente nunca chegou a discutir muito porque ela é um símbolo feminista” (GEORGINA, 2020).

Por sua vez, no grupo focal que congregava Tarsila, Lygia e Mira, a percepção trazida pelas participantes era de identificação e simpatia para com a pessoa que porta algum objeto com a imagem de Kahlo. As participantes partem da leitura de que o uso é uma forma de diálogo feminista. Lygia (2020), porém, ressalta que essa empatia imediata talvez não ocorra se estiver em um contexto no qual desconheça as pessoas.

[...] eu sempre penso que é uma pessoa feminista, eu sempre suponho que ela escolheu porque ela é feminista. (TARSILA, 2020).

[...] no geral, a minha reação é de simpatia, principalmente pelos meios em que a gente circula, tal, uma identificação, uma simpatia automática por aquela pessoa. Agora só se for num contexto muito descolado de um lugar muito específico em que eu não manjo bem as pessoas, talvez eu olhasse com uma desconfiança, de qual que é, e tal. Mas no geral é muita simpatia. (LYGIA, 2020).

[...] eu acho que [é] essa identificação com a mensagem, com tudo que ela representa... (MIRA, 2020).

A fala de Mira (2020) retoma a ideia trazida por Lygia (2020) sobre como as conexões íntimas com a artista foram sendo criadas conforme ela lia mais sobre a pintora. Identificar em outra mulher essa conexão por meio da artista parece evocar o feminismo e a sororidade, o sentimento de empatia e de identificação com a mensagem de “mulher forte”, “mulher autêntica”, “imagem transgressora” e “política” que Kahlo evoca entre as entrevistadas.

Tarsila (2020), a única participante que tem objetos classificados como utilitários e que os usa, acrescenta que esse uso é motivado pela intenção de mostrar às pessoas que se interessa pelo feminismo e discussões políticas, apesar de entender que esta última mensagem seja pouco percebida por acreditar que a posição socialista da pintora não parece ser reconhecida pelas pessoas.

Abigail (2020), que participou do grupo focal junto com Georgina, entende que Frida Kahlo se tornou “modinha” e tem como exemplo as amigas junto às quais divulgou a pesquisa. Segundo a participante, estas amigas não sabiam nada sobre a história da pintora, “[...] sabiam que ela representava o feminismo, mas não sabiam quem ela foi, as obras de arte dela [...]”.

Os relatos das entrevistadas apontam para diferentes percepções sobre as pessoas que usam objetos de Frida Kahlo. O julgamento ora pode recair sobre a forma de representação da pintora (caso de Anita e Haydéa), ora sobre a pessoa que utiliza, se ela faz parte do círculo de amigas da entrevistada ou não (como Abigail). E, em fazendo parte, se ela é classificada como alguém mais ou menos consciente. Também reflete o ambiente e o contexto em que há esse encontro. Essa discussão aponta para um outro eixo possível de pesquisa sobre a cultura material em Frida Kahlo que poderia incluir marcadores sociais como o pertencimento social.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo buscou partir da centralidade subterrânea das mulheres detentoras de objetos com representações de Frida Kahlo para extrair os imaginários que permeiam a artista, bem como compreender como as participantes estabelecem a relação da pintora com o feminismo. Por meio dos discursos articulados pelas mulheres entrevistadas, a pesquisa se propôs a compreender a inserção e a pertinência de Frida Kahlo enquanto ícone mobilizador de imagens e imaginários em conjugação com a cultura material. Na relação com o feminismo, identificou neste o principal articulador dessas imagens. O que se percebeu, então, foi uma imbricação entre real e imaginário, de tal maneira que o real é vivido como imaginário e o imaginário vivido como real. Disso decorre o papel de desmonte dessas imagens, dessas elaborações mentais com o intuito de revelar sua presença e força social. Resiliência, Contestação/Força, Liberdade, Representatividade, Vanguarda/Singularidade Artística, Realismo e Autenticidade são articulados dentro das narrativas e expõem os vários eixos possíveis de elaboração sobre a figura de Frida Kahlo.

A pesquisa também possibilitou o desenvolvimento de uma abordagem que posicionasse o feminismo como uma tecnologia do imaginário na composição de imagens sobre Frida Kahlo. Enquanto tal, o feminismo atuaria por meio de uma frente que enfatiza o sujeito “Mulher”, equalizando as experiências atravessadas pelo tempo e o espaço para materializar laços de união entre suas aderentes e o ícone sob estudo, Frida Kahlo. Neste caso, portanto, a materialização se perfaz por meio da identificação de pontos comuns entre a vida da artista e das respondentes, o sentimento de proximidade, ao mesmo tempo em que estabelece uma experiência comum de opressão que não inclui especificidades culturais.

Frida Kahlo é uma imagem, entre muitas disponíveis atualmente, que seduz as mulheres principalmente a partir dos vários imaginários feministas construídos ao seu redor, promovendo engajamento por meio da cultura material. Sua imagem, sua história de vida e produção artística são atraentes porque difundem elementos significativos para os discursos feministas.

Por outro lado, a pesquisa evidenciou a ação de imaginários específicos, notadamente Autenticidade e Realismo, que auxiliam a compreender a inserção da

artista na contemporaneidade. A leitura atual, com o desenvolvimento da subjetividade influenciado pelas mudanças tecnológicas, enfatiza o caráter autêntico tanto da pintora quanto de suas obras, bem como o aspecto realista destas últimas.

Dentro do imaginário Autenticidade, a quebra de padrões, por exemplo, revela uma perspectiva que transcende o âmbito individual, da vida da artista, e apreende suas implicações políticas e coletivas para as mulheres no interior da chave feminista. A estética apresentada e representada por Frida Kahlo enquanto uma ruptura de padrões dialoga com as ideias feministas de questionamento de uma feminilidade imposta, construída, ainda que possa ser uma luta exclusivamente contemporânea e descolada do período histórico e contexto social/cultural da artista. Quando Frida Kahlo está representando a si mesma e, em tese, falando sobre si, para as interlocutoras, está também fazendo um manifesto que implica todas as mulheres. O privado é político. Nesse sentido, por mais que seja possível falar de uma leitura descontextualizada e rasa de Frida Kahlo, é inegável a aproximação política de suas obras ao feminismo, politizando-as de uma maneira diferente da tensionada pela artista, mas sem negligenciar as potencialidades políticas.

O trabalho, nesse sentido, confirma a análise de Mayayo (2008) acerca da predominância da biografia de Frida Kahlo em detrimento dos elementos políticos de sua produção artística. Contudo, o estudo ainda demonstra como, apesar da ênfase em uma apreensão biográfica da artista, a relação estabelecida com o feminismo dota sua existência de um aspecto político que não pode ser minimizado ou negligenciado. E essa associação se dá também pela leitura das obras como significativas em um contexto artístico e social: Frida Kahlo é vista como um marco no período histórico em que viveu e na atualidade, é uma referência/inspiração. A despeito de uma leitura que tende à apreensão do aspecto individual da obra (a autorrepresentação feita pela artista sobre algum aspecto significativo de sua vida), existe o movimento que transcende esse âmbito individual para pousar nas implicações políticas dessas representações para as mulheres enquanto coletividade. E ao dizerem que enxergam na obra da artista sua biografia ou sua personalidade, as interlocutoras incluem nessa perspectiva a representatividade política de Frida Kahlo enquanto mulher, para além de outros marcadores sociais da diferença.

Ao mesmo tempo, a pesquisa demonstrou que sob a perspectiva da cultura material, Frida Kahlo pode ser vista como uma imagem que integra um movimento de

troca entre pessoas próximas, sejam amigas, companheiros ou familiares de maneira a incorporar uma linguagem ligada aos imaginários feministas. Assim, a imagem de “força feminina” é difundida nessas trocas como uma espécie de fortalecimento e apoio que transcende o âmbito individual e toca o coletivo. Em paralelo, a escolha pela compra dos objetos fabricados artesanalmente, principalmente de pessoas cuja trajetória é conhecida, reflete o intuito de manifestar um apoio ligado a uma ética que aponta para outra vertente de análise sobre a cultura material.

É preciso assinalar algumas limitações nítidas do estudo e que pedem por investigações futuras. O objetivo principal da pesquisa foi mapear os imaginários em torno de Frida Kahlo e, para isso, foram aplicados questionários *on-line* que levantavam determinados marcadores sociais das respondentes. Esses marcadores serviram como parâmetro para determinação do público que compôs a amostra, sem serem utilizados em cruzamentos junto às demais questões presentes no formulário. Isso se deve, sobretudo, pela dificuldade em elaborar essa análise em meio à proposta de mapeamento dos imaginários respeitando o prazo de entrega do trabalho. A elaboração desses cruzamentos arriscava desviar o escopo do estudo. Persiste, porém, a hipótese sobre relações possíveis entre esses marcadores - especialmente o pertencimento à classe social - e esses imaginários ou inclusive à posse ou não de objetos, reivindicação ou não à artista de acordo com esses marcadores sociais. Qual seria o lugar de Frida Kahlo em meio aos processos de diferenciação social e cultural? A apropriação da artista pela grande indústria teria mitigado seu valor político? É ela reivindicada por grupos sociais específicos e rejeitada por outros? O uso e a posse de objetos refletem o pertencimento social? Seria o caráter interseccional da artista uma forma de diferenciação social?

O desenvolvimento do estudo apontou, ainda, para um campo de investigação relevante sobre a iconologia do feminismo e sua relação com a construção imaginal. Existem outros símbolos que estabelecem uma relação imaginal com o feminismo? Em uma sociedade cada vez mais fundada sobre a cultura material e na imagem como meio de comunicação e linguagem, importaria aprofundar a temática por meio do mapeamento de outros símbolos, principalmente no âmbito da cultura pop. Apesar de o trabalho ter pouco contribuído para as discussões em torno da influência da cultura digital sobre construções imaginárias no feminismo, pode-se investigar no futuro como o movimento, enquanto tecnologias do imaginário, tem sido impulsionado nas plataformas digitais.

REFERÊNCIAS

- ALLMER, P.; CHICAGO, J. Judy Chicago – face to face with Frida Kahlo. **The International Online Magazine of Art and Art Books**. 2011. Disponível em: www.cassone-art.com/magazine/article/2011/07/judy-chicago-face-to-face-with-frida-kahlo/?psrc=interviews
- ALL THAT IS INTERESTING. **The History of the Selfie: It's Not Specific To Self-Obsessed Millennials**. Disponível em: [The History of The Selfie: It's Not Specific To Self-Obsessed Millennials \(allthatsinteresting.com\)](http://allthatsinteresting.com). Acesso em: 14 jun. 2021.
- ART UPP. **Frida Kahlo - the Queen of selfies?** Disponível em: [Frida Kahlo - the Queen of Selfies \(artupp.com\)](http://artupp.com). Acesso em: 14 jun. 2021.
- BADDELEY, O. 'Her dress hangs here': de-frocking the Kahlo Cult, **Oxford Art Journal**, v. 14, n. 1, p. 10-17, 1991.
- BAKEWELL, E. El legado de Frida Kahlo: toma de conciencia del cuerpo político. *In*: GARDUÑO, B.; RODRIGUEZ, J. A. **Pasion por Frida**. Cidade do México: Museo Estudio Diego Rivera, 1992.
- BARDIN, L. **Análise de Conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2011.
- BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. Tradução de Sergio Millet. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BILLETER, E. World of truth, world of Utopia. *In*: BILLETER, E. **The Blue House. The World of Frida Kahlo**. Frankfurt y Houston: Museum of Fine Arts, 1993.
- BRAMLEY, E. V. Frida Kahlo: feminist, selfie queen, queer icon and style muse of 2017. **The Guardian**. 29 out. 2017. Disponível em: [Frida Kahlo: feminist, selfie queen, queer icon and style muse of 2017 | Fashion | The Guardian](http://www.theguardian.com/fashion/2017/oct/29/frida-kahlo-feminist-selfie-queen-queer-icon-and-style-muse-of-2017). Acesso em: 14 jun. 2021.
- BUDICK, A. Frida Kahlo, an artist for the age of the selfie. **Financial Times**, 22 fev. 2019. Disponível em: [Frida Kahlo, an artist for the age of the selfie | Financial Times](http://www.ft.com/content/1d1d1d1d-1d1d-1d1d-1d1d-1d1d1d1d1d1d). Acesso em: 14 jun. 2021.
- CHADWICK, W. **Women, art and society**. 5ª ed. London: Thames & Hudson world of art, 2012.
- CONDE, T. del. Fridolatría. *In*: GARDUÑO, B.; RODRIGUEZ, J. A. **Pasion por Frida**. Cidade do México: Museo Estudio Diego Rivera, 1992.
- DAVIS, A. **What would Frida do?: a guide to living boldly**. Nova York: Seal Press, 2020.
- DELANEY, B. Frida Kahlo: why we can't look away from the world's first selfie superstar. **The Guardian**. 20 jul. 2016. Disponível em: [Frida Kahlo: why we can't look away from the world's first selfie superstar | Frida Kahlo | The Guardian](http://www.theguardian.com/artandculture/2016/jul/20/frida-kahlo-why-we-cant-look-away-from-the-worlds-first-selfie-superstar) Acesso em: 14 jun. 2021.
- DI FELICE, M; PEREIRA, E.; ROZA, E (orgs). **Net-ativismo: redes digitais e novas práticas de participação**. Campinas: Papyrus, 2018.
- DOSAMANTES-BEAUDRY, I. Frida Kahlo: the creation of a cultural icon. **The Arts in Psychotherapy**, n. 29, p. 3-12, 2002.
- ELKIND, S. N. Frida Kahlo: Why now? **The San Francisco Jung Institute Library Journal**, San Francisco, vol. 8, n. 2, p. 81-96, 1988.

- FAVELA, R. La imagen de Frida Kahlo en la plástica chicana. *In*: GARDUÑO, B.; RODRIGUEZ, J. A. **Pasion por Frida**. Cidade do México: Museo Estudio Diego Rivera, 1992.
- FRIDA. Direção: Julie Taymor. Produção: Lindsay Flickinger, Sarah Green, Nancy Hardin, Salma Hayek. Roteiro: Clancy Sigal, Diane Lake, Gregory Nava, Anna Thomas. Intérpretes: Salma Hayek, Alfred Molina, Mía Maestro, Diego Luna. [S.I.]: Handprint Entertainment, Lions Gate Filmes, Miramax, Ventanarosa Productions. 2002. 2h3min, color.
- GARDUÑO, B. En busca de una Fridomanía. *In*: GARDUÑO, B.; RODRIGUEZ, J. A. (orgs.). **Pasion por Frida**. Cidade do México: Museo Estudio Diego Rivera, 1992.
- GARCIA, C. C. **Breve história do feminismo**. São Paulo: Claridade, 2011.
- GIL, A. C. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. São Paulo: Atlas, 1987.
- GONDIM, S. M. G. Grupos focais como técnica de investigação qualitativa: desafios metodológicos. **Paidéia**, Ribeirão Preto, v. 12, n. 24, p. 149-161, 2003.
- HAN, B. C. **Sociedade do cansaço**. tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.
- HERRERA, H. **Frida: a biografia**. São Paulo: Globo, 2011.
- HESFORD, V.; DIEDRICH, L. On 'The evidence of experience' and its reverberations: An interview with Joan W. Scott. **Feminist Theory**, v. 15, n. 2, p. 197-207, 2014.
- HOUAISS. **Mini dicionário Houaiss da língua portuguesa**. São Paulo: Moderna, 2009.
- LAURETIS, T. Tecnologia de gênero. *In*: HOLLANDA, H. B. de (org). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- LA ROCCA, F. A reprodutibilidade tecnológica da imagem. **Tessituras**, Pelotas, v. 2, n.2, p. 114-128, jul-dez, 2014.
- LA ROCCA, F. Introduction à la sociologie visuelle. **Sociétés**, v. 1, n. 95, p. 33-40, 2007.
- LEJEUNE, L. **Féminisme washing - quand les entreprises récupèrent la cause des femmes**. Éditions du Seuil, 2021.
- LINDAUER, M. A. **Devouring Frida Kahlo: the art history and popular celebrity of Frida Kahlo**. Hanover: Wesleyan University Press, 1999.
- MAFFESOLI, M. Mediações simbólicas: a imagem como vínculo social. **Revista FAMECOS**, tradução de Juremir Machado da Silva, n. 8, p. 7-14, jul. 1998.
- MAFFESOLI, M. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo na sociedade de massa**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- MAFFESOLI, M. O imaginário é uma realidade. **Revista FAMECOS**, v. 8, n. 15, p. 74-82, 2001.
- MAFFESOLI, M. **O mistério da conjunção – ensaios sobre comunicação, corpo e socialidade**. Trad: Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- MAFFESOLI, M. **A transfiguração do político - a tribalização do mundo**. Porto Alegre: Sulina, 2011.
- MAFFESOLI, M. Net-activisme: du mythe traditionnel à la cyberculture postmoderne. **Sociétés**, v. 2, n. 124, p. 7-19, 2014.
- MAFFESOLI, M. L'imaginaire comme force invisible. **Im@go**, n 8, ano 5, p. 6-14, dez. 2016.
- MANZATO, A. J.; SANTOS, A. B. **A elaboração de questionários na pesquisa quantitativa**, p. 1-17, 2012. Disponível em:

- http://www.inf.ufsc.br/~verav/Ensino_2012_1/ELABORACAO_QUESTIONARIOS_PESQUISA_QUANTITATIVA.pdf . Acesso em: 10 fev. 2020.
- MANZINI, E. J. Entrevista semi-estruturada: análise de objetivos e de roteiros. *In: Seminário Internacional sobre pesquisa e estudos qualitativos*, 2, 2004, Bauru. A pesquisa qualitativa em debate. Anais... Bauru: USC, 2004. CD-ROM. ISBN:85-98623-01-6. 10p.
- MAYAYO, P. **Frida Kahlo: contra el mito**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008.
- MAYAYO, P. **Historias de mujeres, historia del arte**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003.
- MCKENZIE, S. Queen of the selfie: The enduring allure of Frida Kahlo. **CNN**. Disponível em: [Queen of the selfie: The enduring allure of Frida Kahlo - CNN.com](https://www.cnn.com/2021/06/01/entertainment/frida-kahlo-selfie/index.html). Acesso em: 14 jun. 2021.
- MENCIMER, S. The trouble with Frida Kahlo – uncomfortable truths about this season’s hottest female artist, **Washington Monthly**, jun. 2002. Disponível em: <https://washingtonmonthly.com/2001/06/01/the-trouble-with-frida-kahlo/> . Acesso em 24 jan. 2020.
- MILLER, D. Sobre pessoas e coisas: entrevista com Daniel Miller. **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, v. 52, nº 1, p. 415-439, 2009.
- MILLER, D. **Trecos, troços e coisas** - estudos antropológicos sobre a cultura material. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- NELSON, B. (De) Fusing the Bomb(Shell): gender issues, popular culture and Frida Kahlo. **Journal of Research in Gender Studies**, v. 3, n.1, p. 108-118, 2013.
- NOCHLIN, L. Why have there been no great women artists? *In: REILLY, M. (org.). Women artists: the Linda Nochlin reader*. Londres: Thames& Hudson, 2015.
- PANKL, L.; BLAKE, K. Made in her image: Frida Kahlo as material culture, **Material Culture**, v. 44, n. 2, special issue: Art as Material Culture, p. 1-20, 2012.
- PERRY, Gil. **Women artists and the parisian avant-garde**. [SI]: Manchester University Press, 1996.
- PIEIDADE, V. **Dororidade**. São Paulo: Editora Nós, 2017.
- POLLOCK, G. **Vision and difference: femininity, feminism and Histories of Art**. Londres: Routledge, 2003.
- RABOT, J. M. L’image, vecteur de socialité. **Sociétés**, n. 95, ano 1, p. 19-31, 2007.
- REILLY, M. (org.). **Women artists: the Linda Nochlin reader**. Londres: Thames& Hudson, 2015.
- RODRÍGUEZ, A. J. Frida fotográfica. *In: GARDUÑO, B.; RODRÍGUEZ, J. A. (orgs). Pasión por Frida*. México: MuseoEstudio Diego Rivera, 1992.
- RODRÍGUEZ, A. J. Frida Kahlo. *In: GARDUÑO, B.; RODRIGUEZ, J. A. Pasion por Frida*. Cidade do México: MuseoEstudio Diego Rivera, 1992.
- RUBIN, Gayle. **O tráfico de mulheres. Notas sobre a “Economia Política” do sexo**. Tradução de Christine Rufino Dabat. Recife: SOS Corpo, 1993.
- SCHAPIRO, M.; BOWMAN, R. G. Oral history interview with Miriam Schapiro. **Archives of American Art**, 10 set. 1989. Disponível em: <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-miriam-schapiro-11695> . Acesso em: 2 out. 2020.
- SCHJELDAHL, P. **All souls: The Frida Kahlo Cult**. The New Yorker. 2007. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2007/11/05/all-souls-4>. Acesso em: 1 fev. 2020.

- SCOTT, J. W. El género: una categoría útil para el análisis histórico. In: SCOTT, J. W. **Género e historia**, Mexico: FCE, Universidad Autónoma de la ciudad de México, 2008.
- SCOTT, J. W. A invisibilidade da experiência. **Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História**. São Paulo, v. 16, p. 297-325, 1998
- SENHORA CARREIRA. **5 lições de vida para aprender com Frida Kahlo**. Disponível em: [5 lições de vida para aprender com Frida Kahlo - Senhora Carreira](#) . Acesso em: 14 jun. 2021.
- SHAW, D. It's no surprise that Theresa May wore a Frida Kahlo bracelet during her speech. **The Independent**, 7 out. 2017. Disponível em: <https://www.independent.co.uk/voices/theresa-may-frida-kahlo-bracelet-communism-trotsky-stalin-commodification-a7988146.html> . Acesso em: 17 jan. 2020.
- SIBILIA, P. **O show do eu: a intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. 286 p.
- SIBILIA, P. A construção de si como um personagem real: Autenticidade intimista e declínio da ficção na cultura contemporânea. **Revista do programa de pós-graduação da escola de comunicação da UFRJ, ECO-Pós. UFRJ**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 3, p. 22-46, 2012.
- SIBILIA, P. Autenticidade e performance: a construção de si como personagem visível. **Revista Fronteiras - estudos midiáticos**, v. 17, n. 3, p. 353-364, set-dez. 2015.
- SILVA, J. M. da. **As tecnologias do imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2003.
- SILVA, J. M. da. **Diferença e descobrimento. O que é o imaginário?** A hipótese do excedente de significação. Porto Alegre: Sulina, 2017. 175p.
- SORJ, B. O feminismo na encruzilhada da modernidade e pós-modernidade. In: HOLLANDA, H. B de (org.). **Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.
- SULLIVAN, E. J. Frida Kahlo in New York. In: GARDUÑO, B.; RODRIGUEZ, J. A. (orgs.). **Pasion por Frida**. Cidade do México: Museo Estudio Diego Rivera, 1992.
- SUTHERLAND-HARRIS, A. NOCHLIN, L. **Women artists: 1550-1950**. Los Angeles County Museum of Art, 1976.
- THE 4 things Theresa May might have been trying to say with her Frida Kahlo bracelet. **The Telegraph**, Londres, 15 nov. 2018. Disponível em: <https://www.telegraph.co.uk/women/politics/matters-theresa-may-wore-frida-kahlo-bracelet-conference-speech/> . Acesso em: 17 jan. 2020.
- TORINO, D. Questionários on-line. In: SESC São Paulo; CEBRAPE. **Métodos de pesquisa em Ciências Sociais: Bloco Quantitativo**. São Paulo: Sesc São Paulo/CEBRAPE, 2016.
- TRAD, L. A. B. Grupos focais: conceitos, procedimentos e reflexões baseadas em experiências com o uso da técnica em pesquisas de saúde. **Physis, Revista de Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 3, p. 777-796, 2009.
- VERNON, D. Fridamania: The Frida Kahlo Effect, **CultureTrip**. Dezembro, 2016. Disponível em: <https://theculturetrip.com/north-america/mexico/articles/fridamania-the-frida-kahlo-effect/> . Acesso em: 24 jan. 2020.
- WE ARE SOCIAL; HOOTSUITE. **Relatório In Digital 2021**. Disponível em: <https://datareportal.com/reports/digital-2021-brazil> . Acesso em: 26 jun. 2021.

WOLLEN, Peter. Fridamania, **New Left Review**, Londres, n. 22, p. 109-130, jul-ago. 2003.

WOOLF, V. **Mrs. Dalloway**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

WOOLF, V. **Um teto todo seu**. 1ª Ed. São Paulo: Círculo do Livro, [1990?].

APÊNDICE A

Questionário *on-line*

Olá!

Gostaria de contar com a sua participação nesta pesquisa de mestrado da Universidade de São Paulo cujo objetivo principal é estudar a relação das mulheres com a artista Frida Kahlo.

Se você se sentiu identificada com a proposta, por favor, siga adiante e responda as questões com a máxima sinceridade, tentando colocar em palavras o que sente quando se depara com a imagem da artista.

Ao final, convido você a deixar uma forma de contato (pode ser telefone ou e-mail) caso tenha interesse em participar de uma roda de conversa (virtual) sobre as respostas recebidas. Todas as respostas têm caráter anônimo, portanto, em nenhum momento você será identificada, nem suas respostas tratadas de forma individual.

(O preenchimento desse formulário pode levar de 5 a 10 minutos)

P.1 Qual é a sua identidade de gênero?

mulher cis mulher trans não-binária

P.2 Qual é a sua orientação sexual?

bissexual assexual homossexual heterossexual

P.3 Qual é a sua idade?

18 a 24 anos 25 a 39 anos 40 a 59 anos 60 anos ou mais

P.4 Como você conheceu/se informou sobre Frida Kahlo? Mencione as fontes de informação sobre a artista com as quais teve contato (sites, blogs, páginas nas redes sociais, livros, filmes, entre outros).

P.5 Você possui algum objeto com foto, representação da imagem ou até características de Frida Kahlo? Qual(is)?

P.6 O que em Frida Kahlo atrai tua atenção ou te inspira? Mencione frases, obras de arte ou outros elementos da personalidade/vida da artista.

P.7 Você segue páginas ou perfis das redes sociais sobre a artista? Qual(is)?

P.8A Você acha que Frida Kahlo pode ser associada ao feminismo?

(1) Sim

(2) Não

P.8B (Se P.8A =1) Como você vê essa relação entre Frida Kahlo e o feminismo? Comente.

P.9 Caso tenha interesse em participar da roda de conversa, poderia deixar seu e-mail ou telefone para contato?