



## Frida Kahlo: espiritualidade, arte e coragem de ser

Frida Kahlo: spirituality, art and courage to be

Maria Angélica F. J. Martins<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo tem como ponto de partida a necessidade de se colocar em pauta a relação entre teologia e arte. A arte como forma simbólica expressa os sentidos existenciais profundos do artista, dando-nos acesso a uma nova dimensão do seu ser: a espiritual. Entendemos a dimensão espiritual como aquela que dá movimento e direção às nossas realizações na vida. É nesse sentido que, do encontro com a arte de Frida Kahlo, nasce esta proposta de apontar os sinais de uma realidade transcendente no seu autorretrato “Colar com Espinhos e Beija-flor”, de 1940. Dentro de uma abordagem hermenêutica fenomenológica, optamos pela pesquisa bibliográfica, elegendo como referencial teórico a teologia da cultura de Paul Tillich.

**Palavras-chave:** Frida Kahlo. Espiritualidade. Arte. Coragem de ser.

**Abstract:** This article takes as its starting point to necessary to discuss the relationship between theology and art. Art as a symbolic form expresses the artist's deep existential meanings, giving us access to a new dimension of his being: the spiritual. We understand the spiritual dimension as that which gives movement and direction to our achievements in life. It is in this sense that, from the encounter with Frida Kahlo's art, this proposal was born to point out the signs of a transcendent reality in her self-portrait “Colar com Espinhos e Beija-flor”, from 1940. Within a phenomenological hermeneutic approach, we chose by the bibliographical research, choosing as a theoretical reference the theology of culture of Paul Tillich

**Keywords:** Frida Kahlo. Spirituality. Art. Courage to be

### Introdução

Arte como forma simbólica expressa os sentidos existenciais profundos que ordenam e projetam à realidade as impressões de mundo do artista, dando-nos a experiência de perceber a vida com os seus olhos. A arte permite abrir uma porta de acesso a uma nova dimensão do ser: a espiritual. Entendemos a dimensão espiritual como aquela que dá movimento e direção às nossas realizações na vida. É nesse sentido

---

<sup>1</sup> Pesquisadora de doutorado em Ciência da Religião pela Universidade Federal de Juiz de Fora, mestra e licenciada em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas. E-mail: angelicafj.martins@gmail.com



que, do encontro com a arte de Frida, nasce este artigo. Suas obras colocam-nos em movimento e fazem-nos (re)descobrir a espiritualidade no sofrimento que constitui nossa existência. Nesse anseio, buscamos em primeiro lugar responder às seguintes perguntas: quem foi a artista latino-americana Frida Kahlo? O que a sua vida tem a nos comunicar? Como foi seu encontro com a arte, tornando-a sua forma de ser e resistir no mundo? Em segundo lugar, buscamos apontar os sinais de uma realidade transcendente em seu autorretrato “Colar com Espinhos e Beija-flor”, de 1940. Para essa reflexão, elegemos como referencial teórico a teologia da cultura de Paul Tillich.

Paul Tillich (1886-1965) foi um importante teólogo protestante do século XX; mais que erudição, vemos em suas obras alguém que também experienciou dor e sofrimento. A experiência das duas grandes Guerras Mundiais o colocou na busca do “Deus acima de Deus”, do Deus que não está condicionado à linguagem religiosa e ao dogmatismo, mas que pode ser encontrado em nossas situações existenciais (Cf. TILLICH, 2009, p. 9-32). Dentro de uma abordagem hermenêutica fenomenológica, optamos pela pesquisa bibliográfica numa combinação de fontes primárias e secundárias. Na primeira seção deste artigo, buscamos demonstrar que a espiritualidade é um elemento presente nas experiências humanas e estabelecemos relação entre espiritualidade e arte, tendo em vista a teologia da cultura de Paul Tillich. Na segunda seção, percorremos pela vida e obra de Frida, buscando sinais de transcendência em sua trajetória artística, e analisamos o autorretrato “Colar com Espinhos e Beija-flor” a partir do conceito coragem de ser de Tillich.

## 1. Espiritualidade e Arte

Refletir sobre a condição humana é aprofundar-se na vida, é voltar-se à raiz da existência. A condução desta reflexão nos leva, indubitavelmente, à percepção da relação ontológica entre o ser humano e o mundo. Segundo Hannah Arendt (2010), a condição humana se fundamenta em três atividades: labor, obra e ação. O labor corresponde ao processo biológico do corpo humano, às necessidades vitais da vida. A obra corresponde à produção artificial das coisas, isto é, produção cultural, a partir da transformação da natureza e, a ação corresponde à atividade política exercida entre os homens, sem qualquer mediação.



A condição humana compreende mais que as condições sob quais a vida foi dada ao homem. Os homens são seres condicionados, porque tudo aquilo com que eles entram em contato torna-se imediatamente uma condição de sua existência. O mundo no qual transcorre a *vita activa* consiste em coisas produzidas pelas atividades humanas [...] para evitar mal-entendidos: a condição humana não é o mesmo que a natureza humana (ARENDRT, 2010, p.10-11).

Arendt (2010) reconhece que as condições da existência humana, tais como a própria “vida, a natalidade e a mortalidade, a mundanidade, a pluralidade e a Terra” (p.13) não podem “explicar” o que somos ou responder à pergunta sobre quem somos, porque não nos condicionam de modo absoluto, e conclui que a questão da natureza humana só é passível de ser resolvida a partir de uma resposta divinamente revelada. Assim, direcionamo-nos aos estudos teológicos para encontrar respostas, ainda que não exaustivas, sobre quem somos e, assim, contribuir para o desvelamento da proposta apresentada. Podemos dizer que no ser humano há uma disposição física-espiritual; é na alma que se concentram todas as potencialidades da nossa condição. Mas daí não se segue que buscaremos compreender o ser humano a partir da dicotomia platônica, antes é importante entendê-lo como um ser integral. Para Tillich (1976), no ser humano nada é “meramente biológico”, como nada é “meramente espiritual”. “Cada célula de seu corpo participa de sua liberdade e espiritualidade, e cada ato de sua criatividade espiritual se nutre de sua dinâmica vital” (p. 63).

Embora existam diferenças entre condição e natureza humana, podemos dizer que esses dois âmbitos não são excludentes, mas se relacionam para dar movimento à vida. A existência é dinâmica, de modo que sua significação e ressignificação estão em constante realização. “Esta ‘provoc-ação’ que se instala na nossa vida e gera movimento e ação será entendida como consequência da dimensão espiritual do ser humano” (DREBES, 2005, p. 18). A partir de um exemplo da literatura, podemos imaginar que, na ausência de uma disposição espiritual, a condição humana seria determinada e viveríamos assim como em Admirável mundo novo<sup>2</sup>: seríamos privados da dor, mas

---

<sup>2</sup> Admirável Mundo Novo é um romance distópico, escrito por Aldous Huxley e publicado em 1932; o romance narra uma sociedade futurista, em que seus habitantes são condicionados genética e psicologicamente, mostrando-nos o mais alto nível de desenvolvimento. Contudo, os personagens desconhecem os valores e sentimentos humanos mais sublimes e fundamentais, levando-nos a questionar o que é ou deveria ser o progresso científico.



também do amor, do risco, mas também da surpresa, do feio, mas também da beleza essencial; a felicidade estaria ao alcance imediato, mas seria artificial, findando-se após o efeito do soma<sup>3</sup>. Na vida, fragilidade e grandeza coexistem, trazendo-nos um sentimento difuso, que nos conduz a indagações sobre o sentido que a rege. A vida, que se apresenta de tantas maneiras, pode se apresentar, por vezes, de maneira desconexa e nua, mas o ato de lançarmos perguntas sobre o seu sentido, revela essa disposição espiritual da qual falamos. É a nossa abertura ao mistério transcendente. Nas palavras de Tillich significa “estar tomado pelo incondicional”.

O fato do homem ter uma preocupação última revela algo de sua natureza, isto é, que ele tem a capacidade de transcender o fluxo contínuo de experiências finitas e passageiras [...]. O homem, num ato direto, pessoal e central, é capaz de captar o sentido do que é último, incondicional, absoluto e infinito. Apenas isso faz da fé uma possibilidade do homem (TILLICH, 1985, p. 11).

Na teologia tillichiana, o termo “incondicional” não é somente outro nome para designar o que se entende por Deus na religião institucional. Para o teólogo, se Deus é realidade incondicional, encontramos sua expressão em toda a cultura, ou seja, o incondicional não está restrito a estruturas institucionais e eclesiásticas. Por outro lado, o ser humano tem uma preocupação última. Isto é, além das preocupações cotidianas, como moradia e alimento, existem as preocupações espirituais, tais como estéticas, políticas e cognitivas, que podem assumir o caráter “imprescindível para a vida de um indivíduo bem como de toda uma comunidade” (TILLICH, 1985, p. 6). Essas preocupações estão sujeitas à preocupação suprema (última), que é estar possuído incondicionalmente. “Mas a preocupação suprema de uma pessoa não se esgota na simples exigência de sujeição incondicional; ela contém igualmente a promessa da realização suprema, que é esperada num ato de fé” (TILLICH, 1985, p. 6). Todos nós buscamos e esperamos, de alguma maneira, por sentido. “Todos nós tentamos [...] construir um sentido e organizar o mundo e nosso lugar nele” (CALVANI, 2008, p.20). A literatura pode contribuir, mais uma vez, para nossa compreensão da relação com o incondicional, a preocupação última e o sentido da vida. Vejamos o diálogo entre o

---

<sup>3</sup> O Soma é uma droga sintética utilizada pelos personagens do Admirável Mundo Novo, a fim de se manterem “felizes” e produtivos.



personagem John Savage e o administrador Mustafá Mond na obra Admirável Mundo Novo:

[...] porque, tendo começado a esvair-se dentro de nós tudo aquilo que dava ao mundo das sensações sua vida e seu encanto, não sendo mais a existência material sustentada por impressões externas e internas, sentimos a necessidade de nos apoiarmos em algo que permaneça, que nunca nos traia — uma realidade, uma verdade, absoluta e eterna. Sim, voltamo-nos inevitavelmente para Deus; pois esse sentimento religioso é por natureza tão puro, tão delicioso para a alma que o experimenta, que compensa todas as nossas perdas (HUXLEY, 2001, p. 282-283).

O sentimento religioso do qual comenta o fragmento, assemelha-se ao “estar tomado pelo incondicional” de Tillich (1985, p. 11); o ser humano busca, fora de si, um verdadeiro sentido para sua existência, algo que o faça suportar a transitoriedade da vida. Assim, a imaginação e a arte são fundamentais, pois anunciam um mundo no qual já estamos libertos, mesmo quando continuamos sujeitos à dor e ao sofrimento. O sofrimento é ressignificado, tornando-se elemento de resistência e afirmação. Também o amor, quando experimentado, compensa todas as nossas perdas e, nesse sentido, é um sentimento religioso (HEMINGWAY, 2013), “[...] é o único sentimento que pode respirar sob escombros” (MARTINS; MARTINS, 2020, p. 255). Isto posto, exploraremos a relação que existe entre a arte e a espiritualidade.

Os símbolos são frequentemente utilizados para representar aspectos que não podem ser compreendidos em sua totalidade, assim como para ordenar e projetar à realidade as impressões de mundo, segundo a perspectiva e os valores de cada indivíduo. Para Cassier, a forma simbólica é uma energia espiritual que se encontra entre o fato em si e sua significação, “o homem não vive em um mundo de fatos nus e crus, ou segundo suas necessidades e desejos imediatos” (CASSIER, 1994, p. 49), pois no meio encontram-se os elementos subjetivos, tais como o sensitivo, psíquico e espiritual, representados pelos símbolos que, ao mediar a relação do ser humano com o mundo, possibilita a composição de uma realidade própria. “Na linguagem, na religião, na arte, na ciência, o homem não pode fazer mais que construir o seu próprio universo — um universo simbólico que lhe permite entender, interpretar, articular e organizar, sintetizar e universalizar a sua experiência humana” (CASSIER, 1994, p. 359).

A arte como uma das formas simbólicas, expressa a interpretação do artista acerca da realidade, pois “é a compulsão do homem para a cristalização. [...]. Ela mostra também as imagens interiores da alma — as imagens que ficam do lado de trás dos olhos” (CHIP; SELZ; TAYLOR, 1996, p. 112). Assim, vemos a realidade do mundo com os olhos do artista. Isso significa dizer que a arte transcende a sua objetividade, ao passo que expressa a dimensão espiritual do artista e a sua percepção de mundo. É nesse sentido que buscaremos conhecer a trajetória da artista latino-americana Frida Kahlo e compreender como a arte emerge em sua vida.

## 2. Frida Kahlo: Vida, Arte e Transcendência

Frida ou Magdalena Carmen Frida Kahlo Calderón, nasceu em 6 de julho de 1907 em Coyoacán, periferia do México. Foi a terceira filha de Matilde Calderón y Gonzáles e Wilhelm Kahlo. Matilde era natural do México, Wilhelm Kahlo era de origem alemã, descendente de judeus da Hungria. Ainda jovem emigrou para o México e passou a se chamar Guillermo, sinônimo espanhol para o seu nome em alemão. Guillermo iniciou suas atividades profissionais no comércio e posteriormente passou a exercer a profissão de fotógrafo com ajuda de seu sogro. Frida cultivava uma relação mais próxima com o pai do que com a mãe. A artista “[...] descrevia a sua mãe como muito simpática, ativa, inteligente, mas também calculista cruel e fanaticamente religiosa” (DREBES, 2005, p. 95). A relação entre elas era distanciada, dada a suposta impossibilidade de Matilde amamentá-la no seu segundo mês de vida, devido uma nova gravidez. A partir desse momento, Frida passou a ser amamentada por uma ama, com a qual também não estabeleceu nenhum vínculo afetivo, tendo permanecido uma relação fria e distante. Em contrapartida, o relacionamento com o pai era profundo.

Aos seis anos, Frida contraiu poliomielite, doença que a deixou com sequelas: uma perna mais curta e mais magra que a outra; e foi seu pai que a acompanhou de perto. Por conta dessas sequelas, Frida sofria com apelidos na escola, o que a deixava bastante incomodada. Os mecanismos que encontrou para disfarçar o problema estético durante a adolescência foi o uso de calças e, posteriormente, saias longas. Aos treze anos, ingressou na Juventude Comunista, pois se identificava com as lutas políticas do México a ponto de dizer que ela e o novo México nasceram juntos, em 1910. Era





participativa e muito ativa no grupo, sua identificação com essa causa era intensa e de uma vitalidade inconfundível. Em 1922, ingressou na Escola Nacional Preparatória de Medicina, pois tinha o desejo de ser médica. Na adolescência assumiu uma posição diferente daquela que assumia em sua infância; mudou seu comportamento, alterou sua forma de se relacionar com as pessoas e, conseqüentemente, a forma como via a si mesma. Se concentrou muito mais em suas aptidões intelectuais que em sua aparência física. Aos quinze anos, viveu seu primeiro amor com Alejandro Gómez Arias. Foi um sentimento e uma descoberta intensa:

Frida cresceu para amar os grandes homens, começou a se apegar a Alejandro. Tendo ingressado na Preparatória em 1919, ele estava bastante adiantado em relação a ela, e durante certo tempo tornou-se uma espécie de mentor, depois *cuate* e, por fim, namorado. Frida o chamava de *novio*, termo que naquele tempo implicava em uma ligação romântica que quase sempre terminava em casamento. Mas Gómez Arias sente que os termos *novio* e *novia* dão uma noção excessivamente burguesa do relacionamento dos dois. Ele prefere ser chamado de “amigo íntimo” ou “jovem amante”. A Frida adolescente, afirma ele, “tinha um jeito de frescor, talvez ingênuo e infantil”, mas ao mesmo tempo ela era intensa e dramática em sua ânsia de descobrir a vida. Gentil e cavalheiresco, Alejandro cortejou sua “niña de la Preparatoria”, como se ela se referia a si mesma, com flores espirituosas. Depois da aula, os dois costumavam ser vistos caminhando juntos e conversando sem parar; trocavam fotografias, e toda vez que estavam longe um do outro, cartas (HAYDEN, 2011, p. 35).

Aos 18 anos, no dia 17 de setembro de 1925, Frida e Alejandro retornavam da Escola Preparatória quando o ônibus em que estavam se chocou com um trenzinho. Alejandro conseguiu se esquivar das conseqüências mais drásticas do acidente, mas Frida não. O corrimão do ônibus atravessou seu corpo; foi um acidente muito grave, levando os médicos a acreditarem que ela morreria.

A menina que corria loucamente pelos corredores da escola feito um passarinho em pleno voo, que saltava dos bondes e ônibus, de preferência quando ainda estavam em movimento, agora se viu imobilizada e presa a uma série de gessos e outras geringonças. “Foi uma colisão estranha”, ela disse, “não foi violenta, mas sim bastante silenciosa, lenta, e que machucou todo mundo. E a mim, acima de tudo”. Frida teve a coluna quebrada em três lugares na região lombar. Quebrou a clavícula, fraturou a terceira e a quarta vértebras, teve onze fraturas no pé direito (o atrofiado), que foi esmagado; sofreu luxação do cotovelo esquerdo; a pélvis se quebrou em três lugares. A barra de

ção tinha literalmente entrado pelo quadril esquerdo e saído pela vagina, rasgando o lábio esquerdo. “Perdi minha virgindade”, ela disse. No hospital, um antigo convento com quartos escuros e teto alto, os médicos que a operaram balançavam a cabeça, deliberando: será que ela sobreviveria? Voltaria a andar? “Eles tiveram de remontá-la por partes, como se estivessem fazendo uma fotomontagem”, diz um velho amigo (HAYDEN, 2011, p. 45).

As marcas do acidente a acompanharam por toda vida, tanto corporalmente, em forma de dores e sequelas físicas, quanto emocionalmente. Frida nunca conseguiu relatar através da arte o que aconteceu, fez apenas um esboço a lápis e, em 1943, encontrou um ex-voto<sup>4</sup>, o retocou e o assumiu como pintura deste episódio trágico:



Figura 1: Ex-voto, 1943, óleo sobre metal, 19 x 21,1.

Um mês após o acidente obteve alta, mas precisou ficar acamada. Sua família tinha dificuldades financeiras para seguir as recomendações médicas; seu pai estava sempre em silêncio, enquanto sua mãe vivia angustiada. Após esse acidente e ao longo da vida, Frida passou por trinta cirurgias, sofreu três abortos e amputou uma das pernas. Toda a dor e sofrimento, todas as privações foram expressas em cada obra por ela produzida. A vestimenta diferenciada continuou a ser um mecanismo de superação e autoafirmação; vestia especialmente roupas típicas do México. Mesmo quando estava impedida pelo seu leito, fazia questão de adornar-se; foi assim que apareceu em diversos autorretratos. A artista externava, em suas roupas e cabelo, uma feminilidade que era muito certa dentro de si.

<sup>4</sup>O ex-voto é um desenho ou uma pintura com traços imprecisos, oferecido por fiéis ao seu santo em pagamento de promessa ou em agradecimento a uma benção ou cura recebida.



Já o encontro com Diego Rivera (1886 – 1957) ocorreu quando Frida tomou a decisão de levar até ele seus quadros, com a intenção de receber uma opinião sincera dos seus trabalhos. Mais adiante, os encontros se tornaram frequentes e o interesse de ambos emergiu a ponto de decidirem se casar. Os pais de Frida tinham muitas preocupações quanto a esse casamento, sua mãe não concordava com o estilo de vida, crenças (ou não crenças) de Diego. A diferença de idade também era uma objeção. A preocupação de Guillermo era se Diego estava ciente da real condição de sua filha e, conseqüentemente, de suas muitas despesas, dada a fragilidade de sua saúde. Mas, por outro lado, se sentia aliviado, pois não sabia até quando poderia arcar com todos os gastos. Mesmo com todas as objeções, Frida e Diego se casaram; ela estava com 22 anos e ele com 42 anos. Sua mãe não compareceu ao casamento.

Durante o casamento, Frida enfrentou muitas dificuldades, entre elas os casos extraconjugais de Diego, sendo que um deles foi com sua irmã mais nova, o que a feriu profundamente. A artista, em dado momento, também manteve casos extraconjugais. Após onze anos de união Frida e Diego se separaram, momento em que Frida se empenhou para alcançar sua independência financeira. A separação durou apenas um ano, então eles reataram, mas sob as condições estabelecidas por ela: a artista contribuiria com cinquenta por cento para os gastos da casa e eles não manteriam mais intimidade sexual. Diego aceitou prontamente, e “estiveram unidos pela identificação política, pela arte e pelo amor que os manteve juntos até o final de suas vidas” (DREBES, 2005, p. 126).



Figura 2: Frida Kahlo e Diego Rivera, 1931, óleo sobre tela, 100 x 78, 7 cm.



Diego começo/ Diego construtor/Diego meu menino/ Diego meu namorado/ Diego pintor/ Diego meu amante/Diego “meu esposo”/Diego meu amigo/Diego meu pai/Diego minha mãe. /Diego meu pai /Diego meu filho/Diego = eu =/Diego meu universo/ Diversidade na unidade. / Porque é que lhe chamo Meu Diego?/ Ele nunca foi e nem será meu./ Ele pertence a si mesmo” (KAHLO, 2014, p. 235).<sup>5</sup>

A arte emergiu na vida de Frida de um modo desprezioso, tornando-se logo parte fundamental da sua existência, na tentativa, inclusive, de ressignificá-la após o acidente. Nasceu do seu confronto com a dor, do seu encontro com o infortúnio, como ela mesma reconheceu. E tornou-se, gradativamente, um meio de resistência, seu ponto de contato com a vida. Por isso, suas obras não se enquadram nos padrões de estilos preexistentes, o que confere a elas singularidade e, de certa forma, um tom enigmático: “observar seus quadros significa expor-se à surpresa. Em um autorretrato de uma mulher bonita e toda ornamentada podemos encontrar gotas de sangue, lágrimas; é preciso entrega e coragem” (DREBES, 2005, P.134). Portanto, a pintura de Frida transcende o corpo que expressa sedução e prazer; a artista se preocupa em revelar o corpo humano: aquele que sofre e sente dor.

Quase que por acaso, então, ela se voltou para a ocupação que mudaria sua vida. “Por eu ser jovem”, ela disse, “o infortúnio não assumiu o caráter de tragédia: eu sentia que tinha energias suficiente para fazer qualquer coisa em vez de estudar para ser médica. E, sem prestar muita atenção, comecei a pintar” (HAYDEN, 2011, p. 54).

No ensaio *A desumanização da arte*, o filósofo Ortega y Gasset tece uma análise crítica sobre a estética, perpassando desde o período romântico até a vanguarda do século XX. Nessa análise, o filósofo espanhol percebe a impopularidade da nova arte como fenômeno sociológico, pois suas produções se restringem a um público elitizado. Ao afirmar que a nova arte é uma arte para artistas, Ortega y Gasset (1991) está se referindo não só aos que produzem arte, mas também àqueles que têm capacidade de perceber os valores puramente artísticos. Na nova arte o pintor vai contra a realidade, rompe com o aspecto humano.

---

<sup>5</sup> “Diego principio/Diego constructor/ Diego mi niño/ Diego mi novio/ Diego pintor/ Diego mi amante/ Diego <<mi esposo>>/ Diego mi amigo/ Diego mi madre/ Diegi mi padre/ Diego mim hijo/ Diego = You=/ Diego Universo/Diversidad en la unidad/ Porqué le llamo mi Diego/ Nunca fué ni será mio. / Es de él mismo”.



[...] Nesse processo, chegar-se-á a um ponto em que o conteúdo humano da obra será tão escasso que quase não se verá. Então teremos um objeto que só pode ser percebido por quem possua esse dom peculiar da sensibilidade artística. Seria uma arte para artistas, e não para a massa dos homens; será uma arte casta, e não demótica (ORTEGA Y GASSET, 1991, p. 29).

Não é que o pintor erre e que seus desvios do “natural” (natural = humano) não alcancem este, é que apontam para um caminho oposto ao que pode conduzir-nos até o objeto humano. [...] Deixa-nos encerrados num universo abstruso, força-nos a tratar com objetos com os quais não cabe tratar humanamente (ORTEGA Y GASSET, 1991, p. 41 – 42).

A arte de Frida realiza, no entanto, um movimento inverso. Mesmo havendo um aspecto híbrido em suas obras, isto é, certa mistura entre o real e o surreal — o que proporciona assimetria em relação aos objetos fora dos quadros — a artista aponta para o que é humano. Desse modo, é inegável que uma mesma realidade é vista de pontos distintos, dada a forma simbólica entre o fato e sua significação. Assim, enfatiza-se a pergunta do filósofo Ortega y Gasset: “qual dessas múltiplas realidades é a verdadeira, a autêntica?” (ORTEGA Y GASSET, 1991, p. 33). Para o autor, qualquer decisão tomada a esse respeito é arbitrária, todas as realidades são equivalentes, “cada uma é autêntica para o seu congruente ponto de vista” (ORTEGA Y GASSET, 1991, p. 34).

As realidades são apenas diferentes porque dependem da distinção em que cada um se encontra do fato comum. Numa escala de distâncias espirituais, a distância de quem vivencia a realidade, ou seja, os acontecimentos que suscitam emoções partidas da própria alma, é mínima. Enquanto a distância de quem contempla a realidade, ou em outras palavras, de quem está espiritualmente alheio aos acontecimentos, e não participa profundamente do que sucede, é inevitavelmente maior. O pintor assume uma posição puramente contemplativa, “o doloroso sentido interno do acontecimento fica fora da sua percepção.” (ORTEGA Y GASSET, 1991, p. 36) Por isso, a distância espiritual entre a realidade e o pintor é maior. No entanto, mais uma vez Frida assume outra posição, pois está inserida na cena que pinta. No seu caso, o conteúdo da arte é a pessoa da artista, o que pressupõe não só uma distância espiritual mínima, mas uma relação ontológica entre ela, a arte e o mundo, visto que:

A sua experiência de vida, a forma como reage ao ambiente em que vive, a forma de pensar e expressar seus pensamentos, seus costumes, seus ideais, suas crenças e sua espiritualidade: tudo isto perfaz o conteúdo da arte. O fato de o conteúdo da arte ser o próprio artista não significa que este seja tomado como objeto de representação na obra. Significa, antes, que a pessoa do artista como conteúdo da arte é a espiritualidade que transparece na obra (DREBES, 2005, p. 41).

Encontramos nas obras de Frida, portanto, as expressões da ânsia do seu espírito e, ainda que numa escala menor, os dramas da condição humana. No autorretrato “Colar com Espinhos e Beija-flor”, de 1940, encontramos uma síntese da vida e obra da artista na sua relação com a dor e a finitude. Frida se insere em meio à natureza, em seu pescoço vemos um colar de espinhos semelhantes à coroa de Cristo, e um beija-flor morto, cujas asas abertas imitam suas sobrancelhas; no seu ombro esquerdo um gato preto, símbolo de má sorte, pronto para tragar a ave. O pequeno macaco, que aparece ao menos em oito obras da artista, remove seus espinhos. Ele é um amigo que a conforta. Nesse sentido, a natureza se manifesta como uma forma de divindade, com a qual Frida possui um elo místico.

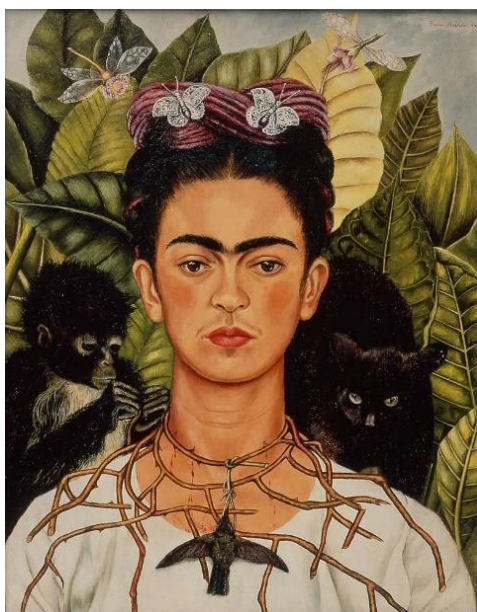


Figura 3: “Autorretrato Colar com Espinhos e Beija-flor”, 1940, óleo sobre tela, 63,5 x 49,5 cm.

Na obra percebemos o que Tillich chama de ameaça do não-ser, este que se apresenta de modo absoluto na ameaça da morte; a morte “[...] está por trás do destino e suas contingências, não só no último momento, quando se é expulso da existência, mas

em cada momento da existência” (TILLICH, 1976, p. 35). Frida experimenta a ansiedade da existência à medida que vive e refaz experiências passadas através da arte, no entanto, é justamente nesse “refazer” que encontra *a coragem de ser*, isto é, a autoafirmação a despeito daquilo que tenta impedir a afirmação do seu ser. Entre outros elementos, os olhos estáticos de Frida nos comunicam resignação, e as borboletas que repousam sobre sua cabeça nos remetem à ideia de liberdade; é o viver serena e corajosamente nestas tensões e descobrir enfim sua unidade última nas profundezas da própria alma e “no Deus que aparece quando Deus desapareceu na ansiedade da dúvida” (TILLICH, 1976, p. 146), da solidão. Para Tillich (1976), a coragem de ser é uma expressão de fé. Fé é estar em posse da coragem de ser, é aceitar que é aceito para que o ser-em-si possa transcender infinitamente todo ser finito. É o divino no encontro do humano e o humano no encontro do divino. Frida experimentou, nesse sentido, a espiritualidade no estigma do seu corpo, na “provocação” que se instalara em sua vida, enfrentando o não-ser para se autoafirmar e viver em novas circunstâncias, sobre as quais não pôde decidir antes que acontecessem, mas pôde escolher como enfrentá-las: pintando a si mesma e suas experiências.

### **Considerações Finais**

Na arte de Frida Kahlo, observamos sua relação com a vida e com a morte. Vemos expressões de inquietação e passividade, dor e beleza. Por isso suas obras confrontam e oferecem a quem as contempla a oportunidade de enxergar o mundo a partir de seus olhos, de elementos que são concretos. A pintura é para a Frida, o meio de expressão da sua própria realidade, pois, como ela mesma afirmou: “Eu pinto a mim mesma porque estou quase sempre sozinha [...] porque sou o assunto que conheço melhor” (KAHLO *apud* HERRERA, 2011, p. 60). Seus autorretratos trazem constantemente figuras rígidas, um rosto enigmático e o adorno, que, como um prenúncio da esperança, enfrenta os infortúnios da vida, a dor e a morte. Desse enfrentamento nasce sua espiritualidade, tornando-se um paradoxo místico, uma vez que a artista não se retrata com fins de enobrecimento, antes há um esvaziamento de si para o encontro da sua totalidade. Assim como a coroa de Cristo reconcilia a realidade temporal com a eterna, Frida, quando retrata sua dor, se reconcilia com a vida. A artista





se lança apaixonadamente em cada composição, deixando seu próprio universo simbólico patente, ao passo que apreende os sentidos e promove identificação, não de um grupo social seletivo, mas do ser humano.

### Referências Bibliográficas

ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. 11ª edição. Rio de Janeiro: Forense, 2010.

CALVANI, Carlos Eduardo. *Teologia e Literatura: princípio profético, busca de sentido e ambiguidade na vida religiosa*. Revista Eletrônica Correlatio, São Paulo, nº 14, dez/ 2008. Disponível em <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-metodista/index.php/COR/article/view/1028/1071>>. Acesso em 08 out. 2021.

CASSIER, Ernst. *Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana*. Trad. Tomás R. Bueno. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

CHIP, Herschel Brownine; SELZ, Peter Howard; TAYLOR, Joshua Charles. *Teorias da arte moderna*. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DREBES, Haidi. *A expressão da Espiritualidade na obra pictórica de Frida Kahlo no horizonte da teologia da cultura de Paul Tillich*. 168 f. Tese (Doutorado em Teologia) - Escola Superior de Teologia São Leopoldo, Rio Grande do Sul. 2005. Disponível em: <[http://www3.est.edu.br/biblioteca/btd/Textos/Doutor/drebes\\_h\\_td51.pdf](http://www3.est.edu.br/biblioteca/btd/Textos/Doutor/drebes_h_td51.pdf)>. Acesso em 20 ago. 2016.

HEMINGWAY, Ernest. *Adeus às Armas*. 8ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

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

HUXLEY, Aldous. *Admirável Mundo Novo*. São Paulo: Globo, 2001.

KAHLO, Frida. *El diario de Frida Kahlo: un íntimo autorretrato*. México: La Vaca Independiente, 2014.

MARTINS, Maria Angélica F. Jurity; MARTINS, Presley Henrique. *Literatura e religião nas obras Adeus às Armas e Olhai os Lírios do Campo*. Sacrilegens, Juiz de Fora, v. 17, n. 2, p. 247-263, jul-dez/2020. Disponível em: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/sacrilegens/article/view/32707/21929>>. Acesso em 08 out. 2021.

ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. São Paulo: Cortez, 1991.

TILLICH, Paul. *Dinâmica da fé*. 3ª edição. São Leopoldo, RS: Editora Sinodal, 1985.





\_\_\_\_\_. *A coragem de ser*. 6ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

\_\_\_\_\_. *Teologia da cultura*. São Paulo: Fonte Editorial, 2009.

### Referências Secundárias

Figura 1. Ex-voto, 1943, óleo sobre metal, 19 x 21,1 cm. Coleção particular.

Figura 2. Frida Kahlo e Diego Rivera, 1931, óleo sobre tela, 100 x 78,7 cm. Museu Frida Kahlo, Cidade do México. Disponível em <<http://www.museofridakahlo.org.mx/>> Acesso em 15 jul. 2017.

Figura 3. Autorretrato com colar de espinhos e beija-flor, 1940, óleo sobre tela, 63,5 x 49,5 cm. Museu Frida Kahlo, Cidade do México. Disponível em: <<http://www.museofridakahlo.org.mx/>>. Acesso em 20 jul. 2019