

**UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE
CENTRO DE EDUCAÇÃO, FILOSOFIA E TEOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO, ARTE E HISTÓRIA DA
CULTURA**

FERNANDA BINOTTI PEREIRA

FRIDA KAHLO: ROUPA COMO DISCURSO (CULTURA, ARTE E IDENTIDADE)

São Paulo

2016

FERNANDA BINOTTI PEREIRA

FRIDA KAHLO: ROUPA COMO DISCURSO (CULTURA, ARTE E IDENTIDADE)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial à obtenção de título de mestre em Educação, Arte e História da Cultura.

Orientador: Prof.Dr. Paulo Roberto Monteiro de Araujo

São Paulo

2016

P436fPereira, FernandaBinotti

Frida Kahlo: roupa como linguagem (cultura, arte e identidade).
/Fernanda Binotti Pereira. – 2016.

162f. : il. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) –
Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2016.

Orientador: Paulo Roberto Monteiro de Araujo

Bibliografia: f. 159-162

1. Frida Kahlo. 2. Roupa como linguagem. 3. Cultura mexicana. 4.
Moda e linguagem. 5. Artista mexicanal. Título

CDD746.92

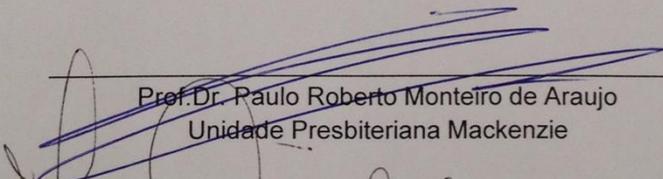
FERNANDA BINOTTI PEREIRA

FRIDA KAHLO: ROUPA COMO DISCURSO (CULTURA, ARTE E IDENTIDADE)

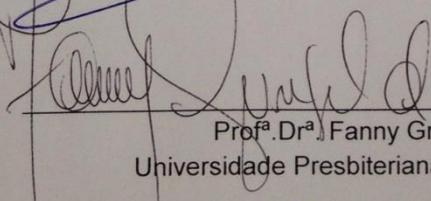
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial à obtenção de título de mestre em Educação, Arte e História da Cultura.

Aprovada em

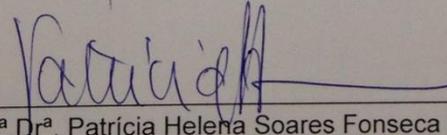
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Paulo Roberto Monteiro de Araujo
Unidade Presbiteriana Mackenzie



Prof. Dr. Fanny Grinfeld
Universidade Presbiteriana Mackenzie



Prof. Dr. Patrícia Helena Soares Fonseca Rossi de Resende
Fundação Armando Alvares Penteado

Dedico este trabalho aos meus filhos
Caio e Pedro, por todo amor que me
permitem.

Agradecimentos

Meu primeiro agradecimento é para meus pais. Durante toda minha vida estiveram ao meu lado, incentivando, educando, me dando forças, o que permitiu que eu tivesse tranqüilidade para saber que conseguiria elaborar um bom trabalho, que os deixassem orgulhosos.

Agradeço meus filhos que dividiram suas horas com minha aulas e momentos de leitura e escrita. Sei que será um exemplo para eles, de dedicação e disciplina, para ajudá-los nos seus desenvolvimentos culturais e acadêmicos.

Meu agradecimento a Gustavo Colla pelo incentivo, pelo apoio. Por me presentear com o livro *El Ropero de Frida*.

Aos meus amigos do curso, Mateus, Rafael, Ronivon, Claudiane, Andreia, Liliana, Joana, Renata, Débora e especialmente ao amigo Piero. Formamos uma turma incrível e aprendemos muito mais do que temas acadêmicos.

Ao meu amigo e grande incentivador Ivan Bismara. Obrigada de coração por tudo.

A Paulo Gusmão, que tranqüilizou meu coração, esteve ao meu lado, me trazendo a certeza que meus sonhos se realizariam.

E meu agradecimento especial ao meu orientador, professor Paulo Roberto. Pela sugestão do tema, a fascinante artista Frida Kahlo. Pela generosidade em acompanhar meu trabalho, ler, corrigir e permitir o resultado de um trabalho que me encantou.

A roupa revela tudo aquilo que queremos dizer, mas revela também os segredos mais ocultos, os medos, os desejos e nossas ilusões. Somos, ainda que incompletos, inteiros em nossos corpos, em nossas atitudes e isso se expressa em nosso vestuário. A vontade de não revelar expõe ainda mais o que tentamos esconder. Mas só a sensibilidade pode garantir uma leitura dos tecidos, das cores e dos discursos. (Fernanda Binotti)

FRIDA KAHLO: ROUPA COMO DISCURSO (CULTURA, ARTE E IDENTIDADE)

RESUMO

A pesquisa tem como base a análise interpretativa do guarda roupa de Frida Kahlo a partir das imagens do livro *El Ropero de Frida* de 2007. A artista mexicana possuía uma forte identidade visual e conseguia se comunicar por meio de seu vestuário. As roupas permitem a formação de uma linguagem não verbal e quando analisamos o corpo vestido encontramos discursos pessoais. Dentro de uma sociedade a linguagem está sujeita aos valores culturais e estéticos, mas questões de interesses políticos, padrões de decoro e movimentos artísticos influenciam na escolha de cores, proporções, volumes e acessórios. A vida de Frida Kahlo foi conturbada e seu corpo foi marcado e transformado por doenças e acidentes. Como contraponto de uma história de fragilização, a artista se tornou uma mulher forte. Sua personalidade, seu engajamento político e principalmente sua carreira artística refletem o que viveu. Analisando seu guarda roupa reconhecemos três modelos de discursos que dividimos em painéis. O painel cotidiano apresenta as roupas que Frida usava em seu dia a dia. Peças casuais, adaptadas aos costumes e clima de seu país. As peças que a artista vestia com forte influência mexicana estão reunidas no painel cultural. Vestidos rodados, batas bordadas, com referências marcantes das tribos tehuanas e peças que permitem a leitura simbólica de uma forte cultura mexicana. E o painel protesto apresenta as roupas que Frida Kahlo usou com intenção de expor claramente suas intenções políticas ou insatisfações pessoais. Peças masculinas, roupas pretas e corpetes com símbolos comunistas conseguiram chocar no momento que se propôs. Comum nos três painéis está a forte personalidade de Frida, sua vontade em esconder sua deficiência física com saias e vestidos rodados, sua paixão por acessórios e cores, e sua fascinante história pessoal.

Palavras-chave: Frida Kahlo. Roupas como linguagem. Cultura mexicana. Moda e linguagem. Artista mexicana.

FRIDA KAHLO: CLOTHES AS DESPECH (CULTURE, ART E IDENTITY)

ABSTRACT

This research is based on the interpretive analysis of the wardrobe of Frida Kahlo from images of the book *El Ropero de Frida* 2007. The Mexican artist had a strong visual identity and she was able to communicate through her clothing. The clothes allow the formation of a non-verbal language and when we analyze the body dressed we find personal speeches. Within a society the language is subject to cultural and esthetic values, but questions of political interests, patterns of decorum and artistic movements influence the choice of colors, proportions, volumes and accessories. Frida Kahlo's life was troubled and her body was formed and transformed by diseases and accidents. As a counterpoint to a history of frailty, the artist became a strong woman. His personality, his political engagement and mainly his artistic career reflect how she lived. Analyzing her wardrobe we recognize three models of speeches in different panels. The daily panel shows the Frida's clothes daily routine. Casual pieces, adapted to the customs and weather of her country. The pieces that the artist wore with strong Mexican influence are gathered in the cultural panel. Wheel dresses, embroidered gowns, with striking references of the Tehuan tribes and pieces that allow the symbolic reading of the strong Mexican culture. And the protest panel features the clothes Frida Kahlo used with the intention of clearly exposing her political intentions or personal dissatisfaction. Men's pieces, black clothes and corsets with communist symbols were able to shock the moment it was proposed. Common to all three panels is Frida's strong personality, her willingness to hide her physical disability with skirts and dresses, her passion for accessories and colors, and her fascinating personal history.

Keywords: Frida Kahlo. Clothes language. Mexican Culture. Fashion and language. Mexican artist.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1: AS ROUPAS E OS DISCURSOS	13
1.1. Roupas e comunicação	14
1.2. Roupas e corpo	24
1.3. Roupas como linguagem	26
CAPÍTULO 2: FRIDA KAHLO	33
2.1. Biografia: Família, formação e incidentes	34
2.2. Sua Arte: influências “de” e “em”	48
CAPÍTULO 3: O GUARDA ROUPA DE FRIDA KAHLO	69
3.1. Os painéis	74
3.2. Acessórios	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	96

INTRODUÇÃO

Inspirado pela construção de roupas e os estudos em Arte e História da Cultura, esta pesquisa teve como objetivo analisar o vestuário como forma de linguagem. A construção de uma roupa parte de uma proposta estética e o resultado é uma linguagem visual, uma comunicação não verbal e direta. Consciente ou ainda sem uma percepção aparente, o vestuário consegue transmitir informações e intenções de quem o está vestindo.

A relação acontece por meio de símbolos e signos. Cada peça do vestuário estabelece um significado e assim que são observadas transmitem uma ideia, um sentido. Para enriquecer ainda mais essa forma de linguagem, a combinação de signos também pode ser alterada, formando novas mensagens. No vestuário observamos esses símbolos por meio de cores, texturas, volumes, proporções diferenciadas e, acrescidas de aviamentos e detalhes, criam discursos pessoais.

Para aprofundar a pesquisa e interpretar os discursos estéticos, analisamos o guarda roupa da artista mexicana Frida Kahlo; as roupas que estão no livro *“El Ropero de Frida”* (2007), uma compilação de fotos das peças que usou e que hoje fazem parte do acervo do museu da Casa Azul na Cidade do México, no México, antiga moradia da artista.

A pesquisa foi dividida em três partes, a roupa como forma de linguagem, a vida de Frida Kahlo e por fim análise das roupas da artista. No primeiro capítulo, “As roupas e os discursos”, a linguagem do vestuário é abordada por meio de vários autores. Kathia Castilho em seu livro *“Moda e Linguagem”* (2009) mostra a relação entre a roupa e o corpo, que para a autora, serve como suporte para essa comunicação. Para garantir uma perfeita linguagem estética, este corpo pode ser alterado com utilização de peças modeladas especialmente com essa finalidade. Cirurgias plásticas e recursos de construções diferenciadas podem também alterar silhuetas. Armações, barbatanas, enchimentos e outros detalhes são soluções para as adaptações necessárias. Lucia Santaella em *“O que é semiótica?”* (2012) e *“Corpo e comunicação: sintoma da cultura”* (2004), e Ernst Cassirer em *“Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana”* (2005), fundamentam o trabalho unindo signo e significado, mostrando como a ligação entre símbolo e objeto é imprescindível, e de certa forma natural. O contexto em que a roupa está inserida define sua significação. A sociedade e o período em que a peça de roupa foi

proposta e construída influenciam no discurso estético. A cultura, os padrões de decoro, os valores morais, são algumas dessas influências. Mas, observamos também, como questões políticas, movimentos sociais identitários e a Arte, assumem características no vestuário. Definem cores, alteram as proporções com intenção de ressaltar ou esconder determinadas partes do corpo, ou ainda, padronizam grupos para a criação de identidade coletiva.

Roland Barthes, em sua obra *“Sistema de Moda”* (2009) apresenta três tipos de vestuário: o real, o imagético e o escrito. Esta pesquisa ressalta a importância do vestuário imagético na formação de um discurso estético identitário; como a roupa assume papel de linguagem e apresenta os discursos pessoais. Mas, utilizaremos o vestuário escrito para analisar as roupas da artista Frida Kahlo. A descrição dos modelos, detalhes e principalmente, a mistura e a combinação de seus elementos, será fundamental para o entendimento deste recurso como forma de linguagem.

O segundo capítulo apresenta uma biografia de Frida Kahlo. Três autores fundamentam o capítulo. Hayden Herrera em *“Frida: uma biografia”* (2011), Rauda Jamis em *“Frida Kahlo”* (2015) e *“Suas Fotos”* (2010) de Pablo Ortiz Monasterio, contam a história da artista. Os primeiros anos de sua vida e sua adolescência marcaram os anos seguintes, influenciaram suas obras e sua carreira. A importante influência de seu pai, fotógrafo e admirador de cultura, e os costumes de sua mãe, trazidos de uma herança indígena mexicana, elaboraram um cenário farto de tradições e valores mexicanos. Ainda adolescente, Frida sofreu um acidente que mudaria sua vida. Seu corpo que já sofrera alterações por conta de uma poliomielite, ficou dilacerado após o choque do veículo em que se encontrava. Diversas cirurgias, coletes e botas ortopédicas compõem a imagem da artista durante os anos em que viveu. Frida aproveitou as cores vibrantes, as flores e sempre muitos acessórios para se enfeitar. Saias rodadas, batas bordadas e roupas com fortes influências tehuanas¹ formam um guarda roupa que garante uma identidade imagética e artística, e proporciona os discursos pessoais de forte impacto que encontramos em seu modo de vestir.

No terceiro capítulo temos a análise das roupas. O acervo encontrado no livro *El Ropero de Frida* mostra um amplo panorama com algumas características em comum entre as roupas, e ao mesmo tempo, peças que se destacam por estéticas

¹ Cultura indígena tradicional do México

particulares. As roupas foram divididas em três painéis, unindo-as por semelhança estética e seus propósitos. Algumas peças eram usadas em seu dia a dia enquanto outras foram construídas para ocasiões especiais, ou com fortes influências da cultura mexicana. O primeiro, painel cotidiano, traz as roupas que Frida usava em seu dia a dia. Com características e influências mexicanas, observamos saias e blusas com tecidos coloridos, mas sem trabalho de bordados ou de aplicações de rendas e aviamentos. Traz ainda aventais hospitalares, coletes ortopédicos e as botas, que ajudavam a disfarçar a atrofia de sua perna. O painel cultural reúne as peças que foram construídas com forte apelo cultural. Muita cor, bordados e detalhes inspirados na cultura tehuana ilustram as peças e afirmam a imagem forte identitária da artista; o uso de muitos xales com motivos indígenas e um grande número de acessórios. O terceiro, painel protesto apresenta as peças usadas por Frida com intenções políticas ou ainda para chocar quem a visse ou a encontrasse. Peças masculinas, roupas pretas para formação de imagem “sem cor” e pinturas com símbolos comunistas, como o martelo e a foice, foram usados durante toda sua vida.

O guarda roupa de Frida Kahlo tem peças e combinações com diferentes propósitos, mas, ao mesmo tempo, trazem características em comum. A vontade de esconder sua deficiência, a alegria e disposição que fizeram parte de sua personalidade, seu engajamento político e muita influência cultural e artística. O resultado é um rico acervo estético, com identidade forte e que trazem em seus tecidos, modelos e detalhes a turbulenta e encantadora vida de Frida Kahlo.

CAPÍTULO 1

AS ROUPAS E OS DISCURSOS

A nossa preocupação neste capítulo é desenvolver a questão das roupas como forma de linguagem e deste modo torna-se fundamental que os conceitos de linguagem e discurso estejam claros e estabelecidos. Tornam-se necessários também a conceituação do que entendemos por Moda, roupas e vestimentas e como organizamos esses conceitos que permeiam toda nossa pesquisa.

Quando nos deparamos com uma pessoa e observamos suas roupas podemos entrar num campo encantador de discursos estéticos e pessoais. Não importa se a vemos pessoalmente ou a contemplação ocorre por meio de uma representação vinda de uma foto, uma pintura ou ainda se conseguimos formar uma imagem a partir de narrativas e descrições das vestimentas e seus detalhamentos. Certo é que a roupa tem papel fundamental na história da linguagem e por meio das leituras históricas, artísticas e culturais identificamos valores e intenções dessa forma de comunicação.

A importância do corpo como suporte para essa comunicação, mas principalmente, a roupa vista como símbolos que organizados a partir do repertório e intenções de quem as veste, formam um discurso narrativo. Fundamental também suas relações com a cultura, a sociedade e época em que foram produzidas e usadas, garantindo uma leitura que apresenta a roupa como mítica, que adquire caráter mágico, único e atraente.

O homem se comunica através de sons, imagens ou gestos. Considerado um ser social, a comunicação entre as pessoas é, além de uma necessidade primária, uma forma de socialização, sobrevivência e ainda troca de cultura, interesses, ideologias e desejos. As diversas formas de comunicação foram se desenvolvendo através dos séculos e adquirindo características específicas que representam e propõe uma finalidade e a garantia que a mensagem transmitida seja eficaz e coerente com a ação de transmissão de informações de uma pessoa, ou um grupo, para outros. A comunicação se funde ao ambiente que está inserida e assume diversos padrões; utiliza as ferramentas disponíveis para moldar a informação e

transmiti-la ao então receptor. Neste percurso ela segue e representa a sociedade na qual está inserida e se tornam complementares e intrínsecas. “... Sociedade e comunicação são uma coisa só. Não poderia existir comunicação sem sociedade, nem sociedade sem comunicação.” (BORDENAVE, 2013, p.16-17).

1.1. Roupas e comunicação

Acredita-se que o homem se comunicava através de sons, grunhidos e reproduzia sons da natureza para se fazer entendido, e essas seriam as primeiras formas de linguagem. Barulhos com as mãos, os pés e instrumentos produzidos posteriormente fizeram avançar as formas ainda prematuras.

A primeira forma de organização dos símbolos foi a linguagem oral, acompanhada ou não da linguagem corporal (gestual). Por meio da fala, dos sons e de gestos o homem começou a se comunicar dentro de sua família e de sua sociedade. Porém, precisou com o tempo garantir a permanência e propagação de suas mensagens que através da fala acabavam esvaecidas. Surgem então os desenhos e posteriormente à escrita.

O que vemos desde o início da produção cultural é a capacidade do homem em relacionar determinado som, gesto ou imagem a certo objeto ou ação, por meio da criação de símbolos. Garantir que a combinação desses símbolos seja eficaz e única para uma determinada mensagem e cultura torna-se importante para reforçar o discurso. Os símbolos combinados de formas diferentes poderiam transmitir uma mensagem distinta, ou ainda, uma nova mensagem. Para controlar e combinar esse repertório de símbolos o homem usa a gramática, importante ferramenta que garante o significado dos símbolos e a perfeita combinação entre eles, e permite que a linguagem se estabeleça. (CASSIRER, 2005, p.186).

A ligação entre o símbolo e seu objeto deve ser natural, e não simplesmente convencional. Sem essa ligação natural, uma palavra da linguagem humana não poderia cumprir sua tarefa; tornar-se-ia inteligível. Se admitirmos esse pressuposto, que

tem sua origem mais em uma teoria geral do conhecimento que em uma teoria da linguagem, estaremos imediatamente diante da doutrina onomatopéica. Só essa doutrina parece capaz de lançar uma ponte entre os nomes e as coisas (CASSIRER, 2005, p.187).

A comunicação depende do entendimento entre o significado de uma coisa e o nome ou o símbolo que foi dado a ela. Quando olhamos um objeto, quando ouvimos o som de uma palavra ou ainda se vemos sua representação gráfica, conseguimos fazer uma identificação que traz um significado àquela coisa. Essa relação é tão direta que acontece de maneira instintiva e subconsciente. Não precisamos pensar dentro de um diálogo ou de uma leitura o significado de cada palavra dita. Ouvimos, lemos ou observamos uma imagem e automaticamente construímos uma mensagem, sem a necessidade de decodificar cada palavra.

É preciso ressaltar que a união entre nome e coisa é estabelecida dentro de uma determinada cultura e tradição, e que pode ser diferente quando usada em uma cultura diferente. Não estamos ponderando aqui a questão geográfica de uma sociedade. Percebemos diferentes significados de símbolos e signos mesmo quando dispostos dentro de um mesmo continente, país ou estado. Comumente encontramos uma palavra que possui relação com um objeto dentro de uma cultura, mas que, em uma cultura diferente representa outro objeto ou coisa.

O México, país de origem da artista Frida Kahlo, apresenta uma vasta variedade de culturas e tradições. Imigrantes europeus e a tradição indígena do país, podem ser observadas dentro da rica cultura. Artistas, mexicanos e imigrantes vivem e ainda hoje pertencem a um costume dentro da sociedade da qual fazem parte. Esse costume pode ter uma característica isolada ou ser uma mistura de vários hábitos e valores que combinados diferentemente de outros adquirem uma cultura própria.

No início os símbolos representam os objetos e depois passam a representar ações ou ideias. Através de letras, desenhos ou cores, e ainda com a combinação deles, formamos um “vocabulário” que permite a formação de mensagens e discursos. Chamada de escrita ideográfica, até hoje estão presentes em algumas culturas do oriente, como China e Japão, uma forma de escrita através de símbolos. Uma combinação de traços e pontos que assegura a linguagem daquelas culturas e

que para o Ocidente não tem nenhum significado. A linguagem escrita foi se desenvolvendo e o surgimento do alfabeto trouxe um grande avanço que facilitou o alcance da escrita.

Conjuntamente ao desenvolvimento da linguagem e dos signos o homem foi criando meios de comunicação para a transmissão e permanência de suas mensagens. A princípio o papel iniciou essa função e com o avanço e desenvolvimento da fotografia o homem passou a associar escrita e imagem, garantindo mais eficácia na transferência das informações e o alcance da linguagem foi conseguido de forma definitiva por meio do desenvolvimento da tecnologia. O avanço da comunicação possibilita uma rápida passagem de informações e enquanto uma mensagem é transmitida, milhares de pessoas têm acesso simultaneamente, garantindo também um registro e acervo de textos e imagens possibilitando um vasto repertório escrito, imagético ou digital.

A linguagem adquire um papel importante e fundamental que garante a troca de informações entre os homens evitando que cada indivíduo esteja fechado em si mesmo. Essa troca constante de informações e mensagens aumenta e atualiza o repertório comum, e possibilita a permanência da linguagem e a passagem de informações culturais, valores morais e/ou qualquer conteúdo, seja ele político, religioso ou artístico.

Transmitindo signos combinados o homem “fala” e transmite suas ideias, seus pensamentos, ideologias e sua cultura. Por esse motivo e necessidade qualquer forma de comunicação é permitida e desenvolvida. Durante todo o dia o homem se comunica, desde a hora que se levanta até o momento que vai dormir. Suas roupas, suas conversas, seus gestos, possibilitam uma troca de mensagens, mesmo que a intenção não seja explícita. As palavras e combinação entre elas, a forma com que trabalha a escrita e até o meio escolhido para a transmissão de suas mensagens, constituem um importante cenário que abrange as decisões do homem no momento em que se propõe a comunicar com outro indivíduo. Se por um lado o homem participa dos processos de linguagem, quando escolhe símbolos, utiliza o corpo e vestuário para enviar uma mensagem, podemos considerar que algumas atitudes são intuitivas e inconscientes. Um gesto, um olhar ou até mesmo uma expressão pode deixar evidente um sentimento, uma vontade, uma opinião. Parte dessas

escolhas acontece a partir de seu repertório pessoal, mas por outro lado é fundamental que esteja vinculada a sociedade e cultura da qual este homem faz parte. Frida Kahlo sempre incorporou a cultura mexicana em seus trajes, principalmente colocando elementos de costumes indígenas peculiares ao país de sua origem. E especificamente adquiriu e preservou os valores e cultura de um México que ela mesma construiu. Dentre todas as vertentes de arte, sociedade, religião e intenções políticas, Frida escolheu seu repertório e o viveu intensamente.

Figura 01 – Frida Kahlo



Fonte: MONASTERIO, 2010. p.161

O sujeito usa seu repertório pessoal para as primeiras combinações de signos e assimila códigos que promovem o desenvolvimento desta linguagem, transformando um aparente acaso em uma forte linguagem de apelo estético e completo em significação. Tudo o que cerca o sujeito transmite e agrega mensagens. A sociedade na qual vive, a cultura de seu meio social, estão cercadas de regras e valores que combinados com a mensagem regem a forma, a escolha e a relação dos símbolos. Podemos entender esse sistema, quando pensamos que uma mesma mensagem é transmitida de diferentes formas e que indivíduos distintos a recebem com o mesmo significado.

Ao considerarmos as roupas como formas de linguagem entendemos que a escolha e relação das matérias estão intrinsecamente vinculadas ao sujeito, que, se apropria dos tecidos, texturas e cores e prepara um conjunto de símbolos que, quando dispostos conforme suas orientações e usos, garantem uma imagem estética apropriada à intenção de sua mensagem.

Essa escolha nem sempre é programada. Valores subjetivos se materializam no vestuário e até mesmo os códigos de decoro e símbolos hierárquicos e sociais aparecem e se fortalecem. Fica evidente a necessidade e a importância da escolha do uso de signos que representem o sentido mais comum às diversas culturas. O signo é um símbolo que expressa um objeto ou uma coisa, estando apenas no lugar do que está representando. Portanto só pode ocupar seu lugar e representá-lo até o limite em que o apresenta dentro de seu modo e sua capacidade.

Um signo intenta representar, em parte pelo menos, um objeto que é, portanto, num certo sentido, a causa ou determinante do signo, mesmo se o signo representar seu objeto falsamente. Mas dizer que ele representa seu objeto implica que ele afete uma mente, de tal modo que, de certa maneira, determine naquela mente algo que é mediamente devido ao objeto. Essa determinação da qual a causa imediata ou determinante é o signo, e da qual a causa mediata é o objeto, pode ser chamada o Interpretante. (SANTAELLA, 2012, p.90).

Nesse processo de significação encontramos a relação entre o signo e o interprete que só se estabelece quando existe um processo relacional na mente do interprete, seja por meio de palavra, gesto, emoção ou ação. Toda mensagem deve contemplar um universo dentro da comunicação em que os signos escolhidos representem para o maior número de pessoas possível o mesmo significado, para minimizar interpretações distintas ou equivocadas. Para tanto, o discurso torna-se preciso e assertivo quando o interlocutor prepara e associa seu repertório, adequando-o ao conjunto de significados pertencentes ao repertório dos interpretes de sua mensagem.

Ao considerarmos que os signos combinados representam uma forma de comunicação, podemos ampliar as análises e começar a decodificar o que nos cerca. A arquitetura, as artes e as formas mais simples do nosso cotidiano são conjuntos de signos e intenções que quando combinados apresentam uma

mensagem. Uma roupa, um carro, um filme ou ainda uma construção têm em comum a combinação dos signos que garantem uma imagem estética formadora de conceitos e significados. Barthes percorreu esse caminho da decodificação dos signos, pois estava sempre atento as linguagens. Ele encontrou no vestuário uma forma de comunicação que quando separada e analisada adquire um caráter poético.

Pode-se esperar do vestuário que ele constitua um excelente objeto poético; em primeiro lugar, porque mobiliza com muita variedade todas as qualidades da matéria: substância, forma, cor, taticidade, movimento, porte, luminosidade; em segundo lugar, referindo-se ao corpo e funcionando ao mesmo tempo como substituto e máscara dele, o vestuário certamente é objeto de grande investimento; essa disposição "poética" é comprovada pela frequência e qualidade das descrições indumentárias na literatura (BARTHES, 2009, p.350).

O corpo, quando recebe uma peça de vestuário, permite que um discurso seja formado e que por meio de sua imagem uma estética possibilite uma leitura dos tecidos, das cores escolhidas e principalmente da proporção que foi estabelecida. Corpo e roupa tornam-se uma linguagem e essa característica poética atribuída à imagem por Roland Barthes (2009) reforça a questão poética da imagem estética do vestuário sobre seu suporte. Essa linguagem do corpo tem características e fundamentos diferenciados quando analisados com relação à estrutura, materiais e imagem.

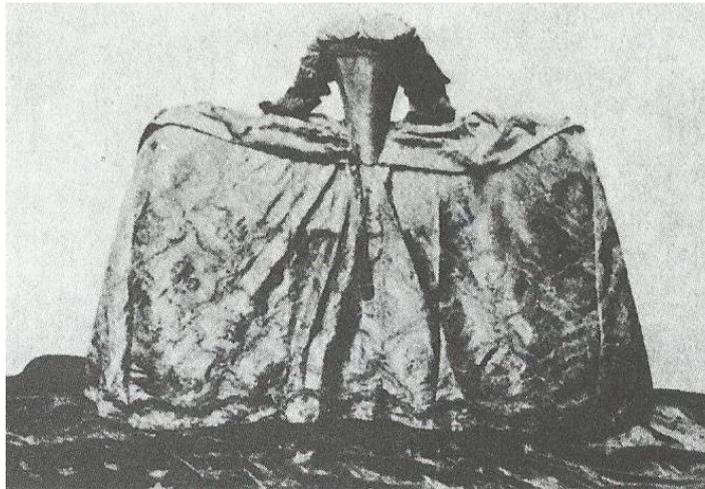
Barthes (2009) parte da constatação que existem três tipos de vestuário: o real, o imagético e o escrito. O vestuário real representa a parte técnica da roupa e revela os materiais, e as formas de construção das peças, quando pensamos na combinação dos tecidos, costuras e aviamentos. Nesse processo estão inclusos os estudos estruturais; quando uma roupa é construída uma série de fatores influencia em sua composição e combinação. Os tecidos devem estar adaptados aos volumes desejados e quando necessários, alguns recursos garantem o caimento pretendido.

A aplicação de entretelas², por exemplo, altera o caimento dos tecidos e podem ainda mudar suas estruturas e pesos. Aviamentos colocados posteriormente para alterar proporções, ou ainda, definir os modelos pretendidos mudam a silhueta

² Tecido secundário colocado junto ao tecido principal da roupa para alterar o caimento, a estrutura ou ainda a gramatura.

de homens, mulheres e crianças com a finalidade de construir uma nova proporção, diferente do corpo real. Vemos em toda História da Moda a utilização técnica de elásticos, fitas e rendas, como recursos estruturais ou ainda decorativos.

Figura 02 – Vestido da Rainha Sophia Magdalena da Suécia



Fonte: KÖHLER, 1993. p.444

A partir da combinação de técnica e estética, temos o que Barthes considera o vestuário imagético. Quando olhamos para uma pessoa vestida enxergamos a princípio uma imagem geral em que a principal força está na silhueta, nas proporções e nas cores. Este conjunto é o que causa o primeiro impacto visual e conseqüentemente as primeiras reações de análises estéticas.

Neste primeiro momento temos um “confronto” entre as informações passadas por quem está vestindo a peça de roupa e o repertório de quem está recebendo esta imagem. Como dito anteriormente, dentro deste conjunto de signos, temos também o forte apelo cultural e os valores da sociedade e época em que vivem os indivíduos presentes neste processo de linguagem. A primeira impressão forma o princípio da leitura imagética; carregada de símbolos, a roupa se apresenta como ferramenta e posteriormente traz novas mensagens. Num segundo olhar, reparando em detalhes podemos perceber novas intenções e assim, a mensagem vai ganhando novos significados que aprofundam as questões previamente implícitas.

A textura de um tecido, os bordados desenhados e a composição dos aviamentos garantem à roupa esse conjunto equilibrado de informações. Quando falamos em estética e harmonia, falamos também da falta destas. Sabemos que dentro de uma sociedade e mais importante, dentro de diferentes culturas, tem pessoas que não percebem que usam as roupas como forma de expressão. Assumem seu vestuário com a ideia de proteção, sem se preocupar com o caráter de adorno, mas entendemos que, ainda assim, ela propõe, ainda que não intencional, um discurso do “não dizer”. Neste ponto temos uma difícil interpretação, pois o indivíduo, ao tratar o vestuário simplesmente como forma de proteção, assume uma imagem estética que acaba transmitindo uma mensagem. A combinação de todos os materiais, formas e proporções garantem o vestuário imagético.

O terceiro tipo de vestuário proposto por Roland Barthes é o vestuário escrito. A descrição do modelo que está representado numa foto, numa obra, ou ainda, uma peça de roupa que está sendo observada. “(...) vestuário, mas descrito, transformado em linguagem; este vestido, fotografado à direita, à esquerda se transforma em: *Cinto de couro acima da cintura, com uma rosa aplicada, em vestido macio de shetland*; este vestuário é um vestuário escrito.” (BARTHES, 2009, p.19). Nesta pesquisa abordaremos principalmente o vestuário imagético, mas também teremos em alguns momentos o vestuário escrito, pois temos algumas relações entre as roupas da artista Frida Kahlo e suas obras. Principalmente nos auto-retratos observamos a relação do seu vestuário com a composição de cores e texturas de sua obra.

Segundo Barthes a palavra imobiliza a percepção e deixa a mensagem direcionada e previsível porque impõe o significado descritivo. A leitura de imagens permite uma liberdade de interpretação que é diferente da palavra.

A linguagem suprime esta liberdade, mas também essa incerteza; ela traduz uma escolha e impõe-na, ordena que paremos aqui (quer dizer, nem aquém, nem além) a percepção deste vestido, fixa o nível de leitura ao seu tecido, ao cinto, ao acessório com que está enfeitado. Toda a palavra detém, assim, uma função de autoridade, na medida em que escolhe, se assim podemos dizer, por procuração,

substituindo o olhar. A imagem coagula uma infinidade de possíveis; a palavra fixa um único e certo sentido (BARTHES, 2009, p. 26).

Por meio da imagem podemos garantir uma leitura com mais independência e ampliamos a possibilidade de combinar símbolos e ter uma interpretação mais coerente.

A questão da roupa como linguagem poética, proposta na obra de Barthes, será o viés condutor desta pesquisa. Não propriamente uma intenção da artista mexicana em usar suas roupas de forma poética, mas a leveza dos discursos conseguidos por ela quando organiza volumes e cores e os adapta ao momento em que vive. Notamos em suas roupas uma vontade de manifestar-se, uma forma madura e extremamente forte de discurso, carregado sempre de suas questões pessoais. A carga emocional de sua vida, sua deficiência, seu amor conturbado com Diego Rivera e ainda seu engajamento político, aparecem como críticas e declarações de grande intensidade, comparada à força de suas obras.

Dentre todas as formas de linguagem que conhecemos encontra-se a das roupas. Segundo Daniel Roche em *A Cultura das aparências – uma história da indumentária (séculos XVII e XVIII)*, o termo roupa é usado durante o século XVIII para representar o registro de uma história social e cultural das aparências e representava o que se usava para cobrir o corpo, para protegê-lo ou para enfeitá-lo.

A história social urbana percebeu, sobretudo graças à utilização dos inventários póstumos, a importância da roupa, não tanto nos patrimônios quanto nos modos de vida e nas relações humanas. A lógica da roupa oferece uma maneira de compreender e um meio de estudar as transformações sociais que ocorrem nos aglomerados urbanos. Dessa perspectiva, a história da cultura material e a história dos comportamentos sociais estão diretamente associadas... (ROCHE, 2007, p.20).

A partir da análise dos registros de imagens, fotos e peças do vestuário preservadas podemos identificar padrões e modelos. Uma peça de roupa traz códigos, que combinados, formam o que Daniel Roche chama de lógica da roupa. A

escolha dos materiais e a forma como é cortada, costurada oferecem uma leitura da cultura de uma sociedade e os comportamentos que seguem de decoro e de estrutura social. Identifica o homem dentro de suas escolhas familiares, suas pretensões políticas e seus interesses nos diferentes aspectos das relações humanas.

Considerada uma linguagem não verbal, a escolha e combinação das peças do vestuário possibilitam uma vasta e forte ferramenta do homem para transmissão das mensagens previamente propostas e associação de signos. Temos discursos propostos pelo homem conseguidos por meio dessa linguagem que, na maioria das vezes, passa despercebida por não estarmos pré-dispostos a elaboração ou leitura dos signos.

É tal a distração que a aparente dominância da língua provoca em nós que, na maioria das vezes, não chegamos a tomar consciência de que o nosso estar no mundo, como indivíduos sociais que somos, é mediado por uma rede intrincada e plural de linguagem, isto é, que nos comunicamos também por meio da leitura e/ou produção de formas, volumes, massas, interações de forças, movimentos; que somos também leitores e/ou produtores de dimensões e direções de linhas, traços, cores... (SANTAELLA, 2012, p.14).

As informações que identificamos nas vestimentas são parte do nosso repertório cultural e acontecem de forma natural. Desde a infância identificamos cores, formas e padrões que selecionam as roupas de acordo com a intenção de seu uso. Classificamos o vestuário em dia a dia, roupas pra festas, para passeios. A escolha das peças que usamos e a combinação entre elas acontece no equilíbrio entre essa aparente distração e a consciência do individuo como parte de uma cultura e sociedade, numa busca identitária e de pertencimento. “O homem não deve ser estudado em sua vida individual, mas em sua vida política e social.” (CASSIRER, 1994, p.107).

Por meio da combinação e associação dos signos elaboramos esses discursos, intencionais ou não, produzindo linguagens não verbais que possibilitam a transmissão de cultura, ideologias ou ainda promovem a sensação de pertencimento de um indivíduo a um grupo social. Através das roupas podemos desenvolver essa linguagem e a vasta gama de matérias, texturas, volumes, proporções e cores que

possibilitam uma identificação simbólica de forte apelo estético e conseqüentemente se torna uma poderosa ferramenta de comunicação. No entanto a possibilidade de usarmos as roupas como forma de expressão de linguagem só ocorre por meio da articulação entre a roupa e o corpo.

1.2. Roupas e corpo

O corpo representa o suporte de integração do homem com a sociedade e com o mundo, e a relação de suas formas promove uma significação para o “outro”. O pensamento, a sensação, o “sentir” acabam materializado na estrutura do corpo que adquire uma função de suporte para o discurso que se estabelece como essa combinação de signos. Por outro lado, segundo Kathia Castilho (2009) estamos acostumados a “não perceber” o corpo, considerando-o como forma óbvia e, portanto sem relevância para linguagem e significação, deixando-o num caminho entre o sentido biológico e o semiótico.

Nessa pesquisa percorremos o caminho do corpo em seu sentido semiótico. O corpo recebe as peças de roupa e possibilita a combinação desses signos e a formação estética de um discurso. Proporções, volumes e a estrutura podem ser alterados para garantir a comunicação entre as pessoas.

[...] possui algumas propriedades que se inserem em uma realidade *sui generis*, de caráter social, predisposta, por natureza, a servir, de um lado, como instrumento que permite a comunicação entre os sujeitos e, de outro, como ele mesmo portador de significação. (KASTILHO, 2009, p.)

Desta forma, o corpo articula diferentes códigos e passa a exercer a função de estrutura material para a divulgação da combinação dos signos que formalizam a mensagem e o discurso pretendido. O corpo, ainda que inativo, permite a inserção do homem no mundo e essa condição se estabelece continuamente e ciclicamente. Nos cobrimos com vestimentas e juntos, roupa e corpo, formam uma imagem estética na qual um depende do outro. Estrutura, forma e proporção dão vida aos tecidos e volumes das roupas.

Para que o corpo assuma o papel de suporte dessa linguagem, o homem opta por moldá-lo se necessário e assim garantir que os símbolos colocados, ou vestidos, consigam transmitir suas mensagens com interferências estruturais e proporcionais. Essa consciência do corpo como estrutura e suporte das roupas, permite alterações e adaptações, que também seguem padrões e modelos culturais e sociais.

Sabe-se que a relação do homem com seu corpo, a partir do momento que assume a consciência de se auto pertencer, torna-se problemática e que diversas alterações plásticas são impostas através da história, de um lado pela cultura e sociedade, quanto pelos anseios pessoais do sujeito, de estética e envolvimento nos padrões considerados coerentes e satisfatórios. As mais corriqueiras como maquiagens, tatuagens, cirurgias plásticas como as mudanças referentes a um determinado período, como por exemplo quebra de costelas, armações para ombros, saias, etc.

[...] o corpo adquire, por meio da inserção de elementos significantes, novos meios de rearranjar combinatórias discursivas e significar, momento em que o conteúdo vai se constituir em um discurso.” (CASTILHO, 2009, p.46).

Figura 03 – Corselet para alteração da cintura



Fonte: FONTANEL, 1992. p.49

As transformações no suporte-corpo reforçam seu poder de importante engrenagem do sistema de linguagem não verbal através das roupas e acessórios. Muitas vezes esse papel se inverte e a roupa assume a posição de “redesenhar” o suporte. Quando o corpo, naturalmente ou fatalmente, adquire estrutura fora dos padrões, como por exemplo, em acidentes, doenças ou más formações, o homem passa a usar as roupas como instrumentos de proteção e/ou disfarce dessas imperfeições.

Frida Kahlo possuía uma deficiência física, decorrente de uma doença que teve ainda em criança. Foi agravada depois de sofrer um acidente de bonde quando tinha apenas 16 anos. Já em uma análise primária notamos que ela se preocupava em escolher modelos que pudessem disfarçar ou esconder sua deficiência. Como veremos ao longo desta pesquisa, suas roupas tinham ainda a finalidade de trazer discursos que a representasse esteticamente. Frida trazia no próprio corpo uma variedade de intenções culturais, políticas e pessoais.

1.3. Roupas como linguagem

A linguagem das roupas parte dessa relação corpo e roupa, mas essa ligação representa apenas a questão estrutural. A presente pesquisa pretende enfatizar o valor mítico e conseqüentemente autêntico dessa forma de expressão. Cassirer em *“Ensaio sobre o homem: Introdução a uma filosofia da cultura humana”* (2005) considera a proximidade entre a linguagem e o mito, definindo a linguagem como simbólica. O homem não consegue descrever as coisas de uma forma direta; usa a linguagem como seu recurso semiótico, o que permite a duplicidade de interpretações, e num cenário posterior a oportunidade de erros ou ainda uma visão dicotômica do discurso. O mito, apropriando-se desse modelo se instaura na linguagem e as interpretações tornam-se inconscientes e pessoais, e as manifestações humanas de comunicação se consolidam como emocionais.

São “naturais”, e não “artificiais”; mas não têm qualquer relação com a natureza dos objetos externos. Não dependem da simples convenção, do costume ou do hábito; têm raízes muito mais profundas. São uma expressão involuntária de

sentimentos, interjeições e exclamações humanas (2005, CASSIRER, p.190).

As roupas possuem esse caráter de magia. Ao mesmo tempo em que escolhemos uma peça de roupa para vestir, despreziosamente combinamos com outras que carregam modelos e padrões sociais e de linguagem comuns aos indivíduos de uma sociedade. Apresenta intenções subentendidas, que revelam em seus detalhes o que está por traz do discurso e do conteúdo declarado através dos tecidos.

A análise que Cassirer faz entre a língua universal e o processo da fala revela a diferença entre as falas individuais, mas como estudo científico se preocupa com o caráter social e as regras gerais às quais o indivíduo está submetido. Se o indivíduo dispensa essas regras, sua comunicação pode se tornar falha e seu discurso pode ter características distintas ou ambíguas. Neste sentido podemos ampliar essa análise para o campo das linguagens não verbais e associar a importância das roupas quando pensadas como formas de comunicação, assumindo papel de protagonistas desta forma de linguagem.

A relação entre o indivíduo vestido e a sociedade que propõe o código do vestir pode ser medida nas grandes mudanças, que afetam o sistema indumentário, e, por comparação, nas possibilidades de difusão e recepção. (ROCHE, 2007, p.59).

Períodos históricos, movimentos culturais e artísticos podem afetar os códigos do vestir e inserir novos símbolos. O sistema indumentário se altera e outras possibilidades são formadas. Novas formas, proporções diferentes, assim como cores, texturas e misturas de matérias criam novo vocabulário estético.

Quando escolhemos um estilo de vestir precisamos seguir as regras de uma cultura tanto se a intenção for segui-las ou de criar um contraponto crítico. A clareza do que será transmitido como expressão de comunicação é fundamental para que essa roupa seja um recurso para que o discurso seja recebido e interpretado claramente. A associação dos símbolos está presente nas roupas desde a escolha das proporções até a finalização com seus aviamentos, costuras e detalhes.

A importância dessas escolhas quando pensamos, por exemplo, o comprimento das saias. Dependendo da época em que foram usadas elas possuíam uma altura coerente com os padrões comportamentais sociedade. As mais longas sempre foram usadas por mulheres de todas as idades, mas sabemos que saias mais curtas só são culturalmente aceitas em mulheres mais novas e ainda assim em culturas que permitem e aceitam essa proporção.

As saias obedecem às regras de silhuetas e padrões de beleza que são impostos em determinadas épocas dentro da história da indumentária. Em vários momentos históricos da sociedade ocidental tipos de padrões de beleza permearam o inconsciente coletivo e sua apropriação na moda acontece sempre como processos significativos.

A beleza parece ser um dos fenômenos humanos mais claramente conhecidos. Sem ser obscurecida por qualquer aura de segredo e mistério, seu caráter e sua natureza não precisam de teorias metafísicas sutis e complicadas para a sua explicação. A beleza é parte e parcela da experiência humana; é palpável e confundível. (CASSIRER, 2005, p.225).

O caráter da beleza como sutil é facilmente notada no vestuário. Tecidos e a combinação entre diferentes matérias primas e proporções, possibilitam que peças sejam consideradas belas por si só. Com o tempo, fatores sociais e culturais determinam novos símbolos de beleza e padrões vão se alterando durante a história.

A linguagem das roupas agrega padrões de decoro, culturais e ainda modelos de beleza que integrados possibilitam a formação do discurso que se pretende. Pensado para falar com uma pessoa, com um grupo, ou ainda para representar a linguagem pessoal escolhida durante toda sua vida. O homem pode ser identificado por suas roupas e a memória visual permanece como referência. Podemos olhar uma roupa e lembrar de uma pessoa, ou ainda, saber, apenas pela estética visual que um modelo agradaria alguém que conhecemos.

Este arranjo é, portanto, uma composição com qualidades sensíveis imanentes ao discurso, que fazem ver os diferentes atos que o sujeito executa para fazer-se reconhecer, ser visto,

apreciado, valorizado entre os “outros” e pelos “outros”. Por meio da vestimenta, podemos relançar essa análise ao tratamento dos regimes de visibilidade dos sujeitos nas relações interativas, como formas, entre outras, de atrair o olhar ou de adquirir o reconhecimento social. (CASTILHO, 2009, p.96).

Roland Barthes em sua obra “*Sistema da Moda*” traz um amplo estudo da roupa e da moda, apresentando um método em que a estrutura do vestuário é descrita e analisada a partir do estudo dos signos, a semiologia. Mas o cuidado de Barthes é trazer uma questão que não trate das roupas como moda, mas sim como discurso. Mostra os desafios dessa linguagem e os diferentes recursos encontrados para a permanência e propagação das informações inseridas nesse proposto modelo de comunicação. “Assim nasce um conjunto de objetos e situações interligados, não mais por uma lógica dos usos ou dos signos, mas por injunções de tipo bem diferente, que são as injunções da narrativa.” (BARTHES, 2009, p.366)

Associado às roupas está o corpo que novamente surge como estrutura de apoio para o vestuário e conseqüentemente um apoio para a combinação de tecidos e aviamentos, que numa proporção e silhueta previamente calculada garantem a eficiência da mensagem. O lingüista francês Louis-Jean Calvet, sugere que “o corpo da mulher está ausente desse vestuário escrito, do qual ele é apenas o pretexto, o suporte”. (REVISTACULT, 2015).³

A moda não tem sua origem certa. Seu início não é atribuído a nenhum período, país ou região. Segundo Frédéric Godart em sua obra *Sociologia da Moda* (2010) alguns historiadores consideram seu surgimento no “Ocidente” em meados dos séculos XIV e XV. Mas sabe-se que vários registros foram feitos por meio de imagens, obras de arte e preservação de peças que possibilitavam uma leitura do vestuário desse período. Cabe ressaltar que as fontes históricas sobre as épocas, anteriores ao surgimento da moda, são mais raras. Foi durante a Renascença que a moda verdadeiramente apareceu e o capitalismo impulsionou o consumo por meio

³ Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/a-vestimenta-sem-fim-de-roland-barthes/aceso>>. Acesso em: 13 out 2015.

da nova classe burguesa. Dessa forma associamos o indivíduo e a roupa à sua condição social.

O princípio fundador da moda é a “ostentação” (*conspicuity*), um termo introduzido no estudo da moda por Thorstein Veblen, economista americano de origem norueguesa (1899). A ostentação é a afirmação agonística, fundamentada na luta por posição econômica, status social ou inclusão cultural por meio de elementos visíveis e suscetíveis de serem interpretados por todos. (GODART, 2010, p.23).

Em uma sociedade temos um conjunto de sinais que aproximam o indivíduo de um grupo cultural e social, refletido em todos os campos que o cercam. As roupas, a gastronomia, a arquitetura e os meios de locomoção são exemplos da interferência de modelos simbólicos numa narrativa estética. Por esse motivo padrões são usados e substituídos na história como forma de comunicação e discursos. A partir do uso e costumes desses sinais, temos o processo de imitação e diferenciação que garante a continuidade e permanência dos modelos e regras sociais e culturais.

O processo de imitação, de apropriação das roupas contém significados prévios, mas ao mesmo tempo sugere uma busca identitária que consegue por meio da escolha de seu vestuário e da composição de seus elementos, a construção de uma identidade pessoal e impactante.

O pertencimento a um modelo social e cultural só é possível se o resultado desse discurso for pessoal e, para tanto, carregado de significados com intenções críticas, políticas ou ainda, artísticas. O homem se comunica utilizando os meios que dispõe e organiza os símbolos do vestuário conforme seu propósito.

A moda tem papel fundamental na formação da identidade dos indivíduos e principalmente das classes sociais. Por meio dela grupos são formados e a escolha de proporções, cores e texturas permite uma identificação, a que grupo o indivíduo pertence. No entanto, segundo Godart, outros fatores surgem como mecanismos sociais levando a construção de identidade que se torna uma questão de estilo pessoal, conforme vimos na História Ocidental. O indivíduo assimila valores e

símbolos da cultura e sociedade em que vive e os integra à sua vida e ao seu modo de vestir, como sendo um modo de ser.

A moda, interagindo com numerosos outros campos culturais, proporciona aos indivíduos e aos grupos os sinais para que eles construam sua identidade, que, então, não é mais unicamente estatutária, mas também “estilística” (GODART, 2010, p.35).

A escolha dos elementos que compõem seu vestuário está ligada a uma série de fatores que fazem parte de seu universo de desejos, vontades e interesses, mas também traz um conjunto de informações que vem do inconsciente e portanto asseguram a roupa o caráter de magia, como vimos.

Somente a relação de fatores pessoais com os valores presentes na cultura e sociedade em que se vive, garante ao indivíduo a sensação de pertencimento a um grupo. A combinação dos significados fortalece sua imagem como único e parte importante deste grupo.

Podemos perceber que as pessoas que são lembradas ou admiradas pela escolha e uso de seu vestuário são as que, facilmente, conseguem unir em suas escolhas, todo o conjunto de significados da sociedade a qual pertence, mas agrega a essas escolhas os seus referenciais pessoais. Nesses casos que a roupa deixa de ser uma forma de proteção somente. Ela adquire o caráter de adorno da forma mais mítica e fascinante que vemos. Uma pessoa passa a ser admirada pela forma que se veste, pelas escolhas de suas roupas, a combinação dos tecidos com as cores, os acessórios de cabelo, sapatos e joias. Assim se abre uma perspectiva de imitação e adoração.

Frida Kahlo consegue por meio de suas roupas e escolhas essa magia. Entra para história como grande artista, de forte personalidade, com obras marcantes e de grande valor. Sua imagem é forte. Suas roupas, seus penteados e uma mistura de padrões mexicanos e europeus garantem suas vontades e suas necessidades estéticas. Todo esse conjunto garante à artista mexicana sua força identitária pessoal. E a magia é tão grande que facilmente ela se torna um grande ícone pop nos dias atuais, fortalecida pelo multiculturalismo.

Nesse primeiro capítulo vimos que, o sistema de comunicação por meio das roupas segue, como vimos, uma relação entre sociedade, cultura, estética e suporte. O homem reflete os padrões da sociedade e período histórico no qual vive, e consegue colocar em seu corpo modelos em forma de narrativas. Discursos são elaborados a partir da combinação de signos que representados pela matéria prima e diferentes volumes. Intenções e desejos, interesses e críticas, são representados pelo vestuário.

No próximo capítulo abordamos a vida de Frida Kahlo. Uma breve biografia que traz a sua história, seu envolvimento com a arte, mas principalmente a relação conturbada com seu marido Diego Rivera, que garantiu à sua vida um cenário de envolvimento políticos, culturais e pessoais que estão refletidos em suas obras e roupas.

CAPÍTULO 2 FRIDA KAHLO

No capítulo anterior percorremos um caminho interpretativo entre as roupas e a linguagem de Frida Kahlo. Cabe lembrar a importância do vestuário como meio de comunicação que é percebida quando notamos as questões sócio-culturais e apresentação de códigos importantes para o indivíduo, representadas nas roupas escolhidas como vestimenta. A combinação de elementos têxteis com proporções e volumes permite a formação de discursos pessoais que contam uma história.

A história social urbana percebeu, sobretudo graças à utilização dos inventários póstumos, a importância da roupa, não tanto nos patrimônios quanto nos modos de vida e nas relações humanas. A lógica da roupa oferece uma maneira de compreender e um meio de estudar as transformações sociais que ocorrem nos aglomerados urbanos. Dessa perspectiva, a história da cultura material e a história dos comportamentos sociais estão diretamente associadas. (ROCHE, 2007, p.20).

Na citação acima Roche nos sinaliza a interpretação dos códigos sociais que acontecem dentro de um conjunto de pessoas que aceitam viver sob uma cultura e valores similares. Documentos, fotos, obras de arte e peças de roupa são importantes fontes de pesquisa para estudiosos de cultura, arte, modos e costumes de uma sociedade. Fatos históricos refletem nas vestimentas e podemos considerar informações que permitem a leitura de discursos pessoais ou de um grupo.

A artista mexicana Frida Kahlo é considerada hoje uma referência artística e cultural mas sua história sempre foi discreta, e sua vida e obras permeavam as escolas de arte, estudos de obras e curiosos sobre sua carreira e personalidade. No final de 2014, início de 2015, Frida virou “moda”. Tornou-se ícone pop e teve exposta toda sua história, idealizada como imagem de mulher forte, engajada politicamente e grande artista. A imagem de Frida está presente em vitrines, objetos de decoração, utensílios domésticos, roupas e acessórios. Nesse universo de imagens da artista observamos o predomínio das cores fortes, do uso de flores e símbolos da cultura indígena mexicana, além das fortes sobancelhas marcadas e dos pêlos do buço aparentes.

O fato de Frida Kahlo estar presente na cultura de massa e ter sua imagem exposta tão comercialmente, não foi abordada no presente trabalho. Foi feita uma análise das roupas da artista com o objetivo de relacionar sua história e a cultura da sociedade em que viveu, como forma de expressão pessoal. Seus desejos, suas ambições políticas, seu envolvimento com a fotografia e as artes foram fundamentais para a escolha de sua imagem. Por meio de suas roupas ela elaborou fortes discursos estéticos. Ao estudarmos sua vida e sua história entendemos claramente essa forte relação entre arte, experiências pessoais e suas roupas como forma de linguagem.

2.1. Biografia: Família, formação e incidentes

A história de Frida Kahlo pode ser encontrada e pesquisada em vários livros, trabalhos e materiais de arte. Neste trabalho nos baseamos em três obras fundamentais que retratam a artista pessoalmente e artisticamente. Os livros "*Frida Kahlo*" de Rauda Jamis (2015), "*Frida: a biografia*" de Hayden Herrera (2011) e , "*Frida Kahlo: suas fotos*" de Pablo Ortiz (2010) foram as principais fontes de pesquisa para este capítulo.

Quando começamos a leitura de sua biografia, encontramos contradições desde a data de seu nascimento. Não se sabe ao certo se nasceu em 06 de julho de 1907 ou em 7 de julho de 1910. Rauda Jamis no livro *Frida Kahlo* (2015) sugere que a artista escolheu 1910 como ano de seu nascimento para justificar que nasceu no ano da Revolução Mexicana o que, conseqüentemente, afetou sua vida desde a infância até a fase adulta.

Seu pai, Wilhelm Kahlo era judeu, nascido na Alemanha. Aos dezenove anos mudou-se para o México em busca de novas oportunidades de trabalho e crescimento pessoal. Dentre todos os países que cogitou viver, o México se destacou pela exuberância das cores, pelas peles morenas e pela cultura das roupas, arte e música. Wilhelm Kahlo chegou na cidade do México em 1891 com seu nome "americanizado" para Guillermo.

Matilde Calderón, mãe de Frida Kahlo, nasceu em Oaxaca. Uma província no sudoeste do México. Descrições do lugar e da cultura já nos dão uma direção do que afetaria a vida de Frida.

Oaxaca está semeada de igrejas, sobretudo verdes, mas também brancas, ocre e douradas, com relevos excessivamente trabalhados, cujas paredes encerram baldaquinos, virgens, capitéis, nichos, santos, cristos, relíquias, ex-votos, círios e preces. A embriaguez do barroco. Os instrumentos do culto. A pureza da fé. (JAMIS, 2015, p.22).

Sempre presentes em sua vida, cores, religião e fé, formaram culturalmente o repertório e os padrões que Frida mais tarde seguiria como referência de educação e valores familiares. Guillermo e Matilde se casaram após tragédias pessoais superadas. Ele ficou viúvo com duas filhas pequenas, enquanto Matilde viu seu ex-noivo se suicidar diante dela. O amor de Matilde por Guillermo é questionado, segundo Rauda Jamis (2015), uma vez que para ela, era conveniente se casar com um alemão que tinha um bom emprego e que trazia da Europa uma superioridade importante para os valores mexicanos.

Figura 04 – Guillermo e Matilde



Fonte: MONASTERIO, 2010. p.53

Figura 05 – Frida e suas irmãs



Fonte: MONASTERIO, 2010. P.58

Em 1898, logo após seu matrimônio, Guillermo mandou suas duas filhas do primeiro casamento, Maria Luisa de sete anos e Margarita de três anos, para um convento. Com Matilde teve mais quatro filhas e um menino que morreu ao nascer.

Guillermo, com influência de seu sogro, Antonio Calderón, mudou de profissão e tornou-se fotógrafo profissional. Com muita facilidade aderiu a técnica do

daguerrotipo⁴, especializando-se em fotografias externas. Sempre fascinado pela cultura mexicana, fotografou a arquitetura indígena e colonial, registrando cores, paisagens e trajés, destacando detalhes, jogos de sombra e luz.

Em 1904, para comemorar o centenário da Independência do México, o presidente Porfirio Díaz contratou Guillermo para reunir uma série de fotos que representassem o país. Ele passou a ser considerado o fotógrafo oficial do patrimônio cultural mexicano, conseguindo unir foto e arte. Com seu trabalho, permanecia dias fora de sua casa, deixando-a sob cuidados de Matilde. Responsável pela família e educação das filhas, Matilde convenceu Guillermo a comprar um lote de oitocentos metros quadrados, em um local próximo ao centro da Cidade do México. No terreno foi projetada e construída a Casa Azul, uma obra de planta retangular com espaços internos a céu aberto. Neste contexto cultural, com influências mexicanas, européias e com muita arte envolvida, Frida teve sua infância.

Figura 06 – Frida na infância



Fonte: MONASTERIO, 2010. p.55

O nome de Frida é uma combinação de referências alemãs e religiosas. *Friede* significa paz em alemão, mas como as exigências batismais eram muito importantes para Matilde, Frida foi batizada como Magdalena Carmen Frida Kahlo y

⁴ Antigo aparelho fotográfico inventado por Daguerre 1787-1851, físico e pintor francês, que fixava as imagens obtidas na câmara escura numa folha de prata sobre uma placa de cobre.

Calderón. Conforme sua personalidade foi sendo estabelecida, sua mãe chegou a considerar que deveriam ter escolhido um nome que representasse força, e não paz.

Terceira filha do casal, ainda pequena, ganhou uma irmã caçula. Cristina nasceu onze meses após seu nascimento. Rapidamente Frida precisou se tornar independente e se tornou uma criança viva, forte e muito esperta. Cristina a imitava, a admirava, o que foi determinante para a relação das duas durante toda a vida.

A primeira referência da importância das roupas para Frida vem de uma vontade infantil de querer voar. Desejando ser um pássaro ou um avião, sua mãe providenciou um vestido simples branco com bordados de estrelas de ouro, que a transformasse em um anjo, uma leitura religiosa. Para as asas, recebeu palha trançada, mas logo percebeu que não poderia voar com elas. Decepcionada e alvo de chacotas, Frida percebeu um mundo distante do que sonhara. Em 1938, registrou essa amarga lembrança em um quadro chamado *Pedimos um avião e nos dão asas de palha*. Na obra notamos a expressão de decepção no rosto da menina, que tem as “falsas” asas representadas por cordas presas ao céu, mas que, mesmo segurando o avião que desejou, continua presa ao chão. “Era sem dúvida um sinal do destino. Uma reprodução das cenas que o futuro, meu rosário de deficiências, reservava-me” (JAMIS, 2015, p.41).

Figura 07 – Obra “*Pedimos um avião e nos dão asas*” (1938)



Fonte: PINTEREST, 2016 ⁵

⁵ Disponível em: <<http://pin.it/RPlg-js>>. Acesso em 01 jun 2016.

A artista teve uma infância tranqüila, mas registros mostram que era uma criança arteira. Provocava suas irmãs, brigava com meninas do colégio e do bairro e deixava sua mãe nervosa, principalmente por ser considerada a filha preferida e mimada por Guillermo. Seu comportamento intenso e cheio de energia era contraposto com longos momentos de solidão. Uma reclusão que permitia um mundo imaginário com histórias inventadas conscientes, ou não.

O primeiro drama na família Kahlo não aconteceu com Frida. Matilde, irmã mais velha, fugiu com o namorado e ficou quatro anos sem ser vista. Uma decepção para o pai e um misto de raiva e desespero para sua mãe. A fuga, na verdade, foi apenas a primeira de muitas tragédias. Em uma busca por Matilde, Frida, acompanhando seu pai, o vê em uma crise epilética. Ao buscar ajuda, torceu o pé e por sentir muita dor foi levada ao médico por sua mãe. Frida teve a notícia de seu primeiro drama particular. Foi diagnosticada com poliomielite, o que a fez enfrentar meses de repouso, compressas e remédios para dor e, como consequência, uma perna mais fina que a outra e um dos pés levemente atrofiado. A doença lhe impôs um primeiro acessório do vestuário, as botas ortopédicas, recurso que ajudava a disfarçar a imperfeição e diferença de seus pés. Com seu corpo alterado pela doença, Frida começou a usar desde sua infância os sapatos que a acompanhariam até sua vida adulta. Em seus relatos Frida menciona essa como a primeira vez que a dor entrou em seu corpo. (HERRERA, 2011, p.32).

A dor que a acompanhou desde então, foi importante para a formação da artista e sua personalidade contribuiu para que a combinação dor/expressão trouxesse resultados estéticos no seu corpo e na sua arte.

A curiosa combinação de ser ao mesmo tempo ensimesmada e narcisista, extrovertida e expansiva, que caracterizou a personalidade de Frida adulta, pode ter começado com a exacerbada consciência da criança doente acerca da discrepância entre o mundo interior dos devaneios e castelos no ar e o mundo exterior de relações sociais. (HERRERA, 2011, p.29).

Figura 08 – Botas decoradas



Fonte: VÁZQUEZ, 2007. p.95

Figura 09 – Botas com saltos diferentes



Fonte: PINTEREST, 2016⁶

Começou a lidar com a dor e o esforço para se recuperar. Os médicos recomendaram muito esporte para fortalecer a perna enfraquecida. Mas sua persistência começava desde a hora que acordava e precisava atar e desatar laços de suas botas ortopédicas. Passou a usar sobreposição de meias na perna atrofiada com a intenção de disfarçá-la. Frida lidava ainda com o sarcasmo e as zombarias das crianças na rua. Passou a ser chamada de “Frida perna de pau”. Seu tratamento e cuidados custavam caro e as preocupações financeiras começaram a entrar na Casa Azul. Guillermo já não era mais fotógrafo oficial do patrimônio mexicano e as fotos de estúdio tinham muita concorrência. Ele ficava cada dia mais preocupado e Matilde mais nervosa.

Em casa Guillermo alternava seu repertório no piano, tocando valsas de Strauss, Beethoven e outros, enquanto Frida escutava no quarto ao lado e deixava-se inspirar. Imaginava cores, texturas, transparências e paisagens.

Uma nota isolada podia ter a consistência de uma lágrima ou se desdobrar como um sorriso. Às vezes, os acordes se tornavam carícias que Frida recebia na penumbra, diante do salão, em meio às mesinhas de alturas diferentes sobre as quais se amontoavam vasos de plantas verdes, espessas e verdejantes, e um buquê de grandes margaridas ou de cravos

⁶ Disponível em: <<http://pin.it/muRCRdV>>. Acesso em 15 mai 2016.

de Espanha. Frida deixava-se ir para longe, bem longe.
(JAMIS, 2015, p.63)

Jamis descreve este período da vida de Frida com uma amargura que a acompanharia em diversos momentos de sua história. A artista passava pela adolescência intercalando períodos de dor, de insegurança própria da idade e a dura realidade de um país em estado de atenção, com questões políticas e sociais sendo questionadas e revistas.

Nesses anos o México vivia um período de revoluções, muito difícil, com assassinatos, chacinas e fuzilamentos. “O mundo político era um vasto campo de batalha, onde se pisoteavam uns aos outros, sem discernimento, sem escrúpulos, onde se matavam uns aos outros selvagememente, sem pestanejar. Sem fé nem lei.” (JAMIS, 2015, p.59).

A revolução devolveu o México aos mexicanos. Diversas mudanças foram necessárias e as conquistas foram se consolidando com os novos programas do governo. Uma grande reforma trabalhista e agrária se iniciou, e a força das tradições mexicanas aparecia por todo o país. Os mexicanos rejeitavam o que haviam recebido da França e da Espanha e priorizavam a cultura nativa.

Frida Kahlo sempre foi considerada por seu pai sua filha mais inteligente e não poupou esforços para lhe proporcionar as melhores condições para sua formação acadêmica e cultural. Contrário a vontade de Matilde, incentivou a filha para fazer o exame de admissão na Escola Preparatória, o primeiro grande passo para o ingresso posterior em centros universitários sérios. A mãe de Frida não concordava pois a escola era longe demais e era mista. A filha começaria a conviver e ter contato com garotos, o que para a mãe deveria ser evitado. (JAMIS, 2015).

Em 1922 Frida foi aprovada. Tradicional e jesuíta, a escola formou gerações de cientistas e intelectuais responsáveis pela nação mexicana. Passou por mudanças desde 1910, influenciada pela onda de nacionalismo provocada pelas revoluções durante o governo de Porfirio Díaz.

Inspirados pela revolução, o ideal dos jovens passou a ser o retorno às origens. O sentimento patriótico mexicano ressurgiu e qualquer tradição indígena era valorizada. Havia uma necessidade de reforçar e inspirar-se na herança ocidental. Com objetivo de colocar os clássicos ao domínio de todos, foram abertas bibliotecas

em todo o país, ginásios eram abertos ao público e concertos musicais eram realizados gratuitamente.

Nesse período surgiram os primeiros muralistas mexicanos. José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros e Diego Rivera levaram testemunhos da história, arte e transmissão de ideais para todo povo mexicano. Os fotógrafos eram responsáveis por compor cenários e oferecer trajes e acessórios tipicamente mexicanos para fotos de família em estúdios. “Época de vitalidade, os anos vinte no México consideraram a arte como uma dinâmica essencial do progresso, no mesmo nível da ciência.” (JAMIS, 2015, p.68).

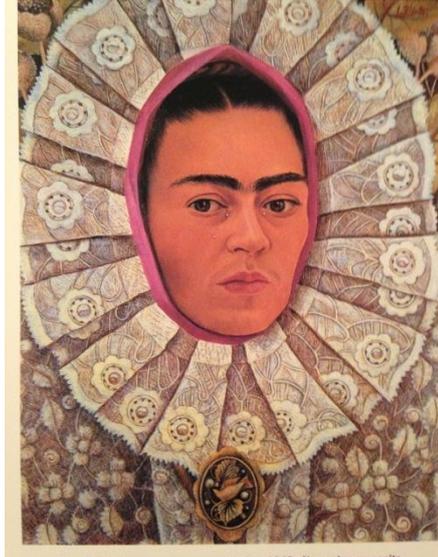
Eles [os artistas] estavam plenamente conscientes do momento histórico em que eram levados a agir, das relações entre a sua arte e o mundo e a sociedade que os cercavam. Por uma feliz coincidência, achavam-se reunidos, no mesmo campo de ação, um grupo de artistas experimentados e governantes revolucionários que compreendiam qual era a parte que lhes cabia. (JAMIS, 2015, p.68)

O cenário de mudanças, de ativismo e amor ao México foram fundamentais para politizar os jovens daquela época. Frida e seus amigos participavam ativamente de discussões e programas, nos quais podiam criticar antigos sistemas e apresentar novas propostas culturais.

Era um tempo de verdade, de fé, de paixão, de progresso, de ar celestial e de aço bastante terreno. Fomos afortunados, juntamente com Frida, fomos afortunados, os jovens, os filhos do meu tempo; nossa vitalidade coincidiu com a do México; crescemos espiritualmente, enquanto o país crescia no campo moral. (HERRERA, 2011, p.41).

Neste contexto de cultura e arte que Frida se formou. As influências da cultura indígena foram presentes no modo de se vestir de Frida Kahlo, como veremos com detalhes no próximo capítulo. Acessórios, cores e volumes inspiraram e vestiram a artista mexicana.

Figura 10 – Obra “Autorretrato como tehuana” (1943)



Fonte: VÁZQUEZ, 2010. p.84

Figura 11 – índia tehuana



Fonte: PINTEREST, 2016⁷

As imagens acima são um exemplo da influência cultural indígena no guarda roupa de Frida. Tão importante como discurso que está retratado em suas obras, como intenção de permanência e propagação cultural e identitária.

A Escola Preparatória não exigia uso de uniforme, mas Matilde já convencida que a filha iria freqüentar uma escola considerada de vanguarda, preparou uma saia plissada azul marinho, camisas brancas com gravata, botas com meias de cano alto e um chapéu com fitas. Frida, que desde cedo considerava as roupas como forma de expressão, dizia que seria difícil “fazer besteiras com aquela roupa”. Porém na escola sua roupa contrastava com as meninas vestidas como “mocinhas enfeitadas”. Frida desde o início não gostava deste tipo de indumentária e dizia que jamais se vestiria àquela maneira (JAMIS, 2015, p.67).

A ida de Frida Kahlo para a Escola Preparatória foi considerada uma importante mudança em sua vida.

No dia da partida de Frida para sua nova escola, seu mundo se transformaria. Uma ruptura inevitável iria ocorrer com relação a seu universo familiar, doce e protegido.

⁷ Disponível em: <<http://pin.it/muRCRdV>>. Acesso em 15 mai 2016.

Uma ruptura geográfica provocando o despertar de uma consciência, de múltiplos aspectos insuspeitados de uma cultura.

Uma ruptura de formação. A infância seria deixada para trás. (JAMIS, 2015, p.70).

Segundo Herrera (2011) a euforia tomou conta de Frida durante seus estudos na nova escola. O contexto histórico apresentava um cenário de luta por causas justas, de mobilização social e cultural. Tinham curiosidade e eram ávidos de saber e compreender. Se orgulhavam do sentido histórico daquele tempo, e a junção da reflexão sobre o mundo aliada a inquietude da juventude os alimentava de mais entusiasmo.

Os jovens da escola sabiam que faziam parte de uma sociedade e que eram conseqüência de fatores culturais que os tinham precedido, e de indivíduos e acontecimentos dos dias que viviam. O significado de cultura e sociedade entravam na vida da artista naturalmente. Os jovens da Escola preparatória tinham o entusiasmo da retomada e preservação cultural mexicana e ainda eram “puros”. Não estavam contaminados por posições políticas ou interesses materiais.

Frida conheceu também um mundo até então desconhecido. Longe de Coyoacán viu uma sociedade se movimentar diante de seus olhos. Uma multidão heterogênea. Trânsito, preocupação com horários, jovens com livros inéditos sob os braços, índias com bebês pedindo esmolas, mariachis ⁸, foram importantes influências culturais.

Quando começou a freqüentar a escola teve que escolher entre grupos que se diferenciavam por ideais e gostos. Primeira escolha social e política de sua vida, Frida ficou nos “Cachuchas”, um grupo heterogêneo, mais aberto e criativo. Considerando a personalidade de Frida a escolha não poderia ser diferente. O grupo era considerado o mais original, insolente e audacioso. Um grupo provocador, assim como era sua nova integrante.

Reivindicavam um socialismo de volta às origens. Liam filosofia, literatura e poesia. Falavam de filósofos como Engels e Hegel como se os conhecessem desde a infância.

⁸ Músicos tradicionais mexicanos

Toda essa formação e as influências que teve de arte e cultura permearam suas obras posteriormente e suas roupas refletiam cada intenção cultural ou política que dominaram todos os seus dias. Frida sempre esteve junto a pessoas que também eram inquietas socialmente. Atraía formadores de opinião e se unia a artistas e pessoas que de uma maneira particular formavam o repertório cultural mexicano.

Foi justamente nessa época que Frida viu pela primeira vez o artista Diego Rivera. Em 1922, o pintor mundialmente conhecido foi escolhido pelo ministro da Cultura para pintar um mural num anfiteatro da Escola Preparatória. A princípio o grupo “Cachuchas” tentou provocar Diego com travessuras, como roubar sua comida, preparar armadilhas para que ele escorregasse no anfiteatro e outras tentativas fracassadas.

Diego era conhecido por ser extremamente culto. Já havia morado na Europa e, por ser extremamente extrovertido, contava suas histórias a quem quisesse ouvir. De aparência esquisita, era gordo, com olhos saltados e tinha uma boca grande e risada barulhenta.

Nasceu em 8 de dezembro de 1886 na cidade de Guanajuato, mas segundo suas palavras era “de origem espanhola, alemã, portuguesa, italiana, russa e judia.” De família liberal, desde criança era visto como safado e com boa dose de talento artístico e criativo. Aos dezesseis anos terminou seus estudos e percorreu o México por quatro anos, registrando em suas pinturas seu país de origem. Em 1906, aos vinte anos, recebeu uma bolsa de estudos para estudar em Madri, na Faculdade de Belas Artes. Neste período percorreu a Europa. Foi a Bélgica, França, Holanda e Inglaterra, conhecendo a arte de grandes artistas que despontavam naquela época e outros gênios do passado. Depois de viver dez anos em Paris foi à Itália, onde estudou as pinturas e afrescos do país. Participou de algumas exposições mas em nenhuma ganhou destaque e notoriedade.

Voltou ao México quatorze anos depois, e logo encontrou seu lugar social no país que passara por uma revolução. Filiou-se ao partido comunista e exaltava a volta às origens do povo mexicano e em 1927, após um convite oficial, foi a Moscou pintar um afresco nas paredes do prédio do Exército Vermelho. O afresco foi iniciado mas por questões políticas não foi concluído.

Diego sempre esteve cercado de mulheres e mesmo quando estava oficialmente com uma, tinha incontáveis amantes. A maioria de suas modelos de

pintura cederam aos encantos do pintor. Ele viveu com a russa Angelina Beloff durante dez anos, mas tinha como amante Marijevna Vorobiev que lhe deu uma filha, Marika. Deixou-as ao voltar para o México onde conheceu Guadalupe Marin (Lupe) com quem teve duas filhas. Enquanto Angelina era calma e pacífica, Lupe ficou conhecida pelos escândalos e crises de ciúmes. Convidado a pintar a Escola Preparatória, teve seu primeiro contato com Frida.

Certo dia, Frida o viu pintando e depois de autorizada por ele, permaneceu observando. Ficou na sala por três horas, deixando a esposa de Diego, Lupe Marin incomodada. Algo mexeu com Frida naquele dia. Encantada com Diego e sua arte, ela garantiu as amigas que teria um filho de Diego. Mas antes, ela viveria seu amor de adolescência.

O primeiro amor da artista chamava-se Alejandro Gómez Arias. Eles eram grandes amigos e ela não percebeu que estava se apaixonando.

Não o ouvi e nem o vi chegar. Invadiu-me aos poucos, instalou-se em mim um momento antes de lançar sua flecha de Cupido na minha consciência. Antes que eu tivesse tempo de perceber sua presença. Antes de identificá-la, antes de confessá-la a mim mesma. Ele era meu melhor amigo. (JAMIS, 2015, p.86)

Agora com quinze anos, Frida viveria uma relação que seria o início de seu comportamento amoroso, e que se repetiria durante toda sua vida. Para ela não tinha relações mornas. Nunca deixou de declarar abertamente seus sentimentos e escrevia cartas e mais cartas a Alejandro. Amava-o e fazia questão de demonstrar sua paixão. Teve suas primeiras mentiras e trapaças para enganar os pais e despistá-los dos encontros com o namorado. Muitas vezes ajudada pela cúmplice e irmã mais nova, Cristina. Toda essa novidade emocional refletiu no modo de se vestir, naturalmente. A feminilidade tomou conta de sua personagem e Frida deixou seu cabelo crescer e passou a usar meias e sapatos de salto.

Passaram-se dois anos e o romance entre Frida e Alejandro seguia firme.

Para ajudar seu pai, que estava em situação financeira difícil, ela trabalhou um período em uma marcenaria, ajudou-o com retoques no estúdio fotográfico e foi funcionária da biblioteca do Ministério da Educação.

No dia 17 de setembro de 1925, Frida e Alejandro entraram num ônibus. Um transporte tradicional em madeira, nos moldes de um bonde. Voltavam para Coyoacán após mais um dia na Escola. Sentados lado a lado, se acariciavam quando um trenzinho bateu no meio do ônibus.

A lataria do ônibus se enrugava aos poucos, sem, no entanto, ceder. Os joelhos dos passageiros de um banco tocavam os joelhos dos passageiros do outro. Pelas janelas quebradas, gritos jorravam daquele ônibus, que tomava, aparentemente sem dificuldade, a forma de um arco de círculo. De repente, voou em estilhaços e passageiros foram lançados para fora. O trenzinho, embora entravado, continuava avançando. (JAMIS, 2015, p.98).

Como uma poesia, se é que podemos “ler” um acidente desta maneira, um passageiro segurava um pote de ouro em pó, que cobriu Frida no momento do acidente. Uma cena comovente que levou os curiosos ao redor a chamá-la de bailarina.

Segundo Jamis (2015), Alejandro saiu debaixo do trem procurando Frida com os olhos. Nua e coberta de sangue ela foi levada a uma mesa de bilhar num bar em frente, com uma barra de ferro atravessada em sua coluna. Um homem sem perder tempo, friamente retirou a barra de Frida que gritou e chorou, sentindo uma dor descomunal.

Transportada ao hospital da Cruz Vermelha, Frida foi levada direto para a sala de cirurgia. Desenganada, foi operada numa tentativa de mantê-la viva e lhe dar uma chance. De sua família a única pessoa que ficou ao seu lado no hospital, foi sua irmã mais velha Matilde. A irmã que havia fugido de casa há anos, e que não tinha mais a simpatia de seus pais, ficou três meses ao lado dela. Sua mãe abalada não foi ao hospital. Suas irmãs Adriana e Cristina ficaram em casa para cuidar da mãe em choque e do pai, que de tanta tristeza ficou doente e acamado.

Matilde ficou ao lado de Frida e, indiscutivelmente aliviou seu sofrimento.

Amigos, vizinhos e parentes foram ao hospital visitá-la e ela se sentiu mais querida do que em toda sua vida. Levavam pequenos presentes, jornais, desenhos, flores e vários tipos de mimos que a faziam se sentir amada.

Somente um mês depois, veio de um novo médico seu diagnóstico.

Fratura da terceira e quarta vértebras lombares, três fraturas na bacia, onze fraturas no pé direito, luxação do cotovelo esquerdo, ferimento profundo no abdômen, produzido por uma barra de ferro que entrou pelo quadril esquerdo e saiu pelo sexo, rasgando o lábio esquerdo. Peritonite aguda. Cistite precisando de sonda durante muitos dias. (JAMIS, 2015, p.104).

A partir deste diagnóstico, foi prescrito uso de colete de gesso durante nove meses e permanência na cama para repouso total. Ela reclamava de fortes dores e que os médicos não acreditavam nela, dizendo que ela estava com lágrimas de crocodilo.

Frida teve alta hospitalar um mês depois de seu diagnóstico completo. E os meses que se seguiram foram de muita dor, pesadelos e tristeza. Diziam que a casa azul, residência de Frida era tão viva quanto o interior de um túmulo. Com a distância, ela parou de receber visitas. Alejandro ficou em silêncio e distante durante um tempo, e quando foi visitá-la foi impedido de vê-la por sua mãe. Frida não desistiu de lhe escrever cartas declarando seu amor e prometendo que assim o faria até o final de sua vida.

Guillermo e Matilde gastaram o que tinham com parte dos tratamentos da filha, impossibilitando sua volta à Escola Preparatória. Frida tinha pesadelos constantes. Imagens, sons e fragmentos do dia do acidente se alternavam com lembranças do período em que esteve internada no frio e claro hospital. Várias hipóteses sombrias assombravam seu futuro. Ela não sabia se voltaria a andar, se mexeria seus braços devido aos tendões sem uso e a única posição permitida era deitada. Proibida de se sentar, lembrava-se rapidamente quando tentava, após dor forte na coluna que a levava às lágrimas.

No dia 18 de dezembro fez seu primeiro passeio depois do acidente. Foi de ônibus até a cidade e caminhou pela praça do Zólcaco e ruas ao redor. Pela primeira vez conseguia sentir seus músculos e articulações e esforçava-se para seu corpo reagir. Foi a casa de Alejandro mas não o encontrou. Nos dias seguintes lutou contra as dores do corpo e do coração. Tinha a coluna destruída e o coração abandonado pelo noivo, que segundo lhe contaram, a difamava pela cidade. Mesmo

sabendo que ele não tinha mais a mesma consideração por ela , Frida garantia que ainda o amava e admirava.

Guillermo reforçava a vitalidade da filha, e por mais que se preocupasse com seu tratamento e seus estudos, tinha certeza que ela teria um bom futuro, e que, à sua maneira, tiraria alguma lição de todo sofrimento e usaria a seu favor.

Numa manhã em que acordou mais cedo, Frida foi ao jardim e pela primeira vez se deparou com o pensamento de ter um filho. Este assunto nunca fora abordado entre ela, sua família e os médicos, o que a fez pensar que ela nunca conseguiria ser mãe. Triste mas não convencida, afastou o pensamento de sua inquieta mente.

2.2. Sua Arte: influências “de” e “em”

Certo dia, após sentir muitas dores, ela foi diagnosticada com deslocamento de suas vértebras o que a levou novamente para cama. Sem poder se levantar Frida receberia um “presente” que mudaria sua vida.

Matilde, incomodada e inconformada com a volta de sua filha para o leito teve uma ideia. Com ajuda de amigos e familiares transformou a cama de Frida num dossel e bem no alto colocou um grande espelho. Assim ela poderia se ver sempre que olhasse para o alto e, numa tentativa ingênua, teria companhia.

O espelho a princípio era um carrasco. Frida era obrigada a se ver, a contemplar seu corpo destruído e alterado pelo acidente. Acordava e dormia com a sensação de se observar constantemente. E era forçada a ficar cara a cara com seus maiores traumas, medos e dores. Mas, inexplicavelmente, o fato de se olhar cansativamente, provocou em Frida a vontade de desenhar.

Estimulada por seu pai, recebia bisnagas de tinta, pincéis e telas que a distraíam durante sua permanência no leito. No meio de sua vida sombria, ela encontrou nas cores uma fuga. Uma maneira de iluminar seu mundo, de colorir seu dia a dia e seus pensamentos.

Fatalmente começou a pintar auto-retratos. Com seu corpo todo coberto por colete de gesso e lençóis, seu rosto despontava como inspiração e modelo para suas obras.

Figura 12 – Frida pintando em sua cama



Fonte: HUFFPOST, 2016 ⁹

Frida que há algum tempo lia Proust, por meio de exemplares que ganhou de Alejandro, encontrou embasamento que garantiam a importância de um rosto a uma obra de arte. Proust falava da filha de Jetro, Zípora, representada na Capela Sistina por Botticelli. Curiosa, procurou uma reprodução do afresco e se emocionou ao contemplar a beleza do rosto.

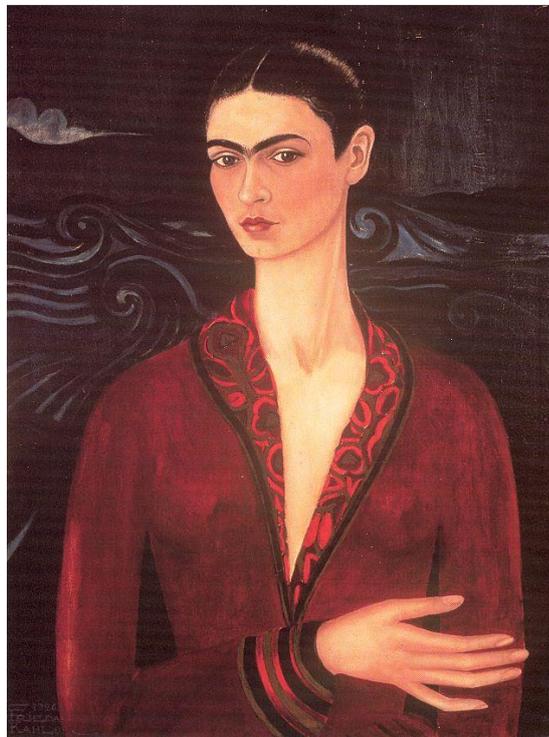
Durante muito tempo, contemplei esse rosto, ligeiramente inclinado, de emocionante beleza. O escritor fazia um paralelo entre o rosto pintado e o rosto da mulher amada. Eu compreendia, e como, a importância de um rosto. Mais do que nunca. Um rosto é uma chave. Um rosto diz tudo. Foi uma revelação, acho que essa é a palavra. Devo muito a essas linhas do escritor francês, a esse rosto de Botticelli. Interferiram na minha imagem no espelho, como elementos

⁹ Disponível em: <http://i.huffpost.com/gadgets/slideshows/359553/slide_359553_4010192_compressed.jpg>. Acesso em: 30 set 2016.

sagrados. Uma confirmação. A corrente estava fechada.
(JAMIS, 2015, p.124).

Pintou seu primeiro quadro e o deu a Alejandro. Atrás da tela escreveu: “Frieda Kahlo com a idade de 17 anos em setembro de 1926. Coyoacán. *Heute ist Immer Noch.*”¹⁰ No autorretrato Frida está bela e impecável. Vestida com um casaco vermelho com gola xale bordada. Sua pele é clara e seu olhar atinge diretamente os olhos do espectador, neste caso, Alejandro. Desta forma, ela sentia-se ligada a ele, apesar da real distância.

Figura 13 – Obra “Autorretrato em vestido de veludo” (1926)



Fonte: COMUNICAÇÃO E ARTES, 2016¹¹

Observando a dedicação de Frida à pintura, Matilde aperfeiçoou sua cama. Uma espécie de apoio para as telas foi adaptada, suspensa por cordas que vinham do teto. Desta maneira, mesmo impossibilitada de movimentos maiores, ela conseguia facilmente pintar suas telas. Os meses seguintes foram de adaptação a dor, troca constante de coletes de gesso e a dor da saudade que sentia de

¹⁰ “Hoje ainda é.”

¹¹ Disponível em: < https://comunicacaoeartes20122.files.wordpress.com/2013/02/auto-retrato-em-vestido-de-veludo_1926.jpg>. Acesso em 11 jul 2016.

Alejandro. Os pais do jovem o mandaram para a Europa. A princípio para ter bons estudos, mas sabe-se que o queriam afastar de Frida. Uma garota muito ousada para a época e ainda, deficiente. (HERRERA, 2011).

Frida sofria com seus coletes. Para trocá-los gastava cerca de 4 horas no hospital. Os coletes eram moldados a seu corpo e mesmo quando ia pra casa, o gesso ainda estava úmido. Criativa e influenciada pela emoção que as cores traziam à sua vida, ela decorava seus coletes, pintando-os. Anos depois registrava pensamentos, acontecimentos e símbolos políticos.

Figura 14 – Colete de gesso pintado por Frida



Fonte: BADULAKIT, 2016¹²

O tempo foi passando e Frida foi intercalando momentos de otimismo com muitos pensamentos pessimistas. Seu tratamento continua levando o dinheiro de sua família. A troca de seu colete determinava novas conquistas, mas trazia incertezas sobre seu futuro.

¹² Disponível em: < <https://badulakit.wordpress.com/2013/06/13/post-especial-frida-khalo/>>. Acesso em: 11 jul 2016.

Em novembro de 1927, passados dois anos do acidente, Alejandro retornou de sua viagem a Europa. Encontrou Frida restabelecida e a procura de trabalho. Pode-se dizer que estava novamente alegre. Eles retomaram a relação que a princípio os uniu e tornaram-se grandes amigos.

Frida começou a freqüentar em 1928 o meio artístico mexicano e por meio de seu amigo German del Campo conheceu Julio Antonio Mella, célebre militante comunista cubano exilado e sua companheira, a fotógrafa Tina Modotti. Tina chegara ao México alguns anos antes, vinda da Itália. Envolvida no meio artístico e famosa por sua vida boêmia, e seus ideais liberais, logo simpatizou com Frida Kahlo. Tornaram-se grandes amigas e passaram a freqüentar reuniões políticas e festas promovidas por artistas.

O México passava por uma conturbada disputa presidencial e Frida se filiou ao Partido Comunista, no qual fazia militância e participava de debates. Foi neste ambiente conturbado e agitado que Frida conheceu Diego Rivera. Verdadeiro amor de sua vida, Diego garantiu uma vida de paixão, brigas e fortíssimas emoções à Frida. Anos mais tarde ela diria que Diego foi o segundo “acidente” de sua vida.

Diego chegou à uma festa que Frida estava causando tumulto. Como sempre fazia, chamou a atenção de todos ao redor, contou suas histórias em alto e bom tom e atraiu as mulheres para sua volta. Ele era feio. Um homem grande e gordo, com nariz achatado e dentes estragados. Mas era alçado às nuvens pelo posto de artista.

Naquela noite Frida se vestira com roupa masculina. Frida Kahlo sabia muito bem como usar as roupas a favor de uma linguagem. Vestia-se conforme a imagem que desejava passar. Sabia que o ambiente que freqüentava validava a escolha de suas roupas.

Ela tinha vestido naquela noite seu traje de homem, e trazia um cravo cor-de-rosa na lapela. A calça dissimulava sua perna atrofiada e ela pouco se movimentava, de sorte que não dava para perceber que coxeava. No meio dessa gente considerada extravagante, sua maneira de se vestir não chocava. Melhor ainda, até lhe faziam elogios. (JAMIS, 2015, p.149).

Além do caráter estético, as roupas eram usadas também para disfarçar suas imperfeições. As calças igualavam o volume das pernas que ficaram diferentes após

a poliomielite e o acidente. Ela encontrava no vestuário um suporte visual. Como vimos no primeiro capítulo desse trabalho¹³, usamos o corpo como estrutura para a articulação de códigos e, conseqüentemente, passamos a fazer parte de um mundo que estabelece significados visuais e transmite mensagens.

Diego prosseguia contando suas histórias. Sua passagem por Londres, por Paris e o contato que teve com artistas com Picasso, Modigliani; como estudou próximo a El Greco, Zurbarán e Goya encantava a todos que não se cansavam de pedir por mais relatos e memórias. Contou de sua estadia na Rússia e em Berlim, e sua experiência era ouvida por Frida com encantamento.

Frida sabia que Diego estava pintando as paredes do Ministério da Educação e foi procurá-lo. Selecionou algumas pinturas, colocou-as debaixo dos braços e procurou o muralista. Ele a atendeu, olhou suas obras e perguntou se haveriam outras. Diego foi convidado a conhecer outras pinturas na casa da artista, após explicar que morava longe e que era muito difícil para ela levá-las ao centro. No domingo seguinte ele realmente foi à residência da família Kahlo.

Foi muito gentil com Guillermo e Matilde, conversou um pouco sobre fotografia e voltou vários outros domingos. Logo, Diego e Frida se tornaram amigos íntimos e ela o apelidou de “gordo cara de sapo”, e conseqüentemente foram seduzidos, um pelo outro. Enquanto Diego pintava muros e paisagens, Frida pintava retratos e autorretratos. Trocavam opiniões e críticas sobre seus trabalhos e tornaram-se cúmplices também na arte.

Diego trabalhou na sua escala, monumental; eu, na minha, de proporções reduzidas. Ele, voltando principalmente para o exterior, para o social; eu, para o interior, o íntimo humano. Creio que essa cumplicidade, esse olhar voltado para o trabalho do outro, nossa confiança mútua e nosso sentido crítico na matéria estão entre as mais belas coisas que me foi dado viver. Uma das mais belas coisas da nossa relação. (JAMIS, 2015, p.156).

Em 23 de agosto de 1929 Magdalena Carmen Frida Kahlo e Diego Maria de la Concepción Juan Nepomuceno Estanislao de la Rivera y Barrientos Acosta y

¹³ Primeiro parágrafo da página 25

Rodríguez se casaram em uma cerimônia simples e íntima. Guillermo sentiu-se aliviado por saber que Frida teria mais apoio e garantia de cuidados médicos. Matilde ficou contrariada com a opção da filha, que escolhera como noivo um homem feio, gordo, boêmio, comunista e ateu. Foi o primeiro casamento oficial de Diego, realizado na prefeitura de Coyoacán. Com Angelina ele não havia se casado e com Lupe uniu-se apenas no religioso.

Para a cerimônia escolheram trajes simples.

Diego estava de terno e gravata em volta de um colarinho de camisa amarrotado, um grande cinturão, seu eterno chapéu na mão; Frida usava um vestido estampado, com babados, cabelos presos com uma fita, um xale, um colar rente ao pescoço e, em uma das fotografias, está com um cigarro na mão, detalhe que scandalizou as pessoas de bem. (JAMIS, 2015, p.166).

Figura 15 – Frida e Diego



Fonte: GNT.GLOBO, 2016¹⁴

Para impressionar e chamar a atenção de Diego, Frida trocou seus trajes masculinos por roupas extremamente femininas e com muitas influências de trajes típicos mexicanos. A imagem anterior de moço frustrado que conseguia ao usar macacões, roupas de homem e jalecos, foi substituída pela imagem de mexicana e feminina. Saias e vestidos longos, uso de anáguas, rendas e cores fortes, garantiam

¹⁴ Disponível em: <<http://gnt.globo.com/moda/materias/frida-kahlo-e-diego-rivera-exposicao-de-fotografias-retrata-amor-do-casal.htm>>. Acesso 13 jul 2016.

a artista uma possibilidade de se comunicar esteticamente com o amado. Atraía sua atenção usando xales, prendendo seu cabelo com fita e usando flores como adereço na cabeça ou nas roupas.

Frida construiu uma imagem que a apresentava simbolicamente como mexicana, mas tinha o cuidado de não apagar seus traços de ascendência européia, conseguidos pela preservação dos pêlos do buço e as sobrancelhas grossas e unidas no centro da testa. Mulher forte e inspiradora, logo estava sendo copiada e imitada pelas mulheres mexicanas. As saias longas e as camisas em forma de poncho inspiradas no vestuário tehuano rapidamente viraram moda.

Na festa de seu casamento, organizada na casa de Tina Modotti, Frida sofreu com a presença de Lupe e com a bebedeira de Diego. A saia que usava, longa e rodada, ajudava a disfarçar a deficiência de suas pernas. Porém, Lupe enciumada, levantou a saia da artista gritando a todos os convidados que Diego se casara com uma perna de pau. Descontente, Frida sem a defesa de seu bêbado marido, deixou a festa e foi para a casa dos pais. Só voltaram a se falar três dias depois.

Com o passar dos meses e a dificuldade financeira da família Kahlo, Frida e Diego mudaram-se para a Casa Azul. O muralista estava desenvolvendo vários trabalhos. Após ser contratado para pintar os murais dos ministérios da Educação e Saúde e uma parte do Palácio Nacional, Diego foi expulso do partido comunista, acusado de colaborar com o governo burguês do México.

Nesse mesmo período Frida passou pela primeira gravidez frustrada. Aos três meses sofreu um aborto e recebeu o diagnóstico de uma má formação pélvica que a impossibilitava de ter filhos. Era apenas o início de um pesadelo. Sua vontade de ser mãe ultrapassava todos os avisos médicos e sua frustração começou a ser colocada em suas obras.

Figura 16 – Obra “O hospital Henry Ford” (1932)



Fonte: NENHUMAMULHERMAIS, 2016¹⁵

A união dos dois artistas era assunto para todo o México. Alguns diziam que era um casamento arranjado e que os dois tinham amantes regulares que garantiam seus prazeres e amores. Apesar de Diego já ser muito reconhecido como artista, alguns curiosos chegaram a cogitar que sua união com Frida era para que ele ganhasse status e a influenciasse artisticamente. “Diego vai influenciá-la, Diego vai esmagá-la, a pintora é ela, ela vai perder a originalidade, ela é suficientemente pessoal para ser intocável, e assim por diante.” (JAMIS, 2015, p.175).

Consciente de seu trabalho, Frida Kahlo percebeu que Diego a influenciara em algumas obras, mas sabia que estava no controle de suas obras. Percebeu que logo após seu casamento, passou a produzir menos. Preocupada com a vida do casal, a possibilidade de engravidar e com a saúde mais tranqüila, ela diminuiu suas pinturas, chegando à conclusão que o sofrimento é um elemento determinante para a arte.

Em novembro de 1930 Frida conseguiu partir para sua tão sonhada viagem internacional. Diego, convidado para pintar uma série de murais em São Francisco mudou-se com a esposa. Já reconhecido em terras americanas e criticado pelos

¹⁵ Disponível em: <<https://nenhumamulhermais.files.wordpress.com/2013/10/henry-ford-frida-kahlo.jpg>>. Acesso 21 jun 2016.

mexicanos, ele garantiu que seus murais levariam ao país capitalista a possibilidade de sensibilizar os americanos.

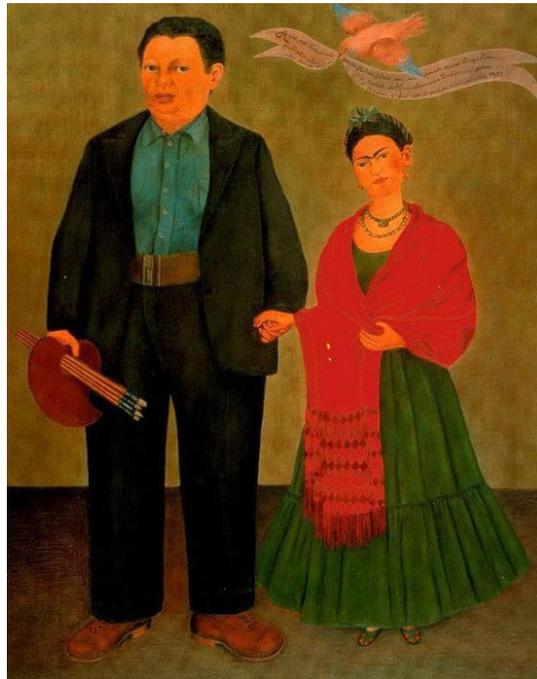
Quando chegaram a São Francisco, Diego ainda não trabalhava. Aproveitaram para conhecer a cidade e seus arredores e se encantavam com tudo o que viam. Quando o muralista iniciou seus trabalhos, Frida continuou percorrendo a cidade e passava o dia todo fora, realizando-se com as novas experiências. Por onde passava chamava a atenção. Suas roupas lhes conferia um caráter poético e os volumes e cores trazidos do México impressionavam pela estética diferente do vestuário americano.

[...]exibia suas saias e seus vestidos de babados, suas blusas bordadas, *rebozos*¹⁶ combinando, suas joias de ouro e prata cravejadas de jade, lápis-lazúli, turquesa, coral. Nas festas a que eram convidados, Frida logo se tornava o centro da atração, por sua alegrias e suas histórias contadas em mau inglês, por seu humor, sua gentileza, as canções mexicanas que entoava, depois da refeição. Edward Weston, o antigo companheiro de Tina, achava que ela parecia uma boneca. “Guardadas as proporções, naturalmente, pois, por outro lado, é forte e bem bonita”, escreveu ele. (JAMIS, 2015, p.177).

Durante este período, a artista voltou a ter problemas em sua perna. Uma dor na perna direita, a acentuada escoliose e uma vértebra deslocada a levaram de volta para a cama. Novamente imobilizada retomou a produção regular de suas pinturas. Afastando-se da influência de Diego, fez retratos de várias pessoas, agora mais criativos, poéticos e mais detalhistas. Em abril e maio de 1931, Frida pintou seu retrato ao lado de Diego e a obra refletia seu amor pelo marido.

¹⁶ Xale de algodão feito em tear manual tipicamente mexicano

Figura 17 – Obra “Frida e Diego Rivera” (1931)



Fonte: PT.WAHOART, 2016¹⁷

Em junho do mesmo ano, Diego e Frida retornaram ao México para que ele finalizasse os trabalhos que havia começado no Palácio Nacional. Mas o artista mexicano deixou aberta a porta, com um convite antecipado para pintar um grande mural em Detroit.

Os próximos meses seguiram tranquilos. Se hospedaram na Casa Azul e Diego iniciou a construção de uma casa situada no bairro de San Angel. A casa possuía dois lados interligados por uma pequena ponte e cercada de cactos.

Já em novembro retornaram aos Estados Unidos. Convidado para expor suas obras no Museu de Arte Moderna de Nova York, Diego sentiu-se honrado; afinal, através de Frances Flynn Payne, conselheiro artístico dos *Rockefeller*, foi o segundo pintor a receber esta oportunidade. A exposição foi um sucesso e Frida passava seus dias no limite entre os prazeres do capitalismo e uma culpa por fazer parte de um grupo social que parecia desprezar as misérias do mundo. (HERRERA, 2011).

¹⁷ Disponível em: < [http://pt.wahooart.com/Art.nsf/O/8CEFGE/\\$File/Frida-Kahlo-Frida-y-Diego-Rivera.JPG](http://pt.wahooart.com/Art.nsf/O/8CEFGE/$File/Frida-Kahlo-Frida-y-Diego-Rivera.JPG)>. Acesso em 01 jul 2016.

Frida aproveitava seus dias andando por seus bairros favoritos. Caminhava do *Central Park* até *Downtown* e se entretia entre *Little Italy* e *Hester Street*. Fez algumas amizades, entre elas Lucienne Bloch, assistente de Diego. Sua roupas a distraiam e, sempre que podia estava envolta com a confecção de novas peças para seu guarda roupa, característica que encantava sua amiga Lucienne.

[...]Ela ria de mim porque eu sempre trazia uma coisa qualquer dos meus passeios: dois metros de fita, um xale italiano, velhas contas de madeira para fazer um colar. Ela dizia que nunca tinha visto mulher mais jeitosa para combinar elementos disparatados, tivessem valor ou não. Ela dizia que, sem dúvida, a elegância, no fundo, era essa arte. Eu me sentia muito envaidecida. (JAMIS, 2015, p.186).

A artista realmente sabia da importância de suas roupas. Sabia que o valor estético de seu vestuário era sua principal atração, distração para os olhos de quem a analisava e para que não vissem sua deficiência nas pernas e coluna.

No mês de abril, do ano de 1932 foram a Detroit para que Diego pintasse o *Detroit Institute of Arts*, dirigido por Edsel Ford, presidente da Ford Motors. O ano de 32 foi difícil para Frida. Grávida, sofreu um aborto pela segunda vez, deixando-a desolada. Com fortes hemorragias, foi levada em uma noite ao hospital onde permaneceu por duas semanas, até a melhora de seu estado físico. Emocionalmente se curava através de suas obras. Esboços de bebês e um quadro representando o novo aborto a distraiam. Em setembro a notícia vinda do México, a alertava do agravamento da saúde de sua mãe, vítima de câncer. Apesar de uma viagem estressante e cansativa, ela conseguiu se despedir da mãe. Aos prantos e ainda sofrendo muito as conseqüências da perda de seu bebê, passou os últimos dias de Matilde ao lado de seu leito. Lucienne a acompanhou ao México, uma vez que Diego não poderia paralisar seu trabalho.

Voltaram do México em outubro e Frida retomou suas pinturas. Enquanto Diego estava irritadiço, recebendo muitas críticas por seu trabalho, sua esposa se distraia retratando seu mundo. Neste período pintou o quadro *Meu Nascimento*. A obra traz uma mulher deitada e coberta com um lençol. O quadro choca pela frieza com que retrata um possível parto, deixando a dúvida entre nascimento e morte. Decidida a pintar seu universo, sua vida, Frida simbolicamente representava o que

era sua realidade. Desta maneira encontrava sua liberdade e se afastava da dor. Desafiava o observador a decifrar se ela nascia ou era seu filho que morria.

Figura 18 – Obra “Meu nascimento” (1932)



Fonte: HERRERA, 2011. p.251

Em março de 1933 voltaram a Nova York. Entre críticos e apoiadores, Diego deveria pintar o mural do *Rockefeller Center*. Utilizando a cor vermelha em seu mural e, retratando a cabeça de Lênin no centro da obra, Diego se colocou numa situação difícil. Segundo Jamis (2015), exigindo modificações, *Rockefeller* não aceitou a condição de alterar a cabeça de Lênin por Abraham Lincoln. Passado alguns meses o mural foi apagado e seu contrato cancelado. Estavam de volta ao México, desta vez, na casa de San Angel.

Durante o ano de 34 a saúde de Frida piorou. Grávida pela terceira vez, precisou fazer um aborto provocado, uma vez que constatou-se que não tinha condições físicas de levar uma gravidez até o final. Pela primeira vez precisou amputar uma parte do pé direito e cinco falanges foram removidas. Diego queixava-se muito das despesas médicas e como distração se aproximou de Cristina, irmã caçula de Frida. Após descobrir que os dois estavam se relacionando, se separou de Diego e foi morar em Nova York. Mas a viagem durou apenas alguns meses. Disposta a retomar sua relação com Diego, Frida retornou ao México. Em seu

retorno teve um caso amoroso com o escultor Isamu Nogushi que a abandonou algum tempo depois, após ser ameaçado por Diego empunhando seu revólver.

Atormentada pelo ciúmes de Diego com sua irmã e envolvida em romances, Frida deixou de lado seus vestidos com influências mexicanas, seus colares e com intenção de chocar e mudar sua imagem, cortou seus cabelos curtos, impossibilitando os penteados com flores e fitas. Somente quando se reaproximou do marido que retomou os velhos hábitos de vestuário.

Em 1936 foi novamente operada e mais uma parte de seu pé direito foi removida devido a uma úlcera trófica.¹⁸

Aos poucos se reaproximou de Cristina e a casa de San Angel ficou movimentada. Diego morava de um lado, enquanto Frida morava do outro. Sempre rodeada das irmãs, sobrinhos e amigos, continuava lentamente a pintar seus quadros.

Em julho de 36, com a guerra civil espanhola, Frida e Diego se viram envolvidos em debates, reuniões e participaram à distância da defesa da República espanhola. Neste período tiveram notícias que Tina Modotti deixara Moscou e estava na Espanha. Através de um telegrama de Nova York, receberam um pedido de asilo político para Leon Trotski e sua esposa Natalia. Após aprovação do presidente Lázaro Cárdenas, os Trotski chegaram ao México em 9 de janeiro de 1937.

Guillermo havia deixado a Casa Azul quando decidiu morar com uma de suas filhas. Uma vez vazia, o casal Trotski foi levado a casa onde foram cercados de cuidados e atenção. O dia a dia na casa seguia tranquilamente e a proximidade de Trotski e Frida foi se intensificando. Durante meses se envolveram num caso extraconjugal e trocaram cartas de amor. Todos pareciam saber da relação com exceção de Diego. Tempos depois, Frida após confidenciar a uma amiga que cansara de Trotski, foi ao seu encontro e encerrou o relacionamento. Natalia sabendo de todo o caso, tratava Frida hora com frieza, hora com cordialidade.

Em abril de 1938 o Ministério das Relações Exteriores da França contratou o surrealista André Breton para fazer uma série de conferências e chegou ao México com sua esposa Jacqueline. Ao conhecer Frida e elogiar seu trabalho, afirmando que tinha forte apelo surrealista, ouviu da artista que o que ela pintava não passava

¹⁸ Defeitos da pele e tecidos circundantes, que ocorre como resultado de distúrbios da circulação sanguínea e linfática.

de sua realidade. Encantado com o trabalho de Frida Kahlo, afirmava que seu sofrimento permitiu que suas obras fossem recheadas de poesia. Convidou-a para expor em Paris e garantiu que levaria a proposta à frente.

Nas semanas seguintes a amizade entre os Rivera, os Breton e os Trotski se fortaleceu e era comum encontrar com os casais em compromissos pela cidade, ou ainda em piqueniques nas cidadezinhas próximas a Cidade do México. Em algum desses encontros nasceu a ideia de fundar a Federação Internacional dos Artistas Revolucionários Independentes e Breton foi o responsável pela elaboração do manifesto. Pouco tempo depois André Breton e sua esposa Jacqueline retornaram a França.

Durante o verão Frida se dedicou a pintura pensando em sua exposição que aconteceria em Nova York e no outono partiu sozinha para sua vernissage. Entusiasmada após ter vendido quadros e com encomenda de outros, ela se dividia entre uma excitação e um constrangimento diante do reconhecimento e dos elogios pelo seu trabalho. Diego, mesmo à distância, se preocupava e enviou uma pequena mensagem de recomendação.

Eu a recomendo a você, não como marido, mas como entusiasta admirador de sua obra, dura como aço e delicada e fina como as asas de uma borboleta, adorável como um belo sorriso, e profunda e cruel como a amargura da vida. (HERRERA, 2011,p.280).

Já em terras americanas, Frida usava suas roupas para esconder seu sofrimento. Seu pé direito, já deformado e muito dolorido, era escondido por meio de suas saias longas, decoradas com rendas e babados. Na noite de abertura da vernissage estava vestida magnificamente e o efeito estético foi o esperado. Conseguiu surpreender todos os convidados, passando a imagem de mulher forte e com senso estético apurado.

Neste período conviveu com Nickolas Muray, fotógrafo que, assim como ela, possuía origens húngaras. Sempre entregue de forma intensa, Frida viveu seu romance com Muray sem hesitação. Passavam dias e noites juntos, como namorados e esta relação se fortalecia a cada encontro. Quando decidiu ir a Paris, Frida sofreu muito ao se despedir do amante, mas partiu confiante, após um período de boas vendas de seus quadros e registros de muitas encomendas.

Ao chegar à França a artista se decepcionou com a organização da exposição. Seus quadros estavam retidos na alfândega pois nenhuma sala havia sido preparada para recebê-los. Segundo Jamis (2015) quem a ajudou foi Marcel Duchamp, que conseguiu retirar seus quadros da alfândega e resolveu o problema da galeria de arte. Sua esposa também foi cuidadosa, socorrendo-a num hospital, quando Frida ficou doente. Internada com colibacilose renal, logo que teve alta foi levada a casa dos Duchamp a convite de sua esposa.

A exposição foi um sucesso. Após a recusa de algumas galerias que estavam com medo de expor as obras de Frida Kahlo e chocar as pessoas, teve o reconhecimento que manteve sua auto-estima. O reconhecimento de pintores como Wassily Kandinsky, Joan Miró, Max Ernst e Pablo Picasso, que mais tarde escrevera a Diego Rivera: “(...) Nem você, nem Derain e nem eu sabemos pintar como os de Frida Kahlo. (...)”. (JAMIS, 2015, p.243).

Assim como sua obra, sua roupas também causaram impacto. Frida conseguia mais uma vez propor uma imagem estética que a identificasse, que dissesse apenas por meio do olhar quem era ela, de onde vinha e a força de sua personalidade. A estilista Elsa Schiaparelli encantada com as cores, as proporções, os acessórios e detalhes das roupas de Frida, criou o “vestido Madame Rivera” e na capa da revista Vogue apareceu fotografada com as mãos cheias de anéis.

Frida voltou para Nova York com os antigos hábitos. Bebia muito e garantia que o álcool marca os corpos e espíritos das pessoas de diferentes maneiras. Sempre deixou claro que em suas obras nunca pintou a embriaguez, e que, de certo modo, pintava muito mal quando excedia na bebida. O que mais ansiava em seu retorno era o reencontro com Nickolas Muray, e ele a estava esperando quando desembarcou do navio. Mas as novidades não eram boas. Muray explicou a Frida que iria se casar, deixando-a muito triste. Sabia que tinham uma relação difícil e insustentável, mas seu amor e admiração eram tão grandes que não conseguia conter o sentimento de perda e frustração. Para Muray, Frida garantia a eterna amizade e votos de felicidade, mas sozinha chorava como criança. Pediu ao amante que preservasse suas histórias, seus encontros e principalmente os lugares que freqüentavam juntos.

A artista voltou para o México onde encontrou Diego tenso e uma situação constrangedora com o casal Trotski. Provavelmente após descobrir o caso amoroso

entre sua esposa e o político, Diego começou a ser agressivo com Trotsky que decidiu deixar a Casa Azul.

Sofrendo com a perda de Nickolas e consciente das relações de Diego com outras mulheres, a artista decidiu voltar a morar na Casa Azul, na tentativa de retomar seu trabalho. Num ambiente mais tranqüilo e inspirador ela poderia retomar suas pinturas e ocupar sua cabeça para esquecer tanto sofrimento.

O lugar era bonito, espaçoso e luminoso, alegre pelas cores de suas paredes – azul, verde, tijolo, amarelo -, pela abundância das plantas do pátio, e era agradável de se viver lá. A casa, por ter muitas partes envidraçadas, parecia ter sido feita para acolher o céu e o sol. (JAMIS, 2015, p.252).

Isolada e sem querer sair ou ter contato com outras pessoas, Frida resolveu iniciar sua grande obra, intitulada “*As duas Fridas*”. Nesta pintura deixaria registrado a existência de uma Frida real e outra sonhada.

Figura 19 – Obra “*As duas Fridas*” (1939)



Fonte: HERRERA, 2011. p.255

Diante do céu cinzento de nuvens carregadas, duas Fridas estão sentadas olhando para o espectador: uma, vestida com

sua blusa tehuana¹⁹, tem na mão uma foto em medalhão de Diego criança; a outra, com um vestido branco de gola alta rendada, como uma noiva do século passado, tenta com uma pinça médica deter a hemorragia que sai do seu coração aberto. Mas o mal está feito, deixa traços: a pinça não consegue estancar o sangue que vai se esvaindo do corpo de Frida, o vestido branco está manchado. (JAMIS, 2015, p.259).

Frida trabalhou cada detalhe. As roupas reforçavam as imagens das personagens. A renda do vestido foi trabalhada exaustivamente até garantir que ficasse com aparência bem rígida para contrastar com o sangue que escorria.

Diego que já se distanciara da artista e permanecera morando na casa de San Angel, mal a visitava. Em setembro, por consentimento mútuo, entraram com o pedido de divórcio. Os dois, reservados neste momento, declararam apenas que a separação foi de comum acordo e que não envolvia questões sentimentais ou artísticas.

Em janeiro de 1940 a “Exposição Internacional do Surrealismo” realizada na Cidade do México, apresentou a obra “As duas Fridas”, entre outras obras de artistas mexicanos. Mesmo com sua saúde abalada e seu frágil estado, a artista foi a galeria.

Sua saúde piorou muito neste período. Uma dermatose atingia agora suas mãos, que coçavam e ficavam vermelhas a todo momento. Emocionalmente ficou muito abalada quando soube que Trotski fora assassinado por Ramón Mercader, que alguns meses antes, ganhara a confiança de Frida.

Aconselhada por Diego, que a procurou ao saber de seu estado físico e psicológico, Frida foi para São Francisco para tratamento médico. Mais uma vez estava presa aos coletes e aparelhos ortopédicos. Durante sua vida aprendeu a lidar esteticamente com eles, pintando-os e decorando-os com tecidos, aviamentos, pedaços de cacos coloridos, mas nunca em toda sua vida, se acostumaria emocionalmente a essa “prisão”.

Internada novamente foi cuidada, super alimentada e os médicos proibiam a todo custo que ingerisse bebidas alcoólicas. Ainda no hospital conheceu Heinz Berggruen, jovem colecionador de arte, que se encantou com Frida e a visitava frequentemente. Não demorou para que se envolvessem. Um mês depois ela partia

¹⁹ Natural da cidade de Tehuantepec, no estado de Oaxaca, México.

com Heinz para Nova York. Hospedada no *Barbizon-Plaza Hotel* apresentou a sociedade mais um de seus amores. Desta vez, o romance foi mais curto. Frida não resistiu aos apelos de Diego, para que retornasse ao México e se casassem novamente. A artista que já há algum tempo escrevia em um diário, registrou o motivo que a fez ceder. Sentia-se segura ao lado de Diego e sabia que seu sentimento por ele jamais mudaria. Sempre seria seu grande amor. (FUENTES, 2012, p.175).

Em 8 de dezembro, em uma cerimônia íntima, tornaram-se novamente marido e mulher. Desta vez, fizeram alguns acordos, dentre eles, que Diego não tivesse relações sexuais com outras mulheres.

Voltaram a morar na Casa Azul e retomaram suas pinturas. Frida era cada dia mais reconhecida por seu trabalho. Em 1942, Frida e Diego começaram a fazer parte do corpo de professores de uma nova escola de arte popular e liberal que fora aberta na Cidade do México. Com a saúde debilitada, Frida recebia seus alunos em sua casa, a qual preparava cuidadosamente para recebê-los.

Ela formou discípulos que figuram hoje entre os elementos mais notáveis da geração de artistas mexicanos. Sempre incentivou neles a preservação e o desenvolvimento da personalidade em seu trabalho, ao mesmo tempo que a preocupação com a clareza social e política das ideias. (Diego Rivera) (JAMIS, 2015, p.284).

Próximo a sua casa organizou uma exposição com os trabalhos de seus alunos, conhecidos como “Fridos”. Grandes nomes da arte e da política foram conhecer os murais, uma ideia de arte popular que teve continuidade depois da primeira.

Com o passar dos anos Frida precisou substituir os coletes de couro e gesso por coletes e aparelhos de aço. Ela estava cada dia mais magra e precisava de transfusões de sangue. Em maio de 1946, acompanhada de sua irmã Cristina, voltou a Nova York para uma nova cirurgia. Precisou soldar algumas vértebras usando um pedaço de seu osso pélvico e uma chapa metálica. Quando retornou ao seu país, recebeu um novo colete de aço que a imobilizou por oito meses. Sua perna direita ainda atrofiava e sua mão incomodava com a dermatose. O que a

mantinha emocionalmente estável era sua pintura. Em suas obras registrava suas dores e seus encantamentos. Em 1950 Frida piorou bastante.

Mas, em consequência da intervenção, a abertura praticada nas costas infeccionou sob o colete. Por mais que tratassem desse primeiro abscesso, não havia meio de a ferida cicatrizar e a infecção voltava incessantemente. E se a infecção fosse mais profunda? Operaram de novo. E a ferida continuava sem fechar...Além de tudo, as defesas de Frida estavam esgotadas. Alimentada às vezes à força, era submetida também a transfusões de sangue e a enchem de vitaminas. (JAMIS, 2015, p.309).

Muito enfraquecida quando voltou para casa, sabia que teria um fim breve, mas continuava a beber muito e existem registros que algumas vezes tentou acabar com a própria vida, por meio de ingestão de doses grandes de remédios.

Sua última exposição em vida, aconteceu em 13 de abril de 1953, na galeria da fotógrafa Lola Alvarez Bravo. Frida Kahlo já não podia andar, mas desconfiados que ela iria a exposição, levaram na mesma manhã sua cama, com todos os berloques e penduricalhos. Com sirenes de ambulância anunciando sua chegada, a artista apareceu, belamente vestida e com os cabelos cuidadosamente penteados. Permaneceu por um tempo inspirando seu reconhecimento, observando pela última vez seus admiradores e suas obras, que estiveram ao seu lado durante todo seus sofrimentos e que eternizariam sua história, suas dores e seus amores.

Nos meses seguintes ela teve a triste notícia que necessitaria amputar a perna direita, já sem circulação sanguínea. Fez 46 anos antes de sua última cirurgia e quando foi levada de volta a casa azul passava seus dias chorando e em silêncio.

11 de fevereiro de 1954

Amputaram-me a perna há 6 meses, que foram séculos de tontura e, por momentos, acreditei que ia perder a razão. Continuo a ter vontade de me suicidar. É Diego que me impede, porque, por vaidade, acredito que ele pode precisar de mim. Ele me disse e eu acredito. Mas nunca sofri tanto em minha vida. Esperarei ainda um pouco.... (JAMIS, 2015, p.327).

No dia 2 de julho, Frida pela primeira vez em sua vida, colocou um lenço de seda em volta da cabeça, sem perceber que estava amassado. Ninguém conseguiu fazê-la mudar de ideia, e ela partiu, levada por Diego Rivera em sua cadeira de rodas, para uma manifestação comunista.

Frida Kahlo viveu intensamente até o final de sua vida. As palavras de Jamis Rauda descrevem seus últimos momentos e registram a morte dessa fascinante mulher e artista.

Já não tinha forças. Absolutamente.

“Embolia pulmonar.” Foi o último diagnóstico dos médicos quando, na madrugada de 13 de julho de 1954, encontraram Frida morta em seu leito.

Seu último quadro? Belas melancias abertas, apetitosas; uma natureza morta intitulada *Viva a vida!*

Suas últimas palavras? Uma frase em seu diário:

“Espero que a saída seja feliz e espero não voltar nunca mais.” (JAMIS, 2015, p.332).

Com uma história de vida forte e permeada de acontecimentos trágicos a artista mexicana Frida Kahlo construiu sua imagem estética como veremos no capítulo seguinte. Um vestuário repleto de arte, cultura mexicana e envolvimento político, mas, ao mesmo tempo, um guarda roupa de poesia, identidade pessoal e discursos marcantes.

CAPÍTULO 3

O GUARDA ROUPA DE FRIDA KAHLO

No primeiro capítulo vimos a importância do vestuário como forma de linguagem. Inseridos em uma sociedade e influenciados pela cultura que vivemos, escolhemos nossas roupas. A forma, as proporções, cores e texturas, constroem discursos que nos apresentam. Muitas vezes estas imagens são produzidas com a finalidade de propor leituras que transmitam a informação desejada por quem as elabora. Utilizando o corpo como suporte desta linguagem, construímos um vestuário de conteúdo imagético e forte significação.

As roupas, em seu papel de comunicação simbólica, têm fundamental importância, como meio de transmitir informações tanto sobre o papel e a posição social daqueles que as vestem quanto sobre sua natureza pessoal. (CRANE, 2006, p.199).

Símbolos e signos combinados proporcionam uma comunicação repleta de significados. A posição social, aliada à cultura presente numa sociedade, determinam estas leituras, possibilitando a transmissão de informações e uma percepção estética identitária.

No segundo capítulo apresentamos Frida Kahlo, sua conturbada vida e as referências de sua arte. A artista mexicana soube como usar suas roupas como linguagem estética. A influência do marido Diego Rivera em sua vida, sua adolescência como testemunha da Revolução Mexicana, seus amigos e família, formaram um cenário de cultura extraordinário. Uma artista fiel à sua personalidade, inquieta, contestadora e inconformada com seu destino médico.

Neste capítulo temos uma análise de seu guarda roupa, apresentado no livro *El Ropero de Frida*, um acervo que hoje se encontra na Casa Azul, atual museu na Cidade do México. Com mensagens explícitas e outras subliminares, Frida escolheu todos os detalhes que possibilitavam o discurso que desejava, de forte identidade e com referências culturais, sociais e políticas que a cercaram.

As roupas de Frida sempre tiveram muitas influências mexicanas, mas podemos observar também referências européias, guatemaltecas e asiáticas. A combinação destas culturas foi o grande diferencial da artista. Ela conseguia

facilmente unir a força de uma mulher *tehuana* ao romantismo²⁰ das referências européias. Construía *looks* com o contraste dos volumes mexicanos, amplos e exagerados, com os bordados orientais, contidos e detalhistas. Esse rico repertório foi usado como diferencial e, conseqüentemente, garantiram todo o destaque e sucesso de Frida Kahlo quando utilizava a roupa como forma de se comunicar.

Observando e analisando seu guarda roupa notamos que suas escolhas têm uma forte relação com seu estado emocional. Os períodos em que a artista sofria com dores, cirurgias e angústias amorosas são os momentos que sua produção artística ganhava intensidade. Nos momentos em que viveu de forma mais tranqüila, sua produção não crescia, e muitas vezes não pintava nenhum quadro. Quando relacionamos sua vida pessoal com suas obras, identificamos seu estado emocional e, como referência direta, suas roupas se adaptam ao período vivido. Muitas peças foram vestidas em tom de protesto, algumas para seduzir e a grande maioria para reforçar a cultura que viveu, esconder sua deficiência e garantir a imagem pictórica de identidade forte e marcante.

Frida teve uma influência muito marcante em suas roupas depois que iniciou seu romance com Diego Rivera e, principalmente quando se casou com o artista muralista. Ela sentia necessidade de passar a imagem de uma mulher mais sensual e feminina para que Diego a admirasse.

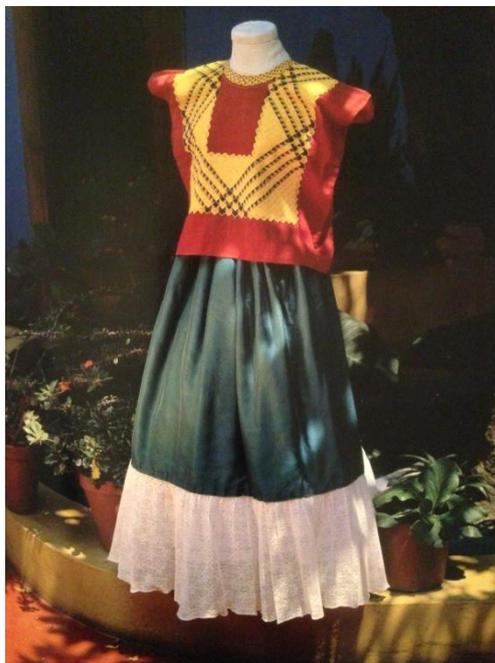
Em outra época me vestia como menino, calças, botas, jaqueta....mas quando fui encontrar Diego me vesti com um traje *tehuano*. Nunca estive em *Tehuantepec*, nem Diego quis me levar. Não tenho relação com as pessoas de lá, mas de todos os vestidos mexicanos, o de *tehuana* é o que eu mais gosto e por isso me visto de *tehuana*. (VÁZQUEZ, 2007, p.33. Tradução nossa).

As roupas mexicanas e as referências *tehuanas* foram as escolhas perfeitas para seu corpo e personalidade. Questões políticas também impulsionaram Frida a propagar estas influências. Com o movimento nacionalista mexicano, referências culturais eram valorizadas e causavam impacto cultural no povo mexicano.

²⁰ O romantismo foi um movimento artístico, político e filosófico surgido nas últimas décadas do século XVIII na Europa que durou por grande parte do século XIX. Caracterizou-se como uma visão de mundo contrária ao racionalismo e ao iluminismo e buscou um nacionalismo que viria a consolidar os estados nacionais na Europa.

As saias amplas com barrados franzidos garantiam que sua deficiência fosse disfarçada e a oscilação das camadas das saias ao caminhar, escondiam os movimentos diferentes ao andar, causados pela atrofia em uma de suas pernas. Muito freqüente em seu vestuário estava o *huipil*, uma túnica de origem maia. Com modelagem reta e ampla, a peça garante uma silhueta que disfarça as imperfeições do corpo e, para a artista, uma certeza que seus coletes ortopédicos poderiam ser escondidos.

Figura 20 – Saia e huipil²¹



Fonte: VÁZQUEZ, 2007. p. 71

Frida Kahlo sabia que se comunicava por meio de suas roupas. Em suas obras, em seus retratos, Frida pintava exatamente a peça de roupa que transmitisse o que desejava e tinha convicção que combinando os elementos do vestuário, conseguiria causar impacto visual. Em sua obra *Meu vestido pendurado ali* de 1933, a artista não pintou seu corpo. Em um cenário surrealista, estendeu um vestido ao centro e foi o bastante para identificar sua presença na obra. Sua roupa adquiriu uma força tão impactante, que, nessa obra especificamente, seu corpo tornou-se supérfluo. A imagem estética é tão marcante que não precisamos do corpo para identificar que este vestido pertencia à Frida Kahlo. A artista utilizou seu corpo como

²¹ Blusa enfeitada com motivos coloridos própria das índias do Sul do México.

apoio para vestir as peças e assim garantir a imagem estética de sua identidade. Nesta obra notamos como realmente o discurso está presente na imagem; como a linguagem não verbal ultrapassou a roupa vestida em um corpo e adquiriu força suficiente para comunicar somente como recurso pictórico.

Figura 21 – Obra “Meu vestido pendurado ali” (1933)



Fonte: PORTALDOPROFESSOR, 2016²²

Em uma imagem identificamos a artista e sua influência cultural. Colocado no centro de uma obra que mistura, o que Frida identificava na sociedade daquela época, o vestido reforçava a cultura mexicana. A referência *tehuana* agregava um valor de nacionalidade mexicana como o centro, a coisa mais importante em meio a tudo o que o cercava.

A partir das referências teóricas, da roupa como forma de linguagem e a biografia da vida da artista mexicana Frida Kahlo, analisadas nos capítulos anteriores desta pesquisa, dividimos suas roupas em três blocos que chamamos de painéis, denominados: painel cotidiano, painel cultural e painel protesto. Cada

²² Disponível em:

<<http://portaldoprofessor.mec.gov.br/storage/discovirtual/aulas/9240/imagens/meuvestido.jpg>>. Acesso em 03 ago 2016.

painel traz uma compilação com referências próprias e símbolos que estão presentes nas roupas. Muito mais do que detalhes primários, a análise compõe uma leitura das roupas de acordo com suas intenções de comunicação, a forma e o período que foram usadas. Algumas características são encontradas em painéis diferentes, como por exemplo, o volume das saias, o modelo das batas²³ e xales. Eles estão presentes no painel cotidiano, assim como no painel cultural, mas são diferentes nas composições dos tecidos e aplicações, como veremos na análise a seguir. Identificamos também algumas peças que Frida vestiu para confrontar ideais ou como forma de protesto emocional ou político. Essas roupas fazem parte do painel protesto e suas análises também serão expostas. Abaixo foram selecionadas imagens que representam e identificam cada painel. A análise dos painéis apresenta a leitura de algumas peças e a comparação com os demais. No final deste capítulo, cada painel pode ser observado com todas as suas imagens.

Figura 22 – Blusa e saia rodada



PAINEL COTIDIANO

Fonte: VÁZQUEZ, 2007. p.80

²³ Modelo de blusa ampla e curta

Figura 23 – Saia com renda e blusa bordada



Fonte: VÁZQUEZ, 2007. p.76

PAINEL CULTURAL

Figura 24 – Frida em sua casa



Fonte: VÁZQUEZ, 2007. p.92

PAINEL PROTESTO

3.1. Os painéis

O painel cotidiano agrega as peças de roupa que a artista mexicana usava em seu dia a dia, roupas que vestia para ficar em casa, para pintar suas obras e peças

que a acompanharam durante seus tratamentos médicos, sejam peças ortopédicas ou aventais hospitalares.

Observamos nas roupas uma proporção comum nas peças, utilizando uma modelagem ampla, cores vibrantes e alguns detalhes de aviamentos e acabamentos. A influência da cultura mexicana pode ser observada nas cores vibrantes e na composição das peças, unindo sempre um modelo tradicional com pequenos detalhes. Nas batas, por exemplo, existem aplicações de fitas coloridas que decoram as peças. A modelagem seguia uma silhueta quadrada que aumentava o pequeno corpo de Frida e conseguia esconder seus coletes ortopédicos de gesso.

Segundo Vázquez (2007), basicamente ela vestia tecidos naturais como o algodão, o linho e a viscose. As batas possuíam apenas costuras nos ombros e laterais deixando um espaço aberto para a passagem dos braços. Essa construção ampla ajudava também nos momentos em que estava trabalhando. O movimento dos braços ficava natural mesmo quando a artista pintava suas obras deitada, o que normalmente acontecia após uma cirurgia.

Figura 25 – Blusa branca com detalhes



Fonte: VÁZQUEZ, 2007. p.151

As roupas são, em suas construções, mais simples. Notamos que os volumes inferiores também são mantidos pois, como dissemos anteriormente, a proporção ajudava a artista a esconder sua deficiência. Ao caminhar com as saias longas e volumosas era difícil notar que Frida mancava, mesmo que levemente. Sua botas eram adaptadas, com alturas diferentes, mas mesmo assim, seus passos não eram normais. Quando andava seu tronco balançava, porém o olhar de quem a observava, desviava para as rodas de suas saias.

Mesmo sendo peças menos elaboradas, Frida não abria mão das cores fortes. Se os tecidos não fossem com cores contrastantes, fitas ou detalhes de tecidos diferentes eram aplicados para aumentar a cartela das cores.

Suas roupas eram constantemente representadas em suas obras, o que garantiria, até a longo prazo, uma propagação de sua identidade estética. Na obra *Autorretrato com o retrato do Dr. Farill*, de 1951, Frida está vestida com uma bata branca que tem apenas um adorno colorido. Um conjunto de fios de seda em cores diferentes, trançados e aplicados bem ao centro do decote da frente. Nos ombros pequenos pespontos para deixá-los levemente alcochoados e nas barras um discreto viés colorido, que pode passar despercebido na imagem vestida.

Figura 26 – Roupas do acervo de Frida



Fonte: VÁZQUEZ, 2007. p.115

Figura 27 – Obra “Autorretrato com o retrato do Dr.Farill” (1951)



Fonte: VÁZQUEZ, 2007. p.114

O quadro representa a roupa exatamente como era, ampla e acompanhada de uma saia bem rodada e preta. Vázquez (2007) registra que o acervo com as roupas de Frida contém muitos *huipiles* com variações de aplicações e bordados.

A coleção de Frida tem huipiles de luxo que se caracterizam com brocados com fios mais grossos aplicados sobre os ombros e bordados com fios mais grossos e caseados de botão nas pontas. Dois deles têm tranças costuradas com fios coloridos. (VÁZQUEZ, 2007, p.112).

No painel cotidiano estão também as peças que Frida usava quando precisava ficar internada para tratamento ou cirurgias. Aventais com identificação, e aparelhos ortopédicos a acompanharam praticamente por toda sua vida, uma vez que, após sofrer o acidente no bonde sempre precisou de assistência médica. Os coletes de gesso que precisava vestir ficavam normalmente escondidos debaixo dos vestidos, das huipiles e dos xales, mas eram constantemente decorados por suas pinturas. Tinha a necessidade de usar esse vestuário médico mas não deixava de colocar sua identidade, mesmo que as peças fossem de uso temporário. Talvez desta maneira, Frida conseguia minimizar a raiva que sentia por precisar vestir estas peças. Seu descontentamento era evidente e quando interferia esteticamente no gesso ou nas botas ortopédicas, seu mundo parecia voltar para o seu controle.

Figura 28 – Avental hospitalar



Fonte: VÁZQUEZ, 2007. p.19

Figura 29 – Frida em sua cama



Fonte: AUDACES, 2007²⁴

²⁴ Disponível em:

<<http://www.audaces.com/plugins/ckeditor/ckfinder/userfiles/images/Ultimas%20Not%C3%ADcias/20151007/2%2BEI%2Bcl%C3%B3set%2Bde%2BFrida%2BKhalo.jpg>>. Acesso em: 30 out 2016.

Para completar o vestuário do seu dia a dia, ela usava anáguas que, mesmo vestidas por baixo de suas saias eram sutilmente decoradas. Pequenos bordados e aplicações de rendas são presentes nas peças.

Figura 30 - Anáguas

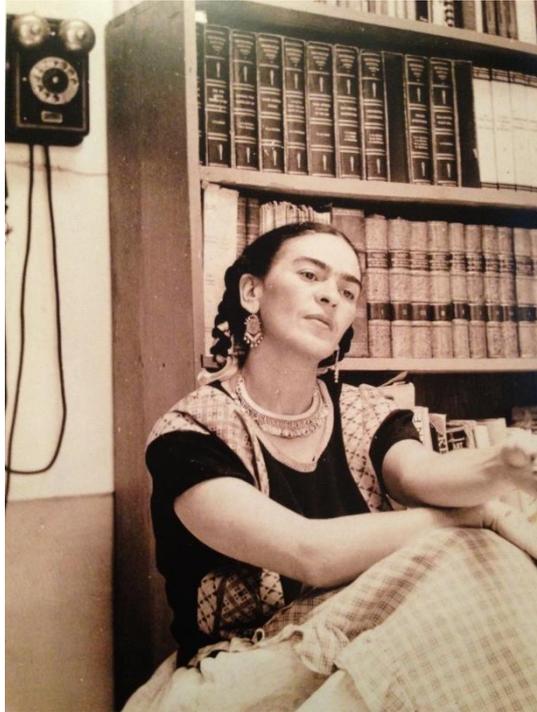


Fonte: VÁZQUEZ, 2007. p.152

As peças do cotidiano têm muita influência européia e garantiam à imagem referências do romantismo. A força de Frida Kahlo recebia uma dose de fragilidade que a artista usava a seu favor, principalmente quando estava com Diego. Apesar de seu constante nacionalismo e seu orgulho por ser mexicana, ela não escondia sua ascendência européia. No rosto, mantinha os pêlos da sobrancelha o que as deixava unidas e nunca se preocupou em tirar os pêlos do buço, já que os dois lhes conferia uma imagem mexicana, mas com um lado europeu que a satisfazia.

As peças com referências mexicanas e européias não possuem tantos bordados e as aplicações de aviamentos são discretas. Observando as peças separadamente notamos que são roupas presentes no cotidiano das mexicanas e suas formas e volumes foram usados por Frida de acordo com sua identidade. As roupas possuíam menos detalhes, mas a artista se adornava com muitos anéis, tranças e flores nos cabelos.

Figura 31 – Frida Kahlo



Fonte: HERRERA, 2011. p.311

Diferente das peças do painel cotidiano estão as roupas do painel cultural. Como estamos analisando as roupas de Frida Kahlo, é claro que os volumes, cores e proporções são semelhantes. O que diferencia as peças do painel cultural das dos demais painéis são os detalhes, as fortes referências da tribo *tehuana* e a quantidade de bordados, aplicações e mistura de cores.

Diego Rivera era apreciador da cultura tehuana e acredita-se que Frida realmente sofreu uma influência muito grande dessas mulheres por conseguir agradar facilmente seu amado. Herrera (2011) analisa a obra *As Duas Fridas* de 1939, pintado por Frida após seu divórcio, salientando a diferença entre o estado emocional das duas retratadas e evidencia como suas roupas estavam ligadas a imagem de duas mexicanas diferentes, uma com referências tehuanas e outra com referências europeias.

Figura 32 – Obra “As duas Fridas” (1939)



Fonte: HERRERA, 2011. p.255

A Frida à esquerda, a que Diego não ama mais, usa um vestido branco vitoriano, com delicados ornamentos no peito e no pescoço e umas poucas flores vermelhas à barra; a Frida à direita veste trajes típicos mexicanos, saia e blusa tehuanas, e seu rosto parece um tom mais escuro do que sua companheira espanhola, gradação que sugere a herança dual de Frida – parte índia mexicana e parte europeia. (HERRERA, 2011, p.338).

Abordamos no capítulo anterior²⁵ que Frida pintou essa obra num momento de isolamento e tristeza, desejando registrar a Frida real e a Frida sonhada, mas agora percebemos na pintura das roupas os detalhes dos discursos estéticos em seu vestuário. A personagem retratada como mexicana tehuana tem o coração sangrando após a decepção com seu amado, enquanto a europeia está forte e a

²⁵ Segundo parágrafo da página 64

consola. Nas roupas podemos observar que as construções são iguais. Saias rodadas e as batas amplas, porém, uma ricamente adornada com bordados, rendas e fitas, enquanto a outra possui apenas um volume na barra da saia, feito somente em tecido, e dois aviamentos para decorar a *huipil*.

Com essas características são as roupas selecionadas no painel cultural. As batas sempre muito coloridas e bordadas com fios, fitas e aviamentos decorativos. O uso de tecidos estampados recebe ainda a combinação de outros tecidos diferentes, sempre muito coloridos e adornados com bordados manuais riquíssimos em detalhes sempre coloridos.

Figura 33 – Blusa estampada



Fonte: VÁZQUEZ, 2007. p.60

Figura 34 – Blusa bordada



Fonte: VÁZQUEZ, 2007. p.119

As saias possuem a mesma silhueta das saias do cotidiano mas recebem camadas extras e adornos. A criatividade da artista influencia seu guarda roupa e sua aptidão para trabalhar com as cores, tão apreciada em suas obras, é facilmente notada no seu vestuário. Na imagem abaixo notamos como um mesmo modelo de saia era alterado pela artista para a formação de uma nova peça de roupa. Com a mudança da cor de um tecido e a aplicação de aviamentos diferentes ela conseguia enriquecer seu guarda roupa criando novos modelos. Nos barrados percebemos bordados, aplicações de fitas e camadas de tecidos rendados que conferem às saias uma imagem colorida e marcante.

Figura 35 – Saias de Frida



Fonte: VÁZQUEZ, 2007. p.62 e 63

A modelagem é uma só e a construção, corte e costura não escondem nenhum segredo ou dificuldade. Os detalhes presentes na cultura que a influenciou são exatamente transportados e adaptados às suas roupas.

Figura 36 – Índias tehuanas



Fonte: MEXICOEMFOTOS, 2016²⁶

Figura 37 – Índias tehuanas



Fonte: MEXICOEMFOTOS, 2016²⁷

²⁶ Disponível em: <[HTTP://mexicoemfotos.com](http://mexicoemfotos.com)>. Acesso em 20 out 2016.

²⁷ Disponível em: <[HTTP://mexicoemfotos.com](http://mexicoemfotos.com)>. Acesso em 20 out 2016.

Figura 38 – Saia e blusa bordados



Fonte: VÁZQUEZ, 2007. p.73

As cores fortes, o uso de flores nas estampas, nos bordados e como decoração nos cabelos, aproximam a imagem de Frida Kahlo à das índias da região de Oaxaca. A identificação cultural é rapidamente estabelecida e o nacionalismo mexicano é preservado com o uso e divulgação de seus hábitos e costumes. Ela vestia suas roupas elegantemente o que causava um movimento de associação e cópia por parte de outras mulheres. No período em que morou nos EUA, Frida era chamada de “mexicaninha” e suas peças serviram de inspiração para várias mulheres da sociedade americana, que se identificavam e queriam “parecer” com a artista. Ao observar suas fotos não é difícil entender porque a copiavam. A combinação de suas roupas, aliadas aos seus acessórios, como anéis e enfeites de cabelo, formava uma imagem estética encantadora. Quem observava Frida trabalhando, em uma festa ou até mesmo em seus momentos de descontração e descanso, não se cansava de admirar. Personalidade forte, extrovertida, sua presença não passava despercebida. Era admirada, analisada e copiada. A sensação que as roupas coloridas causavam podem ser observada em suas fotos e pinturas. As imagens são encantadoras e prendem a atenção de quem as observa. Mais do que admiração, Frida Kahlo conseguia transmitir a cultura de seu país por meio de seu vestuário.

Figura 39 – Frida Kahlo com tranças



Fonte: VÁZQUEZ, 2007. p.108

Figura 40 – Frida com blusa bordada



Fonte: VÁZQUEZ, 2007. p.121

Seu guarda roupa era farto de roupas com influencias culturais e seu acervo aumentava na medida em que viajava. Durante sua estadia nos Estados Unidos, Frida caminhava por seus bairros preferidos a procura de novos tecidos e modelos para fazer roupas novas. Quando esteve na Europa trouxe influências orientais a partir da cultura que chegava àquele continente, trazidas pelo mercado comercial. Modelos de kimonos se uniram à modelagem que ela já estava habituada a vestir. As vantagens eram semelhantes; construções amplas que facilitavam os movimentos dos braços e disfarçavam suas imperfeições.

Figura 41 – Veste estampada e bordada



Fonte: VÁZQUEZ, 2007. p.127

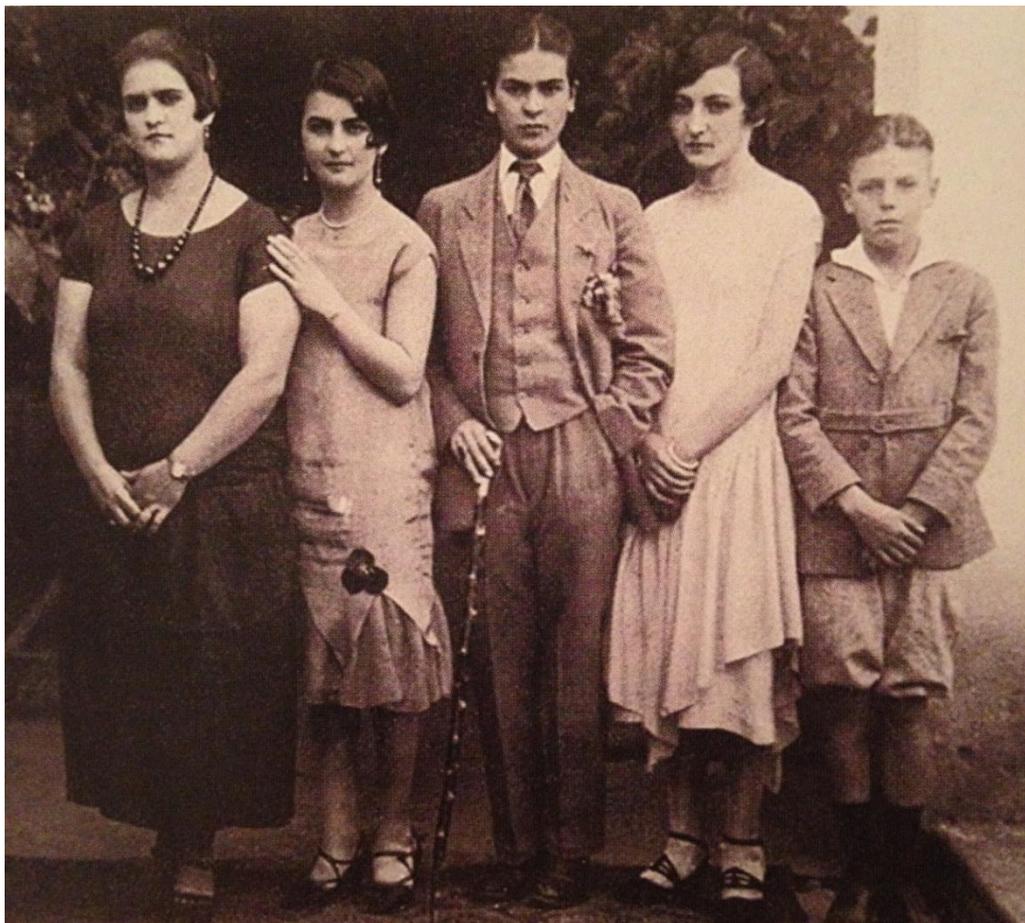
Figura 42 – Estampa com influência oriental



Fonte: VÁZQUEZ, 2007. p.91

Envolvida com a cultura de seu país foi também influenciada pelos acontecimentos da sua vida, e, em muitos momentos Frida usa as roupas como forma de protesto. Algumas imagens foram selecionadas no painel protesto e mostram claramente as intenções da artista em chocar ou mostrar suas intenções políticas, sociais ou ainda, sua insatisfação com o que estava vivendo. Naquele período era comum para algumas artistas se vestirem com trajes masculinos, não somente no México. Ainda adolescente ela se vestiu como homem para uma foto de família. O motivo poderia ser uma brincadeira, mas acontecimentos futuros mostram que já seria uma forma de protesto, uma maneira de se manifestar insatisfeita, triste ou constestadora.

Figura 43 – Frida (ao centro) (1926)



Fonte: VÁZQUEZ, 2007. p.29

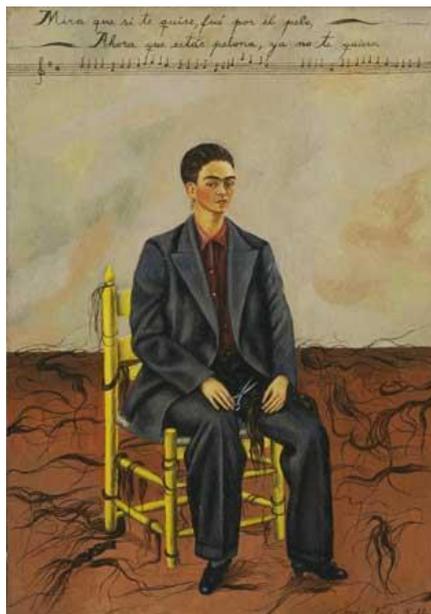
[...] ela se destaca do grupo de seus familiares, todos trajados de maneira convencional, por usar um terno masculino de

três peças, incluindo lenço e gravata. Ela assume uma postura viril, com uma das mãos no bolso e outra apoiada em uma bengala. Talvez ela tenha vestido roupas de homem como mera brincadeira ou piada, mas, neste caso, a jovem não é mais uma menina inocente. (HERRERA, 2011, p.63).

Realmente não conseguimos saber o verdadeiro motivo pelo qual se vestiu assim para a foto. Mas quando conheceu e se apaixonou por Diego, rapidamente mudou suas roupas, incluindo acessórios no pescoço e nas mãos e deixando o cabelo crescer, sempre bem cuidado, solto ou com tranças. Seu relacionamento com Diego a deixou mais feminina e sempre apaixonada cultivava a imagem de mulher frágil, com influências nacionalistas aparentes e sempre usando suas roupas para reforçar esta identidade estética.

Quando descobriu que Diego a traiu com sua irmã mais próxima, Cristina, Frida ficou tão decepcionada que cortou os cabelos bem curtos e mudou suas roupas por um tempo. Este período foi retratado por ela na obra *Autorretrato de cabelos cortados* de 1940. Roupas de protesto, comportamento que mostra seu descontentamento e mais uma vez, o uso de suas roupas como forma de se comunicar.

Figura 44 – Obra “Autorretrato de cabelos cortados” (1940)

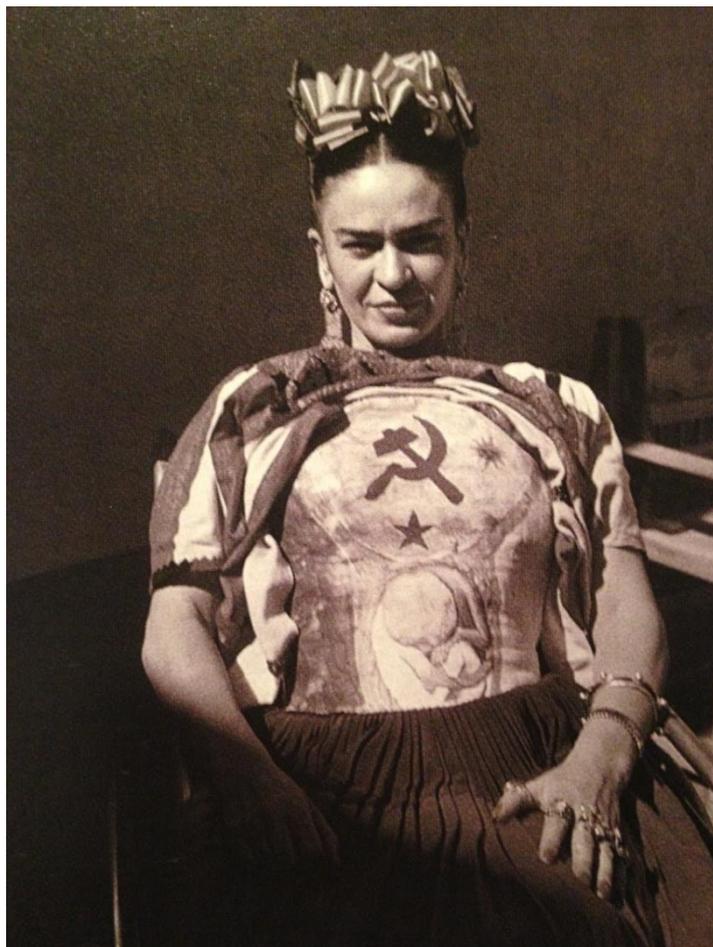


Fonte: HERRERA, 2011, p.420

O discurso é claro no vestuário e na obra. Frida está vestida com um terno escuro, camisa fechada até o colarinho, sapatos sociais e um volume excessivo que não deixa perceber as curvas de seu corpo feminino. Ainda com a tesoura nas mãos, olha com um olhar penetrante e os cabelos espalhados pelo ambiente, demonstram a impulsividade do ato. Cortou os cabelos por ódio, por tristeza, sem planejar. Seu descontentamento está espalhado por toda a obra.

Outra forma de protesto encontrado na análise de suas roupas foi o protesto político. Engajada nas questões políticas ao lado de Diego e outros artistas, Frida sempre participou de movimentos, debates e sempre que podia se manifestava. Já acostumada a decorar seus coletes de gesso, aproveitou a chance de usar sua roupa como discurso e pintou a foice e o martelo em um deles, que ficou registrado em uma marcante fotografia.

Figura 45 – Frida usando colete com inscrição comunista



Fonte: VÁZQUEZ, 2007. p.48

O guarda roupa de Frida é sem dúvida uma riqueza da cultura mexicana. Além de representar referencialmente os padrões da sociedade, as cores vivas e fortes do país, suas roupas marcaram sua história preservando sua identidade estética. Tão presente em seu vestuário, sua personalidade se materializa e podemos conhecer a artista analisando as escolhas de suas roupas.

Como afirmou Roche, no primeiro capítulo dessa pesquisa²⁸, o uso das roupas tem uma lógica que permite o estudo dos comportamentos sociais, a partir da cultura material do vestuário.

A roupa, que sempre foi considerada importante para a proteção do corpo, adquiri importância na cultura social, possibilitando que, seu estudo como forma de linguagem, enriqueça a história de um país ou de um período. Considerando essa importância, Frida Kahlo garantiu à cultura mexicana uma preservação de valores e hábitos e criou uma das mais importantes identidades estéticas da história.

²⁸ Citação na página 23

PAINEL COTIDIANO²⁹

²⁹ Todas as imagens contidas nos painéis foram retiradas do livro *“El Ropero de Frida”*



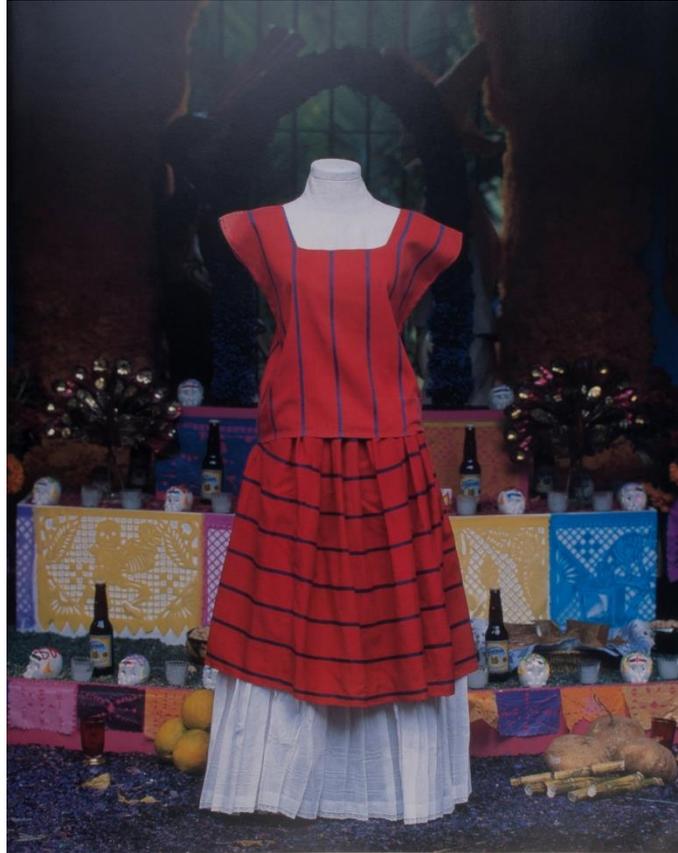






























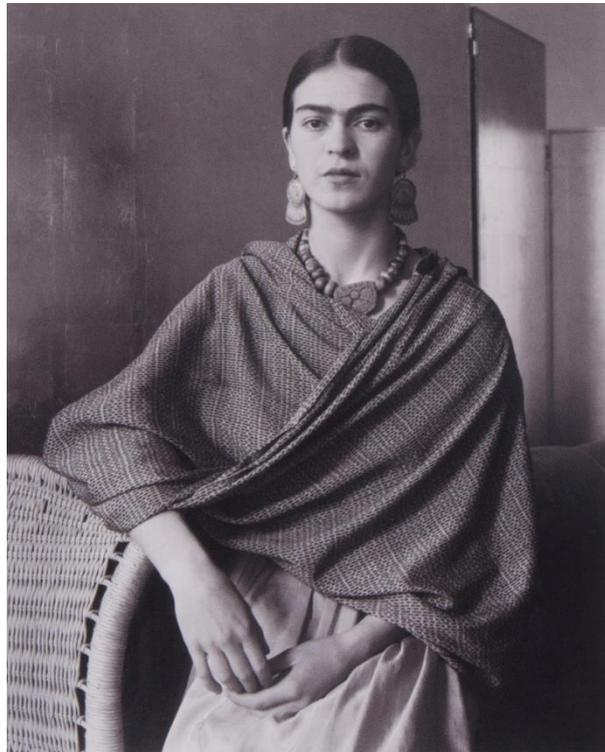












PAINEL CULTURAL





Huipil istmeño de seda bordado a máquina con la técnica de tres golpes.



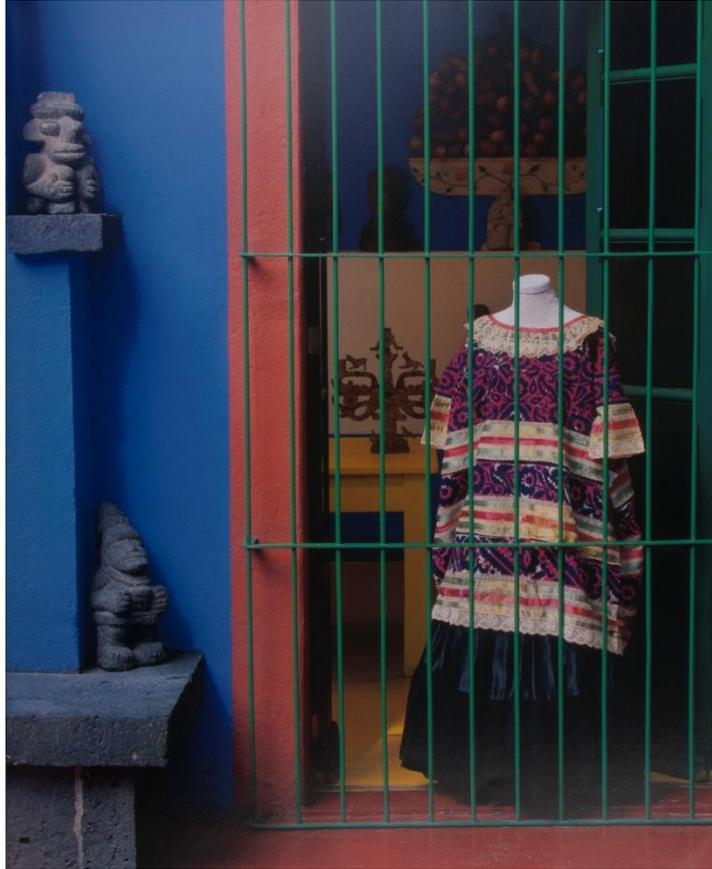
Huipil istmeño (probablemente de San Blas) confeccionado en algodón estampado y bordado a máquina con la técnica de un golpe.

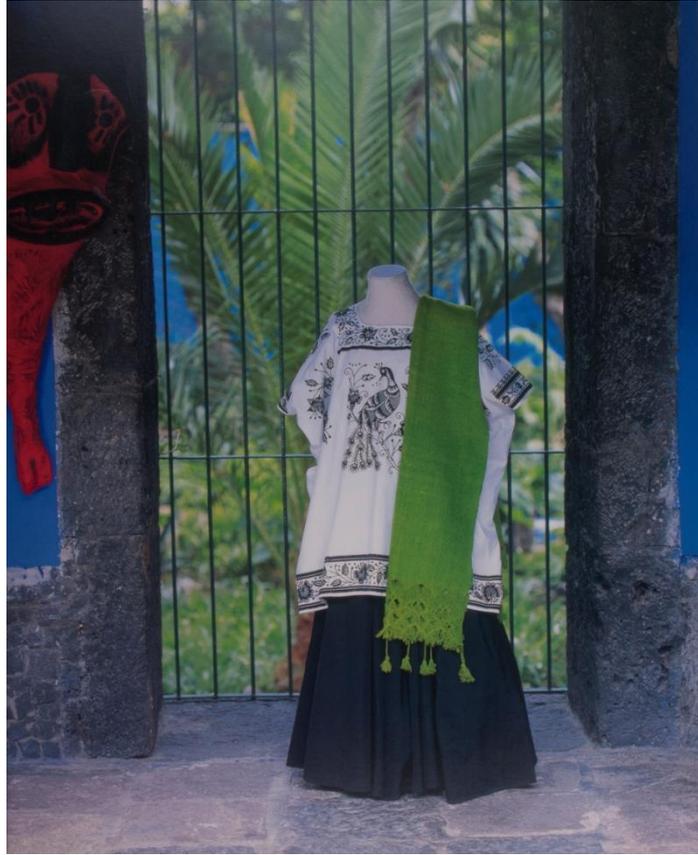












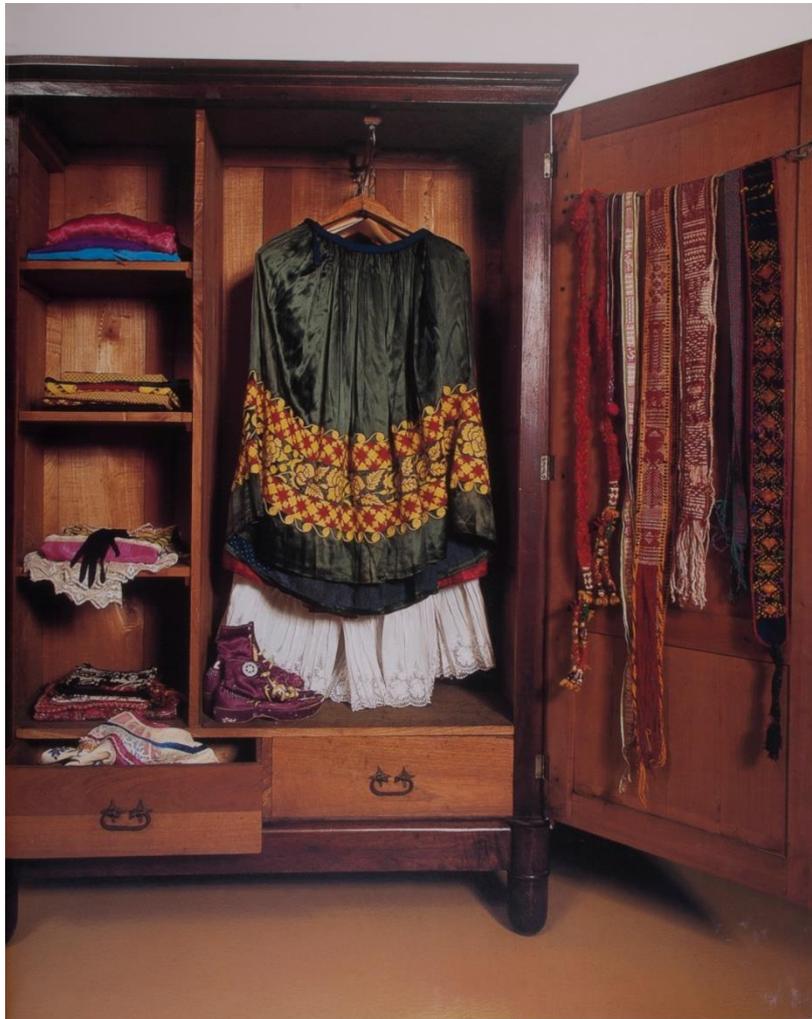


Hipil yucateco bordado a mano.





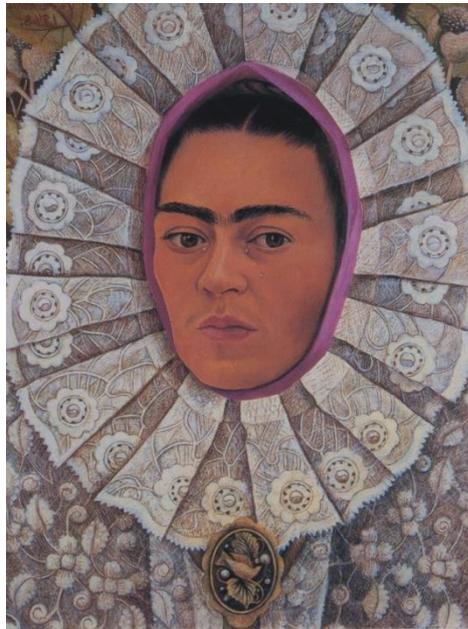
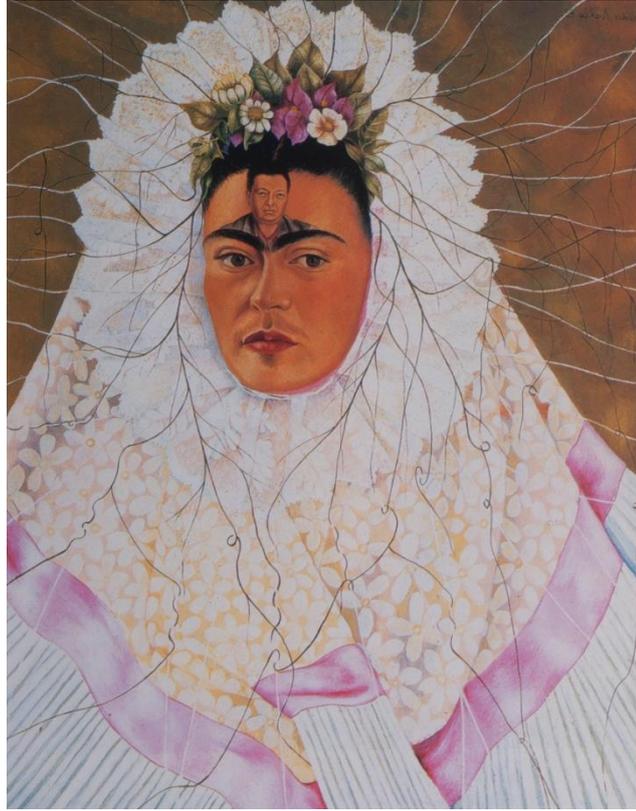














Frente y verso de capa china de terciopelo con forro de seda, bordada a mano con hilos dorados.







Hipiles yucatecos bordados a máquina.

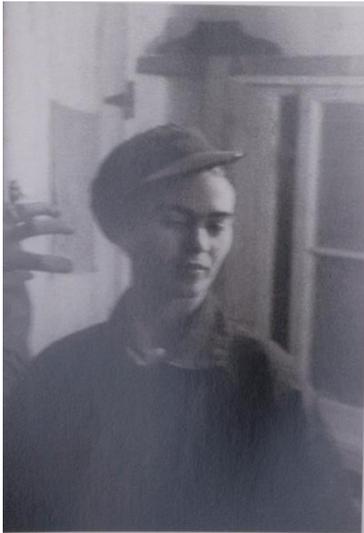








PAINEL PROTESTO

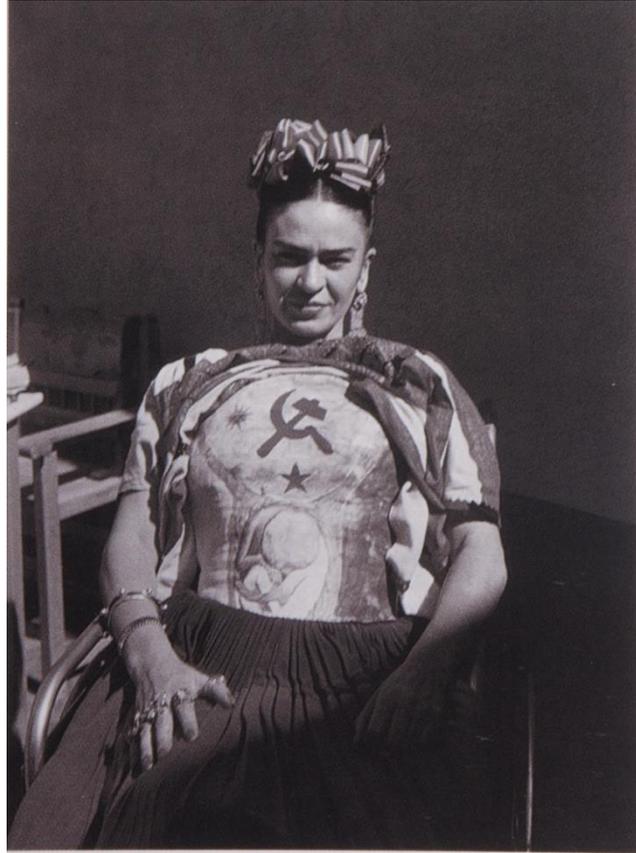


Frida en Nueva York, 1934 (fotografía de Liebman Hermann).

Gorra y chamarra de mezclilla pertenecientes a la colección de Frida.







3.2. Acessórios

















Arcaques de plata del valle de Toluca, Estado de México.



Arcaques de plata rodados, San Felipe, Estado de México.

Arcaques de plata rodados, San Felipe, Estado de México.

Arcaques de plata rodados, San Felipe, Estado de México.

Arcaques de plata rodados, San Felipe, Estado de México.

Arcaques de plata rodados, San Felipe, Estado de México.









Dejando de cadruza, siglo XIX, colección del Museo Nacional de Historia.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

O guarda roupa da artista mexicana Frida Kahlo foi analisado com o objetivo de demonstrar como usamos o vestuário como forma de comunicação. Quando observamos essa forma de linguagem não verbal, conseguimos entender a formação de uma linguagem estética e a transmissão de mensagens por meio do uso de tecidos e suas combinações. Notamos também a possibilidade de construção de uma identidade estética pessoal que fortalece a permanência de nossos discursos dentro de uma sociedade.

O corpo como suporte dessa linguagem permite alterações estruturais para que a imagem estética seja marcante e perpetue como significado. Símbolos e signos combinados, dentro de uma cultura, transmitem valores e desejos. Ao analisarmos uma peça de roupa podemos identificar a sociedade em que está inserida e entender questões implícitas nas roupas. Importante documento de pesquisa de historiadores, as roupas identificam um grupo social, um período e conseguimos perceber as influências que sofreu durante sua construção.

Ao idealizarmos uma roupa para vestirmos, colocamos nossas intenções de significados e combinando os elementos e matérias-primas, elaboramos nossos discursos. Um tecido misturado com outro, acrescidos de aviamentos e detalhes de costura, formam um objeto estético identitário. Alguns padrões são comuns a um grupo cultural e isso garante a propagação da mensagem.

Frida Kahlo já conseguia se comunicar por meio de suas obras. Pintando sempre sua realidade, suas vontades e suas frustrações, a artista encontrou nas roupas uma nova maneira de expressão. Durante sua história percorreu caminhos com seu guarda roupa que garantiram a propagação de suas mensagens. Conforme observamos na análise de seu vestuário nessa pesquisa, ela conseguiu combinar os valores culturais de seu país a outras referências ricamente misturadas. Os volumes de suas amplas saias como contraponto de pequenos e detalhados bordados, formaram uma forte imagem da artista. Abordamos como suas questões pessoais passavam para seu guarda roupa naturalmente e eram refletidas em suas obras e registros fotográficos. Durante a análise identificamos três tipos de peças que foram divididas em três painéis. O primeiro, painel cotidiano, apresentou as roupas mais simples em detalhamentos e influências culturais; roupas não muito trabalhadas em suas construções, que usava em seu dia a dia. Nesse painel observamos também

as peças hospitalares como, aventais, coletes e botas ortopédicas que a acompanharam por toda vida depois de seu acidente na adolescência. O painel cultural mostrou as roupas com fortes influências culturais, principalmente mexicanas, mas também os detalhes de referências européias e orientais. As peças de roupas detalhadas com aplicações de bordados e aviamentos a acompanharam tanto no México quanto no período em que viveu nos Estados Unidos e suas viagens à Europa. E por fim, as roupas que usou claramente como forma de manifestação, estão no painel protesto. Apresentam a artista mexicana nos períodos em que estava descontente com algum acontecimento. Insatisfações políticas ou decepções amorosas traziam à tona os símbolos para representá-los, como peças em tecidos pretos, inscrições comunistas aplicadas ou pintadas e elementos do vestuário masculino. A ausência de cor, representada pelo preto e a falta de aviamentos e bordados conferiam um vestuário visualmente impactante. Dessa maneira Frida se comunicava esteticamente.

Importante como leitura de discursos pessoais, essa pesquisa contribui para a formação de um olhar analítico nas roupas que vestimos e a lapidação da percepção de símbolos estéticos subliminares. Reforça também a importância do estudos do vestuário como fonte de pesquisa histórica, uma vez que encontramos valores sociais, culturais e artísticos de um determinado período e sociedade.

Frida Kahlo contribuiu para a propagação da cultura mexicana e, como importante referência cultural identitária, enriqueceu os discursos sociais não verbais. Sua fascinante vida e carreira trouxeram material artístico relevante e sua força pessoal foi quebrada poeticamente pelas peças do seu vestuário. Seu guarda roupa é resultado da combinação perfeita entre uma personalidade forte e um coração frágil, o equilíbrio entre paixões e decepções.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- AUDACES. Disponível em: <<http://www.audaces.com/plugins/ckeditor/ckfinder/userfiles/images/Ultimas%20Not%C3%ADcias/20151007/2%2BEI%2Bcl%C3%B3set%2Bde%2BFrida%2BKhalo.jpg>>. Acesso em: 30 out 2016.
- BADULAKIT. Disponível em: <<https://badulakit.wordpress.com/2013/06/13/post-especial-frida-khalo>>. Acesso em: 11 jul 2016.
- BAUDELAIRE, Charles. *O Pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2010.
- BARBOSA, A. Cunha ET. *Antropologia e imagem*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- BARTHES, Roland. *Sistema da Moda*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BAUER, Claudia. *Frida Kahlo*. Nova York: Prestel, 2007.
- BAUMAN, Zygmund. *Ensaio sobre o conceito de cultura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- BORDENAVE, Juan E. Díaz. *O que é comunicação?*. 37ª edição. São Paulo: Editora brasiliense, 2013.
- BOUCHER, François. *História do vestuário no Ocidente*. São Paulo: CosacNaify, 2010.
- BRAGA, João. *História da Moda: uma narrativa*. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2004.
- BRAUDEL, Fernand. *Reflexões sobre a história*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CASTILHO, Kathia. *Moda e Linguagem*. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2009.
- COMUNICACAOEARTES. Disponível em: <https://comunicacaoeartes20122.files.wordpress.com/2013/02/auto-retrato-em-vestido-de-veludo_1926.jpg>. Acesso em 11 jul 2016.

CRANE, Diana. *A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Campinas: Papyrus, 1991.

ECO, Umberto. *História da beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

ECO, Umberto. *História da Feiura*. Rio de Janeiro: Record, 2014.

FLORENCIO, Sergio. *Os mexicanos*. São Paulo: Contexto, 2014.

FONTANEL, Beatrice. *Sutiãs e Espartilhos. Uma História de sedução*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1992.

FUENTES, Carlos e LOWE, Sarah M. *El diario de Frida Kahlo: um íntimo autorretrato*. Distrito Federal: La Vaca Independente, 2012.

GNT.GLOBO. Disponível em: <<http://gnt.globo.com/moda/materias/frida-kahlo-e-diego-rivera-exposicao-de-fotografias-retrata-amor-do-casal.htm>>. Acesso 13 jul 2016.

GOMBRICH, Ernst Hans. *A História da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2009.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e Ilusão*. 4ª edição. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Filosofia da História*. 2ª edição. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes, 2004.

HERRERA, Hayden. *Frida: a biografia*. São Paulo: Globo, 2011.

HOBSBAWN, Eric. *Sobre História*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

HUFFSPOT. Disponível em: <http://i.huffpost.com/gadgets/slideshows/359553/slide_359553_4010192_compressed.jpg>. Acesso em: 30 set 2016.

KÖHLER, Carl. *História do vestuário*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

JAMIS, Rauda. *Frida Kahlo*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

LAVER, James. *A Roupas e a Moda: uma história concisa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: UNICAMP, 1990.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MEXICOEMFOTOS. Disponível em: <<HTTP://mexicoemfotos.com>>. Acesso em 20 out 2016.

MONASTERIO, Pablo Ortiz. *Frida Kahlo: suas fotos*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

MORIN, Edgar. *Cultura de Massas no século XX*. Rio de Janeiro: Forense, 2005.

NENHUMAMULHERMAIS. Disponível em: <<https://nemumamulhermais.files.wordpress.com/2013/10/henry-ford-frida-kahlo.jpg>>. Acesso 21 jun 2016.

PINTEREST. Disponível em: <<http://pin.it/muRCRdV>>. Acesso em 15 mai 2016.

PINTEREST. Disponível em: <<http://pin.it/RPIg-js>>. Acesso em 01 jun 2016.

PORTALDOPROFESSOR. Disponível em: <<http://portaldoprofessor.mec.gov.br/storage/discovirtual/aulas/9240/imagens/meuvestido.jpg>>. Acesso em 03 ago 2016.

PT.WAHOOART. Disponível em: <[http://pt.wahooart.com/Art.nsf/O/8CEFGE/\\$File/Frida-Kahlo-Frida-y-Diego-Rivera.JPG](http://pt.wahooart.com/Art.nsf/O/8CEFGE/$File/Frida-Kahlo-Frida-y-Diego-Rivera.JPG)>. Acesso em 01 jul 2016.

REVISTA CULT. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/a-vestimenta-sem-fim-de-roland-barthes/acesso>>. Acesso em: 13 out 2015.

ROCHE, Daniel. *A cultura das aparências: uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII)*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica?*. 32ª edição. São Paulo: Editora brasiliense, 2012.

SANTAELLA, Lúcia. *Corpo e Comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.

SVENDSEN, Lars. *Moda: uma filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

VÁZQUEZ, Cecilio Rafael Pastelin. *El ropero de Frida*. Metepec: Zweig Editoras, 2007.

VIGARELLO, Georges. *História da beleza*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

WEBER, Caroline. *Rainha da Moda: como Maria Antonieta se vestiu para a Revolução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

XIMENES, Maria Alice. *Moda e arte na reinvenção do corpo feminino do século XIX*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.