SOBRE AQUELA QUE NÃO SE CALA: OLHARES SOBRE HISTÓRIA E FEMININO NA CINEBIOGRAFIA "FRIDA" (2002)

"ABOUT THE ONE WHO DOES NOT REMAIN SILENT: PERSPECTIVES ON HISTORY AND FEMININITY IN THE BIOPIC FRIDA (2002)"

Letícia Schneider Ferreira [*]
leticia.ferreira@bento.ifrs.edu.br

Muriel Rodrigues de Freitas [**]
murielmatahari@gmail.com

RESUMO: Este artigo analisa o filme Frida (2002), dirigido por Julie Taymor, a partir de uma perspectiva de gênero e das teorias feministas contemporâneas. Examina-se como a narrativa cinematográfica constrói a vida pessoal e artística de Frida Kahlo, tensionando normas tradicionais de feminilidade — beleza, comportamento e maternidade — e evidenciando práticas de resistência da artista. O estudo utiliza os conceitos de "tecnologias de gênero" (Teresa de Lauretis), "feminilidade bem-sucedida" (Naomi Wolf) e análises sobre maternidade e sexualidade femininas (Elisabeth Badinter e Marcela Lagarde) para investigar como o corpo e o comportamento feminino são construídos e regulamentados nos discursos fílmicos. Conclui-se que o filme funciona como uma tecnologia discursiva ambígua: reforça certas normas históricas, mas também cria espaços de subversão, permitindo leituras críticas da identidade e do corpo feminino em contextos patriarcais.

PALAVRAS-CHAVE: Frida Kahlo; Feminilidade; Tecnologias de gênero; Cinema; Corpo feminine.

ABSTRACT: This article analyzes the film Frida (2002), directed by Julie Taymor, from a gender perspective and through the lens of contemporary feminist theories. It examines how the cinematic narrative constructs Frida Kahlo's personal and artistic life, challenging traditional norms of femininity—such as beauty, behavior, and motherhood—and highlighting the artist's practices of resistance. The study draws on the concepts of "technologies of gender" (Teresa de Lauretis), "successful femininity" (Naomi Wolf), and analyses of female motherhood and sexuality (Elisabeth Badinter and Marcela Lagarde) to investigate how the female body and behavior are constructed and regulated within filmic discourse. The article concludes that the film operates as an ambiguous discursive technology: it reinforces certain historical norms while also creating spaces for subversion, allowing for critical interpretations of female identity and the body within patriarchal contexts.

KEYWORDS: Frida Kahlo; Femininity; Gender technologies; Cinema; Female body.

Sobre os contextos patriarcais e aquelas que o subvertem

O filme Frida, dirigido por Julie Taymor e lançado em 2002, é uma cinebiografia que narra a trajetória da pintora mexicana Frida Kahlo (1907–1954). A narrativa acompanha sua juventude na Cidade do México, o grave acidente de bonde que lhe deixou sequelas permanentes, seu relacionamento turbulento com o muralista Diego Rivera, suas conexões políticas com o comunismo e figuras como Leon Trotsky, bem como sua produção artística

[*] Doutora em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora de História no Instituto Federal do Rio Grande do Sul Campus Bento Gonçalves.
[**] Doutora em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

Recebido em 15 de agosto de 2025
Aprovado em 12 de dezembro de 2025

marcada pela fusão entre experiência pessoal e um estilo que transita entre o surrealismo e o mexicanismo.

A obra busca equilibrar momentos de paixão, dor física e conflitos políticos, ressaltando o caráter rebelde e autêntico de Frida. Visualmente, destaca-se pela recriação das cores e símbolos de sua pintura, mesclando cenas biográficas com animações inspiradas em suas obras. O contexto de produção, marcado pela indústria hollywoodiana, impôs tensões entre a comercialização da narrativa e a preservação da voz autêntica da protagonista. Sob a liderança de Salma Hayek, que também atuou como produtora, o filme incorpora elementos culturais e políticos da trajetória de Kahlo, embora negocie com estereótipos e expectativas do cinema comercial.

Ainda que não seja a proposta central, a narrativa apresenta traços de uma visão androcêntrica, que se manifesta na supervalorização das ideias e ações masculinas, mesmo de forma sutil. Como afirma Carla Cristina Garcia, “o mundo se define em masculino e ao homem é atribuída a representação da humanidade” (GARCIA, 2011, p. 15). O androcentrismo pode ser entendido como a tendência de estabelecer o masculino como paradigma universal de representação coletiva, colocando o pensamento dos homens em posição hierarquicamente superior.

Apesar disso, o roteiro também reflete uma disputa simbólica sobre as tecnologias de gênero. Ao mesmo tempo em que reforça normas tradicionais — como a centralidade da figura de Diego Rivera —, subverte padrões ao apresentar uma mulher que desafia ideais estéticos e comportamentais, expressando dor, sexualidade disruptiva e resistência. Nessa perspectiva, Frida opera como uma tecnologia discursiva que tensiona as construções de feminilidade, abrindo espaço para uma leitura crítica da identidade e do corpo feminino em contextos patriarcais.

O conceito de “tecnologia de gênero”, cunhado por Teresa de Lauretis em seu ensaio Tecnologia de Gênero: notas sobre a corporeidade e a produção de espaço (1987), descreve o modo como identidades de gênero são construídas e mantidas por meio de práticas culturais e discursivas. Para analisar como diferentes discursos emergem de distintas perspectivas, este artigo toma como base as próprias obras da artista e a narrativa fílmica Frida, mobilizando, além dos estudos de gênero e história das mulheres (Rita Segato, Maria Lugones e Gerda Lerner), elementos do conceito de “feminilidade bem-sucedida” formulado por Naomi Wolf

— que envolve padrões de beleza e comportamento feminino —, bem como abordagens sobre maternidade e sexualidade a partir de autoras como Elisabeth Badinter e Marcela Lagarde.

Identificar esses elementos nos discursos fílmicos é uma estratégia para compreender como se constroem e consolidam estereótipos de gênero ao longo da história. As práticas discursivas, categoria central para a análise das hierarquias de gênero, não são, segundo Foucault,

> pura e simplesmente modos de fabricação de discursos, mas sim um dado concreto que ganha corpo em conjuntos técnicos, em instituições, em esquemas de comportamento, em tipos de transmissão e de difusão, em formas pedagógicas que ao mesmo tempo as impõem e as mantêm" (Foucault, 1997, p. 12).

Assim, a construção social do gênero pode ser entendida como uma prática discursiva que, ao longo do século XX, contou com múltiplos emissores para se consolidar, encontrando no campo cinematográfico um importante aliado.

O período retratado em Frida abrange um momento de intensas transformações políticas, culturais e sociais no mundo e, particularmente, na América Latina. Na década de 1920, quando Frida Kahlo sofre o acidente que marca sua vida, o movimento feminista já havia conquistado vitórias importantes em alguns países — como o sufrágio feminino nos Estados Unidos (1920) e no Reino Unido (em etapas entre 1918 e 1928) —mas ainda enfrentava resistências profundas em várias partes do globo. Na América Latina, o sufrágio feminino começava a despontar como pauta central, sendo conquistado no Equador em 1929, no Brasil em 1932 e no México apenas em 1953, já próximo do fim da vida de Frida.

O México pós-Revolução (1910–1920) vivia um processo de reconstrução nacional que buscava integrar ideais de justiça social e valorização da cultura popular. No entanto, as mulheres, embora ativas no movimento revolucionário e nos debates políticos, permaneciam limitadas por papéis de gênero tradicionais, ancorados na maternidade, na religiosidade e na subordinação ao masculino. Estes elementos estão muito presentes e marcados na narrativa fílmica. Como afirma Marcela Lagarde (1997), a vida das mulheres no México havia sido moldada a partir de uma matriz de poder patriarcal que as colocou como subordinadas na política, no trabalho e na sexualidade, ainda que sua presença histórica tenha sido fundamental. Paralelamente, no cenário internacional, emergia a chamada "primeira onda"

do feminismo, voltada principalmente para direitos civis e políticos, e já se esboçavam discussões sobre a "segunda onda" — centrada no corpo, na sexualidade e no trabalho — que se consolidaria décadas depois. Na América Latina, essas discussões assumiam contornos próprios, atravessadas por desigualdades estruturais e pela forte influência da Igreja Católica, que reforçava visões tradicionais sobre família e gênero. Como aponta Rita Segato (2010), a construção social do feminino na região está marcada por uma "pedagogia da crueldade" que disciplina os corpos e subjetividades, tornando mais complexa a tradução das pautas feministas europeias e norte-americanas para o contexto latino-americano.

Nesse sentido, a reflexão de María Lugones (2008) ilumina o contexto vivido por Kahlo quando afirma que a colonialidade de gênero é um processo pelo qual se impõe um sistema colonial moderno de gênero que constrói hierarquias raciais e sexuais como parte da dominação colonial. Essa leitura permite compreender que a marginalização das mulheres mexicanas no início do século XX não era apenas efeito do patriarcado, mas também de uma estrutura histórica que articulava raça, classe e gênero, herdada do período colonial e atualizada no projeto nacional pós-revolucionário. Ainda neste país, a presença de mulheres em movimentos artísticos e intelectuais — como as do grupo dos Contemporáneos ou as muralistas associadas a Diego Rivera — indicava uma participação ativa na vida cultural, ainda que muitas vezes relegada a uma posição secundária[1]. É nesse contexto que Frida Kahlo constrói sua trajetória: uma mulher que desafia as normas de feminilidade de seu tempo, explorando temas como dor, infertilidade, sexualidade e identidade nacional, e que, mesmo sem filiação explícita a grupos feministas organizados, encarna uma forma singular de resistência e reescrita de si. Deste modo, conhecer um pouco mais sobre a história da artista, suas obras e os significados presentes em suas imagens e textos escritos nos auxiliam a observar quais elementos emergem da produção feita pela pintora e quais os aspectos das características de Frida são salientados pelo filme em estudo.

Frida: uma voz em cores

[1] Para saber mais sobre o papel das mulheres na arte mexicana do período ver BOHNENBERGER, Michele Teresinha Philomena. Em andaimes não se sobe de saia: muralistas mexicanas reconfigurando representações na arte. 2023. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2023. Disponível em: https://hdl.handle.net/10923/25846. Acesso em: 14 ago. 2025.

A cultura patriarcal, ao longo da história, coibiu a fala feminina pois impunha o silêncio, criticava vozes (Perrot, 2015) e tratava a expressão de medos e dores como algo vergonhoso, empurrando o sofrimento para a esfera da solidão. Solidão e feminino, palavras que andavam de mãos dadas. Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón rompeu tais prescrições: sua dor, sonhos e fome de sentir permeiam seus escritos, diários, cartas e, certamente, sua arte. Nascida em Coyacan em 06 de julho de 1907, Frida Kahlo produziu uma arte insubmissa, que revela dores e um corpo que contraria prescrições de beleza e de suavidade. Recusou-se a enquadrar sua produção em um único movimento artístico (Herrera, 2011) e rejeitou o rótulo de surrealista, insistindo que pintava a própria realidade. Ainda assim, sua dor — tão singular e visualmente potente — por vezes assumia contornos quase surreais.

Aos seis anos de idade, a artista foi acometida por poliomielite, o que deixou sequela em um de seus pés, ao qual se referia com ironia como “pata” (Kahlo, 2002), relembrando sempre este corpo animalesco, feminino. O corpo da mulher é, ao longo do tempo, um produto que se refere a uma construção contraditória, a qual remete ao controle e à expressão de poder. O corpo feminino, com o qual a própria mulher em si se confunde, como se nada mais fosse que o próprio corpo, foi objeto, ao longo da história, de medidas de “saneamento” e de “higienização”, suprimindo seus desvios, suas alternativas. Ao discutir este tema, Goellner explicita que

> O corpo é produto de uma construção cultural, social e histórica sobre o qual são conferidas diferentes marcas em diferentes tempos, espaços, conjunturas econômicas, grupos sociais, étnicos, etc. (...) é provisório, mutável e mutante, suscetível a inúmeras intervenções consoante o desenvolvimento científico e tecnológico de cada cultura, bem como suas leis, seus códigos morais e sua linguagem, visto que ele é construído também a partir daquilo que dele se diz (Goellner, 2015, p. 135).

O corpo de Frida foi devastado por um trágico acidente de ônibus aos 18 anos, o qual a obrigou a uma longa estadia no hospital, onde chegou com várias fraturas na perna, graves lesões na coluna vertebral e na região pélvica, exigindo uma longa dedicação e resiliência para se reabilitar (Herrera, 2011). Entretanto, ao longo de seus 47 anos de vida, as consequências desta experiência estiveram presentes em seu corpo, um corpo que passou a ser atravessado de modo mais evidente pela deficiência, a qual Frida tematizou em tantas de suas telas. Na cinebiografia de 2002, o acidente é retratado com intensidade, marcando a transformação de sua imagem e confrontando um dos elementos centrais do que Naomi Wolf (ano) denomina

“feminilidade bem-sucedida”: a beleza, tratada como pilar do ideal de feminilidade no Ocidente.

Desde cedo incentivada pelo pai a desenvolver seu talento artístico, Frida trilhou um caminho distante do estereótipo da mulher enclausurada na domesticidade. No filme, vemos a pintora bebendo em bares, fumando, engajando-se em relações homo e heteroafetivas, e usando, em algumas ocasiões, roupas masculinas — gestos que, narrativamente, são apresentados com naturalidade, reforçando sua postura de insubordinação. Entretanto, uma análise mais atenta revela que, apesar dessas representações, a narrativa cinematográfica frequentemente limita sua trajetória a papéis convencionais. Durante boa parte da obra, Frida é mostrada cozinhando, fazendo compras e orbitando emocionalmente em torno de Diego Rivera, seu marido, enquanto ele aparece trabalhando, debatendo política e articulando sua carreira. As falas dela, muitas vezes, giram em torno das traições de Diego, de ciúmes ou conflitos conjugais, enquanto as dele dizem respeito à sua obra e seus projetos. Considerando que o filme tem cerca de duas horas de duração, é apenas por volta de uma hora e vinte minutos que sua carreira artística é abordada de forma mais direta e aprofundada. Essa construção narrativa reflete um padrão recorrente na representação de mulheres históricas no cinema: mesmo quando protagonistas, suas vidas e feitos são enquadrados a partir de relações afetivas, quase sempre heterossexuais, e não por suas próprias realizações. No caso de Frida, tal escolha fílmica ressoa com o dispositivo patriarcal que associa o valor e a identidade feminina ao cuidado, à conjugalidade e, de forma ainda mais incisiva, à maternidade — ou à ausência dela. Assim, a cinebiografia não apenas retrata, mas também reproduz um olhar que mantém a artista sob o jugo de expectativas tradicionais, transformando sua resistência em gesto periférico, enquanto o centro narrativo continua ocupado por Diego e pelos códigos de feminilidade normativos que Frida, em vida e obra, tantas vezes buscou subverter.

Partindo agora de uma percepção acerca da escrita e construção discursiva que Frida fazia de si, percebemos que no período em que passou acamada, debilitada pelo sofrimento físico e psíquico, a artista pintou a dor, um corpo que agora se via ao avesso e já não cumpriria o que se deseja do corpo feminino: a graça, a suavidade, a dança. O ideário de beleza disseminado socialmente penetra nas diferentes instâncias da subjetividade, referindo uma perspectiva de pertencimento e autoestima. Assis, Sousa e Batinga afirmam que

> A busca por essa uniformidade ressignifica o corpo e a beleza, que ganham uma dimensão social e passa pelos sentimentos de aceitação e pertencimento social. Encontrar-se fora do padrão é estar à margem. É ficar susceptível a vivenciar transtornos sociais, como a discriminação, o preconceito, o sentimento de frustração e vergonha, e, em algumas situações a própria exclusão. (p.78-79)

A construção de um ideário de beleza associado à valorização do feminino, como se estes aspectos estivessem intrinsecamente vinculados, está presente no imaginário social e é possível vislumbrar como estas perspectivas são operacionalizadas por meio das cartas escritas pela artista em um período anterior ao acidente, dirigidas a Alejandro Gomez Arias, rapaz com quem se relacionou a partir de 1922. Nesta missiva, Frida Kahlo, expõe seu incômodo com a manifestação do namorado sobre a beleza de outra jovem, o que lhe teria provocado ciúmes:

> É claro que eu nunca ficaria zangada pelo que você disse sobre Anita Reyna, antes de mais nada porque você estava dizendo toda a verdade: que ela é e sempre será muito graciosa e muito bonita. (...) Apesar disso, não do que me disse sobre as carícias, porque embora eu entenda que é verdade que ela é muito bonita, sinto-me meio... bom, como é que eu devo dizer, meio enciumada, sabe? (Kahlo, 2002, p.16-17).

Assim, frente à nova situação de um corpo desconcertado e dolorido é necessária uma invenção, um outro olhar que cria sobre aquele material, carne/nervos/sangue que não mais segue as prescrições de beleza e é por meio da arte que podemos pensar em inovações da estética, do falar de si e do corpo. Frida Kahlo, com seus movimentos restritos em cima de uma cama hospitalar, escreve por imagens, conta de si e mobiliza um corpo que no âmbito do material choca, constrange, é lido por um olhar salpicado de horror, mas que nasce belo. Imagens que ardem aos olhos, que narram o que é e o que subjaz. Didi-Huberman, ao refletir sobre a imagem, explica que

> (...) a imagem é outra coisa que um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares –fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles –que não pode, como arte da memória, não pode aglutinar. É cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes (Didi-Huberman, 2012 p.216).

A pintura de Frida mostra feridas e fere. A artista produziu diversos autorretratos, os quais contém um olhar sobre si, uma composição complexa de como a artista se percebia ao mesmo tempo em que aliava a elementos que deseja que os demais vejam em si. O

autorretrato também é um elemento que demonstra a habilidade da artista, pois o/a espectador/a pode conferir sua técnica, o realismo e as singularidades dos traços. De fato, por muito tempo, as mulheres artistas não conseguiam acessar as Academias de Belas Artes, assim lhes restavam produzir pinturas sobre temas relativos ao âmbito doméstico, ou mesmo sobre sua própria imagem (Tedesco, 2018). Deste modo, a pintura de Frida Kahlo expõe seu rosto e suas dores físicas, mas também permite uma larga margem de interpretação para quem contempla a imagem, possibilitando que o olhar passeie, se compadeça, se condoa, se choque. Silveira e Aquino argumentam que

> A pintura, como manifestação artística, revela o olhar de seu criador a respeito do que ele vê e como ele vê, o que já implica uma perspectiva visual de como os demais veem aquele lugar, aquele objeto ou aquela pessoa - há algo único e irreprodutível. Os retratos, particularmente, também expõem o estilo e a perspectiva do pintor, ainda que com maior compromisso com a realidade, como se o resultado - a tela - cumprisse o papel de um espelho ou até de uma reprodução fotográfica. (Silveira, Aquino, 2022, p.102)

A exposição que Frida faz de sua tragédia extrapola uma história individual, narra dores de mulheres que sofrem em seus corpos múltiplas violências, a dor de mulheres que são agredidas e muitas vezes assassinadas, o que pode ser identificado na tela “Unos Quantos Piquetitos” (1935) em que um corpo feminino jaz sem vida em uma cama enquanto seu assassino o contempla. Banhado em sangue, esse corpo de pele em tons dourados, o cabelo negro permite que quem o aprecie associe a figura feminina à própria Frida, ou na verdade a qualquer mulher que está vulnerável as mais diversas violências. No espaço público, o corpo feminino torna-se público também. No espaço doméstico, ele é propriedade e, logo, dele o dono faz o que lhe aprouver.

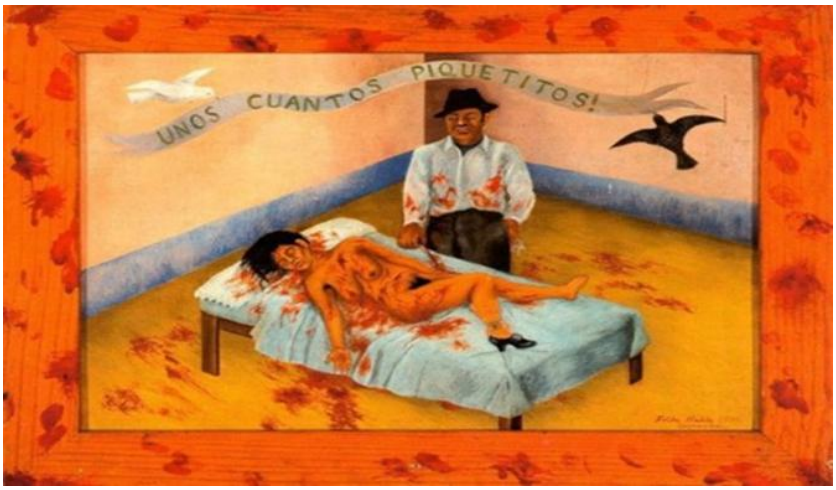

Figura 1: KAHLO, Frida. Unos Quantos Piquetitos. 1935. Óleo sobre tela, 30 cm X 40 cm. Museo Dolores Olmedo Patiño. Disponível em

https://pt.wikipedia.org/wiki/Unos_cuantos_piquetitos#/media/Ficheiro:Unos_cuantos_piquetitos.jpg Acesso em 24 de julho de 2025.

A pintura de Frida fala de si e impacta porque fala de nós. A dor de Frida e seu corpo mutilado, medo e esperanças, que encontra neste caminho uma linguagem, uma confissão em cores. As imagens de Frida proporcionam o questionamento: como narrar um sofrimento inenarrável? Colocar em palavras algo que talvez os termos então existentes não deem conta. Em carta endereçada a Carlos Chave

> Na pintura encontrei um meio de expressão pessoal, sem que nenhum preconceito me forçasse a fazê-la. [...] Uma vez que meus temas sempre foram minhas sensações, meus estados de espírito e as reações profundas que a vida tem causado dentro de mim, muitas vezes materializei tudo isso em retratos de mim mesma que eram a coisa mais sincera e real que eu podia fazer para expressar o que sentia a meu respeito do que eu tinha diante de mim. (Kahlo, 2002, p. 105-106)

O corpo dolorido de Frida não era o suficiente para lhe conter. A artista vale-se da arte para escrever de si, mas também de todas que vieram antes; Frida não está isolada de seu contexto, de sua família e amores, de seu país. Portanto, é possível fazer um cotejo entre as opções técnicas e temáticas priorizadas pela artista mexicana à metodologia da escrevivência, debatida pela professora Dra. Conceição Evaristo, a qual argumenta que

> Pensar a Escrevivência como um fenômeno diaspórico e universal, primeiramente me incita a voltar a uma imagem que está no núcleo do termo. Na essência do termo, não como grafia ou como som, mas, como sentido gerador, como uma cadeia de sentidos na qual o termo se fundamenta e inicia a sua dinâmica (Evaristo, 2020, p.29)

A escrevivência diz respeito à ancestralidade, ao entorno, ao fato de que termos laços e raízes, mulheres/natureza que somos. A artevivência de Frida narra não um corpo para provocar o desejo, oferecido, lascivo e luxurioso, mas um corpo complexo, carne-terra-dor. Na obra Raízes (1947), é possível evidenciar a representação do corpo da artista deitado em solo árido, e parte de seu tronco raízes e folhas verdes, pontilhadas de um sangue que flui, sustenta, alimenta a terra. É do corpo feminino, dilacerado, que nasce a vida, um corpo-planta, uma raiz que é memória, que não esquece de onde vem.

Figura 2: KAHLO, Frida. Raízes. 1943. Óleo sobre placas de alvenaria, 76 cm x 61 cm. Coleção Privada. Disponível em https://www.wikiart.org/pt/frida-kahlo/roots-1943 Acesso em 24 de julho de 2025.

Frida Kahlo foi uma artista de obra que se perpetua e que corajosamente narrou a si mesma e a tantas mulheres latino-americanas. Fachin salienta sua importância e influência, enfatizando a dimensão coletiva da obra da artista

> A obra de Frida Kahlo é mediada pela tragicidade humana em toda sua grandiosidade. Está ali estampada a imagem da dor, ademais de imagens de luta e da consciência do feminino e da alteridade. A obra imagética de Frida constitui a si mesma e por si mesma como um ícone da pintura mexicana e latino-americana. Por esta razão, é que se configurou como um tema no campo dos estudos de gênero: uma mulher que rompe com os parâmetros de sua época [...] (Fachin, 2018, p.68)

Contudo, muitos outros olhares recaem sobre a artista e sua obra e seu legado, que continua despertando a atenção e o interesse de admiradores, mas também de críticos. Assim, seu corpo machucado e que machuca também quem o vê se mantém objeto de curiosidade: como suportar tamanha dor? Como sentia, pensava e desejava Frida, mulher complexa, contraditória, livre? Produções nas mais variadas áreas da cultura, como, por exemplo, o cinema, tem Frida como seu foco, sendo deveras importante avaliar como esta persona/mulher é retratada por meio deste recurso audiovisual. Assim, é possível indagar de que modo o filme em análise neste estudo refere este corpo complexo, que carrega as sequelas de um terrível acidente, mas que não se doma, que ama de modo voraz? Pensar a sexualidade feminina e suas representações por meio da indústria cinematográfica é essencial para compreender quais ideários e performances femininas são aceitas, esperadas, criticadas ou temidas, e o filme Frida mostra-se uma fonte interessante para levantar esta discussão.

Frida e sexualidade que não se doma

No filme *Frida* (2002), a sexualidade da pintora é central não apenas para a construção narrativa, mas como prática discursiva, no sentido foucaultiano, ou seja, como um campo onde se articulam poder, saber e subjetividade (Foucault, 1988, p. 100). A direção de Julie Taymor insere a vida sexual de Frida Kahlo — seus relacionamentos hetero e homoafetivos — como marca de liberdade e transgressão, em diálogo com sua obra, mas também dentro de um enquadramento estético e narrativo moldado pela lógica hollywoodiana. Produzido pela Miramax, o filme só foi possível graças à insistência e ao envolvimento pessoal da atriz Salma Hayek, que adquiriu os direitos da história e atuou também como produtora. Entretanto, o processo de filmagem foi atravessado por episódios de assédio e violência simbólica por parte de Harvey Weinstein. Em depoimento, Hayek afirmou que o produtor impôs a inclusão de uma cena de sexo explícito com outra mulher como forma de retaliação por ela recusar seus avanços, o que gerou intenso sofrimento: "Meu corpo não parava de chorar e convulsionar. Não era porque eu estaria nua com outra mulher. Era porque estaria nua com ela por Harvey Weinstein" (apud AP NEWS, 2017, s/p)[2].

Essas circunstâncias revelam como a sexualidade, no contexto de produção de *Frida*, não está apenas no plano da narrativa da personagem, mas também atravessa o próprio processo de materialização da obra — onde a liberdade feminina é celebrada na tela, mas submetida, nos bastidores, a um controle patriarcal e mercantil. Essa ambivalência ecoa o que Rita Segato (2012, p. 116) define como a condição do corpo feminino latino-americano como território de disputa simbólica, no qual se inscrevem simultaneamente a dominação colonial e as práticas de insubordinação. A imagem de Frida, nesse sentido, é marcada por uma tensão: por um lado, sua sexualidade desafia normas e hierarquias de gênero, e, por outro, é filtrada e moldada para consumo global por uma indústria cinematográfica centrada no olhar masculino e no exotismo cultural.

Assim, a representação da sexualidade de Frida no filme é atravessada por uma dupla camada discursiva: uma de resistência — que inscreve o desejo e a autonomia da artista na

[2] Harvey Weinstein, ex-produtor de cinema, foi condenado em 2025 por agressão sexual contra Miriam Haley em 2006, após um julgamento em Nova York. No entanto, o júri não conseguiu chegar a um veredicto sobre a acusação de estupro envolvendo Jessica Mann, resultando em um julgamento pendente. Weinstein também enfrenta uma condenação separada na Califórnia, onde foi sentenciado a 16 anos de prisão por crimes sexuais cometidos em 2013. Apesar das condenações, ele mantém sua inocência e continua a apelar das sentenças, enquanto aguarda um possível novo julgamento em Nova York para o caso de Jessica Mann.

história — e outra de apropriação — que transforma essa mesma sexualidade em mercadoria visual. Como prática discursiva, ela se torna um campo de disputa entre agência e subordinação, autenticidade e estereótipo, arte e mercado, permitindo ler *Frida* como produto cultural que, ao mesmo tempo que rompe silêncios, também reproduz estruturas históricas de poder.

A associação entre mulheres e a anormalidade, bem como as construções normativas sobre maternidade, sexualidade, beleza e comportamento, compõem um arcabouço discursivo de longa duração que atravessa diferentes contextos históricos. O cinema, enquanto tecnologia de gênero atua como espaço privilegiado para a circulação e a reconfiguração desses enunciados, ora reforçando hierarquias, ora abrindo fissuras para a contestação. O filme *Frida* oferece um terreno fértil para observar como discursos oriundos da medicina, da filosofia, da religião e da cultura popular são mobilizados na construção de subjetividades femininas. A narrativa cinematográfica não apenas atualiza tradições discursivas que ligam o feminino à fragilidade, à instabilidade e à maternidade compulsória, mas também tensiona esses mesmos padrões ao apresentar uma protagonista que transforma tais imposições em resistência estética e política.

Segundo a visão teórica foucaultiana, temos, na noção de tecnologia sexual, um conjunto de técnicas discursivas que incidem principalmente sobre a sexualização da criança e do corpo feminino, a procriação e a psiquiatrização do comportamento, para falar que, ao contrário do que se afirmava até então, a sexualidade não é apenas uma questão natural, particular e íntima, mas, sim, construída na cultura e de acordo com os objetivos da classe dominante (Foucault, 1988), colocando a noção de masculino e feminino para muito além das diferenças sexuais. Lauretis estendeu essa análise e propôs tratar também o gênero como "produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana" (1987, p. 208). Sendo o cinema um poderoso elemento de difusão e construção discursiva, é importante também entender qual o papel dele em nossas trajetórias, na constituição de nossas subjetividades.

No filme Frida, algumas continuidades discursivas se manifestam na forma como o corpo e o comportamento da artista são observados e interpretados por aqueles à sua volta. Nas diversas cenas em que se manifestam seus períodos de intensa dor física, seu temperamento combativo e sua vida sexual não normativa percebemos que frequentemente

estes comportamentos são lidos como sinais de desequilíbrio ou excentricidade, mais do que como escolhas políticas ou expressões legítimas de subjetividade. No caso de Frida, o filme evita reduzir a personagem à condição de "mulher louca" no sentido estritamente patologizante, mas não deixa de mobilizar certos códigos visuais e narrativos que remetem a esse arquétipo: cenas em que sua dor física se mistura a delírios pictóricos; momentos em que sua recusa à docilidade é interpretada como instabilidade emocional. Ao mesmo tempo, Frida tensiona esse enunciado histórico ao mostrar como a artista incorpora esses rótulos de forma subversiva, transformando-os em combustível criativo e político. Assim, o cinema, como aponta Lauretis, atua como tecnologia de gênero ambígua: ao mesmo tempo que reinscreve discursos normativos, também abre espaço para representações que escapam à lógica disciplinadora.

Reflexões sobre maternidade: o corpo infértil e o destino inconcluso

No decorrer do filme, a maternidade se constrói como campo de tensão simbólica e afetiva. O desejo de Frida em ser mãe surge de forma intermitente, tensionando-se com a postura de Diego, que ressalta as dificuldades físicas de uma gestação devido às cirurgias e sequelas do acidente. Em uma cena marcante, Frida está sentada à beira da banheira, banhando Diego com delicadeza; a composição visual remete à iconografia da mãe cuidando do filho, instaurando um instante de afeto e atenção que contrasta com a irreverência habitual da artista. Essa construção imagética opera como prática discursiva pois inscreve o corpo feminino em narrativas históricas de cuidado, amor abnegado e devoção conjugal, funcionando como tecnologia de gênero que reproduz expectativas hegemônicas sobre a feminilidade.

Elisabeth Badinter (1985, p. 32) alerta para essa construção histórica, na qual "a mãe perfeita é aquela que se sacrifica integralmente, que ama sem limites e se dedica ao cuidado constante". Da mesma forma, Meyer e Schwengber (2019, p. 498) observam que, desde o Iluminismo, consolidou-se um discurso que essencializa a mulher como naturalmente generosa, abnegada e instintivamente mãe, produzindo a maternidade como destino "natural" do corpo feminino. Neste sentido, o filme tensiona esse imaginário ao representar, de forma dramática, o aborto espontâneo de Frida. Ao encontrar a esposa quase morta, Diego chora solitário no hospital enquanto Frida agoniza. Ao despertar, ela exige ver o feto e, já em

casa, o retrata sobre a cama — gesto que mistura luto e transgressão, deslocando a maternidade do campo biológico para o campo artístico e simbólico. Essa recusa de se conformar ao papel materno como essência da identidade feminina revela a operação de resistência: Frida desvia, reinventa e devolve à esfera pública a dor privada, transformando-a em narrativa pictórica. Sob uma perspectiva foucaultiana, a impossibilidade de gestar não é apenas um dado biológico, mas também uma produção discursiva já que discursos médicos, culturais e artísticos a posicionam como mulher que falha em cumprir o suposto "destino natural" do corpo (Foucault, 1988, p. 100). Nesse sentido, a cinebiografia não apenas documenta um episódio da vida da artista, mas reinscreve o debate sobre a maternidade como dispositivo que organiza, regula e normaliza os corpos femininos — e, ao mesmo tempo, expõe como a recusa ou a impossibilidade de exercer a maternidade pode constituir-se como forma de desestabilizar a ordem de gênero.

A própria artista reconhece essa ambivalência em carta ao Dr. Leo Eloesser, datada de 1940:

> Não creio que Diego esteja muito interessado em ter um filho, já que o que mais lhe interessa é o seu trabalho, e tem toda a razão. Os filhos viriam em terceiro ou quarto lugar. Não sei se seria muito bom eu ter um filho, pois Diego está sempre viajando e de modo algum eu quereria deixá-lo sozinho e ficar no México. Isso só traria problemas e aborrecimentos para nós dois, não acha? Mas, se o senhor realmente concordar com a opinião do Dr. Pratt de que seria muito melhor para minha saúde não fazer um aborto e ter o bebê, todas essas dificuldades poderão ser solucionadas, de um modo ou de outro. (Kahlo, 1940, p. 48-49).

Assim, no filme, a maternidade é mais do que ausência ou impossibilidade: é território de disputa simbólica, prática discursiva e campo de resistência — um espaço onde o corpo de Frida, marcado pela dor e pela criação artística, desafia e reconfigura o sentido histórico e cultural do que significa ser mãe.

Conclusão

Concepções acerca de como mulheres devem parecer e como devem se comportar para que sejam legitimadas como boas filhas, esposas, mães e até amantes foram mudando ao longo da jornada patriarcal, mas nunca deixaram de exigir modelos inalcançáveis para a grande maioria delas, agindo como instrumentos de controle e submissão. Àquelas que insistiram em desobedecer aos padrões – seja por vontade ou revolta, seja pela

impossibilidade de alcançá-los – foram atribuídos estigmas, estereótipos e sintomas que as denominam como “mal-amadas”, “bruxas”, “traiçoeiras” e “histéricas”.

Foucault (1996) nos demonstrou que os discursos são acontecimentos históricos, eles marcam um período e caracterizam uma época. A formação discursiva está em constante movimento, dentro de um jogo de construção de discursos, sobrepondo-se ou não. Assim, a prática discursiva produz verdade por meio de saberes, mas que, muitas vezes, devido ao caráter capilar, tem capacidade de ser aderido pela população como verdadeiro e positivo, através de jogos políticos e institucionais.

O presente artigo procurou, deste modo, refletir sobre tais discursos que se impõem de modo violento sobre os corpos femininos a partir da discussão sobre esta artista cuja contribuição para a arte mundial é inegável e que ao mesmo tempo em que desafiava os padrões sociais, também experenciava as dores de não se submeter ao arcabouço simbólico historicamente construído sobre os papeis a serem desempenhados por homens e mulheres. Esta investigação se dedicou a analisar, mesmo que de modo panorâmico, sobre a arte de Frida Khalo e seu olhar sobre si, destemido em expor suas dores e seus desejos. Assim como Frida escrever e pintou sobre si, outras narrativas também abordam esta complexa figura, sendo o cinema um potente instrumento para edificar olhares sobre gênero e feminino.

O filme *Frida* (2002) evidencia como sexualidade, maternidade, comportamento e beleza funcionam como práticas discursivas que atravessam o corpo feminino, moldando subjetividades e controlando identidades. Frida Kahlo desafia padrões de feminilidade, rompendo com o que Naomi Wolf (1991, p. 27) denomina “feminilidade bem-sucedida**”**, ao apresentar um corpo marcado, escolhas afetivas e comportamentos que escapam às normas sociais. A maternidade, ou sua impossibilidade, reforça a tensão entre expectativa e subjetividade, refletindo normas históricas que constroem a mulher “incompleta” quando não cumpre o imperativo materno (Badinter, 1985).

O filme constrói uma tensão entre agência e normatividade: Frida afirma sua identidade e sua arte, mas continua sujeita ao olhar externo que tenta enquadrá-la. Assim, *Frida* revela os mecanismos das tecnologias de gênero, tornando visíveis os discursos de poder que atravessam sexualidade, maternidade, comportamento e beleza, e mostrando que a resistência feminina é forma de subversão e afirmação da subjetividade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AP NEWS. Hayek diz que recusar Weinstein levou a pesadelo em Frida. 2017. Disponível em: https://apnews.com/article/ap-top-news-salma-hayek-sexual-misconduct-movies-north-america-bae25bdf7d1a49a7ae015502985447db. Acesso em: 14 ago. 2025.

BADINTER, Elisabeth. *O mito do amor materno*. Rio de Janeiro: Record, 1985.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo*: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

EVARISTO, Conceição et al. A escrevivência e seus subtextos. *Escrevivência*: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, v. 1, p. 26-46, 2020

FACHIN, Paulo Cesar. Uma configuração trágica e dupla na obra escrita e pictórica de Frida Kahlo. *Revista de Literatura, História e Memória*, v. 14, n. 24, p. 56-69, 2018.

FOUCAULT, Michel. História da sexualidade I: A vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

GOELLNER, Silvana Vilodre. Corpo. In: _____. *Dicionário Crítico de Gênero*. Dourados: UFGD, 2015. Disponível em: [link]. Acesso em: 2 jun. 2024.

HERRERA, Hayden. *Frida*: a biografia de Frida Kahlo. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

KAHLO, Frida. *Cartas Apaixonadas de Frida Kahlo*/ compilação Martha Zamora, tradução Vera Pinheiro – 3ª edição – Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

LAGARDE, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.

LUGONES, María. "Colonialidad y género". *Tabula Rasa*, n. 9, p. 73–102, 2008.

RAÍSSA DE ASSIS, Paloma; VELOSO E SOUSA , Caíssa; BATINGA , Georgiana Luna. Ditadura da beleza: corpo, identidade feminina e cirurgias plásticas. *Revista Organizações em Contexto*, [S. l.], v. 18, n. 35, p. 77–97, 2024. DOI: 10.15603/roc183577-97. Disponível em: https://revistas.metodista.br/index.php/organizacoesemcontexto/article/view/106. Acesso em: 25 jul. 2025.

SILVEIRA, M. R., AQUINO, I. C. (2022). Pinturas de si: a arte narrativa de Frida Kahlo. *Caderno de Letras,* (42), 101-117. https://doi.org/10.15210/cdl.v0i42.20705

SEGATO, Rita Laura. *Las estructuras elementales de la violencia*. Buenos Aires: Prometeo, 2010.