

# **“MELÕES E CULHÕES” - OLHAR ANTROPOLÓGICO SOBRE A MULTIPLICIDADE DA SEXUALIDADE A PARTIR DO FILME FRIDA**

## **“BOOBS AND BALLS”- AN ANTHROPOLOGICAL LOOK AT SEXUAL MULTIPLICITY IN THE FILM “FRIDA”**

### **Resumo**

O objetivo desse artigo consiste em realizar uma breve análise antropológica à luz da teoria queer, no que se refere ao gênero e à sexualidade, sobre o premiado filme de origem mexicana e estadunidense, de título Frida, lançado em 2002, baseado no livro sobre sua biografia, escrito por Hayden Herrera. O diálogo estabelecido com o longa-metragem diz respeito à multiplicidade das sexualidades, uma vez que a feminilidade e a masculinidade não são necessariamente inscritas em um corpo biológico.

**Palavras-chave:** Gênero. Sexualidade. Frida. Teoria Queer.

### **Abstract**

The aim of this paper is to conduct a brief anthropological analysis of gender and sexuality in the light of queer theory and “Frida” the award winning Mexican and American film launched in 2002, and based on her biography by Hayden Herrera. The dialogue of the film concerns multiplicity in sexuality, given that femininity and masculinity are not necessarily included in a biological body.

**Keywords:** Gender. Sexuality. Frida. Queer Theory.

---

### **Giórgia de A. Neiva**

Mestranda em Antropologia Social e pesquisadora do Ser-Tão (Núcleo de Estudos e Pesquisas em Gênero e Sexualidade) da Universidade Federal de Goiás – UFG. email: giorgianeiva@gmail.com

### **Camilo Braz**

Professor adjunto de Antropologia e pesquisador do Ser-Tão (Núcleo de Estudos e Pesquisas em Gênero e Sexualidade) da Universidade Federal de Goiás – UFG. email: camilobraz@gmail.com

Em 2002, sob direção de Julie Taymor, foi lançado o filme *Frida*, de origem mexicana e estadunidense, com um pouco mais de duas horas de duração. Salma Hayek, atriz mexicana, interpretou o papel de Frida. Inclusive, fez parte da produção do longa-metragem, colaborando, assim, com a viabilidade do mesmo. O personagem de Diego Rivera ficou a cargo da maestria de Alfred Molina, ator inglês. E Geoffrey Rush, ator australiano, interpretou Leon Trotski. O elenco se estende com grandes nomes do cinema, o que lhe conferiu, sem dúvidas, méritos e premiações diversas. Ganhou, no ano de 2003, o *Oscar*<sup>1</sup> e o *Globo de Ouro*<sup>2</sup> de melhor trilha sonora, venceu o *Oscar* e o *BAFTA*<sup>3</sup> de melhor maquiagem, além de ter sido indicado em várias outras categorias, como, por exemplo, ao Oscar de melhor atriz e direção de arte.

A proposta deste trabalho<sup>4</sup>, que desde já assume um tom despretensiosamente ensaístico, consiste em efetuar uma breve análise antropológica sobre o que o longa-metragem ofereceu a respeito da vida de Frida, no que tange especialmente ao gênero e à sexualidade. O filme se refere à adaptação da obra literária escrita por Hayden Herrera, *Frida – A Biography of Frida Kahlo*, na qual é narrada a intimidade da história da artista mexicana, com descrições e impressões de seus quadros, que ela mesma dizia retratar a sua realidade. O livro também valeria uma análise, porém, este artigo se deterá à obra cinematográfica, lembrando que, ao realizar esse trabalho, não se pretende fazer uma análise íntima a respeito da vida da artista em si. Em outras palavras, quando for falado sobre os aspectos biográficos apontados no filme, será para demonstrar,

---

1 É uma premiação entregue anualmente pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, em Los Angeles, Califórnia, Estados Unidos.

2 É uma premiação entregue anualmente para os melhores profissionais do cinema e da televisão estadunidenses.

3 *The British Academy of Film and Television Arts*, o BAFTA, é a academia britânica responsável pela premiação anual de trabalhos realizados em cinema, televisão, filmes e em outras mídias.

4 Este artigo foi produzido ao fim da disciplina Gênero e Sexualidade, pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Goiás (UFG), no ano de 2011, ministrada por meu orientador Professor Dr<sup>o</sup> Camilo Braz.

sob forma de exemplo, que a sexualidade pode ser múltipla e não apenas reduzida à heterossexualidade e às genitálias binárias, ou seja, pênis e vagina.

A sexualidade humana foi posta em discurso, de acordo com Foucault (1988), a partir do século XVII, quando passou a pertencer ao casal heterossexual tendo a função de reproduzir a espécie, assegurando o povoamento e garantindo a força de trabalho. Ao que sobra e vive nas fronteiras mediadoras dos binarismos, resta banir, abominar, incorporar ao quadro de perversões e ao anormal. Para o filósofo, a partir de então, “no espaço social, como no coração de cada moradia, um único lugar de sexualidade reconhecida, mas utilitário e fecundo: o quarto dos pais” (1988: 10). Sem dúvidas que as consequências disso para as sociedades modernas são diversas e, ainda, bastante atuais. O conceito de família, a partir da burguesia, é regido por regras de decência e pudor hipócrita cuja lei o casal procriador impõe.

Desta forma, o pudor moderno, a medicalização da sexualidade e a heterossexualidade compulsória impuseram que a diversidade da sexualidade humana se restringisse ao periférico, marginal, e à minoria, de maneira que implantou no discurso sobre o sexo a exclusão social. A esta altura, a questão sobre quem são os(as) verdadeiros(as) perversos(as) torna-se manifesta.

A partir dessas premissas, é trazido neste trabalho o desejo de dialogar sobre a multiplicidade de expressões sexuais, até mesmo quando se pretende que a sexualidade seja binária. Para tanto, recorre-se a um claro exemplo de que “melões e culhões” não se destinam apenas à obviedade da letra, mas que podem deslizar nos desígnios da linguagem sob diversos significantes e significados.

De acordo com Herrera (1984), Magdalena Carmem Frida Kahlo Y Calderón, ou como é mais conhecida, Frida Kahlo, nasceu em Coyoacán, no México, em sua casa (chamada por ela de “Casa Azul”) no dia 6 de julho de 1907. Filha de um fotógrafo, judeu alemão, que trabalhava para o governo mexicano,

Guilherme Kahlo, e de uma mãe que considerava “fria” e “cruel”, Madilde Calderón. Frida, desde muito nova, fora acometida por infortúnios: aos seis anos contraiu poliomielite, o que resultou em algumas sequelas, sobretudo após uma convulsão, deixando-a com uma perna fina e com o pé atrofiado. Desta forma, comprometeu o movimento de uma de suas pernas, tornando-se “manca”.

Guilherme Kahlo dedicou-se sobremaneira ao tratamento da filha que, de acordo com sua biografia (1984), era a preferida. Contratou médicos caros, por vezes acima de suas receitas, e seguindo as orientações dos profissionais responsáveis, colocou-a em diversos esportes. Nesta época, seus colegas a apelidaram pejorativamente de “Frida Perna de Pau”, impulsionando-a a vencer as barreiras que a poliomielite proporcionou. Desta forma, tornou-se campeã em natação. Porém, o esporte não era sua maior paixão.

Na adolescência, aos 13 anos, ingressou no movimento juventude comunista e aos 16 na Escola Preparatória Nacional, que era uma instituição do governo mexicano que preparava os(as) alunos(as) para a faculdade de medicina. De dois mil alunos, somente 35 eram moças. Foi nesta época que conheceu Diego Rivera, militante do Partido Comunista Mexicano e artista plástico responsável pelo mural da escola, *A Criação*. Frida Kahlo ia com seus colegas e seu namorado Alejandro Gómez Árias vê-lo pintar. Ela incentivava gozações dos colegas com o pintor, por ter conhecimento de sua vida amorosa intensamente ativa. Com tanto desdém pelo artista, não é de se estranhar que acabou se interessando por ele.

No entanto, antes de relacionar-se com Diego, sofreu um acidente que mudou seus planos como um todo, inclusive a meta de um dia tornar-se médica. Aos 18 anos, foi vítima de um acidente em uma *tranvía* (palavra espanhola que significa um meio de transporte que mistura bonde elétrico com ônibus) que a feriu gravemente. Sua coluna vertebral

foi fraturada em três locais na região lombar, teve um ferro atravessado em seu corpo que entrou pelo lado esquerdo do abdome e saiu pela vagina. Frida relatou em seu diário que foi quando “perdeu sua virgindade”. Ademais, fraturou a clavícula e três costelas. Hospitalizada durante três meses, voltou para sua casa, permanecendo de cama durante alguns meses. Foi nesta época que desenvolveu seu gosto pelo desenho e pintura.

Em vista de que não poderia retornar às atividades cotidianas e aos estudos, abandonou a escola e passou a se dedicar às artes. Como ela afirmou, “sem prestar muita atenção, comecei a pintar” (Herrera, 1984: 63). Quando voltou a andar, mesmo com bastante dificuldade, procurou Diego Rivera para avaliar seus quadros e pedir sua opinião sobre seus propósitos artísticos. Foi então que eles iniciaram um relacionamento amoroso bastante tempestuoso, casando-se na “Casa Azul”, em 1929. Por um tempo, moraram juntos; por outro, separaram-se, mas nunca se afastaram de fato. Rivera tinha muitas amantes; até mesmo se relacionou sexualmente com a irmã de Frida, Cristina Kahlo. Frida também mantinha relações extraconjugais com homens e mulheres, sendo inclusive incentivada pelo marido. Geralmente, ela se relacionava com as mulheres que Diego mantinha relação sexual, uma forma de disputa. A propósito, vingou-se da traição de Rivera com Cristina, tornando-se amante de um grande ativista comunista, ídolo político e amigo de seu marido, Leon Trotski.

Nestas idas e vindas com seu marido, engravidou por várias vezes, mas o aborto lhe chegava irremediavelmente – uma das consequências do acidente no qual sua vagina fora perfurada. Frida, embora vestida com roupas masculinas, nunca desistiu de engravidar. Porém, a maternidade não lhe veio.

Um ano antes de sua morte pôde realizar o sonho de expor suas obras em sua cidade natal, na galeria Lola Alvarez Bravo. Impossibilitada de comparecer

ao evento por estar proibida de caminhar, uma vez que se encontrava muito doente, Frida mandou levarem-na junto com sua cama à exposição. Em sua biografia é relatado que foi usada uma ambulância para efetuar o seu transporte. No filme, a cena foi produzida de maneira inusitada, como tudo na vida de Kahlo.

Pouco antes de morrer, burlou ordens médicas e participou de cadeira de rodas da manifestação contra a queda do presidente da Guatemala, Jacobo Guzmán. Em 13 de julho de 1954, aos 47 anos, Frida Kahlo foi achada morta na Casa Azul. Passava por um tratamento pulmonar, pois estava com forte pneumonia e sua saúde como um todo era considerada bastante frágil. Devido ao grande número de remédios ingeridos não se descarta que tenha morrido de overdose, proposital ou acidental. No entanto, seu atestado de óbito registra embolia pulmonar e flebites no membro inferior direito não traumático, como causas da morte. De acordo com a biografia da artista (1984), Frida quando estava acamada e debilitada, pintou-se na passagem entre vida e morte, quando escreveu sobre seu desejo de não mais retornar a este mundo.

Durante o filme, alguns de seus quadros foram expostos, denunciando que Frida pintava a realidade de sua vida, seus sonhos e suas angústias. Pintou suas dores, seus acidentes e abortos. Pintou-se vestida de “homem” e de “mulher”, figura masculina e feminina: de terno, gravata e vestido. Não era incomum variar em seus trajes e seus penteados para além de suas telas e pinturas. Desta maneira, não abdicou vestir-se como quis. Até mesmo em seu casamento, uma vez que de última hora abandonou as vestes brancas tradicionais nas sociedades ocidentais por algo mais ousado e inovador: um vestido verde ao ponto da iguaria típica da culinária mexicana, *guacamole* – termo de origem indígena que basicamente significa um purê de abacate bem temperando, usado como complemento na salada. Vale ressaltar a passagem do filme na qual Frida, em sua lua-de-mel com Rivera, soube que a ex-esposa de Diego se meteu na cozinha

e preparou tal iguaria para o café-da-manhã do casal. Acontece que esta é a comida de que ele mais gostava e Kahlo, até então, não sabia cozinhar.

Porém, Frida sempre esteve “fora do armário”, até mesmo quando praticava sexo com seu primeiro namorado Alejandro, dentro de um dos guarda-roupas da “Casa Azul”. Aqui, é possível fazer uma alusão ao texto de Eve Kosofsky Sedgwick, *A Epistemologia do Armário* (2007). Artigo em que a autora reflete sobre o “armário” enquanto “dispositivo de regulação da vida de gays e lésbicas que concerne, também, aos heterossexuais e seus privilégios de visibilidade e hegemonia de valores” (2007: 19). Sob este viés, “entrar no armário” e/ou “sair do armário” são remetidos à noção de “assumir-se ou não enquanto tal”.

Neste sentido, a cena que melhor descreve a desobrigação de Frida com o seu guarda-roupa foi em um momento de certa fotografia de família – mostrada nos primeiros minutos do longa-metragem –, na qual a pintora mexicana comparece trajada de terno e gravata. O que chama a atenção são a aceitação e o acolhimento de seu pai para o fato, quando mesmo sob o olhar de negação de sua esposa, ele diz: “sempre quis ter um filho”.

A partir dos estudos de gênero, depreende-se que os chamados, no senso comum, “papéis” masculinos ou femininos, são de fato construídos por normas e convenções socioculturais. É como se a partir da afirmação “é um menino” e/ou “é uma menina” fosse dada a largada para um processo de masculinização e/ou feminilização no que tange ao processo de formação do sujeito (Louro, 2004). Estes papéis são socialmente distintos a partir do sexo biológico? Se sim, estar vestida de terno e gravata remete às ideias de “homem”, “masculino”, “masculinidade”. Kahlo se vestia desta forma com a intenção de “ser homem”, o filho que o pai não teve, como a narrativa fílmica parece simploriamente indicar, ou buscava desconstruir a ideia da diferença sexual? E mesmo que não houvesse tal “intencionalidade”, não se

poderia talvez pensar que esse seria um dos efeitos desses atos corporais potencialmente subversivos (Butler, 2003)?

É possível perceber, através do filme, que ela rompia com as regras, transgredia os arranjos e desafiava as normas de exclusão. Mesmo “manca”, operada e debilitada, utilizando uma bengala, comparecia às passeatas do Partido Comunista Mexicano, trajada com vestes “masculinizantes”, ao lado de seu companheiro e camarada Diego Rivera. Seu marido, inclusive, a pintou vestida a caráter no painel de manifestantes comunistas. Vale dizer que, neste painel, Kahlo era a única mulher dentre vários homens.

Percebe-se que Frida Kahlo saiu do chamado “espaço doméstico”, que dizem ser destinado às mulheres, e ocupou o espaço público por meio do ativismo político e de sua arte. Ganhou o mundo, fez exposições em alguns países da Europa e trabalhou com Rivera nos Estados Unidos. No período em que esteve neste país sofreu o seu primeiro aborto, o que contribuiu com o seu desejo de retornar para o México com o objetivo de fazer sucesso em seu país de origem.

O mau hábito de universalizar a ideia de feminino através da maternidade produz exclusões e impede o diálogo, a partir de uma perspectiva feminista. A maternidade não pode ser entendida como especificidade ontológica das mulheres, comum em todas as culturas, “pois é certo que nem todas as mulheres são mães: algumas não podem sê-lo, algumas são jovens ou velhas demais para sê-lo, outras escolhem não sê-lo, e para algumas que são mães, esse não é necessariamente o ponto central de sua politização no feminismo” (BUTLER, 1998: 24).

Sob este viés de pensamento e em analogia à questão proposta por Vale de Almeida (1990), em *Senhores de Si*, sobre o que é ser homem, pode-se perguntar: o que é ser mulher do ponto de vista social? Significa não ser homem, ter um corpo que apresenta genitais femininos e fisiologia apta para reprodução

e maternidade? Ser mulher se reduz aos caracteres sexuais? Ou ainda, é redutível às vestimentas consentidas e destinadas ao “feminino”? De todo modo, a ênfase dada ao determinismo biológico coloca tanto o feminino quanto o masculino em um território essencialista.

De acordo com Rosaldo (1980), é errado apelar para uma “natureza” universal quando se trata de pensar sobre gênero, uma vez que mulher e homem não são redutíveis à biologia. Os argumentos biologizantes se apresentam de maneira naturalizante, isto é, são associados ao gênero como estáticos, fixos e imutáveis. “O que parece ser um fato ‘natural’ tem que, todavia, ser entendido em termos sociais” (ROSALDO, 1980: 19). Por conseguinte, as concepções universalistas e essencialistas no que tange à orientação sexual e à identidade de gênero devem ceder espaço para as que demonstram que o mundo da sexualidade humana é bastante amplo e que as fronteiras sexuais e de gênero são sempre muito tênues.

Concordando com Rosaldo, Segato (1993) afirma que mulheres e homens não operam no âmbito anatômico, orgânico, uma vez que o nível biológico – ou seja, macho e fêmea – é “um pouco mais que um postulado, pressuposto para o construto dos gêneros visto que o discurso sobre a natureza é completamente saturado pela cultura” (1993: 04). Desta maneira, macho e fêmea não são encontrados em estado puro, não são livres dos investimentos afetivos, valorativos e cognitivos que constituem a cultura. A “natureza”, neste caso, é sempre acessível – ou ainda construída enquanto tal – por meio de elementos ou processos “culturais”.

Para Beauvoir (1949), em *O Segundo Sexo*, “não se nasce mulher, mas torna-se mulher” (op. cit.: 26). A afirmação já suscitava a ideia de que “ser mulher” vai muito além dos ditames biológicos, uma vez que é um constante processo de construção cultural – e, portanto, longe de ser “universal”. De maneira que a relação mulher-homem é um produto de processos sociais e culturais. Em outras palavras, o gênero é

construído, isto é, trata-se de uma construção social. Um efeito resultante de práticas discursivas em torno de algo que é tido como natural, a saber, o sexo (Braz, 2011).

Tomando por premissa a ideia de que o sexo indica o gênero, estaríamos supondo que o sexo é “natural”, ou seja, “dado pela natureza” (Louro, 2004). É como dizer que sexo é anterior à cultura, à linguagem, ao discurso. Com base nisso, pensar a assimetria sexual como se fosse da ordem da natureza é afirmar que existe algo anterior à cultura. Essa é uma crítica que pode e deve ser feita em termos antropológicos. Mas que também pode ser formulada a partir da psicanálise. Ou da linguagem.

Como nos lembra Lacan (1998), o sujeito é desde sempre (e sempre) dito, uma vez que se encontra inserido no mundo de linguagem. Dito de outro modo, antes mesmo de nascer em um mundo repleto de significados, ainda como feto, o futuro falante está sendo falado através de desejos e expectativas permeados por fatores sociais e culturais nos quais os pais estão inscritos. O corpo do sujeito, portanto, é um texto estruturado como uma linguagem, onde os significantes são ditos sob texturas marcadas em negrito, por vezes em itálico – embora as “estranheiridades” possam soar familiares –, e na maior parte do tempo, sublinhado onde se supõe irremediável, isto é, nas genitálias. Como se os genitais estivessem sob a égide da natureza, imutável, fixo, constante.

Porém, alerta-nos Louro (2004), que tais ideias têm um preço. Posto que aqueles e aquelas que transgridem as fronteiras de gênero e de sexualidade são rotulados(as) como sujeitos diferentes e desviantes, e, por serem considerados atípicos e transgressores de uma norma convencional naturalizada, são considerados pertencentes à categoria de “minorias”.

Em certo momento, no filme *Frida*, a artista vai a uma feira com Rivera (eles ainda não estavam casados) e brinca com ele ao vê-lo manuseando melões: “Hum! Sempre quis ter um homem com

melões maiores que os meus”, ela diz apontando para seus seios. Diego corresponde à expectativa e afirma: “Sabe do que sempre gostei? De uma mulher com culhões”. Neste momento, Frida coloca os melões entre as pernas efetuando uma gozação com seu amante. Ambos riem. O(a) espectador(a) atento(a) não se recusa a partilhar do sorriso, pois vê no casal que esta multiplicidade de sinais e signos que compõe e produz referências corporais só faz sentido a partir da cultura. Ao brincarem com tais referências e possibilidades, demonstram que, no que tange ao gênero, ou à sexualidade, há condições de manejar a corporeidade de maneira que não há naturalidade fixa e advinda isoladamente de uma biologia supostamente constitucional do ser humano.

Ao desenvolver uma crítica sobre como as relações binárias operam, Butler (2003) afirma que, mesmo que se atente ao binarismo, “não decorre daí que a construção de ‘homens’ aplique-se exclusivamente a corpos masculinos, ou que o termo ‘mulheres’ interprete somente corpos femininos” (2003: 24). Desta maneira, segundo a filósofa, sexo não é dado pela natureza e não se ancora em bases naturais. Trata-se de uma construção cultural, tal como gênero.

Visto sob esse viés, masculino/feminino, homem/mulher, heterossexual/homossexual, enfim, as dicotomias estão cada vez mais colocadas em xeque. Frida, ao se vestir de terno e gravata, não quer dizer que seja um homem, “o filho que o pai não teve”, nem sua bissexualidade implica nesta determinação, pois a feminilidade e a masculinidade não são necessariamente inscritas em um corpo biológico, anterior ao social. Ressalta Lacombe (2007) que existem modos de ser mulher que não correspondem àqueles estipulados como os chamados “papéis” femininos. Ou, ainda, que a masculinidade pode ser performatizada em corpos femininos. E vice-versa. Frida Kahlo talvez possa ser lida nessa chave. De maneira que a petrificação dos conceitos de mulher, de homem, ou ainda, feminino, masculino, impede que se vislumbre a multiplicidade da sexualidade

e do gênero, pois coloca tais instâncias no âmbito da natureza, ou seja, supostamente imutável, fixo. Obviamente que a ideia não é a de fazer desaparecer categorias que, de uma maneira ou outra, servem

como mapas. Porém, é necessário enxergar para além delas, uma vez que olhar somente a planta do mapa não faz ninguém chegar a lugar algum.

## Referências

- BEAUVOIR, Simone de. (1942). *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- BRAZ, Camilo. (2011). “Os vampiros saem do armário: um olhar antropológico sobre True Blood. *Revista Bagoas*”. *Estudos Gays: Gênero e sexualidades*, n. 06, p. 301-314.
- BUTLER, Judith. (1998). Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do “pós-modernismo”. *Cadernos Pagu*. p. 11-42.
- \_\_\_\_\_. (2003). *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- FOUCAULT, Michel. (1979). *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Editora Graal.
- \_\_\_\_\_. (1988). *A História da Sexualidade I – A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Editora Graal.
- HERRERA, Hayden. (1984). *Frida: uma biografia de Frida Kahlo*. México: Editorial Diana S.A.
- LACAN, Jacques. (1998). *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- LACOMBE, Andrea. (2007). De entendidas e sapatonas: socializações lésbicas e masculinidades em um bar do Rio de Janeiro. *Cadernos Pagu*. p. 207-225. janeiro – junho.
- LOURO, Guacira Lopes. (2004). *Um corpo estranho – ensaios sobre a sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica.
- ROSALDO, Michelle Zimbalist. (1980). O uso e o abuso da antropologia: reflexões sobre o feminismo e o entendimento intercultural. *Horizontes Antropológicos – Gênero. Revista Temática Semestral*.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. (2007). A epistemologia do armário. *Cadernos Pagu* (28). p. 19-54, janeiro – julho.
- SEGATO, Rita Laura. (1993). *A Natureza do gênero na Psicanálise e na Antropologia*. Disponível em <<http://vsites.unb.br/ics/dan/Serie146empdf.pdf>>. Data de acesso: 12/01/2012.
- TAYMOR, Julie (Dir.). (2002). *Frida*. Distribuição Miramax Film. 1 DVD. 123 min., color.
- VALE DE ALMEIDA, Miguel. (1995). *Senhores de Si – uma interpretação antropológica da masculinidade*. Lisboa: Fim de Século.