

Eli Bartra

Universidad Autónoma Metropolitana – Ciudad de México

John Mraz

Universidad Autónoma de Puebla – Ciudad de México

## As duas Fridas: história e identidades transculturais

**Resumo:** Neste artigo, é feita uma análise do filme *Frida* (2003) dirigido por Julie Taymor e protagonizado por Salma Hayek e que tem como tema a relação amorosa entre o muralista Diego Rivera e a pintora Frida Kahlo. Não se trata absolutamente de uma biografia fílmica; enfoca apenas uma etapa da vida da pintora. De um lado, são feitas algumas comparações com o filme mexicano sobre a pintora, *Frida, naturaleza viva* (1983), de Paul Leduc, para contrastar as diferentes visões dos acontecimentos de uma mesma vida, por exemplo, com relação à política sexual. Por outro lado, explora-se até que ponto o polêmico filme de Taymor/Hayek é histórico, baseado na realidade, ou uma história contada pela imagem e pelo som a partir de uma biografia escrita.

**Palavras-chave:** Frida Kahlo, política sexual, transculturalidade, filmes biográficos, identidade.

Copyright © 2005 by Revista  
Estudos Feministas

Um dos quadros mais famosos de Frida Kahlo, *Las dos Fridas*, de 1939, oferece um ponto de partida para se questionar o filme *Frida*, de 2002, dirigido por Julie Taymor e produzido graças aos esforços da atriz Salma Hayek. O quadro revela os auto-retratos que constituem o centro da obra da pintora e discute, acima de tudo, a questão da identidade. Nele, as duas Fridas se encontram sentadas de mãos dadas; uma delas veste uma indumentária tipicamente mexicana, a outra usa um vestido branco, de estilo vitoriano. As suas mãos se tocam, mas a verdadeira conexão entre ambas é a artéria que as une, saindo de um coração exposto, mas inteiro, da Frida mexicana e correndo em direção ao coração partido da europeia. Uma artéria desce do coração da Frida vestida de branco e seu sangue goteja na roupa. O conjunto mostra claramente as duas sociedades distintas; no entanto esse conjunto não é realmente transcultural se por isso se

<sup>1</sup> GALEANO, 1971.

<sup>2</sup> Quem conheça a obra de Kahlo vai se dar conta imediatamente de que Hayek no papel de Frida se utiliza dos quadros *Las dos Fridas* e *Cortándome el pelo con unas tijeritas*, um auto-retrato em que ela aparece em trajes masculinos e de cabelos curtos, de 1940. [As notas que aqui estão incluídas foram traduzidas do original em inglês por seus dois autores.]

entende a energia produzida pela interpenetração simbiótica. É necessário levar em conta que o México 'autêntico' está representado como a fonte da vida, enquanto que ao seu lado, em oposição, encontra-se uma Europa puritana que se esvai em sangue. O quadro representa uma metáfora das entrelaçadas histórias de Frida Kahlo, do México e do mundo desenvolvido, uma interpretação visual daquilo que Eduardo Galeano chamaria, muitos anos depois, de *Las venas abiertas de América Latina*.<sup>1</sup> A sexualidade da Frida mexicana se encontra bem enfatizada pelas suas pernas posicionadas mais abertas, uma pose que Selma Hayek retoma na imagem que reproduz de *Las dos Fridas* e que aparece no convite à estréia do filme na Cidade do México em 2003.<sup>2</sup>



Se dispusermos frente a frente as diferentes “duas Fridas” com as quais contamos, talvez nos sirvam para aprofundar a análise do filme *Frida*, do mesmo modo que a visão de ambos os olhos juntos nos proporciona uma informação diferente daquela oferecida pela visão de cada um dos olhos separados.<sup>3</sup> A primeira comparação que podemos fazer é entre os filmes de Taymor-Hayek e de Paul Leduc (*Frida, natureza viva*, de 1983). Neste último, o seu diretor levou a cabo um experimento radical, por intermédio tanto da fragmentação temporal como da quase ausência de diálogo.<sup>4</sup> Por isso, ele recebeu o prêmio *Gran Coral* de melhor filme no Festival do Novo Cine Latino-Americano, e Ofélia Medina, no papel de Frida, recebeu o prêmio *Coral* de melhor atriz.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Ver Gregory BATESON, 1979.

<sup>4</sup> Em seu primeiro filme – *Reed: México insurgente*, de 1972 –, Leduc demonstrou um grande interesse em questões transculturais, ao centrar-se nas atividades de John Reed durante a Revolução Mexicana. O ato de fixar a sua atenção em um gringo é uma decisão curiosa para um filme realizado em plena efervescência do novo cinema latino-americano que se dedicou a buscar, com tenacidade, as próprias vozes da região.

<sup>5</sup> O roteiro foi publicado em Paul LEDUC e José Joaquín BLANCO, 1992.

As atrizes desses filmes – as outras duas Fridas – estão entre as melhores do México. Ofélia Medina poderia ser considerada uma verdadeira Jane Fonda mexicana, já que se posicionou sistematicamente a serviço das causas progressistas, tais como a luta neo-zapatista em Chiapas. Na medida em que Selma Hayek passou a exercer o controle de sua carreira no cinema, tem manifestado o desejo de colocar as mulheres rebeldes no centro da ação na grande tela. Depois de aparecer em umas quantas insípidas fitas hollywoodianas, Hayek produziu e estrelou *En el tiempo de las mariposas* (Mariano Barroso, 2001), uma forte denúncia do assassinato das irmãs Mirabal em 1960, pela sua oposição à ditadura de Rafael Trujillo, da República Dominicana.

A política sexual nas películas de Leduc-Medina e de Taymor-Hayek difere de forma significativa. Na de Leduc, Frida Kahlo é mostrada sempre como uma inválida, sentada em uma cadeira de rodas ou deitada na cama. Inclusive quando aparece de pé, a cadeira de rodas está por detrás como uma lembrança da sua condição.



A sua sexualidade se evidencia, principalmente, através de expressões de ciúmes e de raiva diante da infidelidade de Diego Rivera. Ao contrário, a Frida de Taymor e Hayek parece empoderar-se através de sua energia sexual; além disso, a personagem quase não manca, algo que foi criticado no México como mais um de seus erros históricos. De fato, mostrar um defeito físico na tela corre o risco de sobredeterminar simbolicamente um personagem; mancar na vida real não tem a mesma conotação que fazê-lo na tela.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> É preciso assinalar que Frida, de fato, manca depois do acidente de trânsito, mas, na medida em que o filme de Taymor-Hayek se desenrola, ela deixa de fazê-lo. José Rabasa assinalou em uma conversa que o fato de não mancar pode dever-se também ao afã de perfeição de Hollywood.

<sup>7</sup> HERRERA, 2003.

Ainda que pareça que o filme de Taymor-Hayek esteja baseado na biografia de Hayden Herrera, ele na verdade transcende o livro, na medida em que, diferente deste, não cai no chavão do sofrimento e da dor tanto física quanto emocional de Frida Kahlo.<sup>7</sup> Nos meios de comunicação de massa dos Estados Unidos as lágrimas correm facilmente; a *Frida* de Taymor-Hayek é mais mexicana ao mostrar que a vida é um processo de encontrar formas de viver dentro das possibilidades dadas, ao invés de lamentar suas carências.

A Frida que os dois construíram é tão sexual como a mexicana de *Las dos Fridas*. O filme abre com uma cena de algo que ocorreu no final de sua vida, mas em seguida aparece uma Frida adolescente, levando um grupo de amigos para ver Diego Rivera pintando uma modelo desnuda. Essa seqüência tem uma forte carga erótica e desemboca imediatamente em uma cena de amor entre Frida e seu noivo Alejandro Gómez Arias. Apesar do terrível acidente (magistralmente narrado em uma seqüência movimentada), Frida não fica prostrada na invalidez sexual. Quando Alejandro vai visitá-la, tenta seduzi-la, mas é rechaçada. Contudo, o seu acidente não é mostrado como um castigo pelo seu erotismo, uma estratégia, desafortunadamente, demasiado familiar no mundo cinematográfico norte-americano. O reconhecimento da sexualidade feminina em *Frida* contrasta fortemente com aquilo que normalmente se oferece em Hollywood, inclusive em duas boas películas recentes, tais como *The Life of David Gale* (Alan Parker, 2002) e *The Unsaid* (Tom McLoughlin, 2001), que continuam representando o desejo das mulheres como a fonte das piores tragédias que, quase indefectivelmente, levam a um final desastroso.

Ainda que *Frida* seja uma história de amor sobre a apaixonada relação entre dois artistas célebres, a saga romântica é impulsionada por forças materiais. Frida é a filha de um artesão, talvez artista, Guillermo Kahlo, um fotógrafo que tem de lutar para conseguir dinheiro para manter a sua família e pagar os custosos tratamentos da sua filha. Desse modo, ela sabe que eventualmente terá

de ganhar a vida. A relação com Diego começa precisamente quando ela lhe pergunta se a sua pintura é boa o suficiente para que dela possa viver. A necessidade – ou o desejo – de Diego de conseguir dinheiro é o que o levou a aceitar o encargo de pintar o mural do *Rockefeller Center*, o qual logo foi destruído. O argumento do magnata gringo soava implacável: o mural podia ser talvez de Rivera, mas a parede era sua.

Quase todo o cinema que se realiza hoje em dia nos Estados Unidos mostra casas de sonhos, interiores fabulosos, carros de luxo, viagens de primeira classe e roupa finíssima de última moda.<sup>8</sup> E mais, essas imagens do consumismo estão divorciadas do trabalho que custaria obter semelhantes bens: a prosperidade, tal qual um maná, cai dos céus. Ao contrário, *Frida* é mais realista e insiste em que inclusive artistas famosas/os têm de trabalhar para viver, assim como pagar um preço por se vender aos melhores compradores.

O fato de que *Frida* seja um filme sobre pessoas que realmente existiram impele a compará-lo com aquilo que se passou na 'realidade'; resulta inevitável que a Frida de Taymor e Hayek seja confrontada à Frida 'real', tal como ocorre com a criação de Leduc e Medina. Ao evitar uma declaração explícita de sua veracidade, *Frida* difere da maioria dos filmes biográficos, um gênero sobre o qual George F. Custen opina: "Quase todas as películas biográficas apresentam em princípio, em forma oral ou escrita, declarações que afirmam a realidade de sua narrativa".<sup>9</sup> Talvez a história de Frida Kahlo seja tão conhecida que resulte desnecessário fazer uma afirmação como esta, mas o fato de Taymor fazer constar nos créditos iniciais que o filme "se baseia no livro de Hayden Herrera" introduz uma certa subjetividade que resulta diferente da credibilidade com que se engalana uma obra que se afirma "baseada numa história real".

De qualquer forma, ao se comparar uma representação cinematográfica com a 'realidade' – isto é, construída a partir de histórias escritas e memórias pessoais, por exemplo – não é possível afirmar, simplesmente, que "não ocorreu assim...". Pelo contrário, as contradições entre o que conhecemos como 'realidade' e o que vemos na tela deveriam ser questionadas: quais são os erros e as omissões? Além disso, e o que é mais importante: o que significam?

Enquanto a equipe de Taymor e Hayek se manifesta claramente em concordância com a política sexual da Frida 'real', parece menos atenta à sua política em geral. Certamente trata-se de um enorme avanço o fato de se mostrar um membro do Partido Comunista como um ser

<sup>8</sup> Torna-se difícil não ver o cinema contemporâneo de Hollywood como um arremedo das películas de 'telefones brancos' da Itália fascista.

<sup>9</sup> CUSTEN, 1992, p. 8. Nessa obra, Custen analisa os anos 1927–1960, período no qual se dá o auge dos filmes biográficos.



<sup>10</sup> Custen assinala que somente certas “vidas são sujeitos aceitáveis” (CUSTEN, 1992, p. 12).

humano; *Reds* (Warren Beatty, 1981) talvez seja a única película de Hollywood, desde o princípio da guerra fria, a eleger um comunista como ‘um sujeito aceitável’ para protagonizar um filme biográfico.<sup>10</sup>

Sem dúvida, a verdadeira militância da artista no Partido Comunista Mexicano (PCM) está velada em *Frida*. Numa ou noutra ocasião o compromisso político de Diego é acentuado, enquanto o de Frida é minimizado e considerado secundário; ela não é representada como o indivíduo autônomo e motivado politicamente que parece ter sido na realidade. Frida primeiro ingressou na Juventude do Partido Comunista Mexicano e, não se sabe precisamente quando, chegou ao PCM, tendo permanecido nele toda a sua vida. Sua devoção à causa é evidente em vários quadros, inclusive naquele derradeiro, que acabou incompleto: o retrato de Stalin. Esse quadro aparece no filme de Leduc, mas está ausente no de Taymor, como também não aparece a bandeira comunista que encobriu o seu féretro no Palácio de Belas Artes, cena com a qual começa a obra de Leduc.

Talvez as restrições políticas do filme de Taymor e Hayek se tornem mais evidentes na cena que elegeram como a última aparição pública de Frida. A película se inicia (como no livro de Herrera) com um *flashforward* que mais adiante será também a sua cena final: Frida, deitada em sua cama, é levada de sua casa até a abertura de sua única exposição, na Cidade do México. O sofrimento que passou nessa ocasião é mostrado de forma patente. Mas, na realidade, a última aparição pública de Frida ocorreu um ano depois e só onze dias antes de sua morte, quando as suas dores devem ter sido ainda muito piores. Foi quando saiu em cadeira de rodas pelas ruas da cidade para protestar contra a derrubada, por parte dos Estados Unidos, do governo democraticamente eleito na Guatemala de Jacobo Arbenz. Taymor e Hayek decidiram dar ênfase à satisfação pessoal, convertendo Kahlo no protótipo do/a artista burguês/a, em vez de mostrar a coragem e o compromisso evidente de uma esquerdista que agonizava. Mesmo sendo compreensível que essa representação não teria sido apreciada pelo público do ‘bom vizinho’ da América Latina, o fato de que Leduc mostre esse episódio indica quão diferentes são as limitações políticas que imperam dentro e fora dos Estados Unidos.

Ainda que a personagem de Frida pareça ultrapassar as fronteiras culturais, apresenta também o risco de converter-se facilmente em um padrão conhecido. Portanto, embora o pai alemão e a mãe oaxaquenha estejam presentes, a artista é vista, sobretudo, como se fora um produto de sua própria invenção, em lugar de uma

síntese das culturas alemã e mexicana. Essa é uma idéia muito 'americana', forjada por uma sociedade na qual as pessoas se inventam e reinventam a si mesmas constantemente; é possível que isso também tenha algo a ver com a popularidade que a figura de Frida Kahlo adquiriu nos Estados Unidos. Essa tendência à autoconstrução é típica dos filmes biográficos desse país, como assinala Custen: "no lugar da família como modelo de causalidade, Hollywood insere a auto-invenção, a forma americana mais característica para a construção da personalidade".<sup>11</sup>

<sup>11</sup> CUSTEN, 1992, p. 149.

A formação de uma identidade nos Estados Unidos se encontra completamente vinculada à hegemonia da ideologia capitalista: se se trata de um país que aceita os imigrantes de muitas e diversas culturas e religiões, todos devem ajoelhar-se, sem dúvida, perante o altar do todopoderoso Mammon. Para alguém com um sólido compromisso social, como o de Kahlo, um país como os Estados Unidos deve ter parecido algo asfixiantemente materialista. Em *Frida*, Kahlo rechaça esse materialismo, porque a ambição é a única coisa que interessa às pessoas; esse assunto aparece na relação com Rivera, quando ela insiste que regressem ao México: "Não somos daqui. Estou cansada dos gringos e estou cansada de quem és quando estás com eles". Diego, o imigrante mexicano que reconhece os benefícios econômicos dos Estados Unidos, preferiria ficar, mas Frida encontra ali um país frio, e os tons azuis com que o país está representado no filme transmitem essa impressão (assim como a abundância de cenas de interiores, que produzem a claustrofobia).

O México, pelo contrário, aparece sempre cheio de um colorido vivo, e de deliciosos tons alaranjados: o artesanato e a arte popular mexicana aparecem constantemente, assim como as panelas de barro e os judas,<sup>12</sup> as *trajineras*<sup>13</sup> adornadas com flores, que se deslocam lentamente pelos canais do Xochimilco, o dia de finados, que é mostrado de forma pitoresca, e as cenas de exteriores tomadas nas pirâmides, ao se incorporam aos majestosos *magueyes*.<sup>14</sup> O México também aparece como uma cultura musical, e uma cantora em especial, Lila Dawns (filha de um gringo com uma oaxaquenha), proporciona outro elemento de transculturação, mostrando uma outra "Frida", em potencial, devido, sobretudo, à sua semelhança física com a pintora.

Mesmo sendo possível que o filme flerte com o exotismo inato do México, *Frida* se torna um antídoto saudável diante da maneira como o cinema norte-americano normalmente retrata o seu vizinho do sul. Em filmes clássicos como *Touch of Evil* (Orson Welles, 1958), por exemplo, representa-se um México escuro, perigoso e

<sup>12</sup> Os judas são bonecos feitos de pano que são queimados durante a Semana Santa numa alusão a Judas Iscariotes, o apóstolo que, segundo as Escrituras, traiu Jesus.

<sup>13</sup> Pequenas barcas de fundo chato.

<sup>14</sup> Planta amarilídea.



caótico, e em *Hud* (Martin Ritt, 1963) esse país torna-se a fonte do mal, o lugar de onde provém a temida febre aftosa, que ameaça o rancho da família. Antes de *Frida*, o cinema norte-americano negava aos mexicanos o poder de tomar decisões autônomas e independentes. Em *Juarez* (William Dieterle, 1939), o retrato de Abraham Lincoln é falaciosamente representado como protagonista e interlocutor; Benito Juárez, o grande herói nacional, é reduzido a carregar esse retrato ao fugir do exército francês invasor, para que mais tarde seja consultado sobre a execução do derrotado imperador Maximiliano.<sup>15</sup> Quando Elia Kazan planejava filmar *Viva Zapata!* (1952) para a Twentieth-Century Fox, Darryl F. Zanuck (vice-presidente, encarregado de sua produção) instruiu os seus roteiristas para que criassem uma fábula a respeito da influência dos Estados Unidos sobre Emiliano Zapata: “Pablo [um personagem de ficção] deve ter falado a Zapata de um pequeno país conhecido como Estados Unidos da América... Me parece que Zapata deve ter ouvido falar de eleições livres e governos do povo para o povo... Estou seguro que Zapata deve ter feito a pergunta muitas vezes: ‘Como é que fazem nos Estados Unidos?’”.<sup>16</sup> Ao introduzir uma mestiça comunista – que bebe muito, consome drogas e tem relações lésbicas – no centro da História, *Frida* foi de encontro à corrente no que se refere às biografias filmadas, porque “Clio, a deusa da História, no cinema é masculina, branca e americana.”<sup>17</sup>

É possível que a maior conquista que *Frida* tenha obtido seja precisamente sua transculturalidade, a qual viola as normas da cinematografia norte-americana e da mexicana e abre portas que muitos espectadores nem imaginavam que estivessem fechadas. O filme não foi bem recebido pela crítica do México e a imprensa tratou mal, tanto a Taymor quanto a Hayek. Um reconhecido crítico de cinema afirmou, sintetizando a questão, que o relato se encontrava “afetado por inexatidões históricas”.<sup>18</sup> Entre os erros mencionados por Raquel Tibol, importante crítica de arte de esquerda, amiga de Rivera e de Kahlo, se encontra o fato de representarem Frida bebendo tequila: “Frida não empinava as garrafas de tequila porque quando se embebedava sempre o fazia com conhaque; não gostava de tequila”.<sup>19</sup> Ainda que pareça um exemplo trivial, essa afirmação possui uma certa complexidade. Com certeza Frida tomava aquilo que houvesse, mas, devido às suas insistentes demonstrações de mexicanidade, podemos imaginar que talvez preferisse que a representassem bebendo tequila.

O problema verdadeiro no que tange à recepção que *Frida* teve no México é que há nesse país um grande

<sup>15</sup> Ver Paul VANDERWOOD, 1992, p. 291-244. Ver também os fotogramas de Benito Juárez (Paul Muni) e do retrato de Lincoln nas páginas 43, 46 e 48 (respectivamente) de VANDERWOOD, 1983.

<sup>16</sup> VANDERWOOD, 1992, p. 234.

<sup>17</sup> CUSTEN, 1992, p. 109.

<sup>18</sup> Leonardo GARCÍA TSAO, 2002.

<sup>19</sup> Angel VARGAS, 2003, p. 2A.

<sup>20</sup> Expressão utilizada para caracterizar os "mexicanos norte-americanizados".

<sup>21</sup> Expressão que se refere às coisas asquerosas, repugnantes.

<sup>22</sup> O artigo sobre *Frida* em *Proceso* se chamou, ironicamente, "Frida regresa a Bellas Artes hablando en Inglés" (*Proceso*, n. 1358, p. 54, 10 de novembro de 2002).

<sup>23</sup> FEIN, 2003, p. 1262.

ressentimento quanto às pessoas que são consideradas vendidas, enfim, aos que triunfam nos Estados Unidos. Com certeza o filme incita ao repúdio que existe no México pelos *pochos*,<sup>20</sup> e em diversas circunstâncias se podia escutar comentários: "Não vou vê-la [a fita] porque está em inglês" ou mesmo "*Guácatelas*,<sup>21</sup> é com Selma Hayek".<sup>22</sup> No entanto, a maioria das pessoas a quem temos perguntado como lhes pareceu o filme responde que gostaram. Parece interessante assinalar também que uma película sobre uma mestiça tenha sido realizada por uma gringa e não por uma mexicana.

Em certo sentido podemos afirmar que a *Frida* de Taymor-Hayek, embora nos pareça mexicana, é ao mesmo tempo muito norte-americana, pois a narrativa clássica linear e fechada do filme fomenta a identificação com as celebridades da tela, em lugar de buscar novas formas de fazer um cinema histórico. Em uma excelente resenha, Seth Fein argumenta que o distanciamento inerente da fita de Leduc era a estratégia mais adequada porque lembrava ao público que se tratava de uma película histórica e não a história mesma: "A película de Leduc é uma história melhor do que a de Taymor não porque seja mais exata quanto aos acontecimentos e nem essencialmente mais mexicana, mas porque é metodologicamente mais sólida".<sup>23</sup>

No entanto, ainda que o distanciamento de Leduc possa parecer apenas uma estratégia adequada aos nossos olhos pós-modernos, a sua busca de inovação artística, com relação ao filme histórico, foi mais que um experimento. Porém, as suas boas intenções ficam sepultadas debaixo do peso dos legendários protagonistas, cuja representação simplesmente muda alimenta e reforça os estereótipos que tão bem conhecemos. Assim, Juan José Gurrola, no papel de Diego, não passa de uma caricatura de um sapo, gordo e aborrecido. Ao contrário, Alfredo Molina, no papel de Rivera, transmite a sensibilidade que aquele mulherengo seguramente expressava diante do sexo oposto de modo a ter tanto êxito em suas conquistas; sua ex-esposa Lupe Marín diz a Frida que ele acha todas as mulheres 'perfeitas' e, quando Diego descobre a cicatriz que Frida tanto temia que visse, ele lhe diz que é "formosa".

*Frida* leva a uma identificação com os famosos artistas, em parte pela iluminação maravilhosa, a bela fotografia e a excelente direção dos atores. Sem dúvida, a película também está salpicada de rupturas brechtianas, muito mais sutis e desfrutáveis do que as estratégias de distanciamento e de fragmentação temporal encontradas em Leduc. Uma seqüência de animação recria o acidente, uma inventiva foto-montagem introduz a sua viagem aos Estados Unidos, os quadros têm vida e os atores saem deles.

E mais do que isso, apesar das limitações impostas pela forma hollywoodiana de *Frida*, trata-se de um filme profundamente mexicano em muitos sentidos: a violência é manipulada com um certo gosto, sem *catchup*, e os efeitos especiais se tornam evidentes e não se encontram escondidos atrás de um aparente realismo. Contrariamente à fórmula dos filmes norte-americanos em que “todos os males têm cura”, *Frida* insiste em que a vida deva ser bem vivida mesmo que não seja longa.<sup>24</sup> Dado o teor reacionário e avaro de nossos tempos, dá alívio ver um filme que resgata a criatividade de uma mulher que viveu com paixão e consciência social.

<sup>24</sup> Custen afirma: “Esta idéia – de que todos os males têm cura – é precisamente a mensagem das películas biográficas” (CUSTEN, 1992, p. 169).

## Referências bibliográficas

- BATESON, Gregory. “The Case of Binocular Vision.” In: \_\_\_\_\_. *Mind and Nature, a Necessary Unity*. New York: E. P. Dutton, 1979. p. 69-70.
- CUSTEN, George F. *Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1992.
- FEIN, Seth. “Review of *Frida*”. *American Historical Review*, v. 108, n. 4, Oct. 2003. p. 1262.
- GARCÍA TSAO, Leonardo. “No tan sufrida”. *La Jornada*, México, 29 nov. 2002.
- GALEANO, Eduardo. *Las venas abiertas de América Latina*. México: Siglo XXI, 1971.
- HERRERA, Hayden. *Frida: una biografía de Frida Kahlo*. México: Diana, 2003.
- LEDUC, Paul; BLANCO, José Joaquín. *Frida, naturaleza viva*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 1992. Guión cinematográfico.
- VANDERWOOD, Paul (ed.). *Juárez*. Madison: University of Wisconsin Press, 1983.
- \_\_\_\_\_. “The Image of Mexican Heroes in American Films.” *FilmHistoria*, Barcelona, v. II, n. 3, 1992. p. 291-244.
- VARGAS, Angel. “Degrada Frida a los personajes representados em la cinta: *Tibol*”. *La Jornada*, 9 marzo 2003, p. 2A.

[Recebido em novembro de 2004  
e aceito para publicação em março de 2005]

### **The Two Fridas: History and Transcultural Identities**

**Abstract:** This article analyzes the film *Frida* (2003), directed by Julie Taymor and starred by Salma Hayek, which features the love relationship between the mural artist Diego Rivera and the painter Frida Kahlo. It is not a filmic biography, but focuses on a period of the painter's life. On the one hand, it presents some comparison with the Mexican movie about the painter, *Frida, naturaleza viva* (1983), by Paul Leduc, to contrast different views on the events of a life, as to, for example, what concerns sexual politics. On the other hand, the paper explores to what extent the polemical film by Taymor/Hayek is historical, based on reality, or whether it is a sight-and-sound fictional version of a written biography.

**Key words:** Frida Kahlo, sexual politics, transculturalism, biographical movies, identity.

Tradução: Geraldo A. Lobato Franco  
Revisão: Luzinete Simões Minella e Simone Pereira Schmidt