

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA

LARA BOTELHO SOARES

**“EM QUE ESPELHO FICOU PERDIDA A MINHA FACE?”: FABRICAÇÃO E
RECEPÇÃO DO MITO FRIDA KAHLO NA PERSPECTIVA LATINO-
AMERICANA**

UBERLÂNDIA
2025

LARA BOTELHO SOARES

**“EM QUE ESPELHO FICOU PERDIDA A MINHA FACE?”: FABRICAÇÃO E
RECEPÇÃO DO MITO FRIDA KAHLO NA PERSPECTIVA LATINO-
AMERICANA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto
de História (INHIS) da Universidade Federal de
Uberlândia (UFU), como requisito parcial para obtenção
do grau de Licenciada e Bacharel em História.
Orientadora: Profa. Dra. Monica Brincalepe Campo

**UBERLÂNDIA
2025**

LARA BOTELHO SOARES

**“EM QUE ESPELHO FICOU PERDIDA A MINHA FACE?”: FABRICAÇÃO E
RECEPÇÃO DO MITO FRIDA KAHLO NA PERSPECTIVA LATINO-
AMERICANA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciada e Bacharel em História, avaliado pela banca examinadora composta por:

Uberlândia, 09 de maio de 2025.

Profa. Dra. Mônica Brincalepe Campo, UFU- MG

Prof. Dr. Vinicius Alexandre Rocha Piassi, SEE-MG

Profa. Dra. Suelen Caldas de Sousa Simião, UNIFESP- SP

Dedico a presente monografia à minha avó Zeide, que me legou seu amor pelas cores. Eternamente será minha artista preferida.

AGRADECIMENTOS

A etapa de finalização da graduação levou mais tempo do que planejei. Em meio à pandemia, à segunda formação e ao luto pela perda da minha principal figura inspiradora, o nascimento desta monografia seguiu um tempo próprio, amadurecido pelas experiências que a vida me trouxe.

Gostaria de agradecer aos meus pais, Larissa e Ricardo, por todo apoio durante a vida inteira. Sou eternamente grata pela educação, pelos valores e pela vida que me deram, e pelas mãos — firmes e delicadas — que me sustentaram quando precisei.

Agradeço também a toda a família Soares, especialmente aos meus primos, que estão sempre ao meu lado e com quem sei que posso contar, e à minha avó Guiomar, por sempre valorizar os estudos e me fazer ser, em parte, o que sou hoje por meio das letras. À família Botelho, deixo meu carinho especial, em particular aos meus “pseudo-lusitanos”, que estão longe dos olhos, mas não do coração.

À vovó Zeidinha, grande fã da Frida, que me emprestou um pouco da beleza e da criticidade de seu olhar artístico, para que eu passasse a apreciar também essa artista. Este trabalho é todo inspirado em sua figura e é símbolo do meu amor por você. Obrigada por tudo e tanto.

Ao meu companheiro, Vinícius, meu maior incentivador ao longo deste trabalho, que comemorou comigo, como se fossem suas, cada etapa dessa trajetória, além de ter emprestado seus dotes de formatação.

À minha analista, Maria Luiza, que me escutou infinitas vezes nos percalços da escrita e, como meu Virgílio particular, me acompanhou neste ciclo.

A todos os meus amigos, dentro e fora da graduação, que me deram a certeza de ser amada e, assim, impulsionaram minha escrita. Agradeço principalmente a Juliana, Fábio, Paola, Valentina, Nayara, Fabrício, Rosinha, Carol, Eduardo, Hayanne, Henrique e tantos outros, meus colegas de profissão que tornaram estes anos mais memoráveis e alegres. Obrigada por me acompanharem nessa jornada.

À minha orientadora, professora Mônica, agradeço a paciência, pelos comentários, pelas conversas e por ter me impulsionado a terminar este trabalho, mesmo quando achei que não conseguiria. Foi um longo trajeto até aqui, e fico muito feliz que tenha feito parte dele. Acredito que não poderia ter sido ninguém melhor.

Registro também minha gratidão a todo o corpo docente do INHIS/UFU, que transformaram minha vida e me fizeram ser não somente uma profissional, mas um ser humano imbricado na realidade. Guardo com muito carinho todos os ensinamentos recebidos ao longo destes anos.

Agradeço ainda ao Vinícius e à Suelen, que aceitaram voluntariamente fazer parte da minha banca de defesa e me auxiliaram no encerramento desta etapa.

À Frida, cuja figura me acompanhou e que nos mostra que até as rachaduras deixam passar luz — e que a arte é o eixo que nos mantém inteiras

À UFU, que me transformou de estudante em historiadora, honrando seu compromisso com o conhecimento humanista. E à História, tecelã incansável de vidas e significados, que me ensinou a desfiar os fios do tempo para deles tecer novas perguntas.

“Há anos Frida Kahlo me persegue. Tentei fugir, não consegui.”

(Caio Fernando Abreu, 1995)

RESUMO

Esta monografia investiga a construção e recepção da imagem de Frida Kahlo a partir de uma perspectiva latino-americana, analisando como sua figura foi transformada em mito cultural ao longo do tempo. Por meio de uma abordagem interdisciplinar, o trabalho articula conceitos como aura (Walter Benjamin), cultura híbrida e recepção (Néstor García Canclini), capital simbólico e indústria cultural, situando Frida entre a resistência política e a mercantilização estética. A pesquisa se debruça sobre os processos históricos que atravessam sua trajetória, observando sua atuação como mulher, artista, comunista e ícone popular. Frida Kahlo é lida aqui como expressão da hibridez cultural do México e da América Latina, uma imagem constantemente reapropriada, ora como bandeira de lutas emancipatórias, ora como produto do mercado global. O trabalho evidencia como a artista se tornou símbolo de disputas entre memória e consumo, tradição e modernidade, subjetividade e espetáculo.

Palavras-chave: Frida Kahlo; cultura híbrida; recepção; indústria cultural; América Latina.

ABSTRACT

This thesis investigates the construction and reception of Frida Kahlo's image from a Latin American perspective, analyzing how her figure has been transformed into a cultural myth over time. Through an interdisciplinary approach, the study articulates concepts such as aura (Walter Benjamin), cultural hybridity and reception (Néstor García Canclini), symbolic capital, and the culture industry, situating Frida between political resistance and aesthetic commodification. The research examines the historical processes surrounding her trajectory, exploring her role as a woman, artist, communist, and popular icon. Frida Kahlo is interpreted as an expression of Mexico's and Latin America's cultural hybridity — an image continuously reappropriated, at times as a banner for emancipatory struggles, at others as a product of the global market. This work highlights how the artist became a symbol of tensions between memory and consumption, tradition and modernity, subjectivity, and spectacle.

Keywords: Frida Kahlo; cultural hybridity; reception; culture industry; Latin America.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Las Dos Fridas (1939, óleo sobre tela)	16
Figura 2- Autorretrato em vestido de veludo (1926, óleo sobre tela).....	17
Figura 3- Hospital Henry Ford (1932, óleo sobre metal)	19
Figura 4- Allá cuelga mi vestido (1933, óleo e colagem sobre compensado)	20
Figura 5- Unos cuantos piquetitos (1935, óleo sobre metal).....	22
Figura 6- La columna rota (1944, óleo sobre tela)	24
Figura 7- El Abrazo de Amor del Universo, la Tierra (México), Yo, Diego y el Señor Xólotl (1949, óleo sobre tela)	25
Figura 8- Moises (1945, óleo sobre masonite)	30
Figura 9- Códex Féjervary-Mayer.....	31
Figura 10- El marxismo dará salud a los enfermos (1954, óleo sobre fibra dura)	34
Figura 11- Frida Kahlo (1939).....	48
Figura 12- Barbie Frida	57
Figura 13- Frida em estilo Ghibli (2025, digital)	58
Figura 14- Frida por Toni Frossel para a Revista Vogue (1937).....	62
Figura 15- Autorretrato con collar de espiños (1937, óleo sobre tela)	65
Figura 16- Cristo com a coroa de espinhos de Sandro Boticelli (1500, têmpera sobre madeira)	66
Figura 17- Cristo com coroa de espinhos de Carl Bloch (1875, óleo sobre tela).....	67
Figura 18- São Sebastião (1480, têmpera sobre tela)	68
Figura 19- El venado herido (1946, óleo sobre fibra dura)	69
Figura 20- Sagrado Coração de Jesus e Imaculado Coração de Maria (reprodução).....	69
Figura 21 - Caneca Frida Kahlo da Chico Rei.....	70
Figura 22- Tiradentes Esquartejado (1893, óleo sobre tela).....	72
Figura 23- Instafrida	76

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 FRIDA KAHLO: IDENTIDADE HÍBRIDA E CONSTRUÇÃO DA SUBJETIVIDADE ARTÍSTICA	14
1.1 BIOGRAFIA DE FRIDA KAHLO.....	14
1.2 A CULTURA HÍBRIDA NO MÉXICO.....	26
1.3 FRIDA KAHLO E A EXPRESSÃO DA CULTURA HÍBRIDA	28
1.4 SUBJETIVIDADE, DOR E AUTORRETRATO.....	32
1.5 PINCÉIS VERMELHOS: FRIDA KAHLO E O ENGAJAMENTO POLÍTICO	33
2 ENTRE A TRADIÇÃO E A INDÚSTRIA CULTURAL: CULTURA HÍBRIDA, AURA E RECEPÇÃO NA MODERNIDADE.....	36
2.1 WALTER BENJAMIN: ARTE, REPRODUTIBILIDADE E PERDA DA AURA..	36
2.2 NÉSTOR GARCÍA CANCLINI: CULTURA HÍBRIDA E CONSUMO CULTURAL	41
2.3 FRIDA KAHLO NA INTERSECÇÃO DAS TEORIAS	48
3 A REPRODUTIBILIDADE DA IMAGEM DE FRIDA KAHLO E SUAS CONTRADIÇÕES ENTRE MERCANTILIZAÇÃO E RESISTÊNCIA POLÍTICA	53
3.1 A CONSTRUÇÃO DO ÍCONE GLOBAL: A FRIDAMANIA	53
3.1.1 Como se controla um mito? Controvérsias da Frida Kahlo Company	56
3.1.2 O que de Frida há na Fridamania	59
3.2 ENTRE FEMINISMO, COLONIALISMO E APROPRIAÇÃO.....	60
3.3 RECEPÇÃO BASEADA NOS “MITOS”	64
3.3.1 Imagens da Kahlo crítica	65
3.3.2 A hagiografia de Frida Kahlo.....	72
3.3.3 Individualização no martírio	75
3.4 POSSIBILIDADES DE REINVENÇÃO E LEITURA	77
4 CONCLUSÃO	79
5 REFERÊNCIAS	81

INTRODUÇÃO

"Em que espelho ficou perdida a minha face?"

(Cecília Meireles, "Retrato")

A indagação da poetisa brasileira Cecília Meireles ecoa no fundo da cultura contemporânea. Embora fale do processo do envelhecimento e das inevitáveis mudanças que este traz, ela ressoa em muitos outros aspectos de uma era onde rostos, mitos e memórias se desdobram em superfícies incessantes e não é mais possível identificar o que é performance e o que é realidade. No centro desse espelho fragmentado, uma figura resiste e se transforma: Frida Kahlo.

Ao longo das últimas décadas, seu nome deixou de habitar exclusivamente o mundo das artes plásticas para atravessar fronteiras e consolidar-se como fenômeno global. Mais do que uma pintora, Frida é imagem multiplicada: estampa camisetas, enfeita bonecas, habita exposições imersivas e transita pelos mercados da moda e da cultura de massa. A partir de um incômodo pessoal diante do esvaziamento de sentido percebido em releituras de sua imagem, busco trazer aqui uma breve contribuição à pesquisa sobre a recepção contemporânea de Frida Kahlo.

Se, como sugere Walter Benjamin, a história é um campo de lutas pela memória, a trajetória póstuma de Frida Kahlo exemplifica como figuras artísticas são apropriadas em disputas simbólicas que transcendem sua época. Na América Latina — onde a construção de mitos nacionais oscila entre celebração e esquecimento —, sua transformação em ícone global revela tanto as feridas abertas do colonialismo quanto estratégias de resistência no capitalismo tardio. Esse frisson que cerca sua imagem, ora reverenciada ora mercantilizada, expõe a complexidade de um fenômeno em que memória, consumo e identidade se entrelaçam. Aqui, Frida é dor e luta; resistência política e celebração mestiça; identidade periférica e projeção global. Ela reflete as ambiguidades da contemporaneidade, onde a indústria cultural reconfigura significados e a aura da obra de arte busca sobrevida em reatualizações da imagem.

Este trabalho propõe uma análise crítica da recepção contemporânea da figura de Frida Kahlo, tomando como eixo a tensão entre mercantilização e resistência. Explora-se a cristificação simbólica de sua imagem como visto na canonização secular de Frida em

movimentos feministas e na publicidade de marcas globais; a hibridez cultural que atravessa sua trajetória e as múltiplas reapropriações que ela sofreu e sofre. Trata-se de compreender como Frida, simultaneamente ícone de sofrimento redentor e produto de consumo estético, encarna as contradições do mundo globalizado. Situa-se no cruzamento entre História Cultural e Política e os Estudos Latino-Americanos, investigando como a Fridamania reflete processos históricos mais amplos.

Adota-se uma abordagem teórico-analítica interdisciplinar, ancorada principalmente em Walter Benjamin (especialmente sua reflexão sobre aura e reproduzibilidade técnica) e em Néstor García Canclini (cultura híbrida e consumo cultural). Mais adiante, recorre-se às contribuições de Fernando Andacht (celebridade icônica e *cristomimetés*), Stuart Hall (identidade cultural e recepção) e de pensadores da decolonialidade, como Walter Mignolo e Aníbal Quijano.

As principais fontes documentais analisadas são as próprias obras visuais de Frida Kahlo — com destaque para *Moisés* (1945) e *O marxismo dará saúde aos doentes* (1954), entre outras — e seu diário pessoal, publicado postumamente em *O diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo*. Essas fontes visuais e textuais foram selecionadas por sua relevância na constituição da imagem pública da artista e por concentrarem elementos centrais à sua recepção contemporânea. Como fontes secundárias, utiliza-se principalmente a biografia escrita por Hayden Herrera, além de produtos culturais derivados (como bonecas, roupas e publicidades), materiais de divulgação de exposições imersivas e publicações em redes sociais dedicadas à artista.

O percurso do trabalho organiza-se em três capítulos. O primeiro dedica-se a contextualizar a trajetória de Frida Kahlo, abordando sua formação identitária e o entrelaçamento entre sua vida e obra, com especial atenção aos elementos culturais híbridos que a constituem. O segundo capítulo apresenta a fundamentação teórica necessária à análise, discutindo os conceitos de cultura híbrida, recepção e reproduzibilidade, estabelecendo a base para a compreensão da recepção de Frida. O terceiro capítulo analisa propriamente o fenômeno da Fridamania, suas dimensões de cristificação simbólica, mercantilização e resistência política, observando também os processos de reauratização da figura de Frida no contexto da cultura de massa contemporânea.

A partir dessa trajetória analítica, busca-se contribuir não apenas para os estudos sobre Frida Kahlo, mas também para o debate historiográfico sobre a circulação e ressignificação de ícones culturais na América Latina. Ao iluminar as tensões entre memória e mercado, arte e política, identidade e consumo, esta pesquisa pretende evidenciar como a História pode decifrar os modos contemporâneos de mobilização do passado no presente.

1 FRIDA KAHLO: IDENTIDADE HÍBRIDA E CONSTRUÇÃO DA SUBJETIVIDADE ARTÍSTICA

1.1 BIOGRAFIA DE FRIDA KAHLO

Neste empreendimento que procura escavar e montar o quebra-cabeça que investiga o quê de Frida ressoa com o presente em suas incansáveis repetições e fascínio constante, é preciso analisar o movimento em que Frida nasce e surge para que possamos começar a unir os pontos brilhantes dessa história a fim de contemplar esta constelação que aparece. Para reconstruir esse percurso, tomo como base a biografia de Frida Kahlo escrita por Hayden Herrera (1983), obra fundamental cuja abrangência documental e impacto social — refletido em adaptações para o cinema e outras mídias — a consolidaram como referência.

A escolha da biografia aqui contempla a impressões de Alexandre Avelar (2010), buscando interpretar o sujeito à luz dos fatos expostos, mas não os encerrando somente a eles. Afinal, como sugere Freud, a existência humana escapa até mesmo ao autoconhecimento pleno de um sujeito. Assim, embora a obra de Herrera seja um farol, reconheço que nenhuma narrativa esgota as possibilidades de uma vida — especialmente a de Kahlo, cuja imagem foi incessantemente ressignificada.

As biografias alargam as perspectivas de estudo da história, revalorizando os sujeitos sociais e destruindo as ilusões de uma paisagem do passado ou existência monolíticos como o da historiografia tradicional ou dos Annales. Há aqui a presença de diversas vozes, óticas e vieses que são cabíveis, mas me concentrarei nos detalhes que acredito estarem menos presentes nas reproduções oficiais ou extraoficiais de Frida Kahlo, como sua tendência política e comunista. Ao examinar sua biografia, obras e teorias sobre a imagem e sua reprodução, pretendo jogar luz sobre este aspecto que observo estar mais sombreado pela historiografia, comunicação e demais estudos sobre Frida.

Magdalena Carmen Frieda Kahlo y Calderón nasceu em Coyoacán, próximo à cidade do México, em 6 de julho de 1907. Devido à sua identificação política, Frida forja para si mesma uma nova data de nascimento, 7 de julho de 1910, que a coloca como filha da Revolução

Mexicana.¹ Era filha de Guillermo Kahlo, fotógrafo alemão descendente de judeus, radicado no México desde 1891, e Matilde Calderón, descendente de europeus e indígenas mexicas. Tal origem mestiça é muito trabalhada e explorada pela artista, devido à identificação que tinha com a origem do próprio México, habitado pelos povos originários e colonizado pelos europeus.

Importante aspecto a ser levantado é o surgimento de teorias que Frida seria inventado não somente sua data de nascimento, mas sua ascendência judia:

“embora o pai de Kahlo tenha sido e continue sendo categorizado como judeu na literatura, ele não era (Ronnen 2006). Os fortes laços comunistas de Kahlo tornaram a origem judaica atraente como parte de suas personagens públicas e de Rivera e de suas posições internacionais contra o nazismo.” (PANKL; BLAKE, 2012, p.4, tradução nossa).

Essa construção mítica de si mesma explica a personalidade grandiosa de Frida que será tratada em todo este escrito.

Frida viveu no período da construção de um novo México, onde os muralistas, insuflados pelo legado da revolução, imaginavam os futuros rumos do país, patrocinados pelo governo de Álvaro Obregón, que incentivava a construção dessa imagem nacional.² Esse aspecto é incorporado profundamente pela artista, que se retrata como a síntese da hibridez mexicana.

Filha da classe média, teve contato desde cedo com a arte por meio dos retratos feitos pelo pai, figura à qual ela devotava muito carinho. Relata certa animosidade com a mãe, embora fique devastada com a morte desta e tenha muito orgulho de sua origem mestiça. Frida tinha 3 irmãs mais velhas e 1 mais nova, Cristina, com quem tinha mais intimidade e afeto.

Aos 5 anos, Frida foi acometida pela poliomielite e passou 1 ano sem andar, com a perna engessada, condenada a ser trancafiada dentro de seu quarto. Aqui pode-se traçar, quem sabe, o início de sua ressignificação da dor por meio de elementos da fantasia e da arte. Em seu diário,

¹ Hayden Herrera discute em sua biografia tal dualidade. Frida era conhecida por reconstruir sua própria biografia de forma poética e política. Ao adotar 1910 como sua data de nascimento, ela vinculava sua vida à história do México, misturando arte, identidade e ativismo.

² Movimento artístico surgido no México pós-revolução, retratavam a revolução e o povo mexicano em obras de grande escala em prédio públicos, inspirados na arte pré-colombiana e com foco educativo para a população.

anos depois, ela relata a experiência de estar doente e imaginar um duplo de si mesma.³ Uma outra menina que corre e brinca, enquanto a menina Frida fica dentro de seu quarto. A artista conta que esta foi a inspiração para uma de suas obras mais conhecidas presente na Figura 1, “*Las Dos Fridas*”, onde, unidas por um fio de sangue, a Frida com vestes europeias e a Frida à moda tehuana encaram o espectador.

Figura 1- *Las Dos Fridas* (1939, óleo sobre tela)



Fonte: Google Arts & Culture

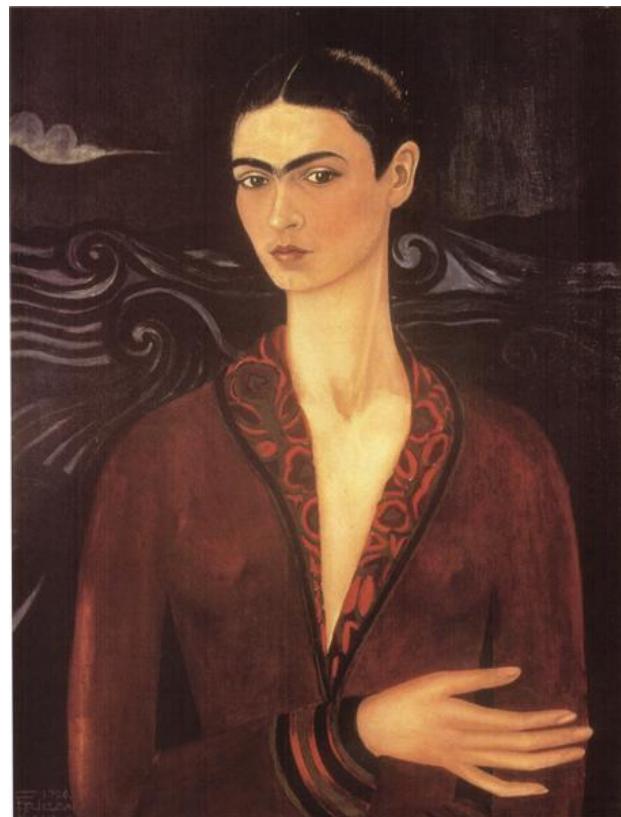
Posteriormente, Frida ingressa na Escola Preparatória em 1922 e sonha em se tornar médica. A escola na Cidade do México era uma das melhores do país e financiada pelo governo, ela é uma das primeiras alunas mulheres. Enquanto ainda estava na escola, acontece o principal acidente da vida da artista no ano de 1925.

³ KAHLO, Frida. O diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo. José Olympio, 2021, p. 100.

Acompanhada de seu namorado à época, Alejandro Arias, que também era seu colega de classe e amigo íntimo, Frida pega um bonde que acaba por se chocar com um ônibus da cidade. Ela é abalroada por uma barra de ferro que entra pela sua vagina e sai pelo quadril. Devido à gravidade do acidente, Kahlo fica meses no hospital e outros mais se recuperando em casa, presa à sua cama, sem poder se mexer.

É um milagre que Frida tenha sobrevivido ao acidente; no entanto, ele muda o curso de sua vida. Ela lidará o restante de seu tempo na Terra com fortes dores, problemas na coluna e a incapacidade de gestar um filho oriunda das sequelas. Contudo, é quando ela se vê imóvel que Frida pinta seu primeiro autorretrato, uma Frida provocante, insinuante para Alejandro (ver Figura 2). Ainda está distante do que viriam a ser seus trabalhos finais, mas é um lampejo de sua capacidade artística. Frida sentia muita falta do namorado e a família dele tentava afastá-la, até que ele vai estudar na Europa e o romance acaba por findar, apesar de se manterem amigos até a vida adulta.

Figura 2- Autorretrato em vestido de veludo (1926, óleo sobre tela)



Fonte: Google Arts & Culture.

Depois do acidente, Frida abandona os planos da medicina e se encontra no grupo político e intelectual da época. Ligada aos ideais revolucionários, comunistas e mexicanos, ela passa a frequentar e andar com a elite intelectual mexicana. Apesar de já ter encontrado Rivera quando este produziu um mural para a Escola Preparatória, é no momento pós-acidente, na efervescência cosmopolita da Cidade do México, que o relacionamento deles se desenvolve.

Frida o descreve como um “sapo gordo”. Diego Rivera era já um muralista conceituado no México, uma figura de 1,85m e mais de 100kg, tinha 35 anos e estava se separando de sua segunda esposa, Lupe Marín. Já Frida era jovem, ainda, e tinha 1,53m; ela os descrevia como a pomba e o sapo. Apesar do desencorajamento da família e a constatação de Guillermo que a filha precisaria de cuidados médicos onerosos por toda a vida, Frida e Diego se casam em 1929. Ela assume o papel inicial de esposa do grande pintor, ficando em segundo plano, embora tivesse sempre seu charme pessoal.

Nesse período, ela passa a usar as características roupas tehuanas, vestes típicas da região do Istmo de Tehuantepec, no sul do México, onde as mulheres zapotecas são tradicionalmente conhecidas por sua força e autonomia dentro da sociedade. Essas vestimentas se destacam por suas cores vibrantes, bordados elaborados e silhuetas marcantes, compostas por blusas curtas e retangulares chamadas *huipiles*, saias longas (*enaguas*), e um xale ou véu chamado *resplendor*, usado especialmente em ocasiões ceremoniais. A roupa pode ser observada na Figura 1, na Frida retratada à direita.

Ao optar por esse traje, a artista não apenas se apropriava de um símbolo da cultura indígena mexicana, mas também reforçava sua imagem como uma mulher independente e profundamente enraizada na identidade nacional. Seu uso ultrapassava a mera estética: era um posicionamento político em um momento em que o México pós-revolucionário buscava redefinir suas raízes e valorizar sua herança indígena. Além disso, as vestes tehuanas ajudavam a disfarçar suas limitações físicas, causadas pelo acidente de bonde, conferindo-lhe uma presença marcante e majestosa. Ao longo dos anos, esse visual se tornaria uma de suas assinaturas mais reconhecíveis, consolidando-a não apenas como artista, mas como um ícone cultural do México.

Embora possa causar estranhamento ao olhar contemporâneo, outras mulheres da elite intelectual mexicana também usavam esses trajes na tentativa de se aproximarem das raízes indígenas do país, que eram exaltadas e valorizadas pelos muralistas. Através dessas

vestimentas, Frida começa a projetar a imagem que constrói de si mesma, apropriando-se dos elementos culturais de seu povo. Ela não apenas se tornaria um dos maiores símbolos do país, mas também, de certa forma, encarnaria a própria identidade nacional. Nenhuma escolha estética é vazia: sua opção pelo uso dessas roupas está diretamente ligada à valorização da cultura mexicana e à defesa de seus ideais políticos, enaltecedo a cultura popular e dando visibilidade aos mexicanos historicamente oprimidos.

Durante a fase inicial de seu casamento com Diego, ele recebe o convite para ir aos Estados Unidos pintar murais em Detroit e na Califórnia. Rivera vê essa viagem com entusiasmo e aprecia a tecnologia e a industrialização estadunidense, enxergando-as com a visão de um marxista clássico: como ferramentas fundamentais para a futura revolução proletária. Frida, por outro lado, sente uma profunda falta de seu país. Enquanto está no exterior, descobre estar grávida pela primeira vez como representada na Figura 3.

Figura 3- Hospital Henry Ford (1932, óleo sobre metal)



Fonte: iCult

A maternidade era um grande sonho para Frida. Com traços sempre maternais, ela criava vários bichos de estimação, como macacos e cães, e adorava mimar os sobrinhos. No entanto, devido às sequelas do acidente que sofreu na juventude, jamais conseguiu levar uma gestação a termo. Esse primeiro aborto foi especialmente difícil. Internada, ela pinta "*Hospital Henry Ford*" (Figura 3), obra em que expressa o vazio existencial que sentia naquela "selva de pedra". Distante de sua cultura e de sua língua, sem os sabores da comida mexicana que tanto apreciava, Frida se dá conta de que talvez nunca realizasse o sonho de ter um filho, ao qual desejava chamar de Diego.

Essa pintura é visceral e carrega a fisicalidade da dor de Frida e de um aborto espontâneo. Deitada em uma cama de hospital no meio de uma paisagem árida, com máquinas e prédios industriais de Detroit ao fundo, ela sangra a perda do filho e se funde à sua dor: seu quadril permanentemente quebrado, os símbolos da fertilidade e maternidade — uma flor, um desenho médico de um útero, uma lesma (simbolizando tanto a lentidão da gestação humana quanto a do luto) — e as engrenagens da tecnologia que, para Diego, representavam progresso. A seriedade de sua expressão acentua o peso de sua perda.

Figura 4- Allá cuelga mi vestido (1933, óleo e colagem sobre compensado)



Fonte: Frida Kahlo Org.

Também representativa desse período é a tela presente na Figura 4 "*Meu Vestido Pendurado Ali*", onde um vestido tehuano repousa sobre um fio elétrico entre os prédios e o caos urbano de Nova Iorque. Nessa obra, Frida contrasta o México e os Estados Unidos, retratando um vaso sanitário ao lado de um troféu de golfe e de máquinas, elementos que representam sua visão crítica da sociedade estadunidense. Ao colocar a tecnologia, a competitividade e o pragmatismo capitalista em oposição à delicadeza e ao simbolismo materno de sua terra natal, ela expressa seu desdém pelos ianques. No entanto, há também um forte sentimento de solidão. O vestido vazio sugere mais uma ausência do que uma presença, refletindo a dificuldade de Frida em se sentir pertencente àquele ambiente.

Nessa época, Frida já pintava e recebia grandes elogios de Diego, que a considerava uma artista muito melhor do que ele. Entretanto, ainda estava longe de explorar essa vocação como carreira. Ao retornarem ao México, o casal se muda para a famosa casa dupla em San Ángel: duas casas separadas, unidas por uma ponte. É nesse período que Frida vivencia uma de suas mais dolorosas decepções. Embora soubesse das infidelidades de Diego e se revoltasse com elas, nada a atingiu tanto quanto a traição dele com sua irmã mais nova, Cristina. O golpe duplo abala profundamente Frida, que leva tempo para se recuperar e eventualmente perdoar os dois.

Em 1937, Leon Trotsky chega ao México, exilado e perseguido por Stalin. Diego Rivera, então seu aliado político, intercede para que ele receba asilo e o acolhe na Casa Azul, onde Frida passa a conviver com o revolucionário. Entre eles, surge um breve caso amoroso. Para Hayden Herrera (1983), o romance foi uma forma de Frida reafirmar sua autonomia — tanto emocional (após as traições de Diego) quanto política (já que Trotsky representava a rebeldia contra o stalinismo que ela admirava).

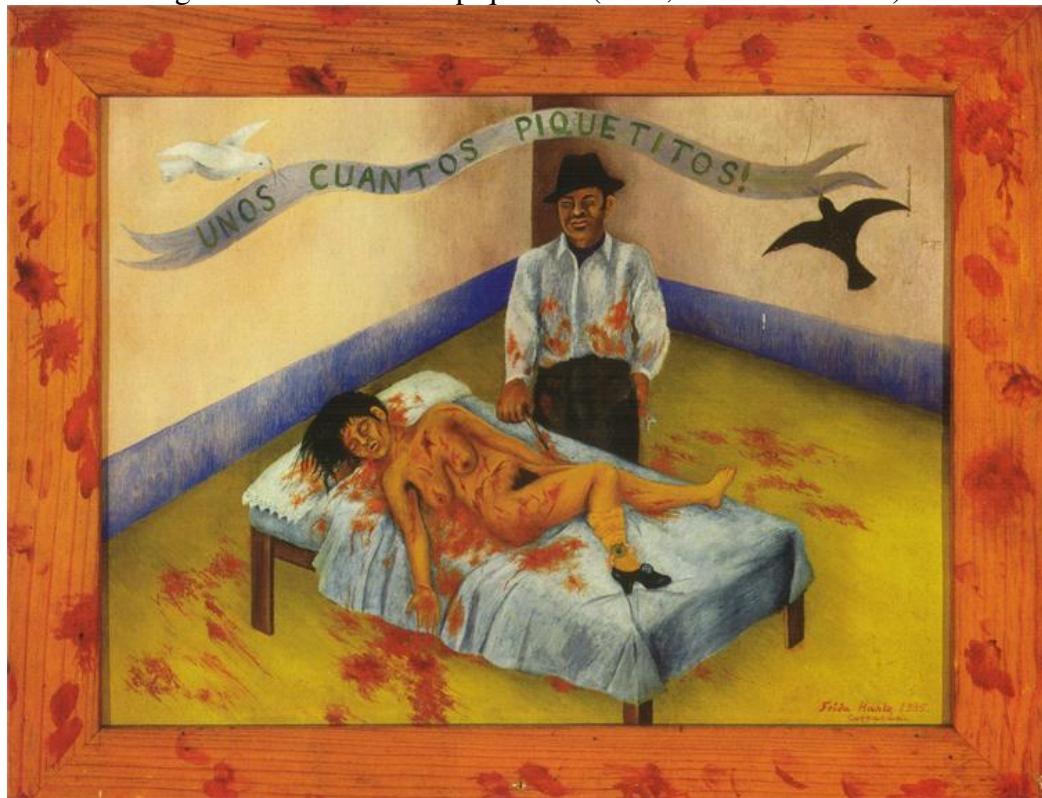
Contudo, outra leitura é possível: o envolvimento pode ser visto à luz do amor comunista, um conceito discutido pelo anarquista Kropotkin, para quem relações entre revolucionários eram entendidas como encontros de potência intelectual e vital, ainda que a moralidade da época (e a própria rigidez de Trotsky quanto à monogamia) tenham limitado essa experiência.⁴ Diego Rivera, incomodado não apenas pelo ciúme, mas pelo risco de escândalo

⁴ Kropotkin discute como o amor e as relações afetivas deveriam ser livres da propriedade burguesa (incluindo a monogamia coercitiva).

político em um momento em que o trotskismo já era alvo de ataques, pressionou pelo fim do caso.

Pouco depois, Frida se afasta de Trotsky e, em 1939, retorna ao Partido Comunista Mexicano, rompendo definitivamente com a influência do exilado. Sua decisão não foi apenas pessoal: enquanto Trotsky defendia a revolução permanente, o partido focava em lutas locais, como a reforma agrária e a educação socialista, causas que ela passou a retratar em suas obras. Dois anos depois, em 1940, Trotsky é assassinado no México por um agente stalinista. O episódio, que marcou o fim de uma era, também simboliza o dilema de Frida entre a lealdade partidária e a rebeldia individual — tensão que atravessou sua vida e obra.

Figura 5- Unos cuantos piquetitos (1935, óleo sobre metal)



Fonte: Frida Kahlo Org.

Ademais de sua separação de Diego, ela passa a sofrer com dores constantes e faz novas cirurgias nesse período, visando o cessar da dor ainda oriunda do acidente. Nesse contexto, Frida transforma seu sofrimento em arte. A Figura 5 "Unos Cuantos Piquetitos" é um exemplo marcante dessa fusão entre sua vivência pessoal e sua relação com a cultura popular. Inspirada por um caso real de feminicídio ocorrido na Cidade do México, ela expõe de forma crua a

violência contra as mulheres, tingindo a tela com marcas de sangue. Em sua obra, Frida não apenas externaliza seu próprio sofrimento, mas também denuncia as dores coletivas de seu povo. Seu corpo, sua arte e sua história se entrelaçam, tornando-se símbolos da resistência e da identidade mexicana, além de uma crítica reflexiva sobre o patriarcalismo extremamente forte que está entranhado na cultura e forja parte da identidade mexicana.

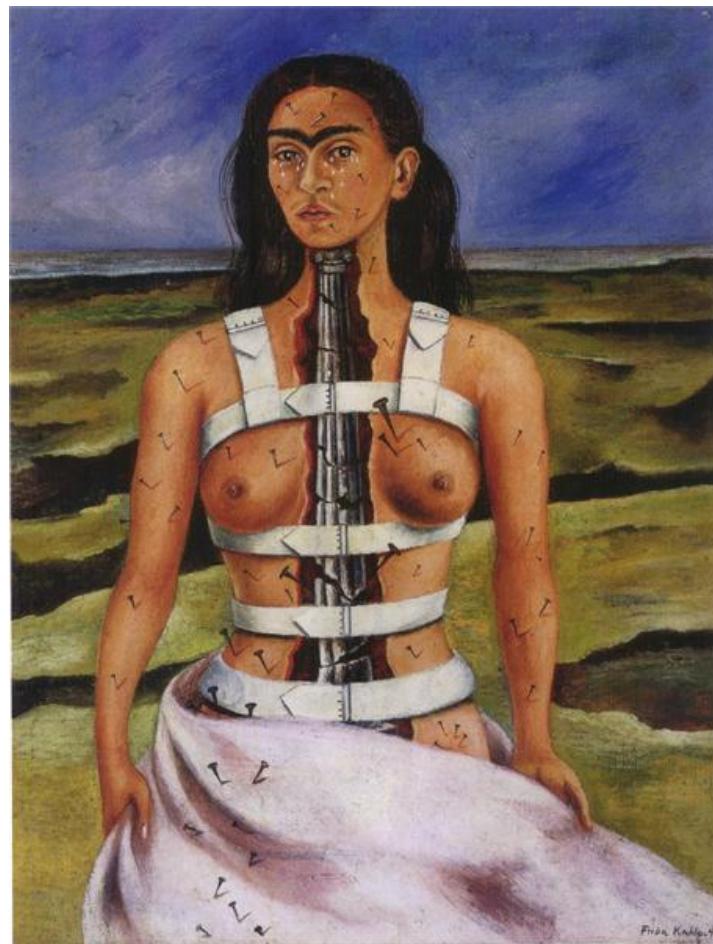
Além do caso com Trotsky, Frida se abriu a outros romances e conquistou mais autonomia em sua vida e em sua pintura. Quando André Breton, principal teórico do surrealismo, visitou o México — um país que ele considerava surrealista por excelência devido à sua cultura, mitologia e arte popular —, encantou-se por Frida e a classificou como uma artista surrealista. No entanto, Frida sempre rejeitou esse rótulo, afirmando que não pintava sonhos, mas sua própria realidade. Sua arte estava profundamente ligada ao seu psiquismo e à identidade cultural mexicana, e sua recusa ao título também era uma postura política diante do movimento surrealista europeu.

Apesar da relação conturbada com Breton, foi ele quem organizou suas primeiras exposições internacionais: em Nova York, em 1938, e em Paris, em 1939. Embora a mostra não tenha sido um grande sucesso comercial, consolidou a reputação de Frida no cenário artístico internacional e ampliou seu círculo de contatos, permitindo-lhe conhecer artistas renomados como Pablo Picasso e Marcel Duchamp. No mesmo ano, Frida e Diego se divorciaram. Além da interpretação já estabelecida para *Las Dos Fridas*, a tela pode ser lida como um reflexo emocional da separação: os corações expostos, partidos e sangrando, traduzem a dor do rompimento.

Em 1940, o casal reatou e se casou novamente, mas com novas condições: viveriam juntos na Casa Azul, mas sem exclusividade sexual. A arte de Frida amadureceu ainda mais, e ela se consolidou como uma das grandes artistas do México, participando de eventos ao lado dos muralistas Siqueiros, Orozco e Rivera. Contudo, sua saúde se deteriorava progressivamente ao longo da década. Com dores crônicas, passou a usar coletes ortopédicos para sustentar a coluna.

Dessa fase, um dos retratos mais icônicos é a Figura 6, *La Columna Rota*. Na pintura, Frida aparece em meio a um deserto, com o corpo aberto ao meio, revelando sua coluna — uma estrutura greco-romana em ruínas. Pregos perfuram sua pele, e seus olhos grandes e negros tem um sofrimento que transcende a dor física, carregando também o peso emocional e psíquico da artista.

Figura 6- La columna rota (1944, óleo sobre tela)



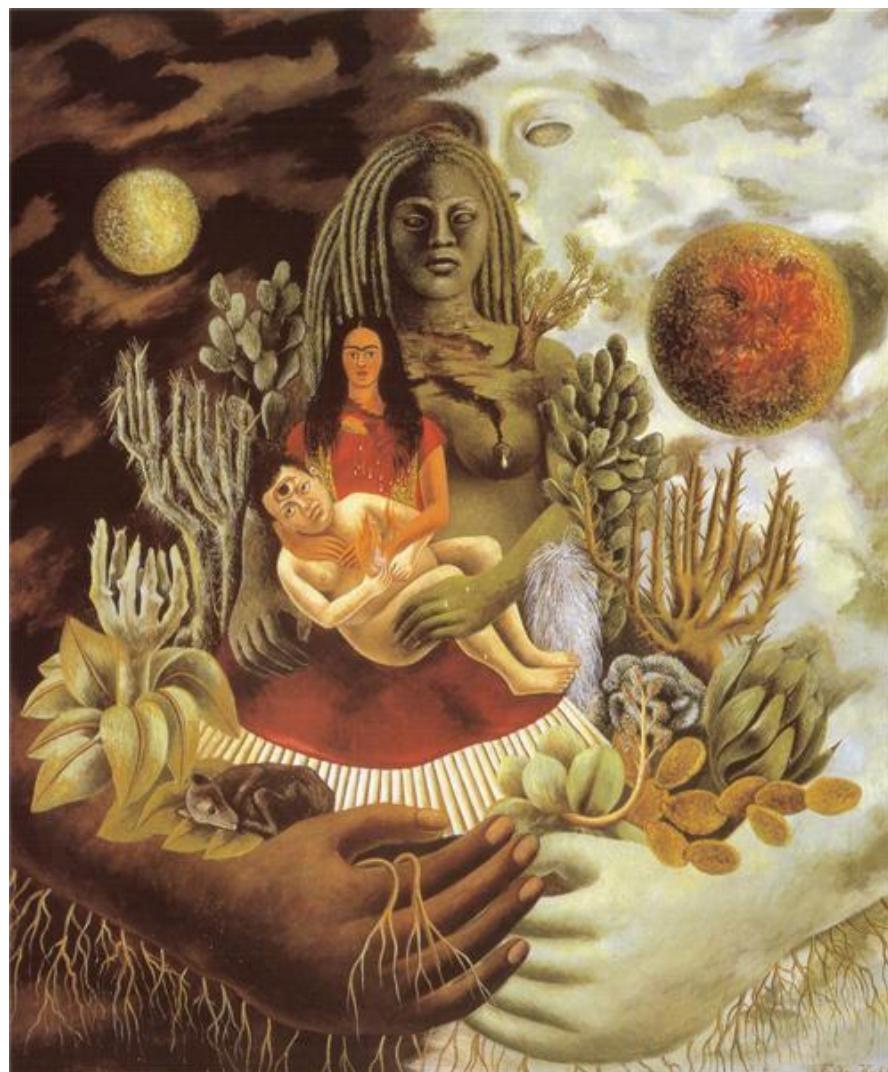
Fonte: Frida Kahlo Org.

Apesar das dificuldades, Frida começou a lecionar na Escola de Pintura e Escultura "La Esmeralda". Seus alunos, que passaram a ser conhecidos como "Los Fridos", encontravam nela uma professora apaixonada e maternal. Encantava-se com o talento deles e frequentemente os recebia na Casa Azul, que era um verdadeiro santuário de arte e cultura: repleta de figuras mesoamericanas, animais e plantas, refletia a alma vibrante do casal. No entanto, a progressão da doença a obrigou a se afastar das aulas.

Uma das minhas pinturas favoritas desse período convalescente é *El Abrazo de Amor del Universo, la Tierra (México), Yo, Diego y el Señor Xólotl*, Figura 7. Nela, Frida aparece segurando Diego como um bebê de rosto adulto, enquanto ambos são envoltos pelo abraço cósmico da deusa Coatlicue, símbolo da terra, da morte e do renascimento na mitologia asteca. A obra reflete a cosmogonia pessoal de Frida nos últimos anos: Diego, figura central de sua vida, está protegido por si mesma e pela deusa dual, que une luz e sombra, vida e morte. A

artista ancora suas raízes na tradição pré-hispânica para suportar seu sofrimento, encontrando na mitologia um sentido maior para sua existência.

Figura 7- El Abrazo de Amor del Universo, la Tierra (México), Yo, Diego y el Señor Xólotl (1949, óleo sobre tela)



Fonte: Frida Kahlo Org.

A natureza mexicana os envolve e a protege em sua dor, conectando-se aos ciclos de dia e noite, morte e vida. Essa talvez seja uma de suas pinturas mais simbólicas, representando a evolução espiritual de Frida no fim de sua vida. Enquanto sua espiritualidade e dúvidas sobre o pós-morte se aprofundavam, suas convicções políticas também se intensificavam. Junto a

Rivera, alinhou-se ao stalinismo e, nos últimos anos, pintou diversas obras exaltando Marx e a revolução proletária, além de registrar suas ideias em seu diário.

O Diário de Frida Kahlo, escrito nos últimos dez anos de sua vida, é uma obra íntima e reveladora. Nele, a artista desenhou, escreveu poemas e relatos sobre suas vivências, suas dores, seu amor surreal por Diego e suas convicções políticas inabaláveis. Esse foi o universo em que Frida viveu o auge de sua carreira.

Nos anos 1950, sua saúde piorou drasticamente. Passou por novas cirurgias e ficou cada vez mais dependente do leito. Em um ato de resistência, compareceu à sua exposição na Cidade do México deitada em uma cama, transformando a ocasião em uma performance vibrante, aproveitando o momento com alegria efêmera. Mas a realidade era outra: a doença avançava e Frida se desligava da vida em meio a um sofrimento profundo.

A última anotação de seu diário foi um presságio: "*Espero a saída alegre – e espero nunca mais voltar.*" Frida faleceu em 1954 e foi cremada, como desejava. Embora tenha alcançado reconhecimento em vida, seu impacto artístico cresceu exponencialmente nas décadas seguintes. Sua trajetória foi marcada por dor, arte, cultura mexicana, seu turbulento relacionamento com Diego e uma vontade feroz de viver, reinventando-se infinitas vezes e encarnando, até o fim, a dualidade essencial da cultura mexicana.

1.2 A CULTURA HÍBRIDA NO MÉXICO

Frida Kahlo bebe da essência do México para se transfigurar na expressão máxima de sua cultura — um país cuja identidade foi forjada no sangue da colonização e na miscigenação racial. Este último termo, porém, carrega em si o peso de uma narrativa histórica que frequentemente reduz os povos originários à passividade, como se fossem meros receptáculos da dominação europeia. Em contrapartida, como propõe Néstor García Canclini, a hibridização permite ler essa mistura não como submissão, mas como estratégia de reinvenção cultural: um processo em que tradições indígenas, imposições coloniais e resistências políticas se chocam e se ressignificam.

O México carrega em suas veias o legado contraditório da colonização europeia — um processo violento que impôs costumes, religiões e organizações de poder alheias. A estrutura sobre a qual o México se edificou abarcou as diferenças, conciliou rivalidades e conflitos que permanecem explodindo apaixonadamente, entretanto, ocorrem ao longo do tempo as sínteses de pacificação a acomodar precariamente as especificidades e diferenças, mantendo-as evidenciadas. Há a montagem política precária de cacos e restos, marcadas em hierarquias e sobreposições de poderes.

Os astecas, senhores da Mesoamérica, herdeiros de olmecas e maias, ergueram impérios sob o signo de deuses sedentos por sacrifícios, mas também sob uma sofisticada teia de arte, astronomia e organização social. Quando os espanhóis chegaram, a espada e a cruz esmagaram civilizações, mas em laços diplomáticos e relações políticas de interesses mútuos, alianças foram articuladas e não exterminaram a presença indígena, mas sim, edificaram nova sociedade. O México que emergiu foi um cadáver esquartejado e depois remendado: ossos indígenas revestidos pela pele do colonizador, um híbrido de dor, articulações de interesses e resistências.

É nesse caldo de violência e sincretismo que a latinidade se forma – não apenas no México, mas em toda a América Ibérica. Ao longo dos séculos XIX e XX, os líderes na América foram buscando modernizar seus países em consonância com a Europa e construir sentido numa terra de contradições e paradoxos. Néstor García Canclini, antropólogo argentino, em *Culturas Híbridas*⁵, define como uma "modernidade pela metade", onde "as tradições ainda não se foram e a modernização ainda não terminou de chegar". Essa mestiçagem interclassista gerou formações híbridas em todos os estratos e Frida pode ser lida como o produto dessa heterogeneidade multitemporal.

A Revolução Mexicana (1910-1920) foi o ápice dessa contradição: um levante camponês que sonhava com justiça social, mas que, no fim, viu seus ideais serem engolidos pela máquina política. No entanto, desse turbilhão surgiu um projeto estético revolucionário, encabeçado pelos muralistas — Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco — que transformaram paredes em manifestos. Eles queriam "mexicanizar" a arte, romper com o academicismo europeu e celebrar o indígena, o operário, a terra. Esses artistas fundiram elementos do passado pré-hispânico com as imagens do povo mexicano, e com as cores e formas populares, criando uma arte que era simultaneamente local e de ressonância global, representação da complexidade da identidade mexicana.

⁵ GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

Os muralistas surgem num panorama que é semelhante em toda a América Latina: a ascensão dos movimentos modernistas que, não apenas importavam técnicas e tendências europeias — pois muitos estudaram na Europa e retornam aos países de origem — mas sim buscavam reelaborações técnicas desejosas de contribuir com a realidade nacional.⁶ Eles misturam elementos ocidentais, obras maias e astecas junto com retábulos populares, e, nessa ótica, o muralismo pode ser considerado como a síntese iconográfica do México almejado pela Revolução e pelo sonho dos muralistas.

Para Canclini (2013), essa poderosa afirmação das novas tendências estéticas e políticas se fragiliza ao longo do tempo e se institucionaliza, mas permanecem como símbolo e legado, ainda mais no México onde tal movimento é maior e mais marcante do que em outras nações latinas.

Apesar de não ser muralista, Frida viveu nesse mesmo contexto pós-revolução e foi profundamente marcada por ele — o homem é fruto de seu tempo. A aura revolucionária permanece mesmo depois de arrefecida, os valores coletivos e individuais se entrecruzam nesses pináculos da história e na vida de Frida. Sua técnica não era acidental: o uso de cores vibrantes, inspiradas no folclore popular, e a fusão de símbolos católicos com a iconografia pré-hispânica refratam a hibridação cultural que Canclini descreve.

1.3 FRIDA KAHLO E A EXPRESSÃO DA CULTURA HÍBRIDA

Frida Kahlo absorve a mitologia asteca para compor suas obras, assimilando elementos visuais e conceituais que permeiam sua identidade artística. As cores vibrantes, sempre presentes em sua paleta, não são meramente estilísticas, mas carregam um simbolismo intrínseco de vida e morte — uma dualidade essencial para a cosmovisão mesoamericana e perpetuada no culto do *Día de los Muertos*. Essa ambivalência, no entanto, não se limita apenas à existência biológica, mas se expande para o masculino e o feminino, a dor e a fertilidade, a destruição e a criação — tensões constantes em sua obra e em sua própria experiência de vida.

⁶ Canclini comenta do movimento muralista no México, mas também dos modernistas brasileiros e grupos na Argentina e no Peru que rompiam com o academicismo clássico nas artes.

Os autorretratos de Frida são uma extensão dessa linguagem simbólica. Caveiras, corações expostos e referências orgânicas não aparecem de forma gratuita: são ressignificações de iconografias astecas que viam a morte como parte inseparável do ciclo vital. O coração arrancado, por exemplo, é um motivo recorrente na pintura de Kahlo e encontra paralelo direto nos rituais de sacrifício praticados pelos astecas em homenagem aos deuses do sol e da fertilidade. Ao expor sua dor física e emocional através dessa simbologia, Frida reatualiza um imaginário pré-hispânico, conferindo-lhe um caráter autobiográfico.

Ao mesmo tempo, sua obra transborda referências católicas, especialmente nas representações da Virgem Maria, nas cores saturadas das igrejas coloniais e no uso dos retábulos. Produzidos de forma artesanal e vendidos em feiras populares mexicanas, os retábulos são pequenos ex-votos que combinam narrativa visual e devoção religiosa, servindo como agradecimentos por milagres concedidos. Frida não apenas colecionava esses objetos, mas os recriava em suas próprias pinturas, estabelecendo um diálogo entre o sagrado e o profano, o coletivo e o íntimo. Sua postura rígida e frontal nos autorretratos remete diretamente à estética ingênua dos retábulos e fotografias populares, feitos por artistas autodidatas, nos quais a expressividade prevalece sobre o refinamento técnico e que representavam a camada mais popular da sociedade (HERRERA, 2020, p. 72). Com isso, Frida não só se apropria de um elemento genuinamente mexicano, como também eleva sua arte a um espaço de devoção pessoal, transformando sua própria imagem em um ícone quase religioso.

Essa fusão de influências é particularmente evidente em *Las Dos Fridas* (Figura 1), onde Kahlo encena sua identidade mestiça ao pintar duas versões de si mesma: uma trajando roupas europeias e outra vestida com um *tehuana*, vestimenta tradicional indígena. A composição não apenas reflete sua linhagem mista — filha de pai alemão e mãe mexicana —, mas espelha a própria dualidade do México, dividido entre seu passado indígena e a herança colonial. A conexão entre ambas as figuras, unidas pelo sistema sanguíneo que expõe seus corações ligados, reforça a ideia de que esses elementos não são opostos, mas partes inseparáveis de um mesmo corpo — individual e nacional.

Na Figura 8, *Moises*, uma de suas obras mais complexas filosófica e simbolicamente, ela pinta um retrato radicalmente sincrético, onde mitologias judaico-cristãs, cosmovisões mesoamericanas e psicanálise moderna se fundem para questionar a própria ideia de origem e identidade. Frida questiona suas origens, as do México e da sociedade ocidental como um todo.

Escrito a partir da leitura de Moisés e o Monoteísmo de Sigmund Freud de 1939, ela contesta a teoria desenvolvida pelo pai da psicanálise a partir de seu próprio processo analítico desenvolvido com o Doutor Eloesser, médico e amigo íntimo de Frida.

Figura 8- Moises (1945, óleo sobre masonite)



Fonte: Frida Kahlo Org.

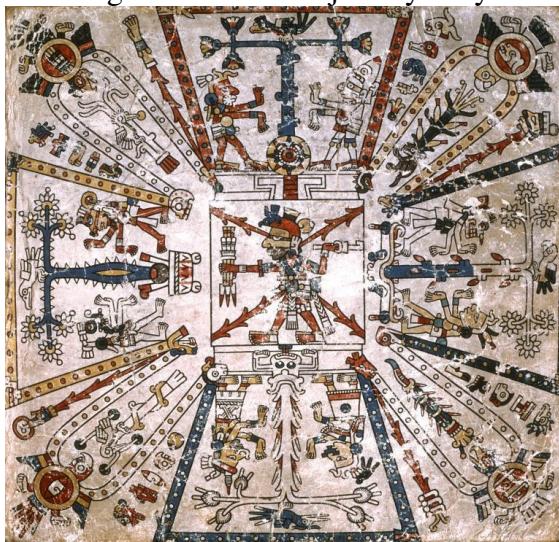
Freud nesta obra traça o panorama das religiões monoteístas principalmente do ramo judaico-cristão, a partir da necessidade psíquica de um pai primordial, que oferece proteção, mas também impõe regras e proibições. Frida subverte essa premissa, ao colocar múltiplas camadas de significação na imagem e descentralizar a figura masculina. Ela questiona a própria teleologia histórica e religiosa; o México não é fruto de uma linhagem única, mas sim das transfusões raciais e culturais constantes e profícias.

Frida pinta Moisés como um feto assexuado, no centro, em cima de um sol fulgurante e junto a um útero que pinga rios de vida. Ela reintegra a centralidade do feminino para a existência humana, aspecto marginalizado pelas religiões monoteístas — mesmo Jesus sendo fruto de um útero humano. A presença de Marx, Gandhi, Buda e até Hitler na pintura não apenas alude à pluralidade ideológica do século XX, mas sugere que nenhuma dessas figuras pode ser compreendida de forma isolada, pois todas derivam de um mesmo fluxo histórico. Não se pode esquecer do profundo desejo materno da artista que permeia suas obras, o feto ali

representado também é uma representação da dualidade da morte e da vida, presentes na cultura mexicana e em seus próprios sentimentos.

A estrutura da composição do quadro remete aos códices astecas, em especial ao *Códice Fejérváry-Mayer* (ver Figura 9). Esse manuscrito pictórico pré-colombiano, pertencente ao grupo Borgia, sobreviveu à destruição colonial e apresenta um mapa cosmogônico do universo mesoamericano. Ele representa o tempo e o espaço através de uma complexa organização de signos e cores, com a árvore cósmica no centro, conectando os níveis do universo — celeste, terrestre e infra mundo. Essa estrutura espelhada ressurge na composição de *Moises*, onde o bebê centralizado remete à ideia de criação. Assim como o códice, a pintura de Frida reafirma que o passado não está subordinado ao moderno, mas sim entranhado nele, sustentando-o em camadas de memória e simbolismo.

Figura 9- Códex Féjervary-Mayer



Fonte: Domínio Público.

Sua própria casa, a Casa Azul, é um símbolo desse México híbrido que Frida incorporava em sua vida e arte. Localizada em Coyoacán, a residência — de paredes intensamente azuis, cor associada à proteção no imaginário mesoamericano — abriga um acervo de objetos pré-colombianos, ex-votos católicos, tecidos indígenas e mobiliário colonial, que refletem os gostos pessoais do casal Kahlo-Rivera e onde as diferentes temporalidades culturais podem coexistir, explicitando ainda mais a imbricação dos dois na cultura mexicana. Hoje Museu Casa de Frida Kahlo, a Casa Azul foi um manifesto visual e afetivo de Frida, um espaço onde sua identidade se materializava nas cores, nos altares e na disposição dos objetos.

1.4 SUBJETIVIDADE, DOR E AUTORRETRATO

Um dos componentes mais marcantes em toda a coletânea de Kahlo são seus autorretratos. As sobrancelhas grossas e unidas, a tez morena e quente, os lábios cerrados e por vezes em cores carmim e os olhos grandes e expressivos capturam o espectador e por mais que se tente fugir da sua alcada, ela nos aprisiona e obriga a encarar a dor de suas feridas.

Numa metáfora às cicatrizes históricas do próprio México, a artista também é partida em seu físico, costurada em reminiscências de seus acidentes e dores físicas e psíquicas. Ela retrata não somente sua face, mas o corpo ferido, aberto, marcado e o transforma numa narrativa simbólica, misturando elementos próprios e globais.

A repetição de seus autorretratos pode ser vista como um processo de autoconstrução e reafirmação identitária. Enquanto seu corpo se esfacela no plano real, ele permanece vivo e marcado em suas telas. Mais do que isso, a arte é para Frida, a forma que encontra de escapar de sua dura realidade, de sublimar a dor e reencontrar e reinventar a si mesma. Movida por uma intensa pulsão de vida, Frida Kahlo transforma suas feridas e experiências em um processo de elaboração subjetiva através da pintura. Se Freud afirma que a cura é pela palavra, ela a encontra por meio da imagem.

A obra *Las Dos Fridas* pode ser analisada à luz da teoria do falso self e do self verdadeiro de Donald Winnicott. O psicanalista inglês comenta sobre a fase do desenvolvimento infantil em que a criança busca corresponder ao ideal que o Outro cria para ela, formando assim seu self ideal, ou falso self. Contudo, existe o verdadeiro self, através do qual ela se expressa verdadeiramente, porém, que pode não se encaixar às normas sociais. Pode-se pensar que a explicação de Frida para a obra, em que ela imaginava um duplo de si mesma que estava livre enquanto ela era acometida pela pôlio, está ligada ao seu íntimo desejo de ser livre e ainda mais, de se projetar como viva enquanto a Frida de dentro, seu self real, está dolorida e sofrendo. A mexicana realiza tal estratégia em outras pinturas e até na construção midiática da figura Frida Kahlo.

As dores físicas de Frida em contraponto com seu forte ímpeto de viver estão presentes em toda sua obra, que apresenta as dualidades vividas pela artista. Para Winnicott, o fato dela apresentar esta dualidade de forma tão crua é um sinal de superação, elaboração deste processo

interno dual. Esta seria a forma que ela encontra para processar as fortes emoções advindas das experiências de dor às quais Kahlo é constantemente exposta.

Kahlo exibe constantemente a dualidade tão presente em si mesma e na cultura mexicana, oscila entre a dor e o êxtase, a melancolia e a alegria, o masculino e o feminino e deixa como legado a resistência e a potência que existem na integração do todo. Sua força não está somente na vivacidade, mas na incorporação da morte como parte da existência e a fusão das antíteses para compreensão da totalidade humana.

A artista retrata a si mesma e sua realidade psíquica e por trazer figuras e objetos reais e pintar suas emoções, ela rechaça o título de surrealista. Entretanto, o caráter performático de Frida Kahlo não pode ser ignorado. O uso das vestimentas tehuanas e a presença recorrente da fauna e flora mexicanas em suas obras possuem dimensões tanto estéticas quanto políticas e psíquicas.

Sua postura dura nos autorretratos assemelha-se a uma máscara, expressa uma falsa honestidade. Como a menina que brinca e a menina engessada trazidas por ela em seu relato sobre as duas Fridas, a pintora se mostra ao mesmo tempo em que se esconde, salienta suas dores físicas e psíquicas concomitante ao ocultamento de outras. Algumas interpretações trazidas por Herrera (2020), Tibol (1985) e mesmo esta que escreve só são possíveis pela leitura de seu diário pessoal, onde tem-se noção da profundidade do padecimento da artista, da veemência de seu amor por Diego e o fervor de suas convicções políticas.

A experiência da dor e do sofrimento, tão presentes na vida de Frida, não se restringiu a um universo individual. Sua obra e postura pública refletem um engajamento mais amplo, em que sua identidade pessoal se entrelaça com sua militância política. A fusão entre arte e ideologia pode ser vista especialmente em suas últimas obras onde sua dor física se torna metáfora para um sofrimento social mais amplo.

1.5 PINCÉIS VERMELHOS: FRIDA KAHLO E O ENGAJAMENTO POLÍTICO

Filha do pós-revolução e da educação modernizadora da Escola Preparatória, Frida sempre foi engajada politicamente. Esteve desde a adolescência em contato com a

intelectualidade mexicana e o clima gerado por esta, discutia com autores, artistas, poetas e pensadores de sua época e sempre foi inclinada à esquerda, se colocando ao lado dos pobres, populares e oprimidos no México.

Foi casada com Diego Rivera, sempre ativo no Partido Comunista, chegando a presidi-lo, e apesar da dissonância inicial, ao longo do tempo Frida foi se alinhando ao Partido Comunista Mexicano também. No final de sua vida, essa postura se arraiga ainda mais e ela pinta uma de suas obras mais amplamente comunistas.

Em “*El marxismo dará salud a los enfermos*” (Figura 10), Frida está no centro da obra, com as muletas e o colete que passaram a lhe acompanhar após o acidente já mencionado. A artista traz sua condição de saúde, seu corpo enfermo, para o interior da análise estética que desenvolve e traz aqueles elementos mais duradouros e universais de seu tempo, representados pela polarização mundial da época, com destaque para países “comunistas” no lado esquerdo da tela (China e União das Repúblicas Socialistas Soviéticas – URSS), pintados de vermelho em um globo terrestre e, do outro lado, os Estados Unidos da América (EUA), representados pela águia com cabeça de Tio Sam.

Figura 10- El marxismo dará salud a los enfermos (1954, óleo sobre fibra dura)



Fonte: Google Arts & Culture.

A obra indica qual deve ser o horizonte perseguido diante dessa dicotomia, pois coloca uma pomba branca, em geral associada à esperança e à paz, ao lado dos países comunistas e, do outro lado, a cabeça de Marx, da qual brota uma mão que enforca a águia que possui cabeça de Tio Sam. Fica clara a alusão à potência intelectual do fundador do marxismo e da perspectiva revolucionária que dele se desdobra. Inclusive, a própria Frida, na tela, segura um livro vermelho na mão esquerda, representando uma obra marxista. A presença de seu corpo enfermo e o próprio título da obra dão a entender o comunismo como uma saída catártica, universal para sua enfermidade e os sofrimentos dos povos da Terra como um todo.

Destaco aqui essa singular obra, uma das que mais me cativam particularmente, de modo a elucidar a força de suas convicções. Em seu diário, Frida escreve sobre o marxismo e a crença profunda nele como saída para as mazelas sociais. Frida Kahlo expressa em sua obra uma identificação profunda com o sofrimento do povo mexicano, articulando suas dores pessoais a uma narrativa coletiva, como aponta Rico Cervantes (2004 apud Souza, 2023, p.157).

Esse entrelaçamento entre biografia e história contribui para a força simbólica de sua imagem, tornando-a um ícone de resistência, dor e autenticidade. É um dos fatores que produzem tamanho encantamento aos olhos atuais. No entanto, à medida que sua figura foi sendo apropriada pela cultura de massa, muito de sua complexidade se perdeu. O impacto emocional de seus autorretratos e a potência de seu engajamento político deram lugar a uma imagem muitas vezes romantizada e esvaziada de seu contexto original. Frida tornou-se um emblema da força feminina e da superação da dor, mas essa representação simplificada pode obscurecer as nuances de sua trajetória.

Seus olhos nos encaram de telas, camisetas e murais ao redor do mundo, transmitindo uma intensidade que dispensa palavras. Mas até que ponto essa presença constante revela, de fato, a Frida Kahlo de carne e osso? O que se ganha e o que se perde quando uma artista se transforma em mito? É essa lacuna entre o ícone e a mulher que busco ancorar nas teorias a serem analisadas no próximo capítulo.

2 ENTRE A TRADIÇÃO E A INDÚSTRIA CULTURAL: CULTURA HÍBRIDA, AURA E RECEPÇÃO NA MODERNIDADE

2.1 WALTER BENJAMIN: ARTE, REPRODUTIBILIDADE E PERDA DA AURA

Walter Benjamin foi um filósofo, literário, ensaísta judeu alemão nascido em Berlim no ano de 1898.⁷ Associado à célebre Escola de Frankfurt e à Teoria Crítica, sua obra, assim como a de Frida, é profundamente marcada pelo marxismo, mas não somente por ele. Ele dialoga com o misticismo judaico, a arte, e sua escrita é fortemente marcada pelas fraturas de seu tempo. Procurando compreender a Europa do início do século XX, encravada pela ascensão fascista e a guerra, ele se debruça sobre o estudo da arte, a modernidade e a experiência urbana numa tentativa de costurar sentidos sobre uma sociedade que se desfazia.

Uma de suas principais obras é *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*. Escrita entre 1935 e 1936, só foi publicada nos anos 1980 devido a ter se perdido nos arquivos de Max Horkheimer, colega e célebre membro frankfurtiano. O acesso tardio à obra evidencia sua atualidade, pois Benjamin já discutia questões que ainda são pertinentes no debate sobre a arte. Utilizo aqui a tradução feita por Francisco de Ambrosis P. Machado, realizada em 2014.

O autor desenvolve sua teoria sobre a arte no início do século XX, destacando o cinema como a expressão máxima da modernidade. Ele inicia por explicar como a tecnologia de reprodução artística caminhou até então e como ela se acelerou em sua época. Traçando o caminho das cópias manuscritas até chegar à imprensa industrial, Benjamin observa como a tecnologia de reprodução atingiu um novo patamar com o advento da fotografia; finalmente a cópia alcançou a rapidez do olhar.

⁷ FUSARO, M. Resenha de: Walter Benjamin: uma biografia, de Bernd Witte. Tradução de Romero Freitas. **Eccos-Rev. Cient.** São Paulo, n.43, 2017, p.199-201.

A fotografia permite que algo seja capturado sem o trabalho laborioso e lento da mão; sua impressão nos jornais, e posteriormente sua projeção nas telas de cinema e televisão, fazem com que a imagem esteja em locais onde jamais se encontraria antes. Uma catedral, antes acessível apenas a quem estivesse fisicamente diante dela, agora pode ser pendurada na parede de um quarto. Uma apresentação musical, antes um evento único e irrepetível, pode ser revivida a qualquer momento, com o clique de um botão. Tal capacidade transforma a relação das pessoas com a arte: se antes ela possuía um valor de ritual, onde só podia ser observada no aqui e agora e vinculada a um propósito específico, agora ela é totalmente despida desse contexto e perde sua aura.

A aura, para Benjamin, é constituída pela autenticidade da obra:

“A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo aquilo que nela é transmissível desde a origem, de sua duração material até seu testemunho histórico. [...] na reprodução, quando a duração material se subtrai aos homens, também o testemunho histórico da coisa é abalado.” (BENJAMIN, 2014, p.21)

Esta perda é justamente o que se dá na época da reproduzibilidade técnica. A crítica do autor não está necessariamente na perda da aura em si, mas na mudança da forma de recepção da arte, fenômeno que se intensifica com a apropriação das obras pela indústria cultural.

A reproduzibilidade emancipa a obra de arte de sua existência parasitária no ritual e inaugura uma nova práxis política. Por meio da fotografia e do cinema, o homem se distancia da natureza e a submete ao seu olhar. Ele pode se observar agora. A arte, antes ligada a um valor de culto e ao aqui e agora da presença humana, passa a ser definida pelo valor de exposição, tornando-se cada vez mais acessível e disseminada. Benjamin destaca a última trincheira da aura presente nas fotografias do século XIX: os retratos.

No início da fotografia era comum que se tirassem fotos especialmente de entes queridos, como forma de preservação de um pouco de sua essência no momento e no mundo.⁸ Contudo, à medida que as fotografias se tornam meros objetos de consumo e circulação massiva, retratação do mundo sem o homem, essa dimensão se esvazia. Ainda assim, a tentativa

⁸ Utiliza-se aqui o termo essência de acordo com a tradução utilizada.

de preservar a essência de alguém por meio da imagem persiste até os dias de hoje. Nesse contexto, os autorretratos de Frida Kahlo podem ser vistos como uma tentativa de preservação de si mesma na pintura. Talvez os últimos lampejos da aura artística estejam justamente no que provoca tanto encantamento em sua obra.

Mais adiante em sua obra, Benjamin elucida como a massa se torna também coautora das obras artísticas. Em um estágio avançado do capitalismo, no qual o trabalho se fragmenta e a especialização se intensifica, o homem passa a se considerar como também, e até mais do que os especialistas, capaz de escrever e representar a si mesmo. Esse ímpeto de representação é o que atrai tanto no cinema: as massas procuram se autoconhecer, desejam desvendar e compreender a si mesmas e se aproximar da obra. No entanto, essa necessidade é sequestrada pela indústria cultural que constrói representações ilusórias por meio da espetacularização da vida privada (tabloides, celebridades, escândalos), desviando o público de uma consciência crítica e de classe.

Benjamin também discute a crise da pintura. Ele alega que mesmo antes da fotografia, a pintura se vê em empecilhos pois não é uma arte feita para a públicos massivos como o da contemporaneidade. Sua recepção, mesmo quando exibida em grandes galerias, não se manifesta coletivamente e em massa como no cinema ou mesmo a arquitetura: a pintura é feita para observação de alguns.

Enquanto o pintor se distancia da realidade para representá-la de maneira totalizante, o operador de câmera a fragmenta, resultando em duas imagens completamente distintas. A imagem dissecada do operador de câmera, do cinema aparece como livre do aparato tecnológico à qual o homem comum está o tempo todo sujeito. Como o prazer da massa está em vivenciar a posição do avaliador especialista, comentada no último parágrafo, a pintura impede esta vivência e por isso Picasso é visto com aversão enquanto Chaplin é apreciado.⁹ É a reação da massa que faz com que se tenha uma postura retrógrada diante de um e progressista frente ao outro.

Ao final de seu ensaio, Benjamin alerta para os perigos da estetização da vida política, que culmina na guerra. A tecnologia é impedida em seu fluxo de movimento desenvolvimentista, em prol da humanidade, pelas forças do capital, e se faz necessário a

⁹ BENJAMIN, 2014, p. 91.

criação de uma utilização destes bens: a guerra, que absorve e destrói os excedentes da massa e da produção, permitindo que o ciclo recomece novamente.

O fascismo estetiza a política, ou seja, transforma a vida política em um espetáculo de poder, disciplina e violência, mas também num ritual de massa, onde a morte e a destruição são glorificadas como algo belo e heroico. A sociedade, em sua forte autoalienação e passividade, assiste em um gozo estético o espetáculo de sua própria destruição. Frente à estética destrutiva do fascismo de sua época, Benjamin propõe a saída comunista: a politização da arte. O uso da arte para consciência e libertação social, sendo lugar de resistência e produção cultural; no lugar da morte, a vida.

Apesar da ausência de criticidade que o autor levanta nos parágrafos finais, Benjamin reitera a todo tempo a possibilidade de questionamento a partir das diferentes apreensões feitas pelos receptores culturais, a possibilidade de se ver na arte gera reações e novas produções que permitem a saída do gozo mortífero da arte fascista.

As reflexões benjaminianas são fundamentais para compreender não apenas a recepção e a reprodução da obra de Frida Kahlo, mas também seu contexto de produção. Embora a pintora não tivesse intenção de expor todas as suas obras, elas foram amplamente reproduzidas e exploradas comercialmente. Para Benjamin, a pintura não é, por natureza, uma arte de massas; no entanto, sua reprodução excessiva pode indicar que certos elementos mais disruptivos foram atenuados.

Se Frida retrata a complexidade de sua existência, sua reprodução pela indústria cultural fragmenta sua obra, tal como o operador de câmera faz com a realidade. Se a arte comunista deve ser política, Frida incorpora esse princípio em suas pinturas. Ao abordar a cultura mexicana, retratar a fauna e a flora em seus autorretratos, criticar o imperialismo norte-americano e até mesmo incluir Marx em suas obras, ela se posiciona politicamente, ainda que tenha como tema central sua própria imagem.

Os muralistas tinham óbvios objetivos políticos e educacionais em suas obras monumentais. Porém, mesmo trabalhando com uma pequena escala, Frida também cumpre essa função política, alinhada ao pensamento comunista no qual acreditava. No entanto, em suas reproduções, perde-se essa aura da Frida política: ela é substituída por uma figura romântizada

e despolitizada, cujas obras são selecionadas e divulgadas estrategicamente, de modo a minimizar sua ligação comunista e incentivar a consciência de classe.

Enquanto Benjamin sugere a saída da arte fascista como algo próximo da ideia gramsciana do intelectual orgânico — figura que articula teoria revolucionária e consciência de classe — e Brecht propõe uma arte de distanciamento crítico, Frida Kahlo distancia-se da saída propostas por estes marxistas. Ela opera por mimetismo político: não fala sobre o povo, mas fala como o povo. Seus trajes tehuanos, suas referências a mitos astecas e sua apropriação de ex-votos religiosos não são recursos didáticos (como nos muralistas), mas extensões de seu corpo e identidade.

Nesse sentido, Frida desloca a hierarquia cultural. Não se distancia criticamente, provoca uma reação e identificação viscerais à sua obra. Ela não teoriza a cultura popular para a revolução, mas a encarna em todos seus gestos, roupas e pinturas. Se Gramsci, Benjamin e Brecht atuam de cima para baixo (organizando a cultura popular), Frida age de dentro para fora-tornando-se, ela mesma, território de disputa.

O pensamento de Benjamin é essencial para entender essa apropriação. Frida não causa estranhamento político porque sua conotação foi esvaziada e foi divulgada a partir da produção voltada para o estranhamento estético/comportamental. Ela é frequentemente representada apenas como uma mulher sofredora, vítima de um casamento machista e de uma saúde frágil: apagam suas foices, mercantilizam suas flores. Mas sua força reside em sua capacidade de reinvenção e em sua afirmação da vida, aspectos que não podem ser dissociados de suas convicções políticas e ideológicas ligada aos comunistas.

Porém, mesmo diante de tal apagamento, vemos que em sua recepção atual há movimentos feministas e de esquerda que incorporam sua imagem como forma de resistência e é nesse contexto que a Frida insurgente ressurge. Como Benjamin previa, a aura não desaparece — migra. Sua arte, mesmo reproduzida à exaustão, continua a cutucar as feridas abertas do colonialismo. Se o fascismo estetiza a morte, Frida — agora multiplicada em pixels e cartazes — insiste em estetizar a vida que resiste.

2.2 NÉSTOR GARCÍA CANCLINI: CULTURA HÍBRIDA E CONSUMO CULTURAL

Para analisar a reproduzibilidade e a persistente capacidade de atração da imagem de Frida Kahlo na contemporaneidade, é preciso não apenas pensar o contexto global da modernidade com a arte, mas especialmente seu desenvolvimento na América Latina. Entender como o México — por meio de políticas estatais, instituições museológicas e da indústria cultural — apropriou-se da imagem de Frida Kahlo é chave para compreender a difusão e reinvenção de sua figura. Tal análise se insere também em uma perspectiva situada: escrevo a partir da América Latina, inserida como agente e observadora de sua cultura contemporânea, o que me permite observar com sensibilidade as camadas que compõem essa hibridização cultural entre o local e o global, o tradicional e o moderno, o político e o mercantil.

Diante de tal necessidade, retomo e aprofundo aqui a obra *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*, do antropólogo argentino Néstor García Canclini, anteriormente mencionada. Canclini é um dos principais pensadores da contemporaneidade latino-americana, especialmente por sua capacidade de articular a análise das transformações culturais produzidas pela globalização com a especificidade histórica, social e simbólica dos países da América Latina. Sua obra é um marco na virada para os chamados estudos culturais latino-americanos, ao propor uma análise atenta às mesclas entre culturas populares e eruditas, às práticas midiáticas e às tradições étnicas, religiosas e políticas.

Culturas Híbridas é uma obra densa, marcada por um trânsito interdisciplinar entre a sociologia, a antropologia, a comunicação, a história e a filosofia. Canclini propõe o conceito de hibridização cultural como ferramenta para pensar a América Latina não em termos de atraso ou incompletude diante da modernidade, mas como espaço de convivência e tensão entre diferentes temporalidades e lógicas sociais. A modernidade, aqui, não é um projeto concluído, mas um campo de disputas e adaptações criativas, onde valores arcaicos, tradições indígenas, práticas populares e tecnologias de ponta coexistem, se friccionam e se reinventam mutuamente.

Essa perspectiva torna-se especialmente fecunda para pensar a obra e a imagem pública de Frida Kahlo. Em suas pinturas, observamos essa convivência de elementos díspares: o corpo feminino fragmentado e medicalizado, as máquinas industriais, os símbolos indígenas e os

trajes tradicionais, como o vestido tehuano — que se vê na Figura 4. Kahlo não apenas representa a hibridização cultural, mas encarna-a em sua trajetória de vida, em sua estética e nas formas como sua imagem foi reapropriada no campo artístico e mercadológico. A artista transita entre o popular e o culto, entre a dor íntima e o símbolo nacional, entre o México revolucionário e os circuitos artísticos globais.

Canclini também dialoga com conceitos fundamentais para essa análise, como o de capital simbólico, de Pierre Bourdieu, e o de indústria cultural, cunhado pela Escola de Frankfurt, com a qual Walter Benjamin mantém um diálogo singular. Abordo-os de forma mais contundente aqui a fim de esclarecer as bases teóricas lançadas pelo autor que permeiam sua escrita e fortalecem seus argumentos.

O conceito de capital simbólico, proposto por Pierre Bourdieu, diz respeito ao reconhecimento e prestígio que determinados bens culturais — como obras de arte, estilos de vida ou mesmo indivíduos — acumulam dentro de um campo social específico. Esse capital não é necessariamente econômico, mas pode ser convertido em influência, legitimidade e valor de mercado. É um tipo de poder invisível, ligado ao reconhecimento social, ou seja, não é apenas uma questão de “conhecimento” da arte, mas de como esse saber legitima posições sociais. O campo artístico é espaço de disputas, já que o valor simbólico é relacional, construído em oposição a outros capitais.

Frida Kahlo, nesse sentido, tornou-se um capital simbólico de alto valor tanto no campo artístico quanto no político e publicitário, sendo constantemente citada, reproduzida e reinterpretada como ícone feminista, latino-americano, decolonial e, ao mesmo tempo, como figura de apelo estético comercializado em camisetas, canecas e redes sociais.

Já o conceito de indústria cultural, desenvolvido por Theodor Adorno e Max Horkheimer, membros da Escola de Frankfurt, refere-se à forma como a cultura passou a ser produzida em escala industrial no capitalismo moderno. Para esses autores, a arte deixou de ser um espaço de autonomia crítica para se transformar em mercadoria, submetida às mesmas lógicas do mercado que regem qualquer outro produto. A consequência disso seria a homogeneização das experiências culturais e a neutralização de sua potência crítica.

A arte enquanto capital simbólico para Bourdieu (1970 apud CANCLINI, 1990, p.37), promove a segregação e hibridação em diversos setores e sistemas simbólicos. A elite, em busca

de uma diferenciação dos setores sociais mais baixos, institui na leitura artística a necessidade de ilustração, estudo e acesso a códigos e materiais culturais específicos para compreendê-la, mantendo assim sua hegemonia simbólica. A massificação da arte e sua reprodução nos mais diversos veículos e mídias — televisão, internet, museus — porém, permite que o povo tenha contato com artistas e formas de arte antes restritas apenas às classes mais altas. Tal novidade promove a hibridação, onde a cultura popular, erudita, tradicional e massificada se entrecruzam, gerando outros entendimentos do que é e como se fazer arte, entretanto, a elite persiste em construir camadas cada vez mais específicas de entendimento artístico, de modo a prevalecer e manter seu domínio simbólico.

A obra de Frida Kahlo se encontra no centro dessa disputa. Frida tinha acesso aos capitais simbólicos, à arte erudita e clássica assim como a estudos de técnica artística, contudo, dialoga com o artesanato e a arte produzidas pelo povo.¹⁰ Sua obra inicialmente adquire caráter privilegiado, mas ao se reproduzir massivamente passa a compor a vida popular das cidades e povoados, não apenas no México, mas em diversos contextos latino-americanos transformando-se, mais uma vez, em ícone híbrido.

A idealização do passado é um fenômeno presente nas artes modernas. Diante de um mundo com fronteiras e limites mais borrados, surge o culto a um passado glorioso. Esse ideal está na utopia zapatista do México ante sua institucionalização:

“[...] a exaltação simultânea do modernismo estético e da pré-modernidade social mostram-se compatíveis: os sacerdotes do mundo moderno da arte, sentindo frágil sua autonomia e seu poder simbólico devido ao avanço dos poderes estatais, à industrialização da criatividade e à massificação dos públicos, veem como alternativa refugiar-se em uma antiguidade idealizada.” (CANCLINI, 1997, p.102)

Observa-se a reorganização do culto, o repúdio à modernização e a exaltação do modernismo e as contradições entre a modernidade cultural e social na América Latina. Esta tendência não está apenas no México pós-revolução, está em museus, que retiram achados arqueológicos, pinturas e esculturas de seus contextos geradores, fazendo com que pareçam

¹⁰ Canclini diferencia a arte do artesanato baseado nas leituras feitas pela estética moderna. A arte faria parte de um movimento simbólico “desinteressado”, enquanto o artesanato jamais dissocia-se de seu sentido prático. O artesanato é a construção de obras onde a função prevalece sobre a forma, o útil sobre o belo, ao contrário da arte. Ver Capítulo 5 “A Encenação do Popular”.

perdidos no espaço-tempo, frutos de uma força criativa e criadora que nada tem a ver com as políticas e necessidades de seu período histórico, estando sujeitos às leis industriais da comunicação.

Mais ainda, há o enaltecimento da figura do artista “inocente”, único entre vários, que em sua capacidade excepcional, cria obras solitariamente. Os projetos modernos se apropriam do patrimônio histórico, da criatividade do artista e sua produção de valor, mas se esquecem do espaço de luta material e simbólica presente ali. A saída, para o autor, está em reconstruir estes significados e não fetichizá-los, reinserir os artistas em seu papel de produtores de cultura.

A indústria cultural destruiu o “mito” do artista como criador original e o subjugou a seus próprios valores estéticos, orientando a produção conforme a demanda do mercado. Hoje, mais do que nunca, vê-se o papel dos empresários e curadores como intermediadores da arte, tomando decisões sobre o que deve ou não ser produzido, divulgado e vendido. Aqui, o benefício econômico prevalece sobre o valor estético.

No entanto, como aponta Canclini, e conforme também propuseram autores da Escola de Frankfurt, o mito do gênio artístico não é completamente destruído, mas sim remodelado, adaptado em versões menores, palatáveis e controláveis. À medida que artistas e espectadores mais “cultos” abandonam essa narrativa romântica ao se darem conta da força das dinâmicas materiais e econômicas, o mercado cultural a recupera e a revende em forma de publicidade e narrativa envolvente para os públicos majoritários. Por meio de entrevistas, curiosidades, bastidores de filmes, peças ou musicais, observa-se o elogio ao artista “tumultuado” e “incompreendido”, revivendo o mito sob nova roupagem.

Essa também é uma das narrativas mobilizadas na construção da imagem de Frida. O filme Frida (2002), dirigido por Julie Taymor, estrelado e produzido por Salma Hayek, é um exemplo emblemático dessa exploração midiática. Baseado em fatos biográficos, o longa refaz o percurso de vida e obra da artista com os filtros da linguagem cinematográfica e das escolhas dos produtores. A figura da artista atormentada, sofrida, intensa, reaparece com força, evocando tanto a aura da genialidade quanto o sofrimento individual como força criadora, que são elementos centrais do imaginário que a indústria cultural explora.

Importante destacar, contudo, que o público também desempenha papel ativo na construção e retroalimentação dessa imagem: a popularidade de Frida e a curiosidade que ela

desperta favorecem a continuidade dessa narrativa e a manutenção de sua presença no mercado cultural.

Outro aspecto da valorização da artista está relacionado ao esgotamento do impulso inovador da modernidade. Diante da saturação das tendências vanguardistas e do declínio das grandes rupturas estilísticas depois dos anos 1960, ganha força o retorno ao passado: novas versões, reedições, reencenações, homenagens. Como observa Canclini, mesmo nos anos 1990, a modernidade já mostrava sinais de exaustão. E essa leitura continua atual, com a proliferação de revisitações nostálgicas na cultura contemporânea — basta ligar a televisão em canais abertos ou qualquer plataforma de streaming.

Frida participa desse fenômeno de “ressurreição” cultural, não em seu tempo, mas como símbolo reatualizado pela indústria. A Fridamania, iniciada nos anos 1980 com a biografia de Hayden Herrera, consolidou sua imagem como ícone global. Ela se tornou símbolo de um México revolucionário perdido, ou de uma autenticidade “primitiva” romantizada.

Por fim, há de se refletir sobre uma das questões mais instigantes do livro: sua reflexão sobre a recepção. Diante da expansão da comunicação e democratização simbólicas, o autor aponta para a lacuna de estudos empíricos e teóricos sobre os receptores, o grande público da modernidade. Para a mídia e a indústria cultural, popular é aquilo que se vende massivamente. Os projetos nacionalistas dos Estados procuravam atingir esse público e ensinar-lhes sobre a arte, a história de seu país de modo a introjetar nestes a ideia de um estado-nação que ainda estava em concepção. Os museus servem a esse propósito, mas também procuram democratizar a arte, apesar de suas tentativas terem sido menos exitosas que as da mídia e da tecnologia nessa tarefa.

O popular é tradicionalmente aquele que é vítima da apropriação desigual dos bens econômicos e culturais, é o povo marginalizado, estigmatizado nas esferas de poder e saber, habitantes das cidades e do campo, os migrantes temporários, os operários e toda sorte popularesca. É o que é subordinado — ou não tão subordinado assim? O popular não é apenas objeto de dominação, mas também sujeito de resistência e reinvenção cultural.

A arte de rua, em especial o grafite e os murais (inspirados no muralismo mexicano), se tornou uma forma de apropriação do espaço público pelas classes populares. Essas expressões rompem com os espaços institucionalizados da arte (museus, galerias) e comunicam

diretamente com o povo. Muitas vezes denunciam opressões, discutem gênero, raça e desigualdade, e fazem isso com linguagens visuais híbridas — misturam tradição, política, estética contemporânea e cultura pop.

Nesse sentido, práticas como o grafite e os murais atualizam estratégias de resistência simbólica, apropriando-se do espaço urbano como arena de disputa, de denúncia e de reencantamento coletivo, à margem, ou em diálogo, com os circuitos oficiais de arte. Apesar de ser um exemplo contemporâneo, esta linguagem está alinhada aos exemplos trazidos por Canclini em *Culturas Híbridas*, como o Teatro do Oprimido de Augusto Boal na década de 1960.¹¹

A tecnologia atual faz com que nenhuma cultura esteja isolada em si mesma, hoje pode-se considerar que todas são fronteiriças, sujeitas a encontros, embates e diálogos com outras, sendo hibridamente transformadas por estes contatos. Elas perdem a relação exclusiva com o território, mas ganham em comunicação e conhecimento. O popular abarca todas essas culturas, urbanas ou não, que estão em constante metamorfose devido à efervescência da modernidade. Portanto, ao ver de Canclini, não há produção única ou homogênea de significados sobre a arte pois a recepção desta é múltipla.

O autor indica que a reorganização do cenário cultural da indústria implica em ver de outro modo as relações materiais e simbólicas. Para ele, não há uma manipulação onipotente dos grandes conglomerados metropolitanos, é preciso conceber o poder de forma descentralizada e não vertical, perceber as pequenas estruturas de poder, o que escapa à hegemonia tradicional. O poder hoje se organiza de forma oblíqua, as relações são entrelaçadas, é preciso escutar o que se diz por meio das grades do poder, assim como os diálogos entre a cerca EUA-México. A infiltração do inglês no norte mexicano é a mesma do espanhol no sul do Texas, e ao questionar os habitantes locais sobre sua “americanização”, estes observam apenas como necessidades comerciais, os “ossos” do ofício e não deixam de ser mexicanos, tensionando, portanto, visões tradicionais ou excessivamente rígidas sobre o poder.¹²

¹¹ Criado nos anos 1960, esse método teatral propõe que os espectadores também sejam atores (“espect-atores”) e possam intervir nas cenas para imaginar novas formas de resistência e resolução de conflitos sociais. Canclini o cita como exemplo de estratégias e esforços dos artistas latinos para a democratização e reconfiguração da arte.

¹² P.347, *Culturas Híbridas*, 1990.

Tal visão analítica se assemelha aos estudos feitos a partir da década de 1980 na historiografia. A micro-história, a história local e a história social da cultura têm se ocupado dessas lacunas do poder, os pequenos espaços onde a ordem se subverte e os ditos dominados podem ser dominadores ou talvez estar em pé de igualdade com estes. Essas dinâmicas estão presentes também na circulação da imagem de Frida Kahlo, cujo consumo e ressignificação ocorrem tanto nos grandes centros quanto em contextos periféricos, atravessando essas estruturas oblíquas.

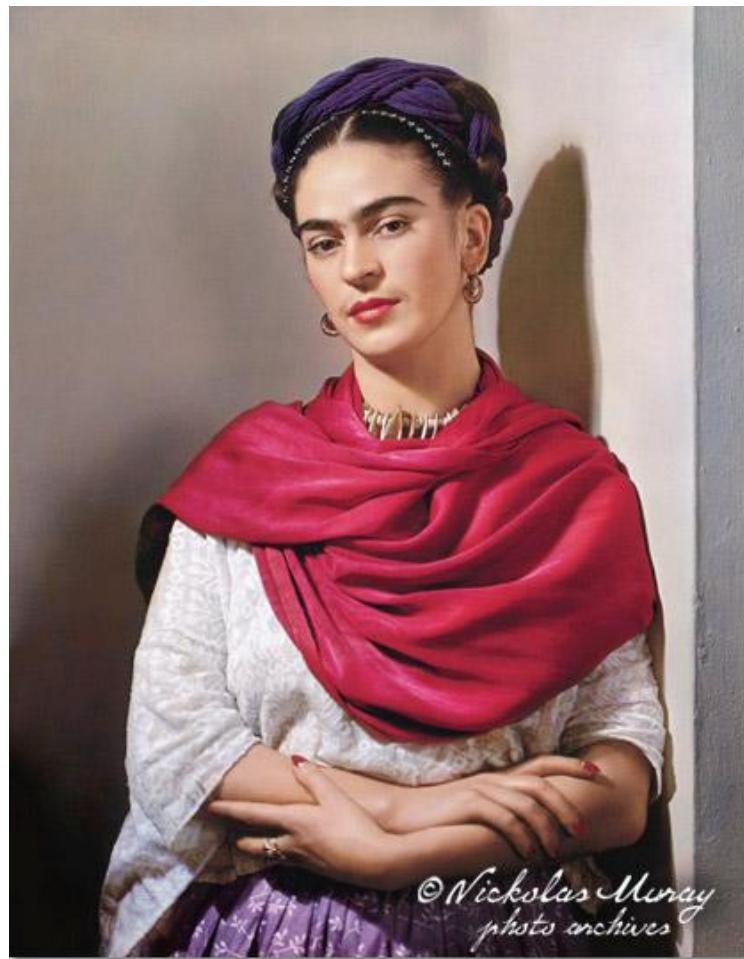
Por fim, Canclini mostra como a descontinuidade extrema da modernidade “torta” latina pode reforçar os Estados nacionais e as multinacionais da cultura. No entanto, discordo parcialmente da maneira como ele aborda a questão. Concordo com a necessidade da observação dos poderes oblíquos, das micro estratégias de resistência popular, mas não se pode negar os efeitos da dominação das grandes multinacionais e das metrópoles sobre o capital simbólico. Tal predomínio perpassa também as estratégias de resistência e as leituras e recepção que serão feitas pelo povo diante de uma obra de arte.

Dessa forma, a obra de Canclini nos fornece instrumentos analíticos potentes para pensar os circuitos de produção e circulação da arte nos contextos que o moderno e o tradicional se fundem, e se tensionam. A partir do caso de Frida Kahlo, podemos refletir como esses fluxos híbridos não apenas moldam a maneira como sua imagem é consumida, mas também abrem brechas para novas formas de resistência simbólica.

Contudo, ao mesmo tempo em que a multiplicidade de recepções e apropriações revela fissuras no poder hegemônico, não se pode ignorar o peso que ainda carregam os centros produtores e validadores de cultura. Por isso, ao lado das potências da hibridez, há que se considerar os limites que ela enfrenta em um mundo globalizado onde as fronteiras entre dominação e resistência nem sempre são nítidas.

É nesse ponto de inflexão, entre a celebração da diversidade cultural e a crítica à mercantilização da arte, que as teorias de Néstor García Canclini encontram eco e diálogo nas reflexões de Walter Benjamin, que abordarei a seguir. Ambos nos instigam a pensar a arte não como espelho da realidade, mas como campo de disputa entre forças sociais, políticas e simbólicas — onde a imagem de Frida Kahlo, multifacetada e constantemente reelaborada, torna-se também campo de batalha.

Figura 11- Frida Kahlo (1939)



Fonte: Nickolas Muray Archives

2.3 FRIDA KAHLO NA INTERSECÇÃO DAS TEORIAS

Ao colocarmos em diálogo os autores abordados, como historiadora, é preciso ter cuidado em analisar o contexto de produção de cada obra. Benjamin escreve no início do século XX, muito antes da chegada massiva da televisão — mais ainda dos smartphones e redes sociais que vemos hoje. Já Canclini tece sua teoria no final do mesmo século, onde já havia as grandes emissoras televisivas, computadores, ainda que não com o nível de penetração de hoje, mas é uma realidade bem mais próxima. A teoria de Benjamin em momento nenhum é superada pela passagem do tempo, pois este corroborou suas ideias e a sétima arte, o uso da imagem em movimento que ele tanto analisava, ainda está presente hoje.

Estes autores permanecem vivos pela atualidade de seus conceitos, cujas leituras seguem possíveis e pertinentes ao escopo que produziram. Frida Kahlo vive na temporalidade do alemão e na realidade descrita pelo argentino, que observa as mudanças da arte na continuidade do século XX, e que se estendem ao XXI. Diante dessa conjuntura única em que a artista está inserida é que os autores aqui propostos se tornam ainda mais relevantes. Dadas as observações sobre a bibliografia escolhida, adentrarei mais profundamente nas intersecções das teorias à guisa de compreender o fenômeno Frida Kahlo.

Uma das primeiras conexões que podemos traçar é sobre o conceito de aura, entendida como unicidade e autenticidade. Como elucidado anteriormente, as pinturas de Frida, por serem majoritariamente autorretratos, preservam parcialmente essa qualidade. Assim como apontado por Benjamin, na fotografia os retratos buscavam conter algo da poesia da presença do ente amado, Frida, ao retratar-se, preserva de certa forma as emoções contidas no momento da execução da obra. Seu rosto nos transmite facilmente o choque, a dor, a alegria e o amor que ela sentia. Apesar da verossimilhança com a realidade, a obra não transmite completamente o original, porém Frida é uma das artistas que mais nos aproxima das emoções retratadas, talvez por um apelo ao romantismo, mas a força expressiva de suas obras parece manter viva uma essência, ou pelo menos uma ilusão de autenticidade, que continua a comover e capturar o olhar contemporâneo.

Ainda que a lógica da reproduzibilidade técnica tenda a esvaziar a aura do objeto, no caso de Frida Kahlo ocorre um fenômeno: quanto mais sua imagem circula, mais ela é sacralizada. A reprodução não elimina sua singularidade; ao contrário, a fortalece em certos circuitos culturais. Museus, biógrafos, curadores e o público dito “culto” atuam na revalorização simbólica da artista, reinstituindo nela uma nova aura, não mais vinculada à experiência direta da obra única, mas à construção de um mito. Frida, assim, se transforma em capital simbólico.

No meio digital — as reproduções de Frida no Instagram, TikTok, exposições que utilizam dessa tecnologia — a reproduzibilidade é ainda mais impressionante. Cito aqui como exemplo a exposição Frida Kahlo- Uma Biografia Imersiva (2023), realizada em São Paulo e no Rio de Janeiro com parceria do Ministério da Cultura e Bradesco. A mostra teve mais de 100 mil visitantes somente na cidade do Rio e é a prova viva que Frida vende. A exposição visa reproduzir o cenário onde ela viveu, traz imagens da vida do casal Rivera, porém não traz

nenhuma obra original da artista, apenas ambientações semelhantes, jogos de imagem e luz que procuram transmitir a atmosfera emocional de seus ambientes.

Outrossim, a aura não desaparece por completo, mas é reconfigurada. Ela passa a existir menos na materialidade da obra original e mais na narrativa em torno da artista, já mais palatável e intencionalmente escolhida para ser apresentada aos olhos do público. A intensidade de sua vida se funde à imagem que a indústria cultural molda e que o público consome, em um jogo constante entre desauratização e reencantamento simbólico.

É nesse paradoxo cancliniano que Frida está. Ela instiga, provoca, mas é cooptada pela mídia que a vende como versão estereotipada de si mesma. Ao mercado, não é necessário nem mais expor suas obras, a remontagem de seu ambiente cultural e emocional é suficiente. Contudo, os autores trazidos aqui são até otimistas em relação à essa reproduzibilidade, observam como ela promove o encontro das massas com novas formas de artes antes restritas a um pequeno público culto.

A escola de Frankfurt via a reproduzibilidade com maus olhos e continuamos a perceber como a Frida de carne e osso, complexa e contraditória se perde em suas cópias. Enquanto Adorno e Horkheimer viam na cultura de massa apenas alienação, Benjamin, ainda que crítico, enxergava nela um potencial emancipatório. Ele argumenta que ela abre a possibilidade de novas formas de recepção coletiva e politização da arte.

Canclini, por sua vez, mostra como a hibridização pode ser tanto dominação quanto resistência pois identifica na circulação massiva das imagens e na apropriação híbrida dos produtos culturais um potencial de reinvenção simbólica. Para ele, o que poderia parecer apenas mercantilização pode, ao mesmo tempo, ser instrumento de resistência e de construção identitária. Frida é um exemplo dessa hibridização simbólica, ela parece condensar essa tensão entre aura e reproduzibilidade, culto e consumo, resistência e mercadoria.

Frida Kahlo é um excelente exemplo de como aura e hibridação não se anulam, mas coexistem em tensão criativa. É nesse ponto que se entrelaçam as contribuições de Canclini e Benjamin: ambos reconhecem que, mesmo inserida na lógica da cultura de massa e submetida aos mecanismos da mercantilização, a arte pode manter ou recriar camadas de sentido.

Benjamin, ao propor a perda da aura como consequência da reproduzibilidade técnica, não apaga o valor simbólico da arte, mas aponta para um deslocamento de sua potência: da

unicidade ritual à possibilidade de uma recepção mais ampla, política e coletiva. Já Canclini, ao pensar a cultura latino-americana a partir da hibridação, nos mostra que esse processo não é apenas imposição da indústria cultural, mas também espaço de negociação, resistência e reinvenção simbólica. Frida, nesse sentido, não é apenas consumida, ela também é apropriada, reinterpretada e reinscrita em diferentes contextos culturais.

A apropriação global de sua imagem, porém, levanta um paradoxo central: quanto mais sua figura se descola de seu território de origem para se tornar um ícone universal, mais a exoticiade de sua “mexicanidade” se torna o centro da mercantilização. O que o mercado internacional consome não é a Frida cotidiana, complexa e politizada, mas uma Frida exótica, estetizada e fetichizada, transformada em símbolo pop e adesivo de laptop. Canclini nos ajuda a entender essa ambiguidade: a hibridação, longe de ser um processo neutro, envolve desigualdades e disputas de significado. Ainda assim, mesmo nesse circuito comercial, a imagem de Frida resiste, pois carrega consigo marcas de uma história, de uma cultura e de um corpo que se recusam a ser domesticados.

Ademais, devemos nos lembrar do papel que o público exerce nesse meio, ele também é coautor simbólico da recepção artística. A aura, como previra Benjamin, não desaparece, mas se reconfigura por meio da recepção ativa existente na modernidade, mais uma vez corroborando a tese da arte como espaço de disputa simbólica.

As reflexões de Heloisa Moutinho (2021) ampliam esse debate ao sugerir que, mesmo no interior da lógica da mercadoria, a imagem de Frida Kahlo pode adquirir uma nova densidade simbólica por meio do que ela chama de reauratização. Esse conceito parte da percepção benjaminiana da perda da aura, mas propõe uma reconfiguração da experiência estética: em vez de ser anulada pela reproduzibilidade técnica, a aura é deslocada e ressignificada em práticas cotidianas de apropriação e recepção. Frida não é apenas reproduzida ela é reencenada, relida, relationalmente ativada, como um signo que carrega afetos, memórias e discursos políticos.

Nesse ponto, a leitura de Moutinho dialoga diretamente com Canclini, ao reconhecer que o consumo cultural não se limita à passividade ou alienação: ele é também um espaço de construção simbólica. Quando a imagem de Frida é estampada em camisetas, murais, memes ou tatuagens, ela circula como mercadoria sim, mas também como expressão identitária, como gesto de pertencimento, resistência ou projeção subjetiva. Essa apropriação híbrida, conforme Canclini propõe, é uma forma de negociação entre tradição e modernidade, entre cultura

popular e indústria cultural, que se manifesta no modo como Frida é tanto consumida quanto reinterpretada. A hibridez, nesse sentido, não é apenas estética, mas política. A circulação simbólica da arte hoje é um campo de tensões, onde aura e hibridismo coexistem em fricção contínua.

É nesse terreno ambíguo que se move a recepção contemporânea de Frida Kahlo: entre o culto estético e a memória política, entre a superfície do ícone e a profundidade de sua vivência. O capítulo seguinte será dedicado justamente a explorar como a imagem da artista transita entre esses polos, revelando os paradoxos e as potências da arte na era da reproduzibilidade técnica, e o modo como Frida continua sendo, para tantos, uma presença viva e inquietante no imaginário cultural global e principalmente latino-americano.

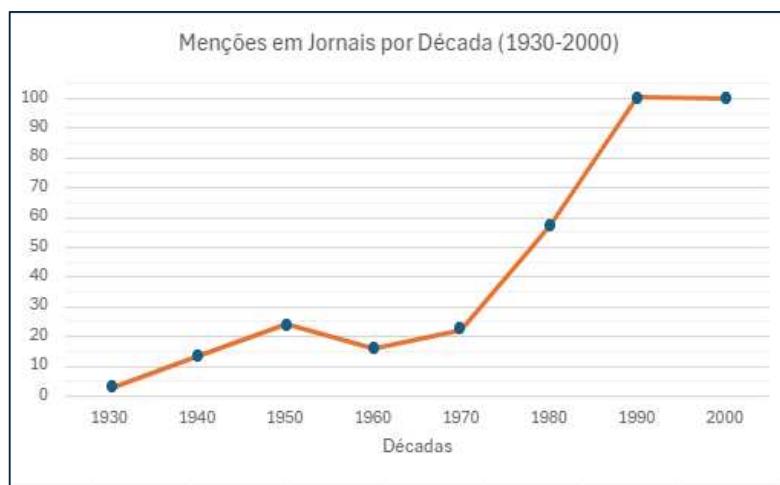
3 A REPRODUTIBILIDADE DA IMAGEM DE FRIDA KAHLO E SUAS CONTRADIÇÕES ENTRE MERCANTILIZAÇÃO E RESISTÊNCIA POLÍTICA

3.1 A CONSTRUÇÃO DO ÍCONE GLOBAL: A FRIDAMANIA

À luz dessas reflexões teóricas, torna-se possível compreender como a imagem de Frida Kahlo foi (e continua sendo) reconfigurada culturalmente. Um dos artigos definidores do que seria o fenômeno mítico chamado de Fridamania é o de Peter Wollen, publicado pela New Left Review, em 2003. Passadas duas décadas da primeira grande exposição póstuma de Frida e do lançamento do filme de Taymor, o autor — que em 1982 coorganizara a exposição Modotti-Kahlo em Londres, com Laura Mulvey — analisa a transformação do status de Frida no mundo artístico.

Como demonstram Wollen e Herrera (2020), até os anos 1980, Frida era predominantemente conhecida como "Doña Rivera", figurando à sombra do marido, o afamado muralista Diego Rivera.

Gráfico 1- Menções de Frida Kahlo em Jornais Mexicanos



Fonte: autoria própria.

Com base em pesquisa quantitativa realizada na Hemeroteca Nacional Digital do México — principal repositório de periódicos históricos mexicanos — esta revela uma trajetória interessante: as menções a "Kahlo" apresentam média de 2,7 ocorrências na década de 1920;

13,25 nos anos 1930; atingindo 24,4 nos anos 1950 - dado que já sinaliza sua crescente projeção artística. Esses dados podem ser mais bem observados no Gráfico 1.¹³

As décadas seguintes mostram flutuações interessantes (15,7 nos anos 1960; 22 nos 1970), até o salto exponencial a partir dos anos 1980 (57,3), culminando em 100,3 menções nos anos 1990 e se mantendo em 99,8 nos anos 2000 (até 2006).

A impossibilidade de realizar uma análise comparativa robusta com Diego Rivera — devido tanto à restrição de acesso a parte dos arquivos quanto à fácil ocorrência dos nomes "Rivera" e "Diego" — não invalida os significativos dados sobre Kahlo, que evidenciam claramente a emergência da Fridamania mesmo em seu contexto nacional de origem.

Retomando a análise de Wollen, o ponto de inflexão ocorre com a exposição itinerante pela Europa e Estados Unidos, coincidindo com o lançamento da biografia de Hayden Herrera. Porém, como observado na análise quantitativa, tal movimento é vivido com igual ou mais intensidade no México. Os anos 1980-1990 assistem à superação de Frida em relação ao prestígio do marido, tendência que se consolida na década de 2010 através de exposições globais, produtos licenciados e ubíqua circulação de sua imagem. No Brasil, as megas exposições de 2015 e 2016 realizadas em São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília reforçaram seu status como ícone transnacional, reatualizando seu significado para novas gerações.¹⁴

Wollen observa como a admiração à Frida ganha ares de “culto” e como uma interessante conjuntura histórica permite essa formulação, uma constelação específica de eventos a elevam ao status atual. No final dos anos 1970, há a ascensão do movimento feminista, que passa a valorizar artistas femininas, o Outro feminino passa a ser enxergado e leituras de mulheres são especialmente enaltecidas nesse papel de contraponto ao dominante masculino. Nesse fluxo da outremização, Frida se inscreve triplamente: mulher, mexicana e parcialmente deficiente.¹⁵

¹³ Metodologia da pesquisa: Fonte: Hemeroteca Nacional Digital do México. Período: 1920-2006. Critérios: Busca nos campos título e texto completo dos periódicos digitais, com os termos “Kahlo”, “Frida Kahlo”, excluindo duplicatas e menções ambíguas. Dados normalizados por número total de edições disponíveis por década.

¹⁴ Contexto das exposições foi trabalhado por Janaína Andrade em sua dissertação: Fridamania, a ressignificação de Frida Kahlo no acontecimento da primeira megaexposição de suas obras no país.

¹⁵ O conceito de outremização aqui se refere à ideia da construção de si e da normalidade a partir da diferenciação. A marcação do “normal” e do “diferente” se dá a partir da instituição de padrões às quais a existência deve obedecer, tal conceituação normalmente está baseada em seguir um padrão eurocêntrico, branco, heterossexual, masculino, não-deficiente. A formação desse conceito está ligada à psicanálise na ideia do Outro a partir do qual a subjetividade se desenvolve e as marcações de raça, classe e gênero feitas por Crenshaw, hooks e outras.

O México há muito ocupa o lugar mítico idealizado por artistas e intelectuais. André Breton, surrealista, sempre foi fascinado pela cultura mexicana e o surrealismo que este emana, segundo a visão do escritor. Tal faceta foi obviamente explorada pelo governo mexicano nos anos 1920, em que procurou fortalecer o nacionalismo por meio das artes. Devido à proximidade com os EUA, sempre houve forte antítese entre os dois, um é a marca do mito, do fantasioso e do folclórico enquanto outro é o exemplo máximo da civilização e da industrialização moderna. Canclini coloca tal disputa em cheque, porém Wollen apresenta a leitura feita pela sociedade europeia e norte-americana.

A própria debilidade física e emocional da artista exerce atração. O mito do artista “incompreendido” como vítima da sociedade é constantemente explorado também em outras figuras midiáticas como Van Gogh, Judy Garland etc. Por ser uma artista mulher, tal vitimização se alia ainda à violência sistemática de gênero e promove uma identificação pessoal do espectador — principalmente espectadoras— com a artista. O misto de violência projetada para dentro e para fora, vitimização e culpa é parte integrante do deslumbramento diante de Frida.

O tipo de material que se têm acesso também facilita a formação do “mito”. Relatos pessoais, cartas, diários, roupas, biografias remetem a uma sensação de proximidade no espectador, de modo que ele sente que conhece profundamente o artista, comprehende suas questões e se vê representado em sua figura. Wollen traz a figura de Sylvia Plath para ilustrar essa obsessão do público; hoje, identifico também, ocorrência semelhante na identificação que leitoras tem com Clarice Lispector. Benjamin elucida como tal fenômeno está ligado à vontade das massas se autoconhecerem, como têm a necessidade de estarem próximas à obra de arte e poderem se identificar com elas, embora esse desejo seja desviado para questões individuais e não coletivas/políticas como ele aspirava.

Não se pode esquecer do papel que a própria artista tem na formação dessa figura, Frida sempre elaborou fantasias sobre si mesma — característica percebida na fabricação de sua própria data de nascimento como demonstra Herrera (2020), e em suas pinturas e persona pública não é diferente.

Conhecido por suas mentiras e histórias fantasiosas, Frida menciona que Diego era um fabulista em grande escala, aspecto em que ela mesma não fica atrás. Suas roupas e jeito de se portar eram calculados com o intuito de esconder sua deficiência física, agradar à Diego — e a

si mesma — em seu orgulho mexicano e encarnar uma posição política. Seus fascinantes vestidos são objetos milimetricamente construídos por ela mesma (PANKL; BLAKE, 2012). Obviamente Frida não imaginava, nem tinha por intenção o alcance público e midiático que teria, mas inventava e reinventava cotidianamente a si mesma.

Por meio da análise dessas questões trazidas, percebemos como se forma uma constelação única que ascende Frida ao status de mito/ícone. Wollen finaliza o texto defendendo a arte de Frida acima do mito, que este não deve superar a avaliação de sua qualidade artística. Contudo observo que um não justapõe o outro, Frida é enaltecida tanto nos meios cultos como populares.

3.1.1 Como se controla um mito? Controvérsias da Frida Kahlo Company

A reprodução massiva da artista em canecas, camisetas, quadros, estilizações, reedições atualizam e prorrogam seu status de mito. Tal condição reauratiza Frida não somente como arte, mas como símbolo pessoal. Entre os exemplos mais emblemáticos dessa apropriação mercadológica está a criação da Frida Kahlo Corporation.¹⁶ Atualmente Frida Kahlo é licenciada no Brasil, México, EUA e outros países por ela. Alvo de controvérsias e críticas, a companhia foi fundada em 2004 pela sobrinha e herdeira de Kahlo: Isolda Pinedo Kahlo, pela filha de Isolda, Maria Cristina Romeo Pinedo, e por Carlos Dorado, empresário venezuelano, com o objetivo de comercializar e licenciar a “marca Frida Kahlo”. A marca registrou vários aspectos da identidade da artista, incluindo seu nome e traços faciais marcantes, numa batalha contínua para manter o controle da imagem da icônica artista mexicana.

Tal controle sobre o legado, direitos intelectuais e de propriedade artística não recaem somente sobre a família Kahlo, mas em herdeiros de Picasso e outros artistas de notoriedade do século XX.¹⁷ O caso Kahlo levanta ainda mais questões devido à sua intensa convicção anticapitalista. Contudo, como afirmam os responsáveis pelo legado do cubista, “se nós não o fizermos, alguém o fará” (Meiselman, 2018, Artsy online, tradução nossa), portanto, diante

¹⁶ Disponível em: <https://www.fridakahlocorporation.com/#company> Acesso em 11 abr. 2025.

¹⁷ Para o caso de Picasso, olhar o artigo de Milton Esterow, publicado na revista Vanity Fair em 2016. Disponível em: <https://www.vanityfair.com/culture/2016/03/picasso-multi-billion-dollar-empire-battle>

desta convicção, faz sentido o licenciamento de sua arte e demais elementos ligados à persona da artista.¹⁸

No meio de vários burburinhos, o caso emblemático da FKC mais recente foi na criação da Barbie Frida em parceria com a Mattel, observada na Figura 12. Maria Romeo abriu processo contra a fabricante devido à suavização das sobrancelhas, clareamento da pele e redução geral da mexicanidade de Frida. A boneca teve sua comercialização impedida no México, mas continuou a ser vendida em outros países.

Figura 12- Barbie Frida



Fonte: Mercado Livre

Embora respaldada por questões jurídicas e o debate seja de ordem ética e moral, coloco em xeque aqui a própria comercialização excessiva promovida pela marca. É difícil pensar no tipo de exploração que um artista faria de sua obra diante de tecnologias que este jamais conheceu em sua vida, mas suponho que Frida não gostaria de se ver em uma representação caricata feita por inteligência artificial baseada no estilo de um estúdio cinematográfico que também sempre foi ferrenhamente anticapitalista, como a que foi feita pela FKC em sua página oficial do Instagram vista na Figura 13.

¹⁸ A declaração de Jean-Jacques Neuer, advogado de Claude Picasso, foi originalmente publicada no The New York Times em 1999, mas foi acessada através do Artsy.

Figura 13- Frida em estilo Ghibli (2025, digital)



Fonte: Instagram.

Ademais, a companhia entrou em processos contra artesãos que produzem obras baseadas em Frida, rechaçando uma produção cultural local; indo contra os princípios de Kahlo, que sempre valorizou o artesanato e a arte popular. Assim, no jogo de formação do ícone cultural Frida Kahlo, a FKC objetiva se colocar como mais um componente da indústria cultural, tentando de certa forma, controlar, o acesso ao ícone, mesmo que para isso, vá contra os mesmos princípios que a artista defendia.

Muita da produção de Frida foge ao controle da marca e a vemos estampada, de forma licenciada ou não, em centenas de objetos e elementos. O conceito de reauratização, articulado por Moutinho (2021), ajuda a pensar essas tensões entre o controle institucional da imagem e sua apropriação livre por sujeitos populares. Ainda que a marca tente capturar e monopolizar a figura de Frida, a ressonância simbólica da artista ultrapassa os limites legais, pois está alicerçada em formas de identificação não institucionalizadas, que renovam continuamente o poder de sua imagem como símbolo político e afetivo.

3.1.2 O que de Frida há na Fridamania

A Fridamania não é um fenômeno isolado, mas resultado de uma convergência histórica: a emergência do feminismo pós-1970, a fetichização da 'alteridade' latino-americana e o culto ao artista "sofredor" (CANCLINI, 1997) e a lógica da indústria cultural (BENJAMIN, 2014). Enquanto Tarsila do Amaral permaneceu circunscrita a uma elite intelectual, Frida tornou-se acessível às massas, não apenas por sua arte, mas por sua vida transformada em narrativa identificável (MALTA, 2023, p.181).

Retomo aqui o paradoxo destacado por Wollen: a arte de Frida é ofuscada pelo mito, mas também reforçada por ele. A imagem da artista mexicana ganha nova aura não como arte, mas como símbolo de resistência apropriado pela cultura popular, coletivos feministas e artesãos mexicanos ressignificam seus símbolos (a monocelha, as cores vibrantes) como emblemas de resistência (MOUTINHO, 2021), apesar da disputa com o capital da indústria, como no caso da FKC, e a instituição de capital simbólico. Essa dualidade ecoa Benjamin: a reproduzibilidade técnica esvazia a aura original, mas cria novas formas de culto."

A "Frida IA" em estilo Ghibli (sendo este mesmo estilo uma apropriação realizada à revelia de seu artista fundador) e a Barbie licenciada são faces da mesma moeda: a redução da artista a um signo esvaziado de contexto. Em seu diário, Frida afirma: "Pinto porque preciso fazê-lo [...]" (KAHLO, 2017, p. 55, tradução nossa), o que corrobora a ideia de que mesmo que ela tenha fabricado sua própria persona, era para afirmar sua identidade e convicções ideológicas, não para servir a algoritmos ou ao "pink money"¹⁹. A Fridamania, assim, expõe o limite do mito: quando vira produto, pode apagar a história que o sustenta. O desafio, portanto, não é destruir, mas politizar suas raízes.

¹⁹ Termo que designa a apropriação capitalista de causas identitárias em contextos feministas, LGBTQIA+ e anticoloniais para fins lucrativos.

3.2 ENTRE FEMINISMO, COLONIALISMO E APROPRIAÇÃO

Atualmente, não há como falar de Frida sem falar de feminismo. Embora a sobrinha-neta de Frida Kahlo, Cristina Kahlo, afirmar que a artista “não foi feminista nos termos em que conhecemos agora” (SOUZA, 2021, grifo nosso), dadas as configurações dos movimentos de sua época, ela pode, sim, ser relacionada à teoria feminista contemporânea. Frida sempre brincou e questionou seu lugar perante as normas de gênero, seja se vestindo com roupas masculinas para uma fotografia familiar, indo além do que seu papel de esposa lhe permitia e se colocando identitariamente em um México que valorizava a mulher sensível e doce (PANKL; BLAKE, 2012). Por essa subversão, hoje é reconhecida como um grande símbolo do movimento feminista e da força de mulheres que se identificam com sua resistência a um casamento conturbado e a uma sociedade patriarcal.

Há uma plethora de estudos dedicados a investigar a relação entre Frida e o feminismo, seja em seu próprio contexto, seja no atual. Mesmo tendo sua imagem controlada e explorada pela indústria, há algo que escapa — como vimos no caso da Frida Kahlo Company — e que o público, enquanto receptor e produtor de sentido, percebe. Moutinho (2021) e Fanchim (2023) apontam como marcas e pequenos produtores de arte não apenas reproduzem sua imagem, mas encontram nela elementos de identificação com os valores da artista. O consumidor que adquire esses produtos se reconhece nesses valores e busca expressá-los.

Partindo da teoria de Rancière, o espectador ativo é um receptor que não recebe a informação de forma passiva, é aquele que “observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares” (RANCIÈRE, 2012, p.17 apud MOUTINHO, 2023, p.78). A variedade de produtos midiáticos que constroem a imagem de Frida Kahlo permite que exista um universo em que o espectador/consumidor pode ter acesso à diferentes materiais e narrativas, podendo assim construir uma imagem própria sobre quem foi a pintora de acordo com os conteúdos acessados.

Essa questão já havia sido abordada por Canclini (1997), ao mostrar que as imagens e a cultura não são sujeitas passivos frente à indústria, não se trata de uma relação monolítica. Benjamin (2012) também aponta os caminhos possíveis de politização da arte. A identificação e o uso dos movimentos feministas na arte — e da própria imagem da artista — podem

configurar usos políticos possíveis: os espectadores, a massa, se politizam e expressam sua identidade política por meio desses símbolos.

Diante disso, é inegável que Frida Kahlo se tornou um ícone feminista — não apenas pela forma como viveu, mas pela maneira como sua imagem vem sendo ressignificada por movimentos sociais, produtores culturais e consumidores. Ainda que não se reivindicasse feminista nos moldes atuais, há uma identificação coletiva com seus gestos de resistência, dor e autonomia.

Contudo, por se tratar de um tema amplamente debatido por diversas autoras e autores (como FANCHIM, 2023; MOUTINHO, 2021; HERRERA, 2020; PANKL, BLAKE, 2012; TIBOL, 1993; HELLAND, 1992), este trabalho opta por não se aprofundar nesse debate. Interessa-nos aqui pensar como essa imagem, entre tensões e contradições, circula e se reconfigura na cultura de massa, especialmente no que diz respeito às possibilidades de resistência, reapropriação simbólica e politização por parte dos receptores e diante disso, não há como não mencionar o feminismo atual.

Essa ressignificação política de Frida Kahlo também se dá nos marcos de um olhar colonial. Como ícone latino-americano, muitas vezes observamos o olhar fetichizado que recai sobre os costumes, modo de se portar da artista. Segundo hooks (2019, p.57): “Dentro da cultura das commodities, a etnicidade se torna um tempero, conferindo um sabor que melhora o aspecto da [...] cultura branca dominante.” Aliado à performatividade da artista e a criação de seu próprio repertório e persona pública (HELLAND, 1992; WOLLEN, 2003), a voracidade com que os olhos europeus e estadunidenses engolem sua obra está imbricada no fetiche do Outro que Frida representa.

Para entender esse processo, é necessário compreender como se estruturaram as relações sociais na colonialidade. No contexto colonial, tais relações foram marcadas pela dominação, com identidades associadas a papéis e hierarquias impostas pela lógica metrópole-colônia. A ideia de raça foi utilizada como justificativa para legitimar essa dominação (QUIJANO, 2005). Com a consolidação da identidade europeia e a expansão colonial, difundiu-se uma visão eurocêntrica do mundo, que naturalizou a inferiorização dos povos não europeus, neste caso os da América Latina, cujas culturas e modos de conhecimento foram reprimidos ou apropriados. A Europa passou a controlar os processos culturais, simbólicos e de produção de saber,

tornando-se o centro hegemônico do conhecimento e da arte, enquanto os “outros” eram vistos como atrasados ou primitivos.

Nesse cenário, o pensamento decolonial propõe uma ruptura epistêmica, econômica e cultural com o projeto moderno-ocidental. Tal perspectiva denuncia a colonização do saber e a imposição de narrativas legitimadoras do poder europeu, desafiando cronologias e paradigmas dominantes (MIGNOLO, 2017). A partir da psicanálise freudiana, que postula a necessidade do outro psíquico para a formação do eu, pode-se observar que discursos coloniais e eurocêntricos também produzem a alteridade como forma de dominação: a figura do “outro” — invenção do “mesmo” para afirmar sua identidade — foi imposta por discursos hegemônicos que moldaram o imaginário coletivo.

Figura 14- Frida por Toni Frossel para a Revista Vogue (1937)



Fonte: Google Arts & Culture.

No caso de Frida Kahlo, observa-se que ela não é percebida como “atrasada”, dada sua proximidade com valores europeus, a cosmopolitização da Cidade do México e sua classe social mais abastada. Ainda assim, o exotismo está fortemente presente em sua recepção — até mesmo em suas fotografias para a revista Vogue em 1937, à época de sua mostra em Paris patrocinada por Breton, presente na Figura 14 — onde se valorizam seus trajes tehuano, o colorido de seu xale e a natureza exuberante ao fundo.

Ao vermos Frida no contexto latino, ela está mais próxima de nós, conseguimos perceber a modernidade fraturada que vivemos na mescla feita por seus pincéis. No entanto, quando se exporta Frida, o que ganha os olhos é sua excentricidade, sendo que, na verdade, está profundamente enraizada em sua cultura e cotidiano. Ela veste as roupas das mulheres de Tehuantepec, pinta os retábulos das feiras artesanais e as notícias de jornais... Frida não é exótica, ela é parte inseparável de sua realidade.

Mesmo André Breton fetichiza o México ao apontá-lo como o “país surrealista por natureza” e outros artistas influenciados pela renascença mexicana, bebem dessa alteridade e o suposto retorno ao primitivo em uma ânsia de alcançar o âmago da sociedade e da cultura, destruídos pela modernidade (CANCLINI, 1997; hooks, 2019). Podemos ler essa busca desenfreada de artistas por um passado sacralizado como uma tentativa de reauratização não somente da arte, mas da própria sociedade, a volta a um passado glorioso, seguro, ordenado diante da infinitude de possibilidades que a modernidade oferece.

Conforme a dissertação de Malta (2023), as primeiras décadas do século XX na América Latina foram marcadas por inquietações e movimentos no sentido de diferenciação entre “nós” e os “outros”. Assim como feito pelo norte global, o Cone Sul, por meio das vanguardas artísticas, procurou se encontrar no cruzamento de tradições e modernismos, no conflito do tribal e do cosmopolita, a fim de elaborar uma arte que definisse, entendesse o que é de fato ser latino-americano e colaborar com a realidade social — contexto no qual Frida Kahlo se insere.

Na recepção atual, ainda vemos o interesse baseado no exótico, no diferente — e é contra essa leitura que me posiciono. Frida sempre afirmou pintar sua própria realidade e, embora essa realidade seja colorida por matizes psicológicos e elementos fantasiosos, o mexicanismo presente em suas pinturas é fruto da hibridação latina, da pluralidade do México, e não mero objeto de exposição para os centros da indústria cultural. Frida é, inegavelmente, mexicana.

Assim, ao integrar os campos do feminismo e da decolonialidade com a crítica à indústria cultural, somos capazes de entender Frida não apenas como um produto simbólico da modernidade, mas como uma agente ativa de uma resistência que é, ao mesmo tempo, política, estética e existencial.

Revisitar Frida Kahlo sob a lente da decolonialidade e do feminismo nos convida a repensar não apenas a forma como olhamos para os ícones culturais da América Latina, mas também os sentidos atribuídos à dor, ao corpo e à resistência feminina. Sua obra não é só autobiográfica ou estética: é um testemunho profundo das contradições de uma mulher que enfrentou o patriarcado, a doença, a opressão política e o silenciamento cultural. Frente às dinâmicas da indústria cultural, que frequentemente esvaziam e reorganizam significados para torná-los palatáveis, torna-se urgente uma recepção crítica que reconheça a potência de sua latinidade e de sua vivência como mulher sem reduzi-la à diferença exótica que conforta o olhar estrangeiro.

A partir das críticas de bell hooks e Kimberlé Crenshaw, é possível também tensionar o modo como o feminismo liberal incorporou a figura de Frida, frequentemente apagando seus marcadores de raça, classe e deficiência. Por isso, interessa-nos observar Frida em sua complexidade histórica, cultural e política, na qual seu engajamento com o nacionalismo comunista reverbera de forma marcante em suas telas.

Indo além, na América Latina, sua imagem ressurge com outra densidade. Aqui, mais do que um ícone pop, Frida é assumida como símbolo de resistência e identificação. Sua imagem se entrelaça a arquétipos crísticos — figuras que sofrem pelo mundo e transmutam a dor em potência simbólica. O corpo martirizado que ela expõe, fragmentado e sangrando em tantas de suas pinturas, torna-se não apenas expressão de seu sofrimento pessoal, mas metáfora do sacrifício coletivo vivido por tantas mulheres e por toda uma América Latina historicamente violentada.

3.3 RECEPÇÃO BASEADA NOS “MITOS”

Uma característica das obras de Kahlo mencionada em estudos e biografias é sua aproximação da arte católica. Apesar de sua declaração e convicções ateísticas, a pintora foi criada no seio do catolicismo, religião mais comum do México e da América Ibérica, conforme colocado por PANKL, BLAKE (2012). A religião imposta pelos colonizadores criou raízes, misturou-se sincréticamente aos símbolos pré-colombianos e se constitui até hoje como parte da cultura popular do país.

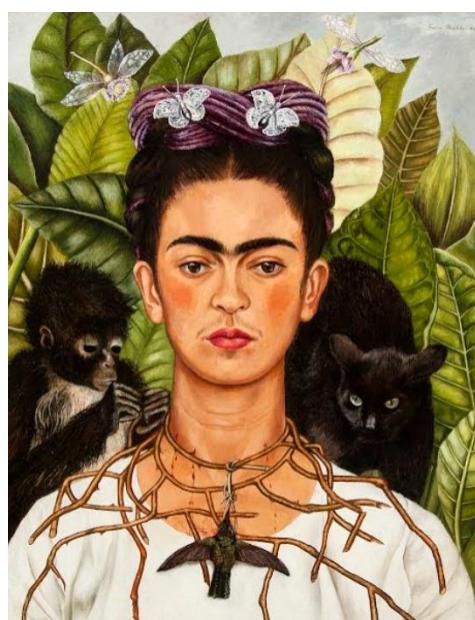
Os símbolos pintados por Frida demonstram essa afinidade. Segundo Herrera (2020), a obra de Frida retoma aspectos do imaginário asteca através da centralidade do corpo e do sacrifício como expressão política e subjetiva. Já Helland (1992) aponta para a teatralidade e a performance do sofrimento como marcas de sua produção.

Se já trouxe no item Frida Kahlo: identidade híbrida e construção da subjetividade artística como se dá essa aproximação à cultura pré-colombiana, aqui aprofundo o papel do catolicismo em sua produção artística e como esta pode ser uma chave de investigação sobre a profundidade de sua recepção e identificação na América Latina.

3.3.1 Imagens da Kahlo crística

Além dos aspectos políticos, coletivos já levantados, adentro aqui na similaridade imagética entre os autorretratos de Frida e a iconografia católica. Essa semelhança aproxima Frida de um processo de cristificação simbólica — processo onde figuras são representadas e recepcionadas de modo semelhante aos mártires e santos católicos, espelhando sofrimento, sacrifício e identificação popular.

Figura 15- Autorretrato con collar de espiños (1937, óleo sobre tela)



Fonte: Google Arts & Culture

Comecemos pela investigação de duas obras cuja leitura iconográfica mais se elevam mediante essa leitura. Na Figura 15, Autorretrato com colar de espinhos, Frida se representa com um dos grandes símbolos de Cristo: a coroa de espinhos. Envolta na fauna mexicana e acompanhada de um pequeno símio e de um felino preto, Frida nos aprisiona em seu olhar que traduz o sofrimento provocado pelos espinhos que a acorrentam e sangram. A arte visceral de Frida — seu pescoço sangrante — nos remete às imagens do suplício de Jesus Cristo como observado na Figura 16, obra do renascentista Botticelli, e na Figura 17 do dinamarquês Carl Bloch.

Figura 16- Cristo com a coroa de espinhos de Sandro Boticelli (1500, têmpera sobre madeira)



Fonte: SanthaTela

Figura 17- Cristo com coroa de espinhos de Carl Bloch (1875, óleo sobre tela)



Fonte: WikiArt

Ainda que separados por séculos, as representações de Botticelli e Bloch revelam a figura de Cristo ensanguentado e resignado, imagem recorrente na iconografia cristã. Frida, criada no seio do catolicismo, não passaria incólume à influência da arte católica; também na hibridez da cultura mexicana se encontram as referências ao Cristo chagado, imolado.

A exploração e exacerbação do sofrimento de Jesus humano é explicitada nas artes de modo a aproximar o sofrimento do fiel do que foi vivenciado pelo cordeiro de Deus. Outrossim, a presença do sangue e do corpo corroboram a visão do Deus feito humano defendida pela igreja católica, o sangue e a pele aberta são provas irrefutáveis de humanidade.

Trazendo a presença dos santos, São Sebastião, ex-soldado romano e mártir católico, foi amarrado a uma árvore e alvejado por setas devido à sua defesa do cristianismo; sua figura é conhecida na igreja, especialmente por ser o protetor contra as guerras e doenças. Em representações, sua expressão varia do estoicismo ao mais puro sofrimento como na Figura 18 de Andrea Mantegna, datada de 1480.

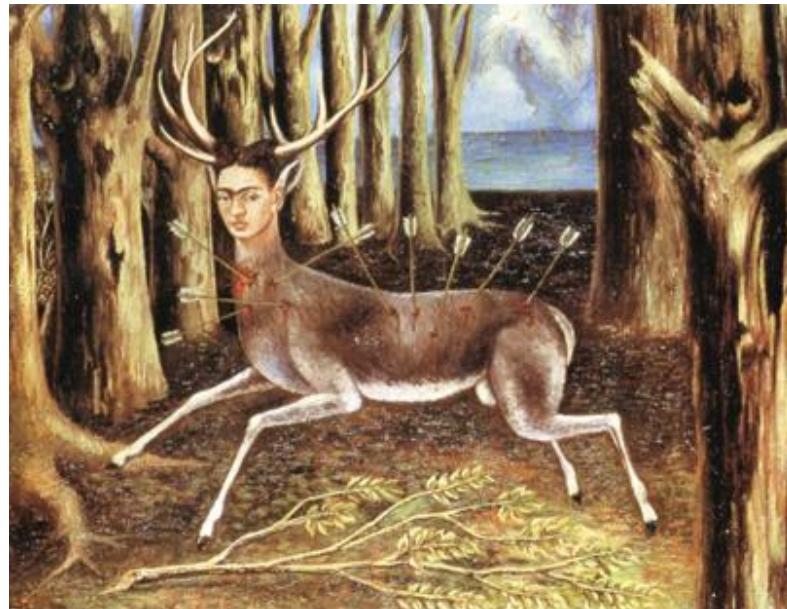
Figura 18- São Sebastião (1480, têmpera sobre tela)



Fonte: Guia do Louvre

Na Figura 19, *El venado herido*, Frida se retrata como um veado antropomórfico cravejado de flechas, cujas feridas sangram, e nos encara de maneira inexpressiva (ou conformada?). No período de confecção da obra, a artista vivia a piora de sua doença e intensas dores no pé direito — vemos aqui sua projeção no animal, que também aparece com a pata direita dianteira levantada, além de sua forte analogia à São Sebastião. Ademais da proximidade imagética, Frida pode ter buscado em seu imaginário a referência do padroeiro contra as doenças diante de seu estado físico cada vez mais debilitado.

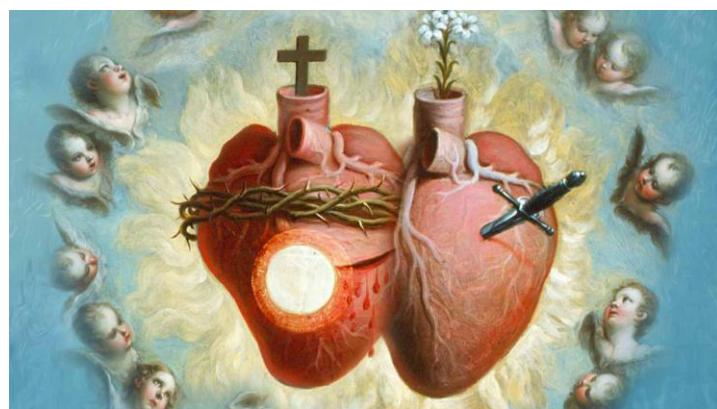
Figura 19- El venado herido (1946, óleo sobre fibra dura)



Fonte: Wikipedia

Tais obras aqui ilustram a presença dos símbolos iconográficos cristãos nas obras de Frida, mas podemos traçar estes paralelos em vários elementos de toda sua produção. Na Figura 1 “Las Dos Fridas”, aparecem veias e corações expostos das Fridas ali ilustradas. Elas interligam as duas mulheres, e, em uma das leituras possíveis, representam a dor de Frida diante da traição de Diego e o consequente divórcio. O coração é duplo símbolo na hibridação mexicana — é elemento dos sacrifícios astecas, mas também é presente no Sagrado Coração de Jesus e Imaculado Coração de Maria, objetos de devoção que representam a pureza e força dos dois ícones católicos presentes na Figura 20.

Figura 20- Sagrado Coração de Jesus e Imaculado Coração de Maria (reprodução)



Fonte: Ordem das Mercês

A analogia entre as imagens de sofrimento no catolicismo e a obra de Frida é presente não somente em suas pinturas, mas também em correlações feitas em reproduções e releituras da artista. Os novos produtores de arte bebem na mesma fonte híbrida da cultura católica latino-americana e produzem obras que navegam nesse manancial trazido por Kahlo.

Moutinho (2021) mostra como em camisetas da marca brasileira Chico Rei, a imagem de Frida é utilizada de forma híbrida. A arte produzida pela empresa mescla a conhecida figura de Kahlo — seu penteado, flores e monocelha característicos — ao imagético católico e místico²⁰.

Figura 21 - Caneca Frida Kahlo da Chico Rei



Fonte: Chico Rei

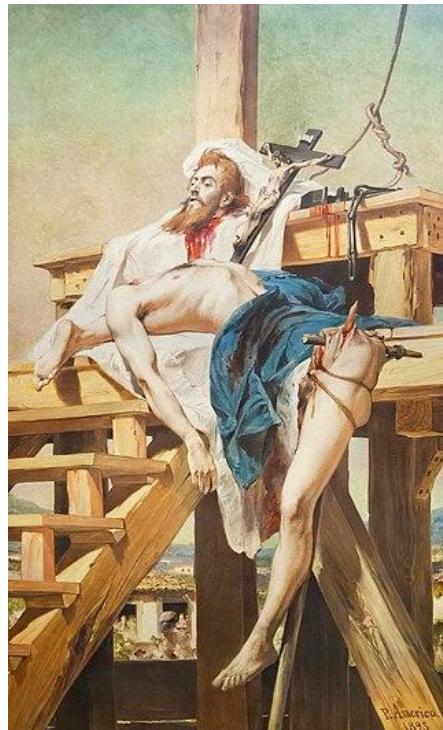
Ao pensarmos no contexto latino-americano, onde a maior parte da população é católica ou convive com os símbolos diariamente em seu cotidiano, seja através da mídia, das igrejas presentes nas cidades ou mesmo na herança colonial que ainda carregamos, é natural que a recepção de Frida esteja ancorada na familiaridade do olhar latino-americano com essas representações. O sofrimento público de Frida, inscrito no corpo, no rosto e nos corações sangrentos, oferece uma ponte entre o sagrado e o profano, o individual e o coletivo, o político e o espiritual. Sua figura, marcada pelo sofrimento e pela exposição do íntimo, ativa um campo de identificação que ultrapassa o tempo e o espaço de sua criação artística.

²⁰ Não foi encontrada no site da Chico Rei a camiseta presente na tese de Moutinho, mas utilizei-me da mesma imagem da releitura de Frida, estampada em uma caneca.

Nesse sentido, quando evocamos o conceito de aura desenvolvido por Walter Benjamin, podemos compreender que há em Frida uma espécie de sagrada laica. Ainda que inserida na lógica da reproducibilidade técnica, seu rosto, sua dor, sua imagem não perdem completamente a aura — ao contrário, há uma reauratização que se dá justamente por meio da aproximação com os ícones religiosos católicos. A coroa de espinhos, os corações expostos, o sangue, o olhar resignado: todos esses elementos aproximam sua figura da tradição dos mártires cristãos, operando uma cristificação simbólica. Frida se torna, assim, um ícone santificado não pela instituição religiosa, mas pelo olhar coletivo, que reconhece nela o arquétipo da dor redentora, da resistência através do sofrimento.

Essa associação simbólica é inevitável, ainda que não intencional por parte da artista. Vemos esse fenômeno também na figura de Che Guevara, como aponta o semiótico uruguai Fernando Andacht ao analisá-lo como 'Cristo guerrilheiro'. Observa-se esta ocorrência também na formação de heróis nacionais como na pintura *Tiradentes Esquartejado* de Pedro Américo (Figura 22). O famoso alferes/dentista prático tem os traços assemelhados à iconografia crística, além dos pedaços estraçalhados de seu corpo remeterem simbolicamente ao formato do território brasileiro. Aqui o herói brasileiro é retratado a fim de fortalecer a ideia dos estados nacionais, o pintor tem essa clara intenção de apropriando-se do catolicismo se afirmar em uma potente ferramenta imagética e imaginária.

Figura 22- Tiradentes Esquartejado (1893, óleo sobre tela)



Fonte: Wikipedia

No caso de Che, Frida, e outras figuras que já mencionaremos, a aproximação tanto imagética quanto no discurso não é intencional (diferentemente das imagens construídas em torno de Tiradentes), mas se faz por meio de elementos de conexão entre as histórias religiosas e de sua própria biografia, são estruturas simbólicas que propiciam sua cristificação, o que contribuem por sua apropriação e reconhecimento popular.

3.3.2 A hagiografia de Frida Kahlo

A hagiografia é entendida como

“gênero literário que designa o relato escrito da vida dos santos. O termo é utilizado, desde o século XVII, para designar tanto o estudo crítico dos diferentes aspectos relacionados ao culto aos santos quanto os textos cujas temáticas centrais são os santos e seu culto, como vidas, tratados de milagres, relatos de transladações, viagens espirituais, martirologios etc.” (CLÍMACO, 2015, p.15 apud SILVA, 2008, p.7)

Essa produção visa a construção de uma história “exemplar” aos moldes da história na visão da Antiguidade. Objetiva ser de caráter didático, instrucional, a fim de ensinar às comunidades, especialmente na Idade Média, as histórias dos santos, seus martírios e sacrifícios e propagar assim um modelo de santidade e conduta a ser seguida. (CERTEAU, 1982; ALMEIDA, 2014).

Segundo os padrões retóricos das biografias da Antiguidade, as hagiografias constroem uma noção de vida muito diferente da que temos hoje. Esses relatos antigos não buscavam retratar a realidade de forma concreta, mas sim exaltar os feitos dos biografados através de narrativas idealizadas, por vezes fantásticas. Mais do que registrar fatos, o que interessava era oferecer exemplos morais — um espelho de virtudes no qual o leitor pudesse se inspirar.

Enquanto a biografia moderna se preocupa com precisão histórica, dados factíveis e complexidade psicológica, a antiga tinha um propósito claro: edificar. Era um repositório de condutas exemplares, um convite à imitação. É importante pontuar aqui esta diferença, pois trabalhamos com a biografia de Frida Kahlo no primeiro capítulo e com o gênero hagiográfico, embora estes tenham pontos de encontro, são construídos e tem metas diferentes.

Verifica-se que a biografia de Herrera (2020) e outras escritas sobre Kahlo não têm a mesma pretensão edificante das hagiografias medievais, mas, devido ao status de culto que a artista alcançou, é profícuo analisar suas intersecções. A hagiografia moderna de Frida — distinta da tradição eclesiástica por surgir em um contexto laico e hipermidiático — é construída menos por textos do que pela circulação infinita de seus autorretratos e imagens apropriadas pela cultura de massa. Sua recepção contemporânea, especialmente na América Latina, revela um fenômeno que transcende a arte e a biografia: Frida é hoje objeto de culto, suporte de projeção identitária e símbolo de resistência ressignificado em cada nova apropriação. As exposições imersivas sobre a vida de Frida, que transforma suas obras em projeções monumentais e ambientes interativos, exemplifica essa sacralização laica, onde o público ‘vive’ a arte de Frida como em uma peregrinação contemporânea.²¹

Essa dinâmica permite aproximá-la do que Fernando Andacht (2005) denomina de celeuma icônica, uma figura pública cuja imagem transcende a narrativa factual de sua vida e passa a operar como um ícone semiótico, impregnado de qualidades que evocam o sagrado.

²¹ Como a de Frida Kahlo no Rio de Janeiro mencionada no item 2.2, página 46.

O autor aborda duas figuras argentinas icônicas, Evita e Che, e observo correlação entre estes e o mito construído ao redor de Frida Kahlo.

Inspirado na análise de Kantorowicz em *The King's Two Bodies* (1957), Andacht propõe o conceito de christomimétés (ou imitador de Cristo) para descrever figuras modernas como Eva Perón e Che Guevara, que, assim como os reis medievais e os santos do cristianismo primitivo, descritos extensivamente em hagiografias como a *Legenda Aurea*, adquirem uma "natureza dual": o corpo natural (histórico, humano) e o corpo simbólico (íônico, político, sagrado).²² Tal como os santos da Antiguidade cristã, Evita e Che construíram publicamente uma vida marcada pelo sofrimento, pela renúncia e pelo engajamento total em uma causa, que os aproxima da figura de Cristo.

No caso de Frida, embora sem um engajamento político formalmente revolucionário como o de Che ou a projeção política de Evita, sua imagem pública opera de modo semelhante: seu sofrimento físico e emocional, inscrito na carne e exposto nos autorretratos, ecoa o martírio dos santos. Seu engajamento no partido comunista remonta à convicção de Jesus em sua fé. As imagens de Frida sangrando, transpassada por setas ou envolta por espinhos, ressoam visualmente com a iconografia de Cristo crucificado, de São Sebastião e do Sagrado Coração de Jesus. Suas convicções políticas fazem dela uma figura a ser admirada, respeitada e cultuada assim como Jesus e os santos que, mesmo a duras penas, se sacrificaram pelos oprimidos e pelo que acreditavam.

Essa hibridação entre o sofrimento corporal e a projeção mítica faz de Frida uma figura que, à semelhança dos santos medievais, “queimam sua vida por um ideal” (*Mundo Peronista*, 1951, apud Andacht, 2005, p. 138). Seu corpo frágil, mas resistente, funciona como ícone público de dor redentora, não pela graça divina, mas pela potência comunicativa de sua imagem, amplificada pela tecnologia midiática moderna. A artista, portanto, se inscreve na linhagem dos “profissionais da autodefinição”, que Andacht (2005, p. 129) resgata da tradição cristã para pensar figuras contemporâneas cuja existência se molda ao desejo coletivo de identificação e transcendência.

Frida Kahlo, nesse sentido, é um exemplo de cristificação laica e simbólica, um corpo tornado sagrado pelo olhar do outro, pela reproduzibilidade da dor e pelo efeito de aura renovada

²² Legenda Aurea, por Jacopo de Varazze, escrita em cerca de 1260. Texto clássico sobre as vidas dos santos.

que emana de sua presença icônica — uma presença que evoca, e ao mesmo tempo eclipsa, a realidade histórica de sua vida, como ocorre com os signos estéticos mais intensos. Sua hagiografia moderna não está nos milagres ou nas canonizações eclesiásticas, mas na permanência de sua imagem como símbolo da dor, da resistência e da beleza inquieta, o que a aproxima das figuras de culto da modernidade latino-americana.

3.3.3 Individualização no martírio

Além do processo de cristificação simbólica, é fundamental considerar como a lógica da mercantilização impacta a circulação e a ressignificação de sua imagem. O catolicismo é uma religião de massas, socializante e universalista, mas nos últimos tempos percebe-se como o sofrimento tem se tornado cada vez mais individual, que a modernidade interioriza o sofrer. A cristificação simbólica de Frida Kahlo, ao mesmo tempo em que remete a uma tradição imagética e de narrativa coletivas ancorada no catolicismo e no sincretismo latino-americano, se transforma radicalmente em sua recepção contemporânea, marcada por um espírito profundamente individualista.

Nas sociedades atuais, permeadas pelo culto à subjetividade, à autoexpressão e à exposição de dores íntimas nas redes sociais e no consumo cultural, as imagens de Frida operam como dispositivos de projeção pessoal. Seu corpo em sofrimento, antes interpretado à luz do martírio e da resistência política, torna-se também um espelho simbólico em que o espectador contemporâneo reconhece sua própria dor, fratura e desejo de afirmação identitária.

Nesse sentido, os autorretratos de Frida - com suas feridas abertas, corações expostos, expressões estoicas — não apenas evocam as chagas de Cristo ou o sofrimento dos mártires, mas funcionam como metáforas visuais da dor subjetiva que marca o imaginário da modernidade tardia. A fusão entre martírio e identidade pessoal nas imagens de Frida sugere que sua recepção não é unívoca: ela é, ao mesmo tempo, ícone revolucionário, santa laica e espelho narcísico. Quando seus retratos são apropriados por marcas, produtos e redes sociais, sua mensagem política pode ser diluída ou redirecionada, mas ainda assim continua operando como sinal de reconhecimento e identificação; como afirma Stuart Hall (2006), a identidade

cultural não se fixa, mas se constitui na relação com o outro, com o tempo e com o consumo simbólico.

Os autorretratos, o personalismo que a figura individual evoca permitem essa absorção individualista e em uma sociedade cada vez mais ligada ao culto de si, ela adquire uma ressonância impressionante. A aura mantida nos retratos multiplicados centesimalmente encontra esteio em uma sociedade onde o espírito do individualismo tem se afirmado. O espectador/consumidor pode se projetar, reconhecer-se, identificar-se, e se a mensagem tem o cunho político o processo de circulação pode resultar em respostas diversas da intentada originalmente, mas ainda assim, em ação de reconhecimento identitário.

Grande exemplo desta apropriação e como a linguagem do martírio ressoa na atualidade é a figura de Frida estilizada como se fosse uma postagem de Instagram na camiseta intitulada “Instafrida” da marca Chico Rei na Figura 23. Nada mais individualizante que uma camiseta feita a partir de uma releitura da tela Autorretrato com colar de espinhos — que traz o pescoço de Frida gotejando sangue — na rede social símbolo e propulsora da ‘selfie’, marco simbólico da individualização no contemporâneo.

Figura 23- Instafrida



Fonte: Chico Rei

3.4 POSSIBILIDADES DE REINVENÇÃO E LEITURA

O presente capítulo tem por objetivo analisar a recepção de Frida Kahlo em suas diversas facetas, propondo-se a refletir sobre possíveis causas do *frisson* em torno de sua imagem, e traçar rumos de sua reapropriação, principalmente em seu escopo político.

Peter Wollen lança as bases para o entendimento da Fridamania e, junto à compreensão dos arquétipos críticos de Frida, abre-se uma nova chave de interpretação deste fenômeno. Ele propõe que a transformação de artistas em objetos de culto moderno ocorre por meio da criação de mitologias midiáticas que transcendem o indivíduo e passam a operar como arquétipos culturais. No caso de Frida, essa operação se complexifica ao ser mediada pelo imaginário religioso latino-americano, intensificando sua aura de martírio e resistência.

Na América Latina, para além do culto ao artista “sofrido” e do consumo sugador da força criativa, o aspecto religioso presente no imaginário do continente abre as portas para sua cultuação laica. A transformação de Frida em celebridade icônica perpassa essa noção religiosa profundamente enraizada na latinidade e na mexicanidade. Essa noção crística pode acompanhar o movimento fridamaníaco de forma global, mas não de maneira tão contundente quanto no Sul do mundo.

A reauratização da figura de Frida ganha contornos de sacralidade, não apenas devido às características intrínsecas de sua produção, mas também pela recepção massiva de sua imagem. Entender o espectador como agente ativo da recepção permite reconhecer que o fenômeno da Fridamania é também produzido coletivamente. Ao escolher conscientemente o que consomem midiaticamente, os espectadores participam da construção dos significados atribuídos à imagem de Frida, produzindo leituras múltiplas e, por vezes, contraditórias.

As possibilidades de releitura e existência de Frida na contemporaneidade estão atreladas a esse consumo consciente. Por meio da união de significados — sejam eles sugeridos, impostos ou reinterpretados — a partir do imaginário e das práticas políticas e sociais, sua imagem pode ocupar um lugar politizado ou ser esvaziada de sentido crítico.

O embate sobre seu legado e imagem, cada vez mais presente revela que Frida pendula entre os polos da politização e da despolitização. Produções acríticas, como a Barbie Frida ou

a estilização feita por inteligência artificial a partir do estilo do estúdio Ghibli (que também está sendo apropriado na mercantilização das plataformas digitais), tendem a espalhar sua imagem apenas pelo exotismo, pelo primitivismo ou pela curiosidade estética. Entretanto, quando sua figura é reapropriada em meios minimamente conscientes de seu impacto histórico e de sua mensagem política, ela é reinscrita de forma mais engajada, ainda que sob a ótica fortemente individualizada da contemporaneidade.

Essa coexistência de apropriações aponta para a complexidade do fenômeno cultural em torno de Frida Kahlo. Como afirmam Walter Benjamin e Néstor García Canclini, no interior da indústria cultural não há apenas alienação e consumo passivo, mas também possibilidades de resistência e reinscrição simbólica. As disputas sobre a imagem de Frida, portanto, não se reduzem a uma oposição simplista entre comercialização e autenticidade, mas revelam as contradições profundas do capitalismo cultural contemporâneo.

Persiste, nas obras e no legado de Frida, a força de sua subjetividade — seus sentimentos, emoções e dores — assim como sua politização latente, ainda que filtrada por formas mais aceitáveis e mercantilizadas. Sua imagem se transforma: encontramos traços de seu comunismo e de seu engajamento nas reapropriações feitas por movimentos de esquerda e feministas, ao mesmo tempo em que observamos seu esvaziamento simbólico em estratégias de marketing global.

A constituição da Frida Kahlo Corporation e a comercialização intensiva de sua imagem ilustram, de maneira explícita, os dilemas contemporâneos entre resistência simbólica e captura mercantil. A artista, que em vida carregou bandeiras de esquerda e identidade latino-americana, se vê hoje transformada em produto globalizado — operação que o feminismo decolonial critica ao apontar o risco de transformar símbolos latino-americanos em “produtos universais”, esvaziando seu enraizamento histórico e político.

Frida Kahlo permanece, assim, suspensa entre o altar e a vitrine: santa laica, mártir moderna e ícone de um tempo em que a dor é, simultaneamente, espetáculo e espelho. Sua recepção contemporânea revela, mais do que nunca, as tensões entre resistência e objetificação, entre identificação ponderada e consumo acrítico — inquietações que nos convocam a pensar não apenas a imagem de Frida, mas os próprios limites da cultura política na era do capitalismo global.

4 CONCLUSÃO

Após a análise das obras, da biografia, das teorias da recepção e da produção artística dentro e fora do continente sul-americano, este trabalho se encerra. Ele buscou analisar a recepção da obra e da figura de Frida Kahlo na contemporaneidade, explorando os processos de construção de sua imagem enquanto ícone cultural, símbolo de resistência política e objeto de mercantilização midiática.

Frida Kahlo tornou-se um ícone híbrido, fundindo cultura popular, imaginário religioso latino-americano e projeções políticas contemporâneas. A cristificação simbólica de sua imagem — evidenciada na centralidade do corpo, no sofrimento exposto e na identificação popular — potencializou sua recepção como mártir secular e símbolo de resistência.

Sua imagem foi reauratizada pela identificação coletiva e pela reproduzibilidade incessante, mas também intensamente mercantilizada pela indústria cultural. A *Fridamania*, mais do que um fenômeno de consumo, revela as tensões entre engajamento político e esvaziamento simbólico, evidenciando como a cultura de massa reconfigura e ressignifica ícones históricos.

As apropriações, exposições e releituras de Kahlo, vistas em qualquer grande cidade ou na internet, são produzidas nesse caldo cultural, navegando entre as concepções identitárias particulares de cada consumidor e um consumo desenfreado que tudo absorve e transforma em mercadoria.

A análise da recepção de Frida Kahlo permite compreender não apenas os mecanismos de construção de mitos culturais contemporâneos, mas também a complexa dinâmica entre resistência simbólica, apropriação midiática e identidades em disputa na América Latina — contexto em que esse processo ganha contornos únicos, diante de uma modernidade recortada por tradições, colonialismo e misturas. A figura de Frida nos revela como os limites entre culto e consumo se embaralham na modernidade tardia, onde a reproduzibilidade técnica pode tanto esvaziar quanto reinscrever sentidos políticos. Talvez Frida, em seu eterno jogo de espelhos, nos ensine que a única maneira de não ser devorada pelo mito seja sangrá-lo de significado — até que ele escorra, como suas tintas, para além das molduras do capital.

Ainda que sua imagem seja, por vezes, estetizada ou convertida em fetiche global, a persistência de seu engajamento político, de sua corporeidade e de sua identidade mexicana reverbera com força. Sua figura se move entre a celebração e o silenciamento, entre a vitrine e o altar, entre a selfie e o símbolo. Eis o paradoxo que Benjamin e Canclini nos ajudam a decifrar: mesmo sob o assédio da mercadoria, a arte permanece como território de disputa — e Frida, sua mártir involuntária, agora também pode ser arma.

Reconhece-se que a presente pesquisa se concentrou em determinadas dimensões da recepção de Frida Kahlo, sendo possível, em trabalhos futuros, aprofundar a análise de sua circulação em contextos não latino-americanos ou em movimentos sociais contemporâneos. Especial atenção poderia ser dada às tensões entre o feminismo decolonial e a globalização da imagem de Frida, bem como ao aprofundamento da análise da iconização católica dentro dos ídolos sul-americanos.

Assim, conclui-se que Frida Kahlo é mais do que um nome que sobrevive ao tempo: é um campo simbólico vivo, em disputa. A cada nova apropriação, sua imagem nos interroga: que Frida estamos vendo? Que Frida estamos fabricando? A revolucionária de pincel vermelho ou o ícone pasteurizado do neoliberalismo? Talvez ambas. E é justamente nessa ambiguidade que reside sua força duradoura — uma força que continua a nos provocar, inquietar e convocar.

Seu mito resiste não como relíquia do passado, mas como espelho das contradições latino-americanas: entre a dor que nos constitui e a beleza que nos salva. Que sua imagem, hoje multiplicada em pixels e postais, não seja apenas consumida, mas politizada. Afinal, quantas Fridas cabem em um só espelho? E em qual delas nos reconhecemos — na artista revolucionária ou no ícone esvaziado? Quantas delas ainda sangram? A resposta, como sua obra, será sempre híbrida e a pergunta, um ato de resistência.

5 REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. Frida Kahlo, o martírio da beleza. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 29 out. 1995. Caderno 2, p. D12. Disponível em:
<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19951029-37265-nac-0214-cd2-d11-not> Acesso em 28 abr. 2025.

ALMEIDA, Néri de Barros. Hagiografia, Propaganda e Memória Histórica. O monasticismo na Legenda Aurea de Jacopo de Varazze. **Revista Territórios & Fronteiras**. Cuiabá, v. 7, n. 2, jul.-dez., 2014, p. 94-111. Disponível em:
<https://periodicoscientificos.ufmt.br/territoriosfronteiras/index.php/v03n02/article/view/348>
Acesso em 23 abr. 2025.

AMÉRICO, Pedro. **Tiradentes esquartejado**. 1893. Óleo sobre tela, 199 × 300 cm. Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Tiradentes_esquartejado#/media/Ficheiro:Tiradentes_quarte_red_\(Tiradentes_esquartejado\)_by_Pedro_Am%C3%A9rico_1893.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Tiradentes_esquartejado#/media/Ficheiro:Tiradentes_quarte_red_(Tiradentes_esquartejado)_by_Pedro_Am%C3%A9rico_1893.jpg). Acesso em: 20 abr. 2025.

ANDACHT, Fernando. Uma proposta analítica da imagem da celebridade na mídia. **Revista Tecnologia e Sociedade**. Curitiba, n.1, out. 2005. Disponível em:
https://www.researchgate.net/publication/242252122_Uma_proposta_analitica_da_imagem_da_celebridade_na_midia_1 Acesso em 23 abr. 2025.

_____. Reflections on iconic celebrity: ... such stuff as dreams are made on. In: CONSTANTINI, Michel (ed.). **Intersémiotique des Arts**. Paris: L'Harmattan, 2010. 41-68. Disponível em:
https://www.academia.edu/33833553/Reflections_on_Ionic_Celebrity_2010_in_Intersem_des_Arts_pdf Acesso em 25 abr. 2025.

ANDRADE, Janaina Feitoza Alves de. **Fridamania, a ressignificação de Frida Kahlo no acontecimento da primeira megaexposição de suas obras no país**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura). Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2019. Disponível em:
https://www.pos.eco.ufrj.br/site/teses_dissertacoes_interna.php?dissertacao=21 Acesso em 11 abr. 2025.

ASSUNÇÃO, Fernanda Rodrigues de. **O universo de Frida Kahlo à sombra da experiência revolucionária mexicana: pintura, corpo e identidades, das décadas de 1920 a 1950**. 2013. 185 fl. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2013. Disponível em:
<https://repositorio.bc.ufg.br/tede/items/666e1381-b895-452b-9c70-e23b1f8301fe> Acesso em 23 mar. 2025.

_____. O discurso identitário no México pós-revolução mexicana representado em alguns autorretratos de Frida Kahlo. In: **SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH**, 26., 2001, São Paulo. Anais... São Paulo: ANPUH, 2001. Disponível em: [ANPUH](http://anpuh.org.br/). Acesso em: 11março 2025.

AVELAR, Alexandre de Sá. A biografia como escrita da História: possibilidades, limites, tensões. **Dimensões**, [S.I.], v. 24, 2010, p.157-172. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/dimensoes/article/view/2528> Acesso em 19 abr. 2025

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução de Francisco De Ambrosis Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2014.

_____. Sobre o conceito de história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-232.

BLOCH, Carl. **Cristo com coroa de espinhos**. 1875. Óleo sobre tela, 84 × 61 cm. Palácio de Fredriksborg, Hillerød. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/carl-bloch/cristo-com-coroa-de-espinhos>. Acesso em: 19 abr. 2025.

BOTTICELLI, Sandro. **Cristo com a coroa de espinhos**. 1500. Têmpera sobre madeira, 47,6 × 32,3 cm. Museu Poldi Pezzoli, Milão. Disponível em: <https://santhatela.com.br/sandro-botticelli/botticelli-cristo-com-a-coroa-de-espinhos-1500/>. Acesso em: 19 abr. 2025.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. Traduzido por Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Revisão técnica de Arno Vogel. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHICO REI. **Caneca Flores Pintadas**. Disponível em: <https://chicorei.com/caneca/caneca-flores-pintadas-11902.html>. Acesso em: 20 abr. 2025.

CHICO REI. **Camiseta Instafrida**. Disponível em: <https://chicorei.com/camiseta/camiseta-instafrita-15111.html> Acesso em 24 abr. 2025.

CLÍMACO, Adriana Ortega. "Santa Evita": o cadáver do centro da narrativa. **Revista Entrecaminhos**, [S. I.], v. 1, n. 1, p. 13–28, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2447-9748.v1i1p13-28> Acesso em: 23 abr. 2025.

CÓDEX FEJÉRVÁRY-MAYER, 1521. The British Museum. Disponível em: <https://www.liverpoolmuseums.org.uk/artifact/codex-fejervary-mayer-amoxtli-tezcatlipoca> Acesso em: 27 mar. 2025.

CRENSHAW, Kimberlé. "Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color". **Stanford Law Review**, vol. 43, no. 6, 1991, pp. 1241-1299. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1229039> Acesso em 14 abr. 2025.

FANCHIM, Laura Maria. **Frida, para que te quero? Apropriação e uso da imagem de Frida Kahlo em produtos de marcas brasileiras no Instagram**. 2023. 86 fl. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2023. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/280811/001214603.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 10 abr. 2025.

FERREIRA, Renata Wirthmann G.; RIVERA, Tania. Alternância e desejo na feminilidade e na obra de Frida Kahlo. *Psicologia USP*, v.19, n. 2, abr.- jun. 2008, p.235-257. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pusp/a/5bPByVjsGCczWt9xZkGHNQG/> Acesso em 23 mar. 2025.

FUSARO, M. Resenha de Walter Benjamin: uma biografia, de Bernd Witte. Tradução de Romero Freitas. **Eccos- Rev. Cient.** São Paulo, n.43, 2017, p.199-201. Disponível em: https://www.academia.edu/64301791/Walter_Benjamin_uma_biografia_de_Bernd_Witte_Tradu%C3%A7%C3%A3o_de_Romero_Freitas Acesso em: 27 mar. 2025.

Frida Kahlo Perfumes [@fridakahloperfumes]. Frida Kahlo com perfume da marca Frida Kahlo, em estilo Ghibli – interpretação feita por IA [Ilustração digital]. **Instagram**, 2025. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DH8l8ZJRckX/> Acesso em: 11 abr. 2025.

FRIDA KAHLO RIO. Frida Kahlo: Uma biografia imersiva. 2023. Disponível em: <https://fridakahlorio.com.br/> Acesso em: 11 abr. 2025.

GOMES, Maria Márcia Franco. **Um diário como corpo simbólico: Uma leitura da obra O Diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo.** 2011. 82 folhas. Dissertação (Mestrado em Artes). Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/47575> Acesso em 28 mar. 2025.

GREEN, Emily. As Mexico capitalizes on her image, has Frida Kahlo become over-commercialized? **NPR**, 2 jun. 2018. Disponível em: <https://www.npr.org/2018/06/02/616129555/as-mexico-capitalizes-on-her-image-has-frida-kahlo-become-over-commercialized>. Acesso em: 14 abr. 2025.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução de Tomaz Tadeu Silva e Guacira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: Editora DP &A, 2006.

HELLAND, Janice. Aztec Imagery in Frida Kahlo's Paintings: indigenity and political commitment. **Woman's Art Journal**, v.11, n.2, 1992, p.8-13. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3690692> Acesso em 28 mar. 2025.

HEMEROTECA NACIONAL DIGITAL DO MÉXICO. Acervo digital de periódicos mexicanos. Cidade do México: UNAM, [s.d.]. Disponível em: <http://www.hndm.unam.mx>. Acesso em: 14 abr. 2025.

HERRERA, Hayden. **Frida: a biografia.** Tradução de Renato Marques. São Paulo: Globo, 2020.

hooks, bell. **Olhares negros: raça e representação.** Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

Imagen dos Sagrados Corações de Jesus e Maria. Disponível em: <https://mercedarios.org.br/conheca-a-devocao-dos-coracoes-de-jesus-e-de-maria/> Acesso em: 20 abr. 2025.

KAHLO, Frida. **O diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo.** Tradução de Mário Pontes. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

- KAHLO, Frida. **Autorretrato com colar de espinhos e beija-flor**. 1937. Óleo sobre tela, 61 × 47 cm. Harry Ransom Center. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/untitled-self-portrait-with-thorn-necklace-and-hummingbird-frida-kahlo/MwHFAKi5c5lw2g?hl=pt-br>. Acesso em: 19 abr. 2025.
- _____. **Autorretrato com vestido de veludo**. 1926. Óleo sobre tela, 79,7 × 60 cm. Google Arts & Culture. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/autorretrato-com-vestido-de-veludo/9QHUrLhK3UEXqw?hl=pt-br>. Acesso em: 28 mar. 2025.
- _____. **A coluna quebrada**. 1944. Óleo sobre tela montado em aglomerado, 40 × 30,5 cm. Museo Dolores Olmedo. Disponível em: <https://www.fridakahlo.org/the-broken-column.jsp>. Acesso em: 28 mar. 2025.
- _____. **As Duas Fridas**. 1939. Óleo sobre tela, 173,5 × 173 cm. Museo de Arte Moderno, Cidade do México. Google Arts & Culture. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/as-duas-fridas-frida-kahlo/zAHG4EZ1WrwVYg?hl=pt-br>. Acesso em: 28 mar. 2025.
- _____. **Hospital Henry Ford**. 1932. Óleo sobre metal, 38,5 × 50 cm. Museo Dolores Olmedo. Disponível em: <https://www.ifocus.gr/magazine/flash/477-frida-kahlo-de-rivera>. Acesso em: 28 mar. 2025.
- _____. **Meu vestido pendurado ali**. 1933. Colagem e óleo sobre compensado, 46 × 50 cm. Hoover Gallery. Disponível em: https://www.fridakahlo.org/my-dress-hangs-there.jsp#google_vignette. Acesso em: 28 mar. 2025.
- _____. **Moises**. 1945. Óleo sobre masonite, 61 × 75,6 cm. Museu Frida Kahlo. Disponível em: https://www.fridakahlo.org/moses.jsp#google_vignette. Acesso em: 28 mar. 2025.
- _____. **O abraço amoroso do Universo, da Terra (México), de Mim Mesmo, de Diego e do Senhor Xólotl**. 1949. Óleo sobre tela, 70 × 60,5 cm. Coleção privada de Jacques e Natasha Gelman. Disponível em: <https://www.fridakahlo.org/the-love-embrace-of-the-universe-the-earth-mexico-myself-diego-and-senor-xolotl.jsp>. Acesso em: 28 mar. 2025.
- _____. **O marxismo trará saúde aos doentes**. 1954. Óleo sobre fibra dura, 76 × 61 cm. Google Arts & Culture. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/o-marxismo-dar%C3%A1-sa%C3%BAde-aos-doentes/HAEIPPnYYIxEWA?hl=pt-br>. Acesso em: 28 mar. 2025.
- _____. **O veado ferido**. 1946. Óleo sobre compensado, 22,4 × 30 cm. Coleção particular. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Veado_Ferido. Acesso em: 20 abr. 2025.
- _____. **Umas facadinhas de nada**. 1935. Óleo sobre metal, 40 × 34 cm. Museo Dolores Olmedo. Disponível em: <https://www.fridakahlo.org/a-few-small-nips-passionately-in-love.jsp>. Acesso em: 28 mar. 2025.
- KOPERNICK, Maria Lúcia. **Entre o encenado, o visto e o escrito: o silêncio. Escuta do diário de Frida Kahlo**. 2015. 169 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais, Vitória, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufes.br/items/d77dbe64-430f-448d-b679-7b86f14da7d9> Acesso em 26 mar. 2025.
- KROPOTKIN, Piotr. **A Moral Anarquista**. Tradução: Plínio Augusto Coêlho. São Paulo: Biblioteca Anarquista, 2019. E-book. Disponível em:

<https://bibliotecaanarquista.org/library/piotr-kropotkin-a-moral-anarquista> Acesso em 19 abr. 2025.

MALTA, M. L. A. **A Influência da Museografia no Reconhecimento histórico-cultural da América Latina: as exposições de Frida Kahlo e Tarsila do Amaral no século XXI.** 2023. 247 fls. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Integração na América Latina da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/84/84131/tde-11072023-125041/publico/2023_MarianaLimaAraujoMalta_VCorr.pdf Acesso em 16 abr. 2025.

MANTEGNA, Andrea. **São Sebastião.** c. 1480. Têmpera sobre tela, 257 × 142 cm. Museu do Louvre, Paris. Disponível em: <https://guiadolouvre.com/sao-sebastiao-por-andrea-mantegna/>. Acesso em: 20 abr. 2025.

MEISELMAN, Jessica. From Picasso's Signature to Kahlo's Unibrow, Who Legally Owns the Rights to an Artist's Brand? **Artsy**, 5 jun. 2018. Disponível em: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-picassos-signature-kahlos-unibrow-legally-owns-rights-artists-brand>. Acesso em: 15 abr. 2025.

MERCADO LIVRE. **Barbie Série Mulheres Inspiradoras - Frida Kahlo.** [S.l.], [s.n.], 2025. Disponível em: <https://www.mercadolivre.com.br/boneca-barbie-que-inspira-mulheres-da-serie-frida-kahlo/p/MLB2000630980>. Acesso em: 17 abr. 2025.

MIGNOLO, Walter. Desafios decoloniais hoje. **Epistemologias do Sul.** Foz do Iguaçu, v.1, n.1, p. 12-32, 2017. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/772/645> Acesso em 21 abr. 2025.

MOUTINHO, Heloisa de Oliveira. **Múltiplas Fridas: reauratização e experiência estética na era da reproduzibilidade técnica midiatisada.** 2021. 205 folhas. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design da Universidade Estadual Paulista, Bauru, 2021. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/entities/publication/d3ce7190-e3ee-4b25-840d-5c0e8a14ef6d> Acesso em 10 abr. 2025.

MURAY, Nickolas. **Frida Kahlo, 1939.** Nova Iorque, 1939. Disponível em: <https://nickolasmuray.com/archives/222>. Acesso em: 13 mai. 2025.

OLIVEIRA, Ivanilton José de. Resenha de: Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. **Boletim Goiano de Geografia**, Goiânia, vol. 27, n. 3, jul.-dez. 2007, pp. 173-181. Disponível em: <https://biblat.unam.mx/hevila/Boletimgoianodegeografia/2007/vol27/no3/11.pdf> Acesso em 02 abr. 2025.

OTTE, George; VOLPE, Míriam Lídia. Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin. **Fragmentos.** Florianópolis, Brasil, n.18, p. 35-47, 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/6415/5984>. Acesso em 22 mar. 2025.

PANKL, Lis; BLAKE, Kevin. Made in Her Image: Frida Kahlo as Material Culture. **Material Culture**, v. 44, n. 2, p.1-20, 2012. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/24396670> Acesso em 15 abr. 2025.

PIMENTA, Tamira Fernandes. **Entre as palavras, o corpo e as imagens: os biografemas insólitos no enlace da obra e vida de Frida Kahlo.** 2020. 224 fls. Dissertação (Mestrado em Letras- Estudos Literários). Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/28843> Acesso em 27 mar. 2025.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: Lander, Edgardo (Org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americana**, p. 227-278. Buenos Aires: Clacso, 2005.

REDAÇÃO. Frida Kahlo Corporation abre processo por violação de marca registrada. **Dasartes**, 7 mar. 2024. Disponível em: <https://dasartes.com.br/de-arte-a-z/frida-kahlo-corporation-abre-processo-por-violacao-de-marca-registrada/>. Acesso em: 14 abr. 2025.

SALISBURY, Laurel Wickersham. Rolling Over in Her Grave: Frida Kahlo's Trademarks and Commodified Legacy. **Center for Art Law**, 2 ago. 2019. Disponível em: <https://itsartlaw.org/2019/08/02/rolling-over-in-her-grave-frida-kahlos-trademarks-and-commodified-legacy/>. Acesso em: 15 abr. 2025.

SOUZA, Camila. "Frida não foi feminista como conhecemos", diz sobrinha-neta da artista. **UOL**, 28 fev. 2021. Disponível em: <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2021/02/28/frida-nao-foi-feminista-como-conhecemos-diz-sobrinha-neta-da-artista.htm>. Acesso em: 16 abr. 2025.

SOUZA, Diego de Oliveira. “El marxismo dará salud a los enfermos”: ideia-chave da medicina social latino-americana. **Brazilian Journal of Latin American Studies**. São Paulo, Brasil, v. 22, n. 45, p. 155–178, 2023. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/prolam/article/view/206201>. Acesso em: 28 mar. 2025.

TAYMOR, Julie. **Frida**. Produção de Sarah Green, Salma Hayek e outros. Estados Unidos: Miramax, 2002. 1 filme (123 min), son., color. Disponível em: Prime Video. Acesso em: 04 mar. 2025.

TIBOL, Raquel. **Frida Kahlo: una vida abierta**. México: Ediciones Era, 1993.

WINNICOTT, Donald W. **Brincar e a Realidade**. Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu e Vanede Nobre. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

WOLLEN, Peter. Fridamania. **New Left Review**. Londres, n. 22, p. 109-130, jul-ago. 2003. Disponível em: <https://newleftreview.org/issues/ii22/articles/2463?token=o24nYNiWjwAY> Acesso em 10 abr. 2025.