

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

TAMIRA FERNANDES PIMENTA

**ENTRE AS PALAVRAS, O CORPO E AS IMAGENS:
OS BIOGRAFEMAS INSÓLITOS NO ENLACE
DA OBRA E VIDA DE FRIDA KAHLO**

**UBERLÂNDIA
FEVEREIRO-2020**

TAMIRA FERNANDES PIMENTA

**ENTRE AS PALAVRAS, O CORPO E AS IMAGENS:
OS BIOGRAFEMAS INSÓLITOS NO ENLACE
DA OBRA E VIDA DE FRIDA KAHLO**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura, Representação e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Marisa Martins Gama-Khalil.

UBERLÂNDIA
FEVEREIRO-2020

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

P644 2020	Pimenta, Tamira Fernandes, 1987- Entre as palavras, o corpo e as imagens [recurso eletrônico] : os biografemas insólitos no enlace da obra e vida de Frida Kahlo / Tamira Fernandes Pimenta. - 2020. Orientadora: Marisa Martins Gama-Khalil. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Estudos Literários. Modo de acesso: Internet. Disponível em: http://doi.org/10.14393/ufu.di.2020.183 Inclui bibliografia. Inclui ilustrações. 1. Literatura. I. Gama-Khalil, Marisa Martins, 1960-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Estudos Literários. III. Título. CDU: 82
--------------	--

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074

TAMIRA FERNANDES PIMENTA

**ENTRE AS PALAVRAS, O CORPO E AS IMAGENS:
OS BIOGRAFEMAS INSÓLITOS NO ENLACE
DA OBRA E VIDA DE FRIDA KAHLO**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Uberlândia, 10 de fevereiro de 2020.

Banca Examinadora:



Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro / UFU
Presidente (Em substituição a orientadora Marisa Martins Gama- Khalil)

Participou por vídeo conferência.

Profa. Dra. Paula Ferreira Vermeersch / UNESP
Professora Titular 1



Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares / UFU
Professor Titular 2

Dedico

A meus pais, Paulo e Josefa, que não tiveram a mesma oportunidade de conhecer a beleza presente nos livros e o encantamento desperto pelas palavras.

À Marisa e Dona Maria, que me olharam com doçura e de forma mais demorada.

À Léa, Ana, Luke e Francisco, que durante esse período de pesquisa e escrita me ensinaram muito da vida.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), cujo apoio financeiro foi primordial para que esta pesquisa fosse possível.

Ao Jonatan, que de forma compreensiva e amorosa me apoiou a seguir no caminho da escrita e teve paciência nas ausências que foram necessárias durante esse período.

À Margareth, por ter percebido que minha trajetória se fazia pelo retorno ao curso de Letras e me ajudou a achar o caminho. Minha eterna gratidão!

Ao carinho incondicional de Taninha, Telma, Maria do Céu, Tawanny, Luiz Carlos, Tiesley, Wesley, Gabriel e de toda a minha família na concretude dos meus sonhos.

À Maria Augusta, que me inspirou desde pequena a gostar do mundo dos livros e a toda família Pinheiro, pela acolhida e amor dedicados a mim.

À Dona Maria, que me apoiou e deu muito carinho. O dia em que partilhamos de conversas sobre a admiração por Frida Kahlo, regadas a chocolate, café e filme, é um momento que eu jamais esquecerei. Obrigada por sua doçura e por ser minha inspiração de mulher forte!

A Glaucia, João, Matheus, Lucas e Ana Luisa, pelo carinho e torcida nas fases dessa pesquisa.

À Nicanusa, que me incentivou e sonhou comigo a possibilidade dessa dissertação. Obrigada sempre, minha *best*!

À Maria Helena, por me ensinar a ser forte e encarar a vida sem medo.

À Clara, que se fez presente com seu carinho e atenção.

A meus amigos, que me apoiaram a nunca desistir do curso de Letras: Letícia Carvalho, Kell Agatha, Augusto Branquinho, Lídia, Edson Maria, Edson Sousa, Amanda, Olívia, Thaís e Mariana. Meu carinho é gigante por cada um de vocês!

À Cris e Andreia, que estiveram comigo de coração em todos os momentos de travessia.

À Sara, que foi meu maior presente durante o mestrado, com quem dividi dores e alegrias e se faz tão importante na minha vida.

À Lilliân, pela escuta cuidadosa e por me mostrar caminhos diversos proporcionados pelo mundo literário.

À Ana Julia, que ao longo desses anos me apoiou e emanou boas energias.

À Juliana e Giovana, pelo carinho e acolhida, e ao gatinho Zé, pelo incentivo na escrita de uma humana ansiosa.

À Ana Paula, por compartilhar comigo a dor e o prazer que são proporcionados pela escrita.

A Juan Fiorini, por me proporcionar uma reflexão sobre a possibilidade de pesquisar Frida. Meu eterno carinho!

A Julio César, por ter me emprestado livros de Frida Kahlo que eu não possuía e contribuíram de forma significativa na minha pesquisa.

À Élica, pela doçura e a forma poética com que vê a vida. Sua delicadeza em ver o mundo foi essencial para eu seguir em frente e com alegria nessa caminhada.

Ao Marcus Vinícius, meu poeta preferido, por me escutar e deixar meus dias mais leves.

A Carline, Wendel e Vitória, pela torcida e carinho sempre presentes.

À Valéria, que me acompanhou em momentos de incertezas e ansiedades, me mostrando um caminho mais leve e fluido.

Aos amigos do mestrado, que me acolheram com carinho e compartilharam aprendizagens e dores no processo: Élica, Renata, Luiza, Paulo, Josye, Carlos, Gabi, Fabiane, Érica e Dênis.

À Letícia, que há anos me incentivou a seguir no mundo das Letras. Gratidão pelas conversas e pelo carinho que me direcionou a seguir em busca dos meus sonhos.

À Marisa, que me orientou com amor e respeito e acima de tudo valorizou a minha vontade de aprender. O meu muito obrigada pela pessoa humana e carinhosa que é e por sempre acreditar no meu potencial, mesmo quando às vezes eu duvidava. Minha eterna admiração e carinho!

Ao professor Dr. Leonardo Soares, que me instigou a ser melhor na minha escrita, contribuiu de forma primordial com indicação de leituras e modos de ver o outro por meio de imagens.

À professora Dra. Paula Vermeersch, por ter aberto possibilidades de trabalhos quando viu durante a graduação meu pôster em um evento. Minha admiração e gratidão pelas contribuições e por fazer parte da realização dessa pesquisa!

A Maiza e Guilherme, por caminharem comigo ao longo da pesquisa me auxiliando nas dúvidas e incertezas do fazer burocrático acadêmico.

A Maria del Rosario, Marcus e Juan, pelas excelentes traduções feitas.

A Juan Calzada e Yuridiana Moreno, por partilharem comigo da sua amizade e por me ensinarem sempre sobre a cultura do México e as suas maravilhas. *Gracias!*

À Léa, por andar comigo nessa jornada me ensinando com paciência e carinho os caminhos da escrita e da vida e também pela primorosa revisão deste texto dissertativo.

Ao Francisco, Luke e Ana, que de forma compreensiva compartilharam comigo a Léa, nas muitas horas que ela se fez ausente para me ajudar. Muita gratidão a vocês!

À Frida Kahlo, que me desperta as mais lindas paixões!

RESUMO

A presente dissertação tem por objetivo compreender como se configuram as dimensões insólitas e heterotópicas produzidas no enlace entre imagens, palavras e corpos presentes na obra de Frida Kahlo. O *corpus* da pesquisa é constituído por trechos de *O Diário de Frida Kahlo, um autorretrato íntimo* (2015), suas pinturas, suas fotografias e suas indumentárias. Partimos de uma articulação teórica em torno do biografema, do corpo-espço, da roupa, de elementos ficcionais e da ambiência fantástica, que permeiam tais produções artísticas e configuram-se como fatores decisivos para que ocorram os processos de representação da pintora como personagem insólita. O *corpus* imagético que compõe a dissertação foi pensado com base nas temáticas de cada capítulo e, apesar da sensação de *déjà vu* e da recorrência temática, procuramos não fazer repetições nas análises, para que seja possível ampliar e girar as teorias em torno das produções artísticas analisadas e os seus multimundos. Embasamo-nos em pesquisadores(as) e teóricos(as) como: Roland Barthes (1975, 1982, 2005, 2009, 2015), Maurice Blanchot (2005), Maurice Halbwachs (2006), Marisa Martins Gama-Khalil (2012, 2016, 2018, 2019), Gaston Bachelard (2001), Michel Foucault (2007, 2013), Alain Corbin (2005), Umberto Eco (1982, 1989, 1994), Maria João Simões (2005), Hayden Herrera (2011). Através de uma metodologia descritivo-analítica, entendemos como Frida Kahlo construiu em sua obra várias possibilidades de si, por meio do duplo e do jogo de espelhos; ela se apaga/se inscreve via palavras, imagens e corpos fragmentados, como um modo de sobreviver ao labirinto denominado vida, pluralizando seus vários “eus”.

PALAVRAS-CHAVE: Palavras. Imagens. Corpo. Biografema. Frida Kahlo.

RESUMEN

Esta investigación tiene como objetivo comprender cómo se configuran las dimensiones insólitas y heterotópicas producidas en el vínculo entre imágenes, palabras y cuerpos presentes en la obra de Frida Kahlo. O corpus de la investigación está compuesto por trechos de El Diario de Frida Kahlo, un autorretrato íntimo (2015), de sus pinturas, sus fotografías y su indumentaria. Partimos de una articulación teórica en torno del biografema de cuerpo-espacio, de la ropa, de los elementos ficcionales y del ambiente fantástico, que impregnan tales producciones artísticas los cuales se configuran como factores decisivos para que los procesos de representación de la pintora ocurran como un personaje insólito. El corpus imaginario que compone esta investigación fue pensado en base a los temas de cada capítulo y, a pesar que deja la sensación de haber vivido antes y de recurrencia temática, intentamos no ser repetitivos en el análisis, para que sea posible expandir y girar las teorías alrededor de las producciones artísticas analizadas y sus multimundos. Basados en investigadores (as) y teóricos (as) como: Roland Barthes (1975, 1982, 2005, 2009, 2015), Maurice Blanchot (2005), Maurice Halbwachs (2006), Marisa Martins Gama-Khalil (2012, 2016, 2018, 2019), Gaston Bachelard (2001), Michel Foucault (2007, 2013), Alain Corbin (2005), Umberto Eco (1982, 1989, 1994), Maria João Simões (2005), Hayden Herrera (2011). A través de una metodología descriptiva-analítica, entendemos como Frida Kahlo construyó en su obra varias posibilidades de sí misma, por medio de la duplicidad y del juego de espejos; ella se borra/se inscribe vía palabras, imágenes y cuerpos fragmentados, como una forma de sobrevivir al laberinto llamado vida, pluralizando sus diferentes “yos”

PALABRAS-CLAVE: Palabras. Imágenes. Cuerpo. Biografema. Frida Kahlo.

ABSTRACT

This dissertation aims to comprehend how are configured the uncanny and heterotopical dimensions produced in the interlacing of images, words and bodies present in the works by Frida Kahlo. The corpus of analysis comprises sections of *O Diário de Frida Kahlo, um autorretrato íntimo* (2015), her paintings, her photographs and her clothing. We start with a theoretic articulation around the biographema, the body-space, the clothing, the fictional elements and the fantastic ambience, all permeating the artistic production in analysis, configured as decisive factors in the occurrence of the representational processes of the painter as an uncanny character. The corpus of images that participates on the dissertation was decided based on each chapter's themes. Even though there might be a sense of repetition and some thematic recurrence also, we tried not to reiterate our previous analysis, aiming to amply and circulate theories on the works of art we analyse and on their multi-worlds too. We rely in researchers and theorists as such: Roland Barthes (1975, 1982, 2005, 2009, 2015), Maurice Blanchot (2005), Maurice Halbwachs (2006), Marisa Martins Gama-Khalil (2012, 2016, 2018, 2019), Gaston Bachelard (2001), Michel Foucault (2007, 2013), Alain Corbin (2005), Umberto Eco (1982, 1989, 1994), Maria João Simões (2005), Hayden Herrera (2011). Following a descriptive-analytical methodology, we understand how Frida Kahlo built, in her works, several possibilities of herself through the double and the game of mirrors; she erases herself/inscribes herself through words, images and fractured bodies, as a way of surviving the labyrinth called life, rendering plural her multiple “selves”.

KEYWORDS: Words. Images. Body. Biographema. Frida Kahlo.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Diego no meu pensamento	32
Figura 2- Fragmentos identitários	33
Figura 3- Autorretrato 1926	40
Figura 4- Frida e o aborto	43
Figura 5- Frida e a Cesariana	44
Figura 6- Ramificações da vida.....	47
Figura 7- A esperança	49
Figura 8- A coluna partida	50
Figura 9- Frida Kahlo em um banco	51
Figura 10- Lua Sol Eu ?.....	56
Figura 11- Caveiras em atividades Festivas.....	56
Figura 12- Eles pedem aviões e ganham asas de palha	59
Figura 13- As duas Fridas	62
Figura 14- Meu vestido pendurado ali	66
Figura 15- Sapatos de Frida Kahlo	68
Figura 16- Frida e Diego Rivera	70
Figura 17- Pegadas e marcas de sol.....	70
Figura 18- Sol e lua, pés e Frida.....	71
Figura 19- Lembrança	71
Figura 20- Fotografia de Luciene Block	73
Figura 21- Umas facadinhas de nada	75
Figura 22- Frida comunista	77
Figura 23- Autorretrato com cabelos cortados	78
Figura 24- Entre faces e borões.....	90
Figura 25- O que a água me deu.....	92
Figura 26- Corpos ramificados.....	94
Figura 27- Retrato de Luther Burbank.....	95
Figura 28- Retrato de Neferúnico	98
Figura 29- Nascimento da “Lokura”	99
Figura 30- Vênus de Willendorf.....	101
Figura 31- Nascimento de Vênus.....	102
Figura 32- Maja desnuda	102
Figura 33- Grande Dríade	103
Figura 34- Mulher com a perna dobrada	103
Figura 35- A Minha Ama e Eu.....	105

Figura 36- O senhor de Las Limas	106
Figura 37- Esculturas em cerâmica de Jalisco.....	106
Figura 38- Máscara mortuária de Frida Kahlo	108
Figura 39- Autorretrato com máscara	110
Figura 40- Menina com máscara da morte	111
Figura 41- Árvore da esperança.....	119
Figura 42- O suicídio de Doroty Hale.....	122
Figura 43- Fotografia Doroty Hale	123
Figura 44- O sono da razão	130
Figura 45- Hospital Henry Ford	132
Figura 46- Sem Esperança.....	133
Figura 47- A mesa ferida	135
Figura 48- A última Ceia	136
Figura 49- O sonho.....	137
Figura 50- O veado ferido.....	139
Figura 51- O abraço amoroso do universo, a terra (México), Diego, eu e señor Xolotl.....	140

SUMÁRIO

DOS CAMINHOS QUE CONDUZEM À FRIDA KAHLO	15
CAPÍTULO 1 – MEMÓRIAS QUE REBENTAM POR INTERMÉDIO DOS DESDOBRAMENTOS DO CORPO	25
1.1. Estilhaços de uma vida composta por dores e alegrias: a biografemática <i>Viva la Vida!</i>	26
1.2. O corpo e suas reverberações: o duplo e a fragmentação	36
1.3 A escrita do corpo por meio da roupa.....	52
CAPÍTULO 2 – AMBIÊNCIA FANTÁSTICA	81
2.1 Entre cores e palavras: um passeio pela racional desordem dos sentidos	82
2.2 Pintura e escrita de Frida Kahlo: um <i>plus ultra</i> , múltiplas histórias e multimundos	96
2.3 Tempos e espaços fantásticos	113
2.4 Sonho e delírios insólitos: cronotopia do onirismo	126
RESÍDUOS MEMORIAIS	143
REFERÊNCIAS	146
APÊNDICE 1: Uma vida a ser recontada... ..	151
APÊNDICE 2: O Sonho.....	161
APÊNDICE 3: Caderno de Imagens	163

Há anos Frida Kahlo me persegue. Tentei fugir, não consegui [...] Passo noites longas, difíceis, o sono raro, entre fragmentos febris de suores e pesadelos, assombrado por Frida Kahlo. Choro muito. Não consigo terminar o livro, não consigo parar, não consigo ir em frente. Seguro sua mão imaginária no escuro do quarto e sei que seja qual for a dimensão da minha própria dor, não será jamais maior que a dela. Por isso mesmo, eu o suportarei. Como ela, em sua homenagem, Frida.

Caio Fernando Abreu

DOS CAMINHOS QUE CONDUZEM À OBRA E À VIDA DE FRIDA KAHLO

Levai-me aonde quiserdes – aprendi com as
primaveras a deixar-me cortar e a voltar sempre
inteira.

Cecília Meireles

Esta pesquisa faz parte de um sonho que caminhou comigo durante vários anos. Tudo começou em um dia que, por acaso, vislumbrei uma pintura de Frida Kahlo. A imagem de uma mulher que transmitia força e inquietação pelo olhar me sugeria um convite a embarcar no seu universo. Ao pesquisar mais sobre sua vida, senti-me comovida com tamanho enfrentamento e coragem em relação às suas vivências, e inspirei-me nela para retornar a um antigo sonho, que era concluir o curso de Letras, que eu havia abandonado.

Após o meu retorno ao curso, em uma aula de Espanhol, o professor Juan Fiorini passou uma atividade que consistia em uma apresentação cultural. Em meio a vários questionamentos internos sobre como realizar essa tarefa, lembrei-me da admiração já construída pela figura de Frida Kahlo e levei para a aula um poema no qual eram salientados os pontos de suas produções artísticas que se entremeavam a mim. Após a apresentação, o professor e eu tivemos um diálogo, em que ele fez uma provocação que eu decidi acolher: “Por que não pesquisar sobre a obra de Frida Kahlo?”.

Em meio aos sonhos que haviam sido perdidos pela vida, uma fresta se abriu depois desse estímulo e dentro da Universidade encontrei o Grupo de Pesquisa em Espacialidades Artísticas (GPEA). Com seus estudos sobre o fantástico, o maravilhoso, diversas vertentes literárias e artísticas, os integrantes do grupo me acolheram e conduziram a reflexão sobre o meu lugar e o de Frida Kahlo dentro da Academia. A professora Marisa Martins Gama-Khalil, com quem aprendo diariamente sobre a poesia de existir, se colocou a sonhar comigo e nos enveredamos, há quatro anos, no mundo onírico e intenso que foi criado na obra de Frida Kahlo.

Nesse percurso, desenvolvi um projeto de Iniciação Científica intitulado *Como escrever uma vida? O insólito na escrita e pintura kahliana* e, desde então, brotou em mim a vontade de ir além nas pesquisas relacionadas à obra e à vida da pintora. Percebi-me impulsionada a “desvendar” com um olhar mais demorado a subjetividade e a força de uma arte tão singular e importante não só para a História da Arte. Além de ser uma paixão íntima que carrego por cada pincelada, a arte de Frida Kahlo ressignifica a minha existência em

relação ao mundo, de forma tão poética e dolorida – como é a vida, e esta dissertação se configura também como um agradecimento por sua passagem pela Terra.

Devido à intensidade e à força da arte produzida por Frida Kahlo, decidimos nortear essa pesquisa de mestrado por meio do enlace entre palavras e imagens, tendo como principal objetivo adentrar nas dimensões insólitas e heterotópicas que compõem a obra da artista, a fim de analisar os desdobramentos da dimensão corpo-espço dentro dessa obra. O *corpus* da pesquisa abarca trechos de *O Diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo* (2015), várias de suas pinturas e até mesmo fotografias, os quais insinuam ou um olhar artístico a moldá-los ou um olhar investigativo por nossa parte a lhes compreender múltiplos sentidos.

Embasados nas leituras realizadas e nas análises desenvolvidas, pretendemos evidenciar como as dores e as paixões de Frida Kahlo se refletem em seu universo escrito e pictórico. Sua produção artística mostra feridas abertas, as quais são apresentadas por intermédio da escrita, das imagens, do corpo, das roupas de *tehuana*, que aduzem à tentativa de vislumbre de um eterno presente e se desdobra em outras materialidades.

Entendemos que essa questão da exposição de si é o sustentáculo do processo de produção da artista, no qual os signos linguísticos e imagéticos são simbolizados por meio da sua figuração refletida no espelho. Os atributos estéticos contidos nesses elementos transmitem o (in)dizível, os quais se eternizam solidamente através dos seus traços biografemáticos, que surgem espargidos em suas criações.

Na escolha do percurso de composição desta dissertação, observamos a necessidade de então trilhar um caminho biografemático, em virtude de a nossa pesquisa possuir como fundamental liame a narrativa biografemática da obra e vida de Frida Kahlo, em suas variadas dimensões. Assim, em “Uma vida a ser recontada” (ver Apêndice 01), compusemos uma biografia da menina-mulher com “perna de pau e asas”; trata-se de uma narrativa recriada a partir de outras fontes biográficas.

Organizamos, também, um trajeto de imagens por meio do qual é possível guiar-nos pelas memórias da pintora e pelo modo como foram lastreados os estilhaços da sua vida (ver figuras 01 a 51 ao longo do texto e as demais figuras no Caderno de Imagens¹). O *corpus* imagético que compõe a dissertação foi pensado com base nas temáticas de cada capítulo e, apesar da sensação de *déjà vu* e da recorrência temática, procuramos não fazer repetições nas

¹ As imagens analisadas, no capítulo um e dois da dissertação, seguem uma sequência numérica, que pode ser visualizada na Lista de Figuras (ver página 10); já as que compõem o Caderno de Imagens são numeradas na própria seção de 01 a 94 (ver Anexo). Essas últimas são organizadas conforme os títulos que abrem as partes do Caderno e a forma de referendá-las não é a mesma das figuras 01 a 51.

análises, para que seja possível ampliar e girar as teorias em torno das produções artísticas analisadas e os seus multimundos.

O Caderno de Imagens, composto por pinturas e fotografias, foi pensado como meio de salientar os temas/as características da produção pictórica de Frida Kahlo e as fotografias que marcaram importantes momentos da sua vida e de pessoas próximas a ela (ver Apêndice 02). Elencamos elementos que apresentam o imbricar entre as suas criações e a sua urdidura biografemática. Esperamos que, com olhos demorados na seleção nele colocada, o espectador/leitor possa reconstruir com seu olhar a história dessa insólita figura feminina.

Roland Barthes, em relação à contemplação fotográfica/imagética, aponta que

A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração, a transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela. Uma espécie de vínculo umbilical liga a meu olhar o corpo da coisa fotografada: a luz embora impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que partilho com aquele ou aquela que foi fotografado. (2015, p. 70).

A partir dessa inferência, consideramos que a experiência que pode emanar da contemplação das fotografias/imagens no decorrer da leitura da dissertação se torna necessária e singular, por ser possível observar os detalhes fornecidos por essas composições artísticas. Ao “movermos a cabeça” durante a contemplação, enquanto espectadores/leitores, somos transpassados por emoções heterogêneas e sentidos variados que advêm dessa interação.

Percebemos que a presença do olhar da pintora em suas criações mostra a eternização do aspecto híbrido com que se via, pois, através da contemplação do reflexo no espelho, é que se tem a ilusão da imagem que coloca seu observador em um lugar “em que ele não está”. Um dos exemplos com maior propriedade dessa ilusão espelhada é proporcionado pela imagem pictórica de *Las meninas* (1656), do espanhol Diego Velázquez, na qual o pintor em seu processo artístico joga imageticamente com o espelhamento da cena e torna a imagem uma pintura duplamente (in)visível. Para Michel Foucault, isso evidencia o que é “duas vezes invisível: uma vez que não é representado no espaço do quadro e uma vez que se situa precisamente nesse ponto cego, nesse esconderijo essencial onde nosso olhar se furta a nós mesmo no momento em que olhamos” (2007, p. 3).

Nas composições de Frida Kahlo, o espelho traduz o tempo e as ambiências, nos quais a subjetividade se manifesta por instrumento da recomposição imagética fragmentada, que, ao se refletir, constrói e consubstancia o “real” e o simbólico. Estes são contemplados de maneira

exacerbada, como modo de lutar contra o vazio e o silêncio existentes. Rauda Jamis destaca a seguinte passagem em que a artista fala sobre a sua relação com o espelho:

Assim, não quebrei o espelho que a princípio tanto me atormentou. Teria destruído minha identidade mesma. E levado mais longe a análise, não é só refletir minha imagem o que fiz ao pintá-la, senão recompor a outra imagem, a realidade de meu corpo, essa sim, realmente despedaçada. (2015, p. 16).

Como observamos na citação, o espelho é o intermediador por onde o mundo empírico e o metaempírico se cruzam. Frida Kahlo era apaixonada por si mesma e o reflexo da sua imagem projetada no espelho, através das suas contemplações, fez com que o “real” e o simbólico constituíssem a ligação necessária entre imagem, corpo e palavra. Há, nesse processo de contemplação, uma busca constante pela pluralização do seu próprio “eu” e, após o acidente automobilístico que mudaria sua trajetória, isso ocorre de maneira desesperada, melancólica e intensifica o narcisismo que impressiona pelas imagens que são construídas de si. São inúmeros autorretratos, os quais a transportam para uma outra dimensão de espaços e figuras insólitas, como meio de se lançar a outras experiências, dentre elas a imortalidade.

Essa busca da imortalidade por meio de imagens pictóricas/fotográficas também é observada nos escritos, presentes tanto em seu *Diário* como em alguns dos seus quadros e cartas. Essa seria a maneira que Frida Kahlo encontrou para manifestar sentimentos que não conseguiam ser expressos apenas por meio das telas e o que nos permite pensar, por exemplo, no entrelaçamento entre literatura e arte. As emoções e as paixões fizeram com que as suas produções escritas e imagéticas fluíssem em um universo livre das convenções e amarras sociais; tudo era permitido no universo *kahliano*.

Nos textos e nas pinturas, pode recair sobre o observador uma situação de espanto: uma emoção que é exposta em um primeiro momento ao contemplar a constituição artística produzida pela pintora. A obra é um meio de a artista inferir no mundo, desvelando um tipo de conhecimento sensível em um “movimento para fora de si”, no qual as palavras e as imagens ultrapassam a moldura do papel e do quadro, criando uma ambiência fantástica que deixa quem contempla em suspenso. Isso marca a originalidade e a inventividade de Frida Kahlo, ao rebuscar, borrar e mostrar o disforme como belo.

Como já informado, nesta dissertação, estudamos as dimensões insólitas e heterotópicas do trabalho pictórico e escrito de Frida Kahlo, visto que essa abordagem quase não é pesquisada e se faz necessária devido à riqueza artística e à sua representatividade existente no cenário mundial. Por meio do enlace entre imagem, corpo e palavra, procuramos ressaltar como a produção da artista constrói-se amplamente baseada em imagens insólitas e

heterotópicas. Então, partimos de uma articulação teórica em torno dos conceitos de insólito e heterotopia, observando como ocorre um processo significativo de distorção das imagens e a convivência de lugares e espaços, nos quadros e na escrita da artista. Essa distorção é exposta tanto em seu *Diário* como na maioria das suas telas.

Em *O corpo utópico, as heterotopias*, Foucault destaca sobre o processo heterotópico que, devido à confluência dos espaços sociais, “provavelmente não há uma única cultura no mundo que não se constitua de heterotopias” (2013, p. 21). Em geral, a sociedade apresenta um conjunto delas e essas podem se ligar a recortes singulares do tempo, os quais são justapostos por espaços como o teatro e o cinema. Esses espaços apresentam suas histórias, corpos e paisagens, que estão inseridos em um espaço-tempo diverso do vivido pelo espectador.

O museu e a biblioteca também são espaços que conduzem o indivíduo a habitar outros lugares, nos quais ele é transportado para fora do tempo vigente e para os multimundos das histórias guardadas e ficcionalizadas. As heterotopias se apresentam por meio do corpo, das linguagens e dos espaços que são incompatíveis em uma mesma ambiência; elas possuem um sistema de abertura e fechamento. A projeção ilusória proporcionada pela ótica do espelho é um assunto tratado em nossa pesquisa, porque o espelho é um não espaço e, a um só tempo, irreal e utópico. É por intermédio dele que Frida Kahlo habita espaços heterotópicos construídos a partir do reflexo no espelho, o que lhe permite figurar e se projetar em espaços fantásticos cuja ambiência se difere do cotidiano, metamorfoseando-o.

Ao longo da dissertação, são verificados os elementos que proporcionam a ocorrência de um diálogo intertextual entre os escritos de Frida Kahlo e suas pinturas, analisando as características de sua arte e como essas são retratadas por meio da irrupção do insólito e do heterotópico. Por intermédio desse diálogo interartes, é possível compreender como Frida Kahlo deixa impressa em suas composições a constante busca de expressão da sua identidade pessoal e cultural.

As representações de Frida Kahlo favorecem na contemporaneidade o trabalho de outras mulheres, que tiveram sua arte silenciada pelo contexto histórico, político e patriarcalista, no qual ainda estamos inseridos. Reforçamos, então, a importância dessa pesquisa, que procura mostrar, entre outros aspectos, como a carreira da artista aconteceu, em meio a vários acontecimentos marcantes e doloridos da sua existência. Essas informações podem ser visualizadas nos dois capítulos seguintes desta dissertação e em “Uma vida a ser recontada” (ver Apêndice 01).

A exposição artística *Frida Kahlo – Conexões entre mulheres surrealistas no México*, que culminou em um livro homônimo, trouxe uma mostra do evento para o Brasil com curadoria da pesquisadora Teresa Arcq. A mostra foi composta por vinte criações de Frida Kahlo e, em média, cem produções de outras artistas² nascidas ou radicadas no México; era comum entre as produções um imaginário onírico. A escolha de Frida Kahlo como figura central da exposição salienta a potência imagética e representativa que a artista possui no cenário mundial.

A articulação e a maneira como sua representação é concebida artística e socialmente possibilitam que sejam reveladas outras produções femininas que até então não haviam sido divulgadas e vistas. A popularização de Frida Kahlo não acompanha na mesma dimensão o conhecimento de sua produção pictórica e escrita, porque muitos enfatizam a sua vida pessoal, polêmica e complexa, para enquadrá-la em movimentos que ela nunca afirmou ser parte, como o surrealismo e o feminismo, apesar da sua transgressão pessoal e artística.

Ao se declarar comunista, a figura de Frida Kahlo é vista em alguns círculos sociais com menosprezo e associada a comportamentos muito livres para o bom funcionamento social. Esses são reflexos da sua “arte popular”, que se desvincula das escolas eruditas e faz pulsar elementos principais que compõem a narrativa da sua obra-vida: as dores e as paixões. Sua figura se tornou um ícone devido à personalidade marcante e ao seu protagonismo na história/cultura mexicana.

O mercado consumidor da imagem de Frida Kahlo cresce cada vez mais, pois a pintora se tornou um ícone *pop* mundial. Suas representações são bastante comercializadas: seja nas diversas versões de livros infantis, que recriam sua narrativa de vida; no campo da moda, na modelagem de roupas a partir das cores e rendas que ela usava; ou mesmo nos diversos objetos com a estampa de suas fotografias. Encontramos, também, tênis, bolsas, colares, linhas de joias, utensílios para cozinha e produtos decorativos estampados com a imagem da artista³.

Na literatura, com frequência, surgem desde novas versões de sua biografia, narrativas de casos romanescos, a um compilado de receitas que a pintora gostava de cozinhar. No cinema, sua imagem é evidenciada por meio de filmes que abordam a sua vida pessoal e as

² As artistas que compuseram a mostra juntamente com Frida Kahlo foram: María Izquierdo, Remedios Varo, Leonora Carrington, Rosa Rolanda, Lola Álvarez Bravo, Lucienne Bloch, Alice Rahon, Kati Horna, Bridget Tichenor, Jacqueline Lamba, Bona de Mandiargues, Cordélia Urueta, Olga Costa e Sylvia Fein.

³ São diversos produtos disponíveis no mercado e inclusive eu (Tamira) possuo uma grande diversidade de objetos de Frida Kahlo, que vai desde quadros, livros até tábuas de cortar alimentos. Minha casa virou um lugar de homenagem (quase um museu) à figura da artista e isso só é possível pela crescente procura/aquisição de objetos que evidenciam a admiração que tenho por sua arte e história de vida.

suas criações artísticas, os quais atraem milhares de pessoas para a bilheteria. Além disso, a Casa Azul – onde Frida Kahlo nasceu, morou em várias circunstâncias e morreu – é um dos lugares mais visitados do México, atraindo mensalmente milhares de visitantes. A Casa, atualmente denominada “Museo Frida Kahlo”⁴, gira a economia da cidade em torno da memória da artista, seja pela aquisição de ingressos para visitação, seja pela venda de objetos que rememoram a pintora.

A estrutura adotada para esta dissertação possui: essa parte introdutória, dois capítulos (compostos por discussões teóricas e análises), as considerações finais, as referências teóricas /literárias, uma biografia de Frida Kahlo (recontada por nós), um biografema da artista (de nossa própria autoria) e o Caderno de Imagens. Adentremos, então, em uma descrição dos capítulos e dos t picos que os compõem.

O primeiro capítulo, “Memórias que rebentam por intermédio dos desdobramentos do corpo”, é destinado à compreensão das redes de memória que abarcam a vida e a obra de Frida Kahlo, da sua construção identitária enquanto mulher mexicana e dos espelhamentos de representação de si. A inserção biografemática do corpo e da roupa na pesquisa se faz necessária, pois a identidade e a cultura do povo mexicano foram atravessadas pela arte expressa por meio das palavras, cores, rendas e formas⁵ das roupas de Frida Kahlo, que carregam a expressão da força característica do seu povo.

Na seção “Estilhaços de uma vida composta por dores e alegrias: a biografemática *Viva la Vida!*”, pensamos sobre os espaços biografemáticos e analisamos como eles permeiam a produção da artista no *Diário*, pelas passagens nas quais ora Frida Kahlo se mostra, ora ela se apaga, além das ficcionaliza  es criadas em torno de si e de Diego Rivera. Procuramos também observar como os fragmentos da subjetividade recriada da pintora trazem elementos do jogo entre vida e fic  o, os quais perpassam por seus caminhos memorialísticos. Ela se utiliza da produção escrita e imagética para expressar suas emoções mais profundas, em espaços que são ao mesmo tempo interior e exterior e se mostram por intermédio de biografemas.

⁴ O “Museo Frida Kahlo” se situa em Coyoacán, na esquina da Rua Londres, em um dos bairros mais antigos da Cidade do México. O espaço foi o local onde Frida Kahlo nasceu e viveu durante grande parte da sua vida. Diego Rivera doou a casa com toda a mobília e a coleção de arte, incluindo obras suas, de Frida Kahlo e de outros artistas para o povo mexicano, com o intuito de perpetuar a memória da pintora. Após quatro anos da morte de Diego Rivera, em 1958, a Casa Azul se transformou em um dos lugares que preserva a história, objetos pessoais e obras pictóricas importantes de Frida Kahlo. Além disso, desde novembro de 2012, há a exposição *As aparências podem enganar: os vestidos de Frida Kahlo*, com curadoria de Circe Henestrosa Conoam.

⁵ A roupa e a obra de arte ocupam um espaço no qual a criação de modelos necessita de uma harmonia e equilíbrio, ou seja, um costureiro assim como um pintor necessita de uma Forma que   a medida do espaço.

Na seção “O corpo e suas reverberações: o duplo e a fragmentação”, entendemos como o corpo nas criações de Frida Kahlo é evidenciado enquanto um objeto de arte, funcionando como elemento central e suporte de sua expressão artística, sendo a dor exteriorizada um modo adotado para compor suas produções e as cenas fantasiosas. O corpo se apresenta duplicado, doente, morto, fantasmal, estilhaçado e externaliza na maioria das vezes o sentimento de incompletude em relação às passagens mais dolorosas da existência de Frida Kahlo, como a perda dos filhos e a amputação da perna. Ademais, o corpo se mostra como um suporte cultural, que ganha vida nas roupas de *tehuanas* (usadas e representadas pela pintora); elas normalmente o deixam com a aparência de suspensão, como se habitasse um outro espaço além do “real”.

Na seção “A escrita do corpo por meio da roupa”, evidenciamos a importância do vestuário como um discurso imagético identitário e materialidade para estabelecimento de sentidos. Destacamos que a roupa é uma forma de utopização do corpo e uma maneira de mascarar-se, e Frida Kahlo transpõe os limites sociais e individuais do corpo, ao realizar uma escrita de si por meio do vestuário. Desse modo, salientamos a importância que as indumentárias têm na constituição da pintora enquanto indivíduo e na sua imagem difundida pelo mundo. E pelas análises compreendemos os sentidos memorialísticos existentes nas roupas e que as particularidades biografemáticas da vida de um indivíduo ficam impregnadas nessas roupas, mesmo quando ocorre o apagamento do corpo.

Alguns dos elementos que chamam nossa atenção e nos levam a pesquisar sobre a relação memória e moda são imagens do corpo pictórico de Frida Kahlo, em conjunto com sua constituição biografemática impressa na poética literária formada por suas indumentárias. Utilizamos-nos de traços e vestígios deixados pela artista ao longo da sua produção, buscando mostrar como as roupas enlaçadas à escrita possuem o poder de construir belíssimas narrativas, o que Barthes (2005, 2009) tão bem aponta ao nomear esse imbricamento como uma “poética do vestir”. Nessa perspectiva, as roupas são compreendidas como uma espécie de texto sem fim, cujas construções e combinações configuram uma poética literária sobre a existência do vestuário real, imagético e escrito.

No segundo capítulo, “Ambiência fantástica”, averiguamos como Frida Kahlo trabalha o fantástico e a ambiência de mundos possíveis do insólito ficcional e do duplo, pois percebemos que a ambiência fantástica é um fator decisivo para analisarmos como ocorre a constituição de Frida Kahlo como personagem insólita. São várias as figurações apresentadas nos diversos multimundos criados na obra da artista.

Na seção “Entre cores e palavras: um passeio pela racional desordem dos sentidos”, adentramos nas ambiências que desencadeiam um outro mundo nas produções de Frida Kahlo, as quais transitam entre o empírico e o metaempírico e circulam no meio pictórico e escrito. Em relação ao enquadramento dado à arte *kahliana* como pertencente ao surrealismo, enveredamos por um caminho que nos mostra os possíveis pontos de encontro e dissonância que salientam a liberdade criativa da pintora e o seu olhar em relação à vida e às composições artísticas a partir do reflexo no espelho.

Na seção “Pintura e escrita de Frida Kahlo: um *plus ultra*, múltiplas histórias e multimundos”, observamos como os biografemas passam a habitar espaços e tempos que potencializam a imagem da artista por meio do enlace memorialístico. O trágico é transformado em grotesco e essas múltiplas histórias construídas salientam os aspectos heterogêneos de uma arte impregnada por uma beleza noturna que busca, nas raízes culturais e históricas do México, várias figurações do fazer fantástico.

Na seção “Tempos e espaços fantásticos”, evidenciamos como Frida Kahlo, por intermédio de seus escritos e suas imagens, cria um mundo singular com particularidades advindas da contemplação de si no espelho, que a projeta em um outro espaço no qual figuras insólitas e grotescas ganham vida. Analisamos, na constituição desses espaços, as cores, a exposição gráfica e o enlace entre o vivido e o imaginado, que reverberam nas ambientações fantásticas criadas pela pintora.

Enfim, em “Sonhos e delírios insólitos: a cronotopia do onirismo”, demonstramos como o corpo se metamorfoseia ou se configura de modo humano, não humano e fantasmal, estabelecendo uma ruptura da ordem natural. Percebemos como a imaginação da pintora ganha vida nas figurações escritas e pictóricas, por apresentar figuras com características grotescas ou oníricas. Além disso, a solidão e a dor evidenciadas apresentam o “formato” potente da obra de Frida Kahlo, que potencializa o silêncio e cria uma nova leitura da realidade por meio de elementos insólitos que fornecem os trajetos da sua existência e dos sonhos.

Assim, realizamos uma pesquisa detalhada, que fornece subsídios para o observador/leitor compreender como são apresentadas as questões suscitadas e as características estéticas presentes na obra de Frida Kahlo. Enfatizamos que os mundos construídos nas composições da pintora, por meio dos biografemas estilizados e espargidos, evidenciam a desintegração do corpo e da alma, os quais são convertidos em cores e arte. Com a afirmativa reticenciosa “Eu sou a DESINTEGRAÇÃO...” (KAHLO, 2015, p. 1-2), única e potente, se inicia a escrita de *O Diário*, em um momento de grande dificuldade da vida de Frida Kahlo, e, por intermédio

do jogo de espelhos e da pluralização de “eus”, ao longo da sua obra e desta pesquisa notamos os motivos para a artista escrever “Pés para que os quero, se tenho asas para voar” (KAHLO, 2015, p. 154). Sua imaginação, então, flui e nos arrebatava para outras dimensões, e o que nos resta é contemplar e mergulhar nos multimundos propiciados pela obra e vida da pintora.

CAPÍTULO 1**MEMÓRIAS QUE REBENTAM POR INTERMÉDIO
DOS DESDOBRAMENTOS DO CORPO****OS MORTOS DE SOBRECASACA**

Havia a um canto da sala um álbum de fotografias
intoleráveis,
alto de muitos metros e velho de infinitos minutos,
em que todos se debruçaram
na alegria de zombar dos mortos de sobrecasaca.

Um verme principiou a roer as sobrecasacas
indiferentes
e roeu as páginas, as dedicatórias e mesmo a poeira
dos retratos.
Só não roeu o imortal soluço da vida que rebentava
que rebentava daquelas páginas.

Carlos Drummond de Andrade

1.1 Estilhaços de uma vida composta por dores e alegrias: a biografemática *Viva la vida!*⁶

Foi ontem, e é o mesmo que dizemos, foi há mil anos, o tempo não é uma corda que se possa medir nó a nó, o tempo é uma superfície oblíqua e ondulante que só a memória é capaz de fazer mover e aproximar.
José Saramago

Na condição que ocupamos, ao realizar este estudo como biografólogos da obra produzida por Frida Kahlo, notamos como o biografema se aproxima de uma estratégia sensual de convencimento, entre seu escreiteiro – denominação utilizada por Barthes (2015) – e os objetos analisados. Com base nas nossas leituras, surgiram alguns questionamentos: Em que medida a prática escritural e pictórica de Frida Kahlo se especifica pelo confronto entre verdade e ilusão, vida e obra, visto que a constituição do discurso enunciado parte de um ato literariamente intencionado, que é o que caracteriza a reversibilidade entre o ficcional e o autobiográfico? Como escrever uma vida?

Esses questionamentos aparentemente simples são um tema transversal, por ser uma potente estratégia para se refletir sobre a criação de novas possibilidades de escrita, nas quais a criação aparece não somente como a representação de um real vivido, mas como possibilidade de fabulação da realidade especialmente na escritura da própria vida. Assim, pretendemos compreender a biografia a partir da ordem do que já foi vivido em ato, sendo um reflexo do vivido por outrem, ou por quem escreve, transformando o que possivelmente aconteceu em uma somatória de vidas efêmeras e provisórias.

Partindo da nossa leitura de “O diário íntimo e a narrativa”, de Maurice Blanchot (2005), consideramos a escrita de um diário como uma forma do preencher-se de si mesmo, pois, ao colocar no papel palavras, sensações do quotidiano, quem escreve o diário constrói a si mesmo através do espelhamento que ocorre por meio da linguagem. A escrita de diários, ao ter como personagem principal o próprio “eu”, é uma forma de registro, no qual, ao longo dos séculos, homens e mulheres contam suas experiências (pessoais, ficcionais) e seus sonhos.

O Diário íntimo de Frida Kahlo, com suas 161 páginas, é uma obra impactante. O volume em couro vermelho contendo as iniciais J.K., impressas em dourado, segundo dados biográficos contidos em *Frida, a biografia*, de Hayden Herrera (2011), teria pertencido a John Keats; posteriormente, foi comprado em uma livraria de livros raros e dado de presente à Frida Kahlo como uma forma de oferecer consolo por intermédio da escrita nos seus últimos

⁶ “Viva a vida!” é uma espécie de hino / lema / bandeira da vida de Frida Kahlo, pois utiliza essa expressão em vários momentos de sua obra.

anos de vida. Utilizamos em nossa pesquisa o formato compilado desses registros, que se encontra em *O Diário de Frida Kahlo, um autorretrato íntimo* (2015)⁷.

Desse modo, Frida Kahlo poderia escrever tentando traduzir o mundo e a si mesma, por meio de um universo singular e heterotópico permeado por cores e palavras que aparecem através de rasuras e torneios sintáticos. Acreditamos que essas rasuras são capazes de expressar explosão de sentimentos e a busca por excesso. Então, palavras e rasuras funcionam, no *Diário*, como sua paleta de cores.

Frida Kahlo se torna personagem de sua própria história, por intermédio das imagens de si recriadas em seu *Diário*. Notamos que ocorre um desdobramento do corpo em outra materialidade, funcionando como uma tentativa de um eterno presente que, em nosso ponto de vista, se configura por biografemas. Barthes elucida que esses são os traços biográficos da vida de um escritor, conforme observamos a seguir:

Quando finjo escrever sobre o que outrora escrevi, acontece, do mesmo modo, um movimento de abolição, não de verdade. Não procuro pôr minha expressão presente a serviço de minha verdade anterior (um regime clássico, ter-se-ia santificado esse esforço sob o nome de *autenticidade*), renuncio à perseguição extenuante de um antigo pedaço de mim mesmo, não procuro restaurar-me (como se diz um monumento). Não digo: “Vou descrever-me”, mas: “Escrevo um texto e o chamo de R. B”. Dispensio a imitação (a descrição) e me confio à nominação. Então eu não sei que no campo do sujeito não há referente? O fato (biográfico textual) se abole no significante, porque ele coincide imediatamente com este: escrevendo-me apenas repito a operação extrema pela qual Balzac, em Sarrasine, fez “coincidir” a castração e a castratura: sou eu mesmo meu próprio símbolo, sou a história que me acontece: em roda livre na linguagem, não tenho nada com que me comparar; e, nesse movimento, o pronome imaginário, “eu”, se acha impertinente: o simbólico se torna, ao pé da letra, imediato: perigo essencial para a vida do sujeito: escrever sobre si pode parecer uma ideia pretenciosa; mas é também uma ideia simples: simples como uma ideia de suicídio. (1975, p. 64).

A escrita biografemática surge, para Barthes (1975), como uma dobra do autor, é por intermédio dela também que o imaginário combina traços miúdos e estilhaçados de uma vida para compor uma identidade. É relevante apontar que, no *Diário* de Frida Kahlo, marcações datadas se distanciam temporalmente por cerca de um ano. Logo, percebemos que Frida Kahlo escreve em seu *Diário* os momentos mais significantes, ou melhor, muitas vezes mais dolorosos que ocorreram em sua vida. Já em suas pinturas há uma combinação de fragmentos biográficos que compõem as narrativas expressas em cada quadro. Dessa maneira, vislumbramos a escrita do *Diário* e as imagens produzidas por Frida Kahlo como uma

⁷ A versão de 2015 que usamos de *O Diário de Frida Kahlo, um autorretrato íntimo* é em Português, traduzida do Espanhol por Mário Pontes.

multiplicidade de signos que criam personagens que possuem semelhança direta e indireta com a sua criadora e flutuam entre as margens da percepção do seu observador. Elas encantam devido ao tom realístico como são reconstruídas as suas memórias em uma dimensão mais íntima e subjetiva.

Sendo assim, os espaços biografemáticos permeiam toda a obra de Frida Kahlo, não somente a escrita como as imagens pictóricas, em função de haver um desvelamento do seu posicionamento frente aos acontecimentos de sua época. Isso ocorria não só apenas por intermédio de sua obra, mas por apresentar-se como uma figura exótica que valorizava a cultura mexicana através das suas peculiares vestimentas coloridas de *tehuana*, sua força feminina frente aos posicionamentos patriarcais e o seu destaque no mundo da arte como mulher, pintora e atuante nas questões políticas. Frida Kahlo cria, então, em vida uma “personagem” que marca toda uma geração artística e cultural.

Além disso, observamos que seu engajamento político é sinalizado até mesmo na “escolha” de sua data de nascimento, pois, segundo a certidão de nascimento, a pintora havia nascido em 6 de julho de 1907, mas optava por dizer que nascera em 1910 por se considerar uma filha da década revolucionária, uma vez que o México moderno despontava em meio à Revolução contra a ditadura de Porfirio Díaz, que foi desencadeada por Francisco Madero nesse mesmo ano. Esse é um dos exemplos explícitos em que a ficção se insere como parte integrante da memória e da história de Frida Kahlo.

Em seu *Diário íntimo* e em diversos contextos, a artista pontua a sua luta e a sua crença pela ideologia comunista. São recorrentes no *Diário* os símbolos da foice e do martelo, que representam a classe trabalhadora, os movimentos socialistas e comunistas. E devido a isso figuras importantes no contexto social e político da época, como Friederic Engels, Karl Marx, Lênin (pseudônimo de Vladimir I. Ulyanov), Josef Stálin, são citados com admiração por Frida Kahlo.

No seu *Diário*, encontramos fragmentos de Frida Kahlo, passagens nas quais ela se mostra entremeadada a outras, onde ela se apaga, como num jogo de espelhos. Em relação a isso Barthes explica que “é preciso conceber o escritor (ou o leitor: é a mesma coisa) como um homem perdido em uma galeria de espelhos: ali onde a sua imagem está faltando, ali está a saída, ali está o mundo” (1982, p. 51).

O *Diário* foi um objeto de acolhimento das dores, mais especificamente durante o período de 1944 a 1954, em que Frida Kahlo esteve mais solitária e doente. Entendemos que seus registros passaram a ser feitos como um meio de estabelecer uma espécie de leitura da

vida de maneira ficcional, através de uma escrita particular, tecida discursivamente de forma automatizada. Isso lembra a definição de Diana Klinger em relação à estética surrealista:

Na década de 1920, sob influência da psicanálise, o surrealismo procura os aspectos “reprimidos” da consciência e encontra, nas culturas primitivas, uma reivindicação do não normativo: a loucura, o ocultismo, o subconsciente, a sexualidade, os sonhos, o maravilhoso. Todos esses elementos que foram matéria de investigação surrealista configuram o conjunto de uma realidade excluída da racionalidade ocidental, de maneira que o primitivismo é uma exploração das formas culturais renegadas, submetidas e reprimidas pelo pensamento iluminista. (2012, p. 62).

O movimento surrealista foi iniciado em Paris, por André Breton, crítico de arte e poeta, que em 1923 afasta-se do movimento dadaísta e o sistematiza juntamente com seus companheiros, que eram fascinados pelas ideias de Sigmund Freud, sobre o inconsciente reprimido. Os surrealistas acreditavam que não se poderia, através da razão inteiramente desperta, produzir imagens oníricas e fantásticas, sendo possível apenas por intermédio de estados mentais em que o inconsciente se manifestasse de forma direta, deixando a imaginação prevalecer por meio do uso de cores e imagens, as quais ligavam a realidade a outro mundo.

Frida Kahlo repudiava a ideia de ver sua arte enquadrada no surrealismo, apesar de ter participado de três exposições que eram do movimento comandado por André Breton, e sempre procurou deixar claro não ser dela a escolha por essa categorização. Ademais, o México, com toda a sua cultura, mitos e a própria magia, não necessitaria de conceitos ou noções de fantasia, o contexto vivenciado já era por si só suficiente para inspiração. A pintora comenta sobre os motivos de tal negativa, em uma declaração feita ao historiador de arte Antonio Rodríguez:

Eu adoro surpresas e o inesperado. Eu gosto de ir além do realismo. Por essa razão, eu gostaria de ver leões saindo daquela prateleira, em vez de livros. Minha pintura naturalmente reflete essas predileções e também meu estado de espírito. E sem dúvida, em muitos sentidos, a minha pintura é afim ao surrealismo. Mas eu nunca tive a intenção de criar uma obra que pudesse ser encaixada nessa classificação. (HERRERA, 2011, p. 310).

Como observamos na declaração de Frida Kahlo, ainda que fosse além do realismo em suas pinturas, e por vezes usasse em suas telas efeitos muito similares aos do surrealismo, a pintora não considerava seus processos de produção como pertencentes ao movimento. Ao analisarmos os escritos em seu *Diário*, averiguamos como os espaços criados por ela são desconectados da realidade cotidiana, muitas vezes “sem sentido” aparente. Ao longo das páginas do *Diário*, encontram-se palavras jogadas supostamente de forma desconexa, que

parecem se metamorfosear a partir da sua própria substância, uma vez que ele possui uma escrita particular e uma liberdade que caracteriza o sujeito que nele escreve:

não lua, sol, diamante, mãos –
 ponta do dedo, ponto, raio, gaze, mar.
 pinheiro verde, vidro rosa, olho,
 grafite, borracha, lodo, mãe, vou.
 = amor amarelo, dedos,
 menino útil, flor, desejo, ardil, resina.
 galho, ano, estanho, outro potro.
 pontilhado, máquina, arroio, sou.
 metileno, monotonia, câncer, riso.
 gorjeio – olhar – pescoço, vinha [...] (KAHLO, 2015, p. 191).

O excerto supracitado retrata como Frida Kahlo se sentia livre em seu processo de escrita e, conforme pontua Mikhail Bakhtin, “o artista trabalha a língua, mas não enquanto língua, pois não é em sua determinação linguística (morfológica, sintática, lexicológica, etc.) que ela dever ser percebida, mas no que a torna um recurso para a construção artística” (1992, p. 206). Assim, por intermédio do jogo da junção das palavras “não lua, sol, diamante, mãos –” (KAHLO, 2015, p. 191), compreendemos como algumas construções deixam de ser analisadas no plano morfológico e tornam-se uma criação artística, uma vez que há um distanciamento da lógica da língua.

Há nesse processo uma busca por significações; a autora embarca na liberdade criativa de poder se “servir da língua” para realizar construções como forma de estabelecer possibilidades de leitura da vida e de sua vida, valendo-se de um olhar constituído de experiências sólitas e insólitas, reais e irreais a um só tempo. Vale notar, nesse registro poético de Frida Kahlo, que partes do seu corpo aparecem “jogadas” ao longo do discurso – “mãos”, “ponta do dedo”, “olho”, “dedos”, “pescoço” – e, no meio desse corpo esfacelado, o verbo “ser” na primeira pessoa do singular: “sou”; sua subjetividade, tal qual o corpo e tal qual a escrita, é esfacelada.

Em gestos de reflexão íntima, a autora se desnuda, expressando seu amor por Diego Rivera, criando uma espécie de *persona* que se desdobra em vários (e diferentes) papéis e que são apresentados ao longo da escrita:

Diego *começo*
 Diego *construtor*
 Diego *meu menino*
 Diego *meu namorado*
 Diego *pintor*
 Diego *meu amante*
 Diego “*meu esposo*”

Diego *meu amigo*
 Diego *minha mãe*
 Diego *meu pai*
 Diego *meu filho*
 Diego = *eu*=
 Diego *Universo*
 Diversidade na *unidade*.
 (KAHLO, 2015, p. 220, grifos da autora citada).

O fragmento joga luz acerca da importância que Diego Rivera teve na vida de Frida Kahlo. Quando ela escreve “Diego *começo*”, “Diego *construtor*”, “Diego *pintor*”, entendemos a admiração que é projetada no trabalho de Diego Rivera, que foi, segundo dados biográficos contidos em *Frida, a biografia*, de Hayden Herrera (2011), um dos maiores incentivadores do trabalho de Frida Kahlo enquanto pintora.

Frida Kahlo declarou a um jornalista, em 1950, o quanto Diego Rivera teve um papel decisivo em sua pintura: “Diego me mostrou o sentido revolucionário da vida e o verdadeiro senso de cor” (HERRERA, 2011, p. 123). Descortina-se, então, a influência que a obra artística e até mesmo Diego Rivera – sua obra e sua pessoa – tiveram sobre o estilo de Frida, especialmente nos primeiros anos como pintora, na forma de se vestir com trajes nativos mexicanos e no engajamento aos movimentos revolucionários. Inclusive, foi Diego Rivera o responsável por colocá-la nos círculos de amizade de grandes artistas da época.

Além da admiração pelo trabalho de Diego Rivera, notamos a forma carinhosa e até mesmo obcecada como Frida Kahlo nutria sua relação com ele, por meio das representações que são construídas em torno de sua imagem como menino, namorado, amante, “esposo”, pai, amigo, filho e até como ela própria (“Diego = *eu* =”). Desse modo, observamos como esse “universo” e “unidade” se ligam, construindo um elo de representações que abarcam as emoções e mesmo com um passado sempre conflituoso.

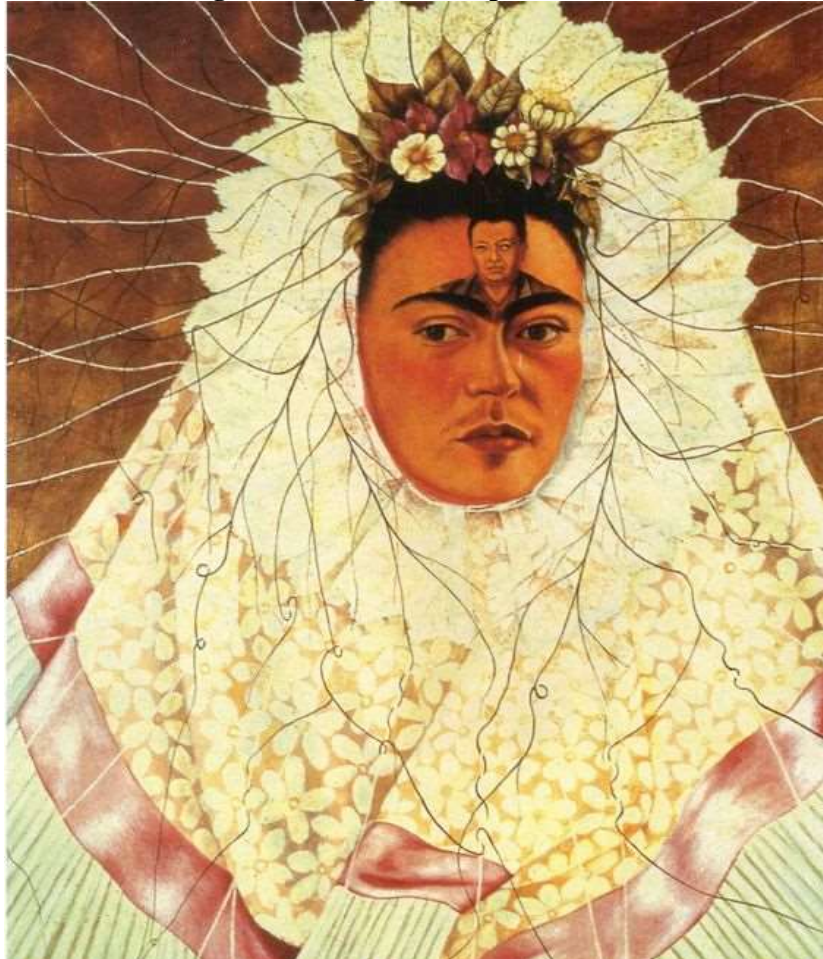
Há algo inabordável nessa transcri(a)ção, o modo doloroso com que foi construída e vivenciada a relação entre Diego Rivera e Frida Kahlo. Parece-nos possível uma leitura no tocante a esse trecho do *Diário*: a de que a *persona* Diego é unidade, única, seus atributos são sempre eufóricos, positivos; já a *persona* Frida construída pelo *Diário* é fragmentada, espargida, pura dispersão, desintegração.

Como percebemos, Frida Kahlo ficcionaliza a imagem do amado em seu registro escrito como uma maneira de não falar do passado. Em meio a uma escrita tão rasurada, conflituosa, essa é uma das formas mais representativas que uma palavra pode possuir, pois é o testemunho imediato de uma realidade que se configura de modo intenso e nem sempre carregado de supostas “verdades” relacionadas ao mundo empírico. Frisamos que não há

verdade, mas verdades que se ordenam de acordo com uma série de pactos culturais, discursivos e históricos, e, na ficção, as verdades tendem a se multiplicar, fragmentar, espargir; trata-se de um processo de constante reinvenção.

A ficcionalização do *Eu* e do *Outro*, como na escrita, é muito recorrente nas imagens criadas por Frida Kahlo, principalmente as que possuem Diego Rivera. Na pintura *Diego no meu pensamento* (1943 – ver figura 1), o amor obsessivo é apresentado por intermédio da imagem de Diego Rivera ao centro dos pensamentos. As raízes que brotam do arranjo e adornam o penteado possuem ramificações brancas e pretas, que sugerem uma extensão do corpo, assim como uma planta carnívora que busca no externo seu alimento e o aprisiona.

Figura 1: Diego no meu pensamento⁸



Fonte: *Diego no meu pensamento*, 1943. Óleo sobre masonita, 76 cm x 61 cm.
Cidade do México, Jacques and Natasha Gelman Collection.

Nessa imagem, observamos como as memórias, de modo metafórico, se articulam de forma singular e múltipla no imaginário da pintora. Vale observar, outrossim, que a imagem de Diego Rivera encontra-se no lugar onde se situa o terceiro olho, o olho frontal de Xiva, que

⁸ Imagem obtida em: HERRERA, Hayden. *Frida, a biografia*. Trad. Renato Marques. São Paulo: Globo, 2011. s.p. (Anexo).

é responsável pela percepção unitiva (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 654). O caráter de unidade e de união ressaltado pelo terceiro olho reitera-se na questão levantada anteriormente – de Diego como unidade e de Frida como fragmentação. O terceiro olho funciona como uma exteriorização do olho do coração e possui a função da clarividência; nesse sentido, podemos perceber como Frida valoriza a imagem de Diego Rivera e como ela se entranha em sua subjetividade. Em outras pinturas, é utilizado esse mesmo recurso.

Para Frida Kahlo, sua obra compõe-se de fragmentos de uma subjetividade recriada. Podemos compreender que a marca dessa subjetividade é representada por meio da frase “Eu sou a desintegração”, que se encontra na primeira página do seu *Diário* impresso. Nessa frase, depreendemos a visibilidade que a pintora tinha da própria arte e da vida; fica evidente a representação da fragmentação de si mesma, fragmentação essa que se configura de diversas formas. É relevante analisar as imagens que acompanham a frase “Eu sou a DESINTEGRAÇÃO...” (“Yo soy la DESINTEGRACIÓN...”) (ver figura 2), pois elas trazem elementos do duplo, como o masculino e o feminino, além de rostos mascarados nos quais se encontra esvanecida a identidade do sujeito, causando ambiguidade e impossibilitando um único sentido.

Figura 2: Fragmentos identitários



Fonte: KAHLO, 2015, p. 1-2.

Entendemos que esse mascarar-se pode estar relacionado com a imagem de força que Frida Kahlo transpassava pelo modo como superou seus problemas de saúde e acima de tudo pela força que expressava em suas pinturas. Atrás desse resguardo da imagem, há um ser que

se mostra nu com o ventre à mostra e que pode remeter à significação do desejo não concretizado de Frida Kahlo de querer ser mãe.

Diante disso há uma desintegração de si, quando não se tem máscaras ou quando se criam máscaras excessivas. Toda a fragilidade fica exposta, a figura forte se apresenta despedaçada e, assim, há a representação de uma mulher que é segurada por uma coluna, apoiando o corpo, que aparece desintegrado juntamente com outros. Importante salientar que o colete ortopédico, sobre o qual nos deteremos mais à frente, desempenhou esse papel de sustentação na vida de Frida Kahlo.

Esse é o fascínio encontrado no *Diário* de Frida Kahlo, que, assim como um jogo, possui infinitas possibilidades de se perceber e se reconstituir através de situações que nos apresentam espaços tão ambíguos quanto os encontrados no mundo “real”. As representações do insólito contidas na obra analisada partem da projeção imagética que Frida Kahlo faz de si por intermédio de uma escrita que se auto-experimenta e se auto-reinventa.

Apesar dos relatos de desespero, pela condição que vivia em meio aos problemas de saúde, ela busca “morrer de sonho”, como enuncia em uma das passagens do seu *Diário*, ou seja, já não é mais Frida empírica, mas Frida metaempírica, reinventada, insólita e ficcional. Há ali elementos que parecem emergir da vida de Frida Kahlo, porém eles são de outra natureza, representam o que Philippe Lejeune (2014) muito bem nomeou como “fantasma da verdade”.

A dor da amputação da perna direita, realizada em 27 de julho de 1953, fez com que fosse criada nesse período uma junção de escritas em que a dor a atingiu terrivelmente, acentuando a sua ligação com o mundo em que ela se projetava como uma heroína, em meio a essa transição da ficção para a realidade, como forma de suprir a dor que sentia. Frida Kahlo se representa por meio dos desenhos, em seu *Diário*, muitas vezes na condição alada, asas que surgem como uma forma de aceitação da condição que vivenciava e escreve: “Pés para que os quero, se tenho asas para voar” (KAHLO, 2015, p. 257). O texto escrito, nesse caso, como em muitos outros, dialoga visceralmente com as imagens, reforçando a representação do fantasma, que é construído de “verdade” e de ficção.

Depreendemos a necessidade de apresentar o último registro escrito feito por Frida Kahlo em seu *Diário*, apontando a sua importância, pois é o único no qual ela assina explicitamente sua autoria, seria o jogo de mostrar e calar/rasurar:

Obrigada aos médicos
Farill–Glusker–Párres
e ao Doutor Enrique Palomera

Sanche Palomera
 Obrigada às enfermeiras
 aos padioleiros
 aos esforçados atendentes
 do Hospital Inglês –
 Obrigado ao Dr. Vargas
 a Navarro ao Dr. Paolo
 e à minha força
 de vontade.
 Espero alegremente
 a saída – e espero
 nunca mais voltar –
 FRIDA KAHLO (KAHLO, 2015, p. 268).

A assinatura desse escrito é carregada de uma significação muito forte, pois o *Diário* se apresenta como âncora, no qual os fragmentos da escrita se articulam permeando o intenso e doloroso arcabouço existencial de Frida Kahlo. Portanto, observamos com o trecho citado que ele se configura como uma despedida e um agradecimento às pessoas que estiveram próximas ao longo dos seus inúmeros tratamentos e cirurgias. A partir daquele momento fica sinalizada uma desistência ou aceitação pelo fim que é vislumbrado como próximo.

Compreendemos, então, que os biografemas encontrados no *Diário* de Frida Kahlo e em suas pinturas foram a maneira encontrada pela autora para fugir da solidão e do silêncio e se desconectar dos acontecimentos mais dolorosos de sua vida, bem como uma forma também de criar e recriar experiências, tornando-as a um só tempo reais e ficcionais. As últimas palavras registradas mostram a vontade de olhar com alegria para o fim que se aproximava: “Espero alegremente a saída – e espero nunca mais voltar” (KAHLO, 2015, p. 268). Observamos, também, como a imagem de si recriada, por meio das diversas personagens que compõem o seu *Diário*, apresentam a busca por possibilidades que se configuram, como em sua paleta, na qual ela ficcionalizava a si própria, em seus inúmeros autorretratos.

É notório que as palavras se sobrepõem aos acontecimentos, ao recuperar, por meio da memória, pequenos capítulos, mesmo que de modo desarticulado e fragmentado. Estes são compostos de espaços de recordação, nos quais quem escreve tem a autonomia para a reconstrução do recorte temporal e da experiência a ser narrada:

Mas como é possível observar alguma coisa deixando à parte o eu? De quem são os olhos que olham? Em geral se pensa que o eu é algo que nos está saliente dos olhos como o balcão de uma janela e contempla o mundo que se estende em toda a sua vastidão diante dele. Logo: há uma janela que se debruça sobre o mundo. Do lado de lá está o mundo; mas e do lado de cá? (CALVINO, 1990, p. 102).

Desse modo, em suas narrativas, Frida Kahlo problematiza suas vivências e o seu olhar para o mundo, por meio de imagens contidas no *Diário*, que vão além de uma representação da realidade percebida, porque apresentam a força das relações sociais ao funcionarem diretamente como um operador de memória. Assim, o atravessamento da escrita e das imagens complementa o relato das ações narradas de forma simbólica. Esses elementos imagéticos desenvolvem uma produção de significação em seu observador, o que Barthes (2015) vai nomear, em sua obra *A câmara clara*, como *punctum*, que punge mas também mortifica e fere.

Há elementos que parecem emergir da vida de Frida Kahlo, porém eles já são de outra natureza, representam o “fantasma da verdade” (LEJEUNE, 2014), conforme pontuamos anteriormente. A respeito do jogo entre vida e ficção, Umberto Eco assevera: “Já que a ficção parece mais confortável que a vida, tentamos ler a vida como se fosse uma obra de ficção.” (1994, p. 124). Na obra escrita e imagética de Frida Kahlo, não há limites entre vida e ficção, mas há fronteiras (HISSA, 2002), espaços que se interpenetram. Depreendemos, então, que as palavras buscam por um lugar de sobrevivência, pois por meio delas há uma forma de tentar garantir as lembranças de cada momento.

De acordo com Sérgio Vilas Boas,

O filtro da memória impede a objetividade tanto no relato autobiográfico oral quanto no escrito. As fronteiras entre imaginação e memória são difíceis de determinar, e as autobiografias e livros de memórias funcionam como espelho, autoconhecimento, reinvenção e até autodefesa. Vladimir Nabokov, autor de *Lolita*, dizia que ninguém pode falar de si mesmo sem estar consciente da quantidade de ficção que existe na percepção do eu. (2008, p. 40).

A partir desse apontamento, inferimos que a memória é uma construção imaginária que está sujeita a escolher acontecimentos que serão preservados, além da possibilidade de criação de fatos que não ocorreram. Dessa maneira, tem-se a ilusão de que no texto autobiográfico há um autor, quando na verdade ele abarca a personagem composta por histórias que são recapituladas, lembradas e escritas como forma de dobrar-se sobre si mesmo. Nesse contexto, Lejeune aponta que

Alguns optam por observar essa construção (fixar seus traços com precisão, refletir sobre sua história, confrontá-la a outras fontes...). Outros decidem continuá-la. Alguns freiam, outros aceleram, e todos vislumbram como resultado desse gesto o fantasma da verdade. E, conseqüentemente, ambos estão convencidos de que os outros estão enganados. (2014, p. 123).

Há existência, então, de duas linhas de escrita autobiográfica distintas: uma realiza a reflexão sobre a história e os traços biográficos são fixados com precisão; e outra em que se continua, para ou acelera a narrativa nos mostrando como a “verdade”, nesses registros, é uma forma de se falar pelo avesso. É a ficcionalização de si mesmo (LEJEUNE, 2014).

Vários registros em forma de poema, cartas ou narrativas demonstram esse interesse em externalizar os acontecimentos vivenciados: “é uma maneira cômoda de escapar ao silêncio como ao que há de extremo na fala” (BLANCHOT, 2005, p. 273). Desse modo, a liberdade de deslocamento e linguagem utilizada na obra de Frida Kahlo desestabilizam as certezas primárias de seus observadores, por meio do choque biografemático, composto por um corpo despedaçado e também pelas várias figuras insólitas e monstruosas, que são carregadas de simbologias, através das quais há uma busca de subversão do “real”.

As imagens produzidas tingem-se das cores dos sonhos, a realidade se imbrica em um universo surreal e onírico, no qual não se consegue diferenciar a identidade dos seres, nem as relações espaço-temporais em que estão inseridos. Sendo assim, é por meio do imagético que são traduzidas as emoções mais profundas de Frida Kahlo e vêm à tona os elementos simbólicos relacionados diretamente com os espaços memorialísticos. Esses espaços, em sua maioria, podem ser considerados toposfóbicos (TUAN, 2005) e lisos (DELEUZE; GUATTARI, 1997), pois neles reverberam ambientações negativas, carregadas de cores intensas; estão em outro lugar que não o mundo, em outros espaços que são ao mesmo tempo exterior e interior. Esses lugares ocupados se fazem significar pela ausência/presença de corpos, cores e também por intermédio dos biografemas que compõem o espaço memorialístico ocupado pelas roupas, que, na história de Frida Kahlo, foram responsáveis pela construção de narrativas fabulosas, como veremos no tópico a seguir.

1.2 O corpo e suas reverberações: o duplo e a fragmentação

O corpo, a corporeidade do corpo – quer dizer, a sua extensão, a sua expansão, a sua expressão – comporta a verdade de que nada se reúne numa intimidade cúmplice de si, mas de que tudo se lança para mais longe, mais para o dentro porque mais fora do que qualquer reconhecimento. Como às vezes tiramos a roupa para um outro, como às vezes tocamos a sua mão ou o seu sexo, como às vezes pousamos o olhar sobre o seu.

Jean-Luc Nancy

O corpo acompanha as transformações do mundo e os questionamentos do homem, resultando em um processo constante de busca, de compreensão, ao expressar uma dúvida (construtiva) sobre o “real”, pois o corpo é usado como o ponto zero em que tudo se cruza, porque é dele que saem todos os lugares possíveis, utópicos e heterotópicos. Na obra de Frida Kahlo, os corpos apresentados surgem muitas vezes de forma fragmentada, borrada, doente; isso se configura como um modo de exteriorizar o meio insólito no qual suas dores são projetadas.

Esse insólito se configura tanto em sua escrita como em suas pinturas, que se apresentam de forma mutilada. Os corpos representados são fragmentos da constituição de sua subjetividade, que é construída e moldada por meio de reflexos no espelho, que passa a ser um “portal” pelo qual a mente de Frida Kahlo podia se voltar para dentro de si e criar espaços fantásticos e heterotópicos, nos quais o corpo, sem a inibição de reflexões, podia jogar o jogo que quisesse.

Assim, o corpo na obra de Frida Kahlo é mostrado como um objeto de arte por meio do qual ela se transmuta em várias *personas*, dissimula sua personalidade e introduz uma ruptura com a arte convencional e o enquadramento em determinado estilo. Inclusive esse foi um dos pontos mais colocados por Frida Kahlo durante a sua vida, de não aceitar categorizações em relação às suas produções artísticas. Essa liberdade de produção criou várias representações nas quais o corpo funciona como elemento central e suporte de sua expressão artística.

As suas imagens pictóricas procuram reconstituir por meio da arte e de forma intensa a inscrição das vivências de Frida Kahlo, possuindo como base um corpo ensanguentado, fragmentado, adoentado, sustentado por próteses, mas ainda assim um corpo belo apesar da monstruosidade e das metamorfoses que sofre. A fragmentação e a dor pungente são, então, amplamente retratadas em sua obra.

Desse modo, observamos que as primeiras pinturas de Frida Kahlo foram baseadas em autorretratos. Esses em sua maioria eram pequenos e compostos em telas com dimensões de trinta por quarenta centímetros, o que proporciona uma maior proximidade com o olhar que as contempla. A intimidade, da qual o observador é convidado a participar, faz parte das temáticas da pintora, que através de seus pincéis instiga um olhar demorado para o grito sufocado em meio a tantas emoções postas por intermédio de suas cores.

Essa profusão do sentir era exposta pela pintora, que sempre salientava em suas falas que pintava a sua própria realidade e uma vez disse: “A única coisa que eu sei é que pinto porque preciso, e pinto tudo que passa pela minha cabeça, sem levar nada mais em conta”

(HERRERA, 2011, p. 12). Com isso, ao longo da sua história como pintora, revelou a intimidade e as dores pelas quais passou durante as diversas intervenções cirúrgicas a que foi submetida e os acontecimentos mais marcantes da sua vida, inclusive o amor por Diego Rivera. Frida Kahlo explica:

A minha obsessão era começar de novo, pintando coisas simplesmente como eu as via com meus próprios olhos e nada mais... Assim, quando o acidente mudou meu caminho, muitas coisas me impediram de realizar os desejos que todo mundo considerava normais, e para mim nada pareceu mais normal do que pintar o que não havia sido realizado. (HERRERA, 2011, p. 98).

A princípio observamos como a pintura criou um novo contexto na vida de Frida Kahlo, que passa a fabular e a trabalhar como objeto de observação o seu próprio corpo devido às limitações impostas pela doença. Notamos que há uma obsessão de Frida Kahlo por si, totalmente narcísica, e por partes fragmentadas de corpos que aparecem em seu *Diário* e em seus quadros, que dizem muito da sua história de vida, com representações nas quais o duplo surge e se configura de maneira insólita.

Com mais de cento e cinquenta quadros produzidos, a forma detalhada e aproximada como a representação de corpos sofre diversas metamorfoses se torna o centro das narrativas pictóricas produzidas por Frida Kahlo. Esse processo, designado por *punctum* no que se refere à fotografia, é primordial para compreender os mecanismos utilizados pela pintora em suas imagens, pois, como apontado por Barthes, “*punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere)” (2015, p. 29). E o tempo todo estamos sujeitos a esses efeitos de sentido na exposição à obra dessa artista.

Um dos primeiros autorretratos pintados por Frida Kahlo foi um presente para Alejandro Gómez Arias, seu então namorado, com quem a pintora se correspondeu durante vários anos. Ele estava presente no dia em que ela sofreu o acidente automobilístico, o qual foi responsável pela intensificação dos problemas de saúde que carregaria pelo resto da sua existência. A tela foi pintada quando Frida Kahlo ficou por um longo período isolada, no ano de 1926, devido às complicações de saúde. Esta é uma composição melancólica e sombria, que acentua a força de Frida Kahlo por meio de um olhar penetrante e ativo (ver figura 3).

Nessa imagem, tem-se uma representação semelhante à Frida Kahlo, com traços suaves. O corpo, com postura ativa, ganha destaque principalmente pelo pescoço fino e

alongado semelhante à técnica utilizada por Amedeo Modigliani⁹ em suas composições. O vestido de veludo vermelho, com detalhes na manga e nas golas, demonstra bom gosto e delicadeza em sua composição. A mão direita, que se coloca como à espera de outra que a segure, se sobressai e ganha quase a aparência de um membro deformado por causa do seu tamanho exagerado em relação às outras partes do corpo, inclusive os seios se apresentam com mamilos salientes e em tamanho pequeno (ver figura 3).

Figura 3: Autorretrato¹⁰



Fonte: *Autorretrato*, 1926. Óleo sobre tela, 78,7 cm x 58,4 cm.
Coleção Alejandro Gómez Arias, Cidade do México.

Assim, há uma reconfiguração de sua subjetividade, que é proporcionada pela ficção na qual a pintora se propõe a viver: o corpo e o tempo transcorrido são elementos que serão indicados atrás da pintura com a inscrição “Frida Kahlo aos dezessete anos de idade¹¹ em setembro de 1926. Coyoacán” e logo abaixo uma outra em alemão: “Heute ist Immer Noch” – “Hoje ainda continua”.

Em várias cartas que Frida Kahlo trocava com Alejandro Gómez Arias, nesse período, ela aponta as dificuldades e sofrimentos ocasionados pelo isolamento e a intensa vontade de

⁹ Amedeo Clemente Modigliani (1884-1920) foi pintor e escultor importante, pertencente à Moderna Escola de Paris, formada por artistas e intelectuais que lá trabalhavam no período que compreende as duas guerras mundiais. Não seguiu estilo determinado e a maior característica da sua obra é a exposição da alma humana.

¹⁰ Imagem obtida em: HERRERA, Hayden. *Frida, a biografia*. Trad. Renato Marques. São Paulo: Globo, 2011. s.p. (Anexo).

¹¹ Em 1926, Frida Kahlo possuía dezenove anos.

viver. As queixas em relação às dores, às visitas e aos gastos médicos são uma constante. Isso ocorria devido às incertezas relativas aos tratamentos realizados e à existência real de melhora no quadro de saúde.

Ontem estive muito doente e muito triste; você não imagina o nível de desespero a que se pode chegar estando doente assim. Sinto um mal-estar pavoroso, que não consigo descrever, e, além disso, às vezes sinto uma dor que nada é capaz de eliminar. Eles iam colocar-me o gesso hoje, mas é provável que o façam na terça ou quarta-feira, porque papai está sem dinheiro – e isso custa sessenta pesos. E nem é tanto pelo dinheiro, pois eles poderiam arranjá-lo facilmente. [O problema é que] ninguém aqui em casa acredita que eu esteja realmente mal, porque nem ao menos consigo dizê-lo, já que mamãe, que é a única que se preocupa um pouquinho [comigo], fica doente. E eles dizem que a culpa é minha, que sou muito imprudente. Assim, ninguém sofre, se desespera e tudo o mais, a não ser eu. Não posso escrever muito, porque mal consigo me curvar; não posso andar, porque minha perna dói terrivelmente. Já estou cansada de ler – não tenho nada de bom para ler –, não consigo fazer nada senão chorar e, às vezes, nem isso. Nada me diverte; não tenho uma única distração – apenas tristezas – e todas as pessoas que me visitam me chateiam muito. [...] Você não imagina o quanto estas quatro paredes me exasperam. Tudo! Não tenho como lhe descrever meu desespero. (KAHLO, 2006, p. 30).

A dor exteriorizada por Frida Kahlo em sua carta a Alejandro Arias estabelece desde então o que norteará o seu trabalho, a ligação extrema do corpo, da dor e da solidão. Nas linhas e entrelinhas da carta, notamos como o contexto de suas vivências era carregado de solidão e de dores em várias partes de seu corpo, que a impediam de fazer atividades comuns às demais pessoas. Com isso, pintar foi um modo de externalizar e romper com todo o contexto vivido, sendo as cores e as formas como o corpo é retratado que descortinam os espaços que compõem o universo *kahliano*.

O corpo contrasta, dessa maneira, com as diversas nuances e as construções mentais elaboradas por intermédio do espelho, que constrói através do olhar da pintora um conjunto de cores e traços que vão para além da imagem, para além do que se vê e tornam sua obra indiscernível do seu próprio “eu”. Isso ocorre pelo entrelaçamento entre vida e ficção, que é tão bem apresentado e se configura por um “eu” essencialmente imaginário, uma duplicação da realidade, do corpo e das situações vivenciadas por Frida Kahlo.

Ademais, é interessante observar como o duplo se manifesta como presença constante em suas produções pictóricas e na escrita, como um processo que situa o “eu” em uma ficcionalização de sua própria história, criando um espaço no qual as relações entre o insólito e o duplo se configuram pelo desdobramento de si com os reflexos do espelho.

A projeção dos medos e das angústias de Frida Kahlo é notada nas escolhas de cores e de traços, os quais reverberam instabilidades e esvanecimentos primeiramente na escrita e mais tarde nas imagens pictóricas. Ao saber que não poderia futuramente gerar filhos, pela gravidade do acidente que sofrera, Frida Kahlo em suas fantasias buscava não acreditar nos diagnósticos fornecidos pelos médicos. Quando criança já ficcionalizava a existência de uma amiga imaginária, diante dessa situação de dor e negação da realidade. Em 1926, ela escreve em um cartão de pergaminho a descrição do nascimento do seu filho imaginário:

LEONARDO
NASCIDO NA CRUZ VERMELHA
NO ANO DA GRAÇA
DE 1925 NO MÊS DE SETEMBRO E BATIZADO
NA CIDADE DE COYOACÁN NO ANO SEGUINTE
TENDO POR MÃE
FRIDA KAHLO
POR PADRINHOS
ISABEL CAMPOS
E ALEJANDRO GÓMES ARIAS (JAMIS, 2015, p.116-117).

A partir desse acontecimento, Frida Kahlo passa a apresentar em suas produções um humor ácido em relação às situações que ela vivenciava de privação locomotora e interativa com outras pessoas. Dessa forma, observamos como a negativa da maternidade, devido a seus problemas de saúde, se torna um pesadelo que a acompanhará durante toda a vida e será retratado em sua obra. Esse anseio fica claro na simulação do nascimento de um filho, como exposto anteriormente, o qual pode simbolizar o “filho do acidente”, pois o ferro extraído de seu corpo pode referenciar as dores de um parto violento e que marcará profundamente a existência da pintora. Esse filho possui nome e é inserido nos ritos religiosos, como ordenavam as tradições.

Com efeito, as construções imaginárias de transfiguração do corpo e a cena fantasiosa fazem com que ocorra a presença recorrente do duplo: ora protetor, ora perseguidor, que surge aparentemente como um meio de preencher o vazio e a solidão da vida de Frida Kahlo. Assim, quando sofre o aborto do primeiro filho, ela se representa de forma intensa, ao estabelecer diversas ligações por intermédio do corpo doente, que sofre a perda de uma vida.

Na litografia *Frida e o aborto* (ver figura 4), o corpo está dividido em duas partes. Há a dualidade entre o corpo vivo e corpo morto, que é salientada pelas cores escuras e claras na composição da imagem. Além disso, a mulher que chora aparece em pé nua e carrega em seu ventre um feto ainda pequeno, dando a impressão de não estar pronto para o nascimento.

Figura 4: Frida e o aborto¹²



Fonte: *Frida e o aborto*, 1932. Litografia 31,75 cm x 23,49 cm.

Há uma veia e um cordão umbilical que ligam o feto pequeno a um mais desenvolvido, o qual se encontra suspenso por uma longa e sinuosa veia enrolada à perna direita da mulher. Essa ramificação que proporciona o enlace dos corpos é recorrente na obra de Frida Kahlo e podemos observar tal recurso em figuras como *As duas Fridas* (1939 – ver figura 13), *Hospital Henry Ford* (1932 – ver figura 45) e *Lembrança* (1937 – ver figura 19).

A litografia ainda apresenta as células em diferentes momentos de divisão, mostrando os estágios da gravidez pelos quais o feto havia passado até sua morte. A hemorragia, que possivelmente é responsável pelo fim do ciclo da gravidez, é exposta por gotículas de sangue que jorram do corpo da mulher e nutrem as plantas com representações fálicas, mãos e olhos.

O feto, em tamanho desproporcional em relação às demais figuras que compõem a imagem, mostra a sua importância e a construção discursiva em torno da perda, tão sentida, na qual até mesmo a lua chora diante da cena apresentada. Além disso, há um terceiro braço segurando uma paleta, que pode significar dentro desse contexto a força encontrada pela pintora na arte para mostrar as suas dores mais intensas e os desdobramentos do seu sentir. Julio França, em seus escritos, explora a temática do duplo, das construções de espaços e personagens insólitas, apontando tais manifestações:

Na literatura o tema do duplo se faz presente da Antiguidade até a contemporaneidade. As manifestações do duplo vão desde as *personas* ou máscaras que o homem utiliza para desempenhar os diversos papéis sociais que lhe são requisitados, passando por representações especulares de algum

¹² Imagem obtida em: HERRERA, Hayden. *Frida, a biografia*. Trad. Renato Marques. São Paulo: Globo, 2011. s.p. (Anexo).

aspecto interior do sujeito, até os casos em que o duplo não é uma extensão, uma sombra ou um fantasma do sujeito, mas outro ser, extrínseco, que por algum processo de identificação anímica é pelo sujeito percebido como seu desdobramento. (2009, p. 8-9).

Desse modo, é visível como o duplo assume variadas formas e situações, sendo essas, por intermédio de identidades duplicadas, usurpação de identidade ou semelhança física, como ocorre no livro *O duplo*, de Fiódor Dostoiévski, no qual o pequeno funcionário público Yakov Golyádkin se encontra com um indivíduo com o mesmo nome e aparência. A temática do duplo é muito recorrente na literatura, aparecendo também em obras como *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde e *Willian Wilson*, de Edgar Allan Poe, além de obras de dramaturgos como Willian Shakespeare e Molière (pseudônimo de Jean-Baptiste Poquelin).

A problematização do corpo como campo norteador se dá à medida que Frida Kahlo experimenta e sente as fronteiras que podem ser criadas em sua produção. Assim, a fragmentação do sujeito e a espetacularização do mundo e das suas dores são corporificados em suas imagens. O tema do duplo enquanto desdobramento de um mesmo indivíduo em dois pode se ligar à dobra do “eu”, ou a duas *personas*, como é realizado nas obras de Frida Kahlo. Ocorre um movimento de inversão entre o discurso do “real” e do ficcional, que proporcionam uma sutil ficcionalização da vida que orbita por trajetórias insólitas e oníricas. Isso pode ser observado no quadro *Frida e a Cesariana* (1931 – ver figura 5):

Figura 5: Frida e a Cesariana



Fonte: *Frida e a Cesariana (inacabada)*, 1931. Óleo sobre tela de 73 cm x 62 cm.
Coleção Banco de México Diego Rivera & Frida Kahlo Museums Trust.

A princípio, no centro do quadro (ver figura 5¹³), há a imagem de uma mulher com traços semelhantes aos de Frida Kahlo. A mulher, deitada com os olhos fechados, tem o corpo em posição de aparente descanso e calma; o corpo está disposto em uma cama similar à encontrada na pintura *Hospital Henry Ford* (1932 – ver figura 45). No ventre da mulher, encontra-se um feto na posição de encaixe para nascimento e, ao seu lado, a representação de uma criança que não possui fisionomia nem sexo; esta se apresenta de forma inacabada. Essa tela inacabada retrata o sonho interrompido da pintora pela maternidade e, de acordo com informações do “Museo Frida Kahlo” (Casa Azul), a tela foi produzida após o primeiro aborto de Frida Kahlo com apenas três meses de gestação.

Acima dos seios da mulher, notamos uma espécie de véu que funciona como uma fronteira para esse corpo, um limiar entre *flashes* de acontecimentos rememorados e que apresentam a angústia e o sofrimento do evento da perda nas cores de tom escuro que compõem parte da cena. A parte abaixo dos seios, que possui cores claras, pode representar a esperança de conseguir ser geradora dessa vida que pulsa dentro de si e que é desejada para além do aconchego do seu corpo de genitora.

Isso fica evidenciado nos desenhos que se encontram em uma parte branca ao lado da representação da criança, que se assemelha a um caderno com uma folha em branco no qual estão inseridas figuras simples que lembram os traços de uma criança quando aprende a desenhar. Na parte contrária a essa imagem, está a figura insólita de uma mulher com trajes brancos que se funde ao espaço no qual a figura central se encontra deitada. Parte do seu corpo fantasmal é indefinido e recoberto por sangue; possui traços similares à figura de Frida Kahlo e um desenho em seu “corpo” de uma árvore com raízes, o que pode ser compreendido como o desejo de fecundidade e produção de vida.

É interessante notar que a figura fantasmal que chora e a representação de Diego Rivera possuem uma rasura em seus olhos¹⁴. Como apontado anteriormente que o quadro sugere um inacabamento, tal situação foi talvez ocasionada pela não finalização da imagem ou mesmo como uma forma de externalizar o sentimento de incompletude. Sendo assim, a representação do buraco dos olhos mostra uma experiência do avesso – o sentir. A ausência do olhar gera inquietude e carrega a dimensão do horror que as representações querem expressar.

¹³ Imagem obtida em: COLEÇÕES. Museo Frida Kahlo. Disponível em: <http://www.museofridakahlo.org.mx/en/collections/>. Acesso em: 13 fev. 2019.

¹⁴ A pintura *Frida e a Cesariana (inacabada)* (1931) remete à obra do pintor italiano Amadeo Modigliani pela ausência de olhos na representação pictórica. Assim, por meio de suas pinturas em que os olhos das modelos representadas não possuíam íris, somente um buraco, Modigliani carrega em sua produção grandes interrogações em relação ao olhar e a essa estética de criação.

Tal recurso foi utilizado decerto propositalmente para que o observador se debruce sobre as imagens na tentativa de infiltrar a experiência do vazio provocado pela ausência da pulsão de vida deixada pela morte, que ocupa todo o espaço com sangue. Dessa maneira, é descortinada a linguagem da dor do corpo que se separa de si mesmo. O efeito do deslocamento desses corpos como representações atemporais revela um espaço que possui diversos desdobramentos, sensações e sentimentos. Desse modo, Alain Corbin destaca que “O corpo é uma ficção, um conjunto de representações mentais, uma viagem inconsciente que se elabora, se dissolve, se reconstrói através da história do sujeito, com a mediação dos discursos sociais e dos sistemas simbólicos.” (2005, p. 9).

A partir da observação da obra de Frida Kahlo, notamos como sua arte reconstrói simbolicamente e de forma biografemática o seu olhar sobre os acontecimentos da sua vida, na qual suas composições apresentam a pluralidade de construção histórica-social por intermédio do corpo e da encenação de suas dores. Com isso, o corpo – discursivo, fragmentado e heterotópico – se apresenta como uma parte ausente que evoca o vazio, que se configura como perda da unidade, a qual é alcançada pelo deslocamento do ponto de vista de Frida Kahlo. Ela consegue, recorrendo a justaposições insólitas, fazer o registro da sua consciência, que apresenta o seu universo decomposto em estilhaços biografemáticos.

O mundo *kahliano* revela-se, então, pela ironia trágica que suas pinturas carregam, assim com as páginas de seu *Diário*. Elas apresentam a forma como Frida Kahlo observa os mecanismos do seu universo particular, em pedaços, como um registro do seu fluxo de consciência, que descortina um corpo desmontável e estilhaçado.

Em 1953, os médicos decidiram pela amputação da perna direita de Frida Kahlo, devido a inúmeras complicações e incertezas relativas a seu estado de saúde, como é apontado por Herrera (2011). Foi necessário realizar a mutilação na altura do joelho e, a partir do momento de transição (um mês antes do evento), Frida Kahlo revela em seu *Diário* tanto a sua angústia quanto seu desespero em relação à situação e escreve o seguinte:

Julho de 1953.
Cuernavaca
Pontos de apoio
Em todo o meu corpo
Existe apenas um, e eu quero dois.
Para que eu tenha os dois
Terão de me cortar um
é o que tenho de ter
para poder caminhar
o outro já deve estar morto!
Para mim, as asas são

Supérfluas.
Mesmo que as cortem
eu voarei!! (KAHLO, 2015, p. 259, grifo da autora).

Ficam evidenciadas em sua escrita a angústia ocasionada pela cirurgia a que seria submetida e a consciência da perda da “função” da parte do corpo que necessitava ser retirada. Esse acontecimento causou um forte impacto emocional em Frida Kahlo, que era muito preocupada com sua imagem e a forma como as pessoas a viam. Em vários de seus escritos no *Diário* e cartas, sempre é colocada a força em suas atitudes por não aceitar a compaixão e a pena dos que a rodeavam pela situação que se encontrava.

A decomposição da matéria e a perda dessa unidade proporcionaram à pintora a captura de fragmentos e sensações que são condensados em sua arte nesse período. A operação, naturalmente, se torna um espetáculo da dor nesse corpo enfermo, estragado, deformado e diminuído.

A dor é uma experiência subjetiva, um “evento psicológico”, que se inscreve no corpo e modela a memória. As práticas da dor pessoal, as maneiras de escutá-la, o modo como é acolhida e exprimida formam, aos poucos, a identidade. Através dela, lê-se a história do indivíduo. A dor crônica chega, inclusive, a estruturar a vida. Ela pode paralisar o pensamento e modificar a relação com os outros. (CORBIN, 2005, p. 330).

Como entendemos, há uma relação de imbricamento entre as vivências de dor e a forma como o sujeito passa a observar o contexto no qual está inserido, as travessias e paradas às quais está submetido. Dessa maneira, a representação desse corpo heterotópico passa a ocupar vários espaços pictóricos que apresentam as significações que a artista dá a ver.

Figura 6: Ramificações da vida



Fonte: KAHLO, 2015, p. 154.

Após o procedimento de amputação, Frida Kahlo pinta em seu *Diário* a figura de um par de pés que possuem fraturas e rachaduras em uma base semelhante às utilizadas em troféus (ver figura 6). Um dos pés parece estar esmagado na região fronteira entre o pé e a perna, onde se tem um rompimento que não impede o crescimento de arbustos espinhosos.

Como observamos, os tons utilizados na imagem carregam em si a simbologia do desespero, expressa na escolha das cores vermelho e amarelo, assim como a frase: “Pés para que os quero se tenho asas para voar” (“Pies para qué los quiero si tengo alas pa volar”). O texto escrito, nesse caso como em muitos outros, dialoga visceralmente com o desenho, reforçando a figura do fantasma, o qual é construído de verdade e de ficção.

Na imagem (ver figura 6), há uma nulidade do restante do corpo, sendo a parte apresentada a responsável por remeter a uma imagem global desse corpo que se mascara no anonimato, pois a parte ausente do corpo evoca o vazio, pela impossibilidade de contemplação. A fragmentação do corpo surge como uma forma de dispersão que o mundo moderno apresentava, assim como o fenômeno do estilhaçamento da cultura tradicional, que sofreu um colapso nessa transição. Acerca da fragmentação nas obras de arte, Henri-Pierre Jeudy no livro *O corpo como objeto de arte* pontua que:

Em princípio, a visão do corpo dividido produz uma angústia de morte que conjuramos, restabelecendo mentalmente sua forma global, como se a reconstituição imaginária da unidade corporal respondesse à própria regra da especularidade. Somos levados a crer que a parte possa ser tomada pelo Todo, mas a visão do corpo desmembrado impõe o fato de que a parte é em si- e já- um Todo. É isso que nos ensinam os artistas. Uma parte do corpo tem sua beleza própria; ela pode fazer parte de um conjunto composto ou existir soberanamente em seu isolamento. (2002, p. 98).

Dessa forma fica claro como a remoção cirúrgica da perna de Frida Kahlo mostra como há um deslocamento do ponto de vista da pintora, ao tratar a parte do corpo separada como objeto de arte. Isso fica evidenciado nas várias páginas do *Diário* em que há um destaque maior para a apresentação de pés na maioria fragmentados ou machucados. Observamos como o poder da imagem unitária do corpo causa estranheza, ao cristalizar as frustrações em um único objeto e por meio disso provoca uma aventura misteriosa através da alteridade, o que propicia a desestabilização dos sentidos estereotipados na produção artística.

Essa visão, que é a um só tempo expressão e representação, induz o observador a várias percepções e a sentir uma curiosidade ou atração estética pela parte corporal morta ou viva, que se mascara em um vazio absoluto, um nada, que carrega todo o suporte para as várias possibilidades e encenações nos quais se coloca. As imagens do corpo ecoam na produção de sentidos e notamos, em diálogo com Jean-Jacques Courtine, que “toda imagem

se inscreve em uma cultura visual, e esta cultura supõe a existência junto ao indivíduo de uma memória visual, de uma memória das imagens onde toda imagem tem um eco” (2013, p. 43).

As imagens já analisadas fazem ressurgir, então, outras produções nas quais a fragmentação do corpo soa como metáfora de membro fantasma e ponto de separação da sua subjetividade; tais criações serão apreciadas em outros tópicos que compõem esta dissertação. Toda a obra de Frida Kahlo se baseia e circula em torno do corpo e as suas possibilidades, que vão dos sonhos e delírios da pintora até as metamorfoses retratadas em suas representações.

Assim, em seu *Diário*, Frida Kahlo desenha um suporte corporal nu, alado e sem cabeça; no lugar do membro ausente, encontra-se uma pomba empoleirada e um apoio de mármore na coluna; uma das pernas é artificial e não possui o pé, a outra é normal (ver figura 7). A imagem é acompanhada com legendas próximas às duas pernas, “apoio número 1” (“apoyo numero 1”) e “apoio número 2” (“apoyo numero 2”), e a frase “A pomba enganou-se. Enganou-se.....” (“Se equivocó la paloma. Se equivocaba.....”). A pomba em tal imagem, de acordo com dados biográficos, faz referência à própria Frida Kahlo.

Figura 7: A esperança



Fonte: KAHLO, 2015, p. 161.

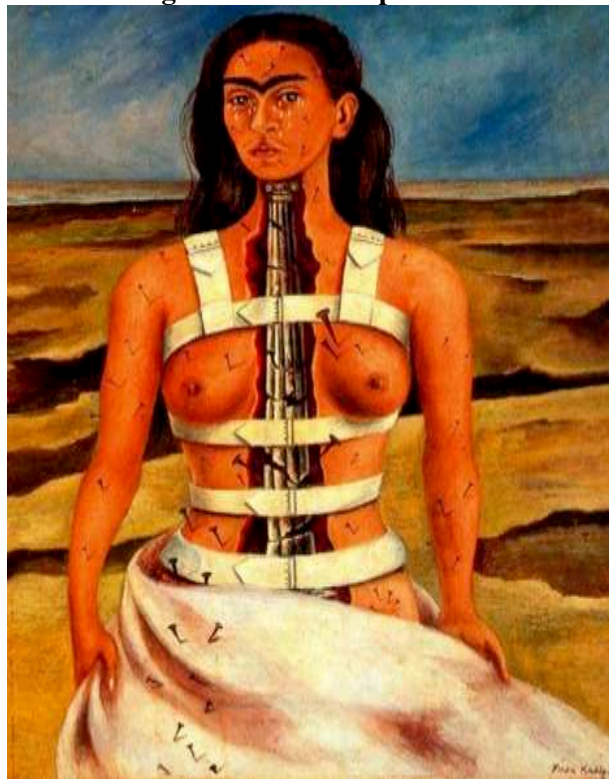
Esse corpo enfermo em suas representações apresenta aspectos monstruosos e fantasmados, com características disformes e insólitas, como as asas e a pomba pousada na ausência da cabeça. Ao mesmo tempo é apelo e resposta à situação vivenciada e possui sua

própria realidade objetiva na autodesfiguração. Observamos isso também em *Fragmentos identitários* (ver figura 2), desenho no qual há uma multiplicidade de fragmentos de corpos enunciando toda a profusão produtiva de Frida Kahlo em torno de construções sobre o corpo.

É importante fazer o enlace entre as imagens analisadas e a vida da pintora, por elas conterem traços biografêmicos que referenciam tais representações corporais como importantes indícios de sua subjetividade. O corpo de Frida Kahlo se mostra como uma razão gráfica, pela qual o observador articula as imagens reconstituindo os vínculos memorialísticos pelos rastros depositados que atravessam e constituem as produções artísticas da pintora (as imagens pictóricas, fotográficas e os escritos).

No lastro de tais observações, notamos como o olhar que contempla o singular e o plural do corpo, sua corporeidade¹⁵, o vazio, o tempo e os aspectos mais básicos na sua existência faz compreender as singularidades da sua construção social e subjetiva. Em *A coluna partida* (1944 – ver figura 8), vemos uma representação de Frida Kahlo, que encara diretamente o seu observador. O olhar funciona como um convite a experienciar a dor e o sofrimento expostos nessa imagem pictórica:

Figura 8: A coluna partida¹⁶



Fonte: *A coluna partida*, 1944. Óleo sobre masonita, 40 cm x 31,1 cm.
Coleção Dolores Olmedo, Cidade do México

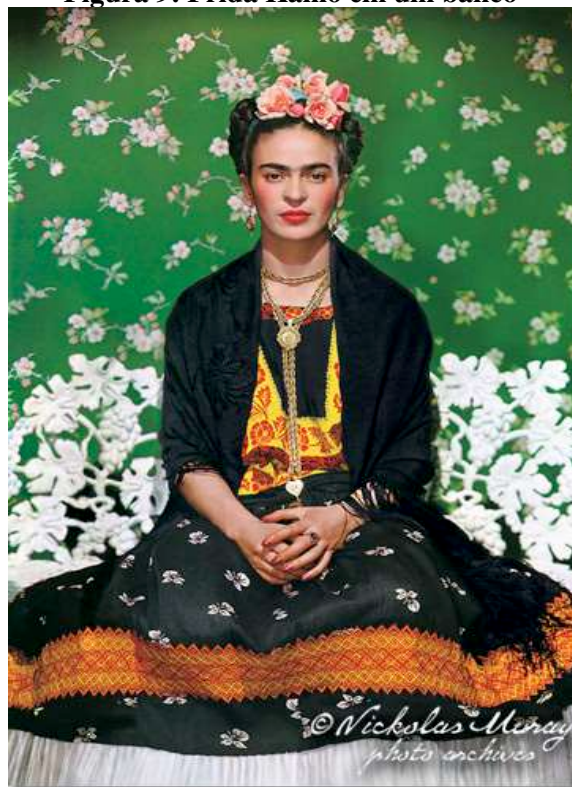
¹⁵ Sua extensão, expressão e expansão, o que leva para mais longe.

¹⁶ Imagem obtida em: HERRERA, Hayden. *Frida, a biografia*. Trad. Renato Marques. São Paulo: Globo, 2011. s.p. (Anexo).

O corpo se apresenta nessa pintura com abrigos obscuros da dor, que é tão bem expressa pela angústia intensificada por pregos distribuídos por todo o corpo. É um espaço penetrável e incompreensível, que se mostra nu com formas bem definidas, sustentado por um colete, acessório que fez parte durante muitos anos da vida de Frida Kahlo. Esse corpo que aparece na miragem do espelho da pintora atravessa sem resistência a arquitetura fantástica de sua produção para se colocar em outro lugar, ligado a todos os outros lugares possíveis e imaginados que não pertencem a espaço algum.

Esse corpo, que não firma lugar em nenhum espaço, solto pela desordem dos sentidos de Frida Kahlo, é encontrado também em suas fotografias, nas quais quase sempre suas roupas de *tehuana* cobriam seus pés, o que permite ao observador ver de forma fantasmal e não pertencente a nenhum lugar concreto seu corpo. Contemplemos a fotografia de Nickolas Muray¹⁷, que se tornou capa da revista *Vogue*:

Figura 9: Frida Kahlo em um banco¹⁸



Fonte: *Frida Kahlo em um banco*, 1938. Impressão Carbro Print 45,5 cm x 36 cm. Nickolas Muray, The Vergel Foundation.

¹⁷ Nickolas Muray (1892-1935) foi amigo, amante de Frida Kahlo e um dos pioneiros na adoção da fotografia colorida. Seu acervo contém mais de 90 fotografias da pintora, com registros entre 1937 e 1948. Os registros feitos por Muray contemplam momentos diversos da individualidade e da história de Frida Kahlo, e esteve presente nos momentos mais delicados e vulneráveis pelos quais ela passou. Além disso, ajudou-a a planejar sua exposição na Galeria Julien Levy, na cidade de Nova York.

¹⁸ Imagem obtida em: GOTTHARDT, Alexxa. Nickolas Muray's iconic photographs of Frida Kahlo. *Artsy*, 2019. Disponível em: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-intimate-iconic-photos-nickolas-muray-frida-kahlo>. Acesso em: 13 fev. 2019.

Na imagem (ver figura 9), Frida Kahlo aparece com uma roupa *tehuana* de cor preta com detalhes em amarelo e alaranjado, ornada por joias e com flores no cabelo. Olha de forma penetrante para o seu observador. O cenário, de cor verde com flores brancas em volta, oferece à imagem um caráter onírico. A pintora parece ocupar outro lugar devido à ausência dos pés, que dá a ideia de suspensão. Em suas pinturas, há uma recorrência de pés ausentes, conforme mostraremos nas análises seguintes.

Portanto, as narrativas que balizam a consciência do corpo se misturam, fazendo-o pulsar e tornar-se a expressão principal da obra de Frida Kahlo. O seu suporte corporal se torna o elemento que “costura” o mundo tido como “real” ao ficcionalizado. Como desdobramento de tal mecanismo, observamos como a pintora reproduzia seu corpo de múltiplas maneiras, com deformações, fragmentação, de forma duplicada ou mesmo ressignificada por meio de suas indumentárias, em prol de uma realidade legível, como veremos no próximo item desse capítulo.

1.3 A escrita do corpo por meio da roupa

Enfeitar-se é um ritual tão grave. A fazenda não é mero tecido, é matéria de coisa. É a esse estofo que com meu corpo eu dou corpo. Ah, como pode um simples pano ganhar tanta vida?

Clarice Lispector

A construção de uma roupa parte da importância de um discurso imagético, no qual o resultado é uma linguagem visual que se compõe de significantes (movimento, forma, cor) e dos significados (os conceitos expressos por meio da indumentária). As roupas carregam história, resistem à deterioração e ao apagamento do corpo; elas habitam materialidades corporais e ficam impregnadas das particularidades da vida de quem as usa: seu mundo, hábitos e a frágil mortalidade do tempo.

No recorte deste tópico, o *corpus* analisado contemplará a riqueza de fotografias, quadros e desenhos do *Diário*, contidos na obra de Frida Kahlo, na qual as roupas fazem parte de suas memórias. Como veremos, por meio da análise a ser apresentada, o corpo está impresso sobre as roupas, que se materializam através das cores expressivas e *designs*. Além do mais, essa leitura imagética nos possibilitará uma interpretação mais abrangente dos sentidos, os quais são produzidos por discursos que estão inseridos em meio a cores e tecidos.

Dessa maneira, vemos a moda como uma arte capaz de exprimir “ideias e sentimentos, pois é uma linguagem que se traduz em termos artísticos”, assim pontua Gilda de Melo e

Souza (1987, p. 29), em *O espírito das roupas*. Com isso, nossa proposta analítica parte do pressuposto da escrita do corpo por intermédio da roupa e o interesse que é despertado e transformado em representação com o auxílio de alguns operadores entre o código e a mensagem, que vão além das formas, dos tecidos e das cores, pois estão impregnados de memórias.

As vestimentas são uma forma de utopização do corpo, porquanto elas resistem ao tempo, tocam os vivos como os mortos, com uma presença de corpos que sobrevivem pela memória deixada, impregnada na materialidade do vestuário. A roupa dura, mas tem um tempo expresso de existência e carrega consigo todas as particularidades moldadas pelo ser que a veste, é um meio de incorporação íntimo e social, é o lugar de encenação do “eu”. No livro *Nascidos em tempos líquidos*, Zygmunt Bauman afirma que

A vestimenta assinala a própria capacidade e disponibilidade de renunciar aos símbolos da identidade atual em favor de outros, e de imediato; permite e demonstra até a própria capacidade de encarnar paralelamente uma série de identidades diferentes. Os símbolos de decisões identitárias gravados no próprio corpo sugerem ao contrário, que a identidade que eles implicam é – para o sujeito portador – um compromisso mais sério e duradouro, e não somente um capricho momentâneo. (2018, p. 23).

As roupas, assim como a maquiagem e as tatuagens, são um modo de o corpo mascarar-se, utopizar-se. São uma forma de fazer com que ele entre em comunicação com os poderes secretos da linguagem, que carregam consigo memórias e instalam o corpo em um outro espaço, o qual se torna um fragmento de espaço imaginário.

Além disso, as roupas são capazes de descortinar as ligações ocultas que mantêm ao exprimir ideias e sentimentos, conexões íntimas e que no campo semiológico se tornam um evento social devido à sua função significante, ao depositar no corpo toda uma linguagem. De fato, é em torno dele e em relação a ele que os outros elementos estão dispostos, irradiando inúmeras possibilidades, reais ou utópicas. Assim, aponta Barthes: “Desde Saussure, sabe-se que a linguagem, assim como a indumentária, é ao mesmo tempo sistema e história, ato individual e sustentação coletiva.” (2005, p. 267).

Com isso, ao observar as imagens pictóricas, as fotografias e os desenhos do *Diário* de Frida Kahlo, percebemos como as suas indumentárias exprimem um jogo artístico de criação de discursos que pluralizam o “eu”, mediante fragmentos de sua visão do mundo, os quais são apresentados por intermédio da linguagem expressa por seu vestuário, que o tempo todo está em devir.

Conforme afirma Maurice Halbwachs, em sua obra *Memória Coletiva*, “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios” (2006, s.p.). Compreendemos que os espaços memorialísticos permeiam toda a obra *kahliana*, não só escrita como pictórica e, por intermédio de suas indumentárias, é notório como as marcas de sua história ficaram impregnadas de significação a cada tecido, cor ou detalhe. Desse modo, é singular a forma como a memória atravessa as roupas e as vivências de seus donos, conferindo *status* de poder e posse daqueles que a usam.

Barthes (2009), em seu livro *Sistema da moda*, postula a existência do vestuário real, imagético e escrito, e em nosso estudo ressaltamos a importância do vestuário existente por meio das imagens na constituição de um discurso identitário. Pretendemos, a partir dessas análises, compreender os sentidos memorialísticos existentes nas roupas de Frida Kahlo, que são apresentados na relação existente entre arte (literatura e pintura) e moda. Para Barthes,

Se o vestuário de Moda parecer um objeto irrisório perante uma interrogação tão ampla, pense-se que essa mesma relação se estabelece entre o mundo e a literatura: não será ela a instituição que parece converter realidade em linguagem, que situa seu ser nessa conversão, tanto quanto nosso vestuário escrito? Aliás, a Moda escrita não será uma literatura? (2009, p. 33).

A partir das palavras de Barthes, podemos inferir como é importante o papel do vestuário na história social/cultural e artística de Frida Kahlo, porque as roupas criam sentidos que vão além dos modismos e do que há de social em suas escolhas. Ao vestir trajes de *tehuanas*, por exemplo, Frida Kahlo cria uma primazia primitiva de rememoração dos índios mexicanos e da sua ligação com a terra, logo há nesse gesto implicações lendárias e, ao mesmo tempo, políticas.

No livro *Frida Kahlo: conexões entre mulheres surrealistas no México*, os curadores Paulo Miyada e Agnaldo Farias (2016) mostram que esse projeto de produção da imagem mexicana e da cultura popular foi acentuado a partir do contexto de lutas provenientes do final da ditadura de Porfirio Díaz¹⁹, que durante o seu governo desprezava a arte, o folclore e a cultura indígena mexicana. Com o fim da ditadura, o país se consolidou como lugar de reflexão e há o retorno da cultura indígena como *mexicanidad* original e os trajes e as comidas

¹⁹ A Revolução Mexicana em 1910 foi um grande movimento popular responsável por importantes transformações no México. O período de 1876 a 1911 caracterizou-se pela ditadura de Porfirio Díaz e seu governo possuía uma política repressiva às camadas populares. Tal acontecimento possibilitou a ascensão de Francisco Madero ao poder, em junho de 1911, que se tornou o símbolo da luta contra a ditadura para as camadas mais populares da sociedade mexicana.

regionais passam a circular em todos os círculos sociais, sendo os modelos europeus rejeitados nessa nova reinvenção cultural mexicana.

A escolha de Frida Kahlo por trajas mexicanos se relaciona, então, à libertação dos costumes burgueses tão em voga na época, além de procurar seguir um projeto de soberania no qual era demarcada a noção de pertencimento e a afirmação de lealdade às tradições do país, ao exaltar a cultura dos índios mexicanos e a sua ligação com a terra e os costumes. De acordo com Herrera,

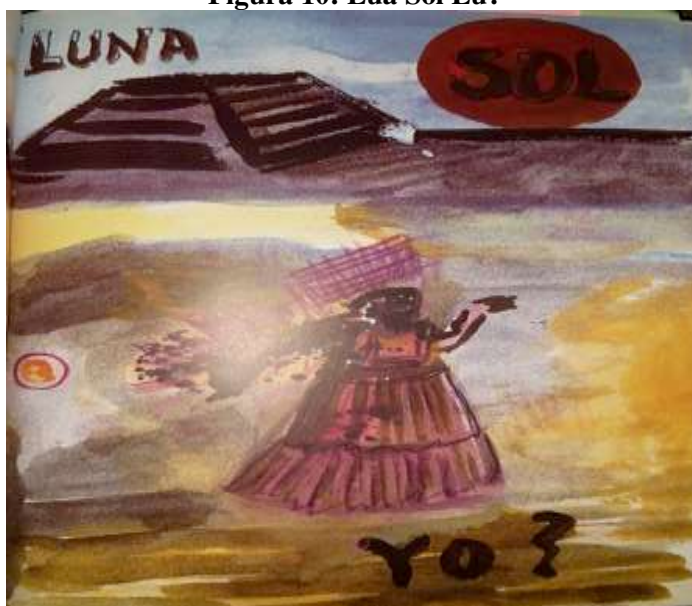
O traje que Frida decidiu adotar era o das mulheres do istmo de Tehuantepec, e as lendas em torno delas sem dúvida informaram sua escolha: as mulheres de Tehuantepec são formosas por serem imponentes, sensuais, inteligentes, corajosas e fortes. Segundo o folclore, vivem em uma sociedade matriarcal, em que as mulheres dirigem os mercados, cuidam das questões fiscais e dominam os homens. E a roupa é linda: um blusão bordado e uma saia comprida, geralmente de veludo vermelho ou púrpura, com uma prega de algodão branco na bainha. Os acessórios incluem correntes de ouro e colares de moedas de ouro, que constituem o arduamente conquistado dote das moças, e, em ocasiões especiais, um primoroso adorno de cabeça com plissês rendados e engomado, semelhantes a um rufo elisabetano de tamanho fora do comum. (2011, p. 140).

Desse modo, notamos no trecho apresentado, como Frida Kahlo buscou na história, nas lendas e na cultura do seu país elementos para constituir sua identidade. As vestimentas são utilizadas, assim, para desencadear práticas ideológicas. Nas representações imagéticas contidas em seu *Diário*, as roupas desempenham importante papel simbólico de representação cultural e exaltação do México. Saias rodadas, volumosas e cheias de cores, assim como as das *tehuanas*, compõem algumas figuras.

A partir da análise de algumas passagens do *Diário*, notamos como o vestuário de Frida Kahlo ou a ausência dele é empregado(a) para expressar de forma intensa o seu olhar sobre o mundo e a cultura mexicana. Nas páginas carregadas de cores e imagens, é notório como o emprego dos recursos visuais é determinante para sua constituição. Em diversos momentos, são enaltecidos monumentos históricos e rituais comunitários pertencentes à cultura de Frida Kahlo, como a dança do sol, o dia dos mortos e a ligação entre a lua e o sol. Conforme a tradição mexicana, esses elementos agem diretamente na vida dos indivíduos.

Como observamos na imagem (ver figura 10), o espaço é vasto e caracterizado por cores em tons escuros que proporcionam a noção de vazio e solidão, pois vemos, ao centro, uma forma feminina com saias volumosas que remetem ao vestuário das índias *tehuanas*, saias com silhuetas semelhantes às vestimentas convencionais, mas que recebem camadas extras e barrados.

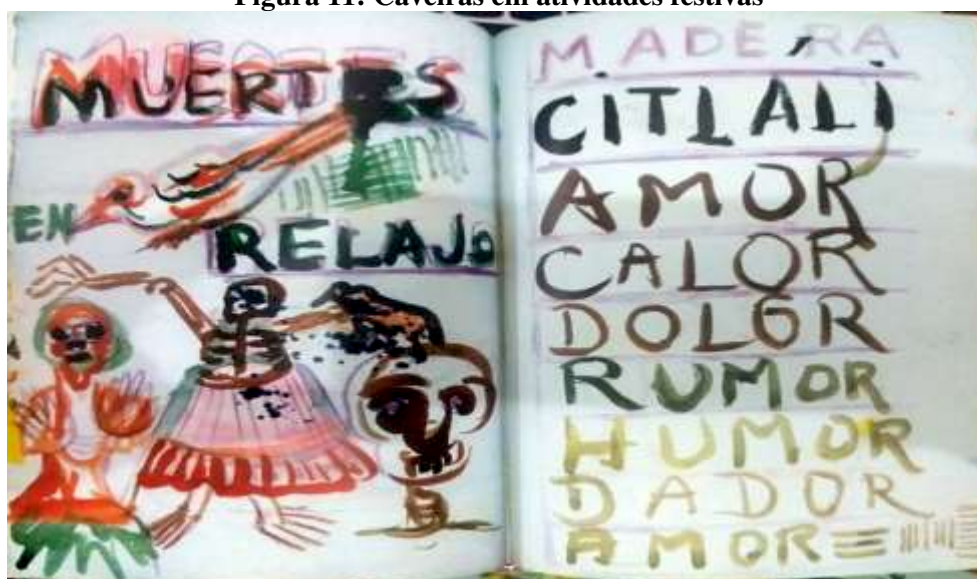
Figura 10: Lua Sol Eu?



Fonte: KAHLO, 2015, p.133.

Um contraste não menos nítido é da dualidade existente entre o sol e a lua apresentados na figura, aludindo ao espaço geográfico da Pirâmide do Sol e da Lua em Teotihuacán. Segundo a cosmografia asteca e de acordo com a lenda, a pirâmide da lua suga a energia das pessoas e a do sol revigora, o que na figura apresentada é mostrado por um braço, que está do lado da lua e que é retratado em tamanho e proporção disformes e parece estar se desintegrando, enquanto o que está no sentido do sol se mantém em sua constituição normal. Logo abaixo da figura supostamente feminina (ver figura 10), aparece o questionamento “Eu?” (“Yo?”), como se aquele corpo ali mostrado sofresse as ações boas e ruins dos elementos do universo a que se está exposto diretamente.

Figura 11: Caveiras em atividades festivas



Fonte: KAHLO, 2015, p.134-135.

É recorrente, em várias imagens presentes no *Diário*, o corpo vestido apenas com uma saia de formas amplas e exageradas, à maneira dos trajes mexicanos. Nessas imagens, normalmente a coluna se apresenta à mostra (ver figura 11), talvez como um modo de salientar a dualidade entre força (trajes *tehuanos*) e fragilidade (coluna nua) contidas no jogo de cores e palavras. Há também a dualidade vida e morte, efemeridade e eternidade, pois o corpo é representado por meio do esqueleto e sua carne, putrefata. Notamos que a saia de *tehuana* mantém-se intacta, mesmo acolhendo tal composição.

É notório como Frida Kahlo redesenha o suporte corporal, ao apresentar formas insólitas e fora dos padrões, vestindo roupas que se assemelham com as que ela utilizava, mas reinventando-as. Observamos como o esboço de uma caveira, que comemora o dia dos mortos, se destaca dos demais, devido à roupa que é trajada e por meio da sugestão de gesticulação do corpo. A roupa possui esse caráter de magia, pois veste/desveste suas representações, como uma maneira de desmascarar ou disfarçar a realidade humana.

As caveiras encontram-se vestidas com peças que possuem referências mexicanas e detalhes inspirados na cultura *tehuana*, com saias amplas, volumes e barrados franzidos (ver figura 11). As roupas são carregadas de cores, possuem tons escuros e elementos dos costumes indígenas peculiares ao país de origem de Frida Kahlo.

As memórias aparecem, assim, inscritas por meio de imagens e palavras. Muitas vezes estas surgem de forma solta sem um sentido aparente, mas se encontram dispostas de modo a trazer uma significação por meio da junção da linguagem verbal e não verbal, que é evidenciada na expressão “Festa dos Mortos” (“Muertes em relajo”).

De acordo com o imaginário popular mexicano, a celebração do dia dos mortos é comemorada de forma alegre, com muitas comidas, músicas, bebidas, caveiras sorridentes de açúcar e rezas, que marcam o calendário festivo da cultura popular do México.

MADEIRA
CITLÁLI
AMOR
CALOR
DOLOR
RUMOR
HUMOR
DADOR
AMOR (KAHLO, 2015, p. 135).

A escrita se imbrica com a imagem ao acentuar e contrapor sentimentos como amor/dador, humor/rumor, dor/calor, amor/Citláli (estrela), sendo MADEIRA a palavra em destaque, juntamente com a palavra AMOR; esta se destaca das demais pela repetição e pela

finalização das demais palavras (–or). O sentido de complemento entre sujeito e objeto é manifesto no texto da imagem apresentada acima, na qual a palavra MADEIRA surge como primeira, o que nos leva a relacioná-la com o cavalete que sustentava os quadros, assim como as afecções de Frida Kahlo em constante ebulição ao longo de sua obra é o principal sustentáculo da sua vida. É perceptível a relação de amor construída por Frida Kahlo em relação ao seu trabalho enquanto pintora e o cavalete foi o principal acessório que a acompanhou durante toda a sua história artística. Percebemos que as relações estabelecidas entre ela e tal objeto são atravessadas por situações e vivências que são apresentadas por meio de suas pinturas.

Marisa Martins Gama-Khalil esclarece que

A pertença direta que se dá aos objetos é usualmente de posse ou de uso e, nesse sentido, o objeto seria apreendido por sua funcionalidade, porém Ponge denega essa configuração simplificada de observar os objetos. Mesmo que eles se situem fora de nós, são nossos fusíveis, responsáveis, assim, por contrabalançar as sobrecargas e tensões excessivas do nosso “circuito”; ainda que estejam posicionados no espaço fora de nós, têm relação direta com o nosso espaço interior, como enfatiza poeticamente Ponge. Sua ação como “acusativo” manifesta o quanto os objetos nos complementam e nos definem. (2016, p. 35).

Dessa maneira, o sentido de complemento entre sujeito e objeto é manifesto por desencadear a relação entre sujeito/homem-objeto/coisa (GAMA-KHALIL, 2016). Logo, o olhar que se coloca sobre o cavalete não se configura apenas em relação a sua funcionalidade, uso, mas no desencadear de elementos de complementação do que é experienciado na trajetória de vida de Frida Kahlo.

Além disso, é mediante a dor que o processo de construção imagética de Frida Kahlo é construído na infância, devido à poliomielite e na adolescência, em consequência de um acidente automotivo. Ambos os acontecimentos ocasionaram um cenário que se repete e presentificam o corpo por meio do sofrimento. Por conseguinte, a palavra que fecha essa escolha lexical é AMOR, que também é a única que se repete e se contrapõe ou complementa a centralidade da palavra DOLOR.

Em virtude disso, Frida rememora os momentos passados durante a descoberta da invasão da poliomielite em seu corpo: “Começou com uma dor horrível na minha perna direita, do músculo para baixo”, descreveu ela, “Lavaram minha perninha com uma água de noz e pequenas toalhas quentes.” (HERRERA, 2011, p. 29). A poliomielite, também chamada de pólio ou paralisia infantil, é uma doença que pode provocar ou não paralisia, mas, no caso da Frida Kahlo, causou uma amarga sequela: o pé atrofiado e a perna direita afinada.

Como forma de fortalecer a perna fina direita, Frida Kahlo praticou vários tipos de esportes que na época eram destinados apenas para o público masculino, sendo a sua presença vista como incomum, porque circulava em meio às brincadeiras não consideradas apropriadas para meninas “respeitáveis” da época. Em decorrência de suas limitações físicas, ela foi excluída no espaço escolar e se tornou alvo de provocações. Frida Kahlo se via como um pássaro ferido, assim como representa em suas pinturas e em seu *Diário* posteriormente, sempre sozinha e apartada das demais pessoas.

Em momento posterior, Frida Kahlo retratará essa passagem da sua história, no quadro intitulado *Eles pedem aviões e ganham asas de palha* (1938):

Figura 12: Eles pedem aviões e ganham asas de palha²⁰



Fonte: *Eles pedem aviões e ganham asas de palha*, 1938. Óleo. Paradeiro desconhecido.

Na imagem (ver figura 12), vemos de forma impactante como a representação de uma criança indica, por via de elementos simbólicos e no imbricamento da linguagem verbal e imagética, a mágoa profunda que Frida Kahlo sentia por sua condição física na infância e as privações pelas quais passava. O que temos são biografemas, fragmentos de Kahlo na obra artística de Frida Kahlo.

²⁰ Imagem obtida em: “Piden aeroplanos y le dan alas de petate”, Frida Kahlo, 1938. *Pinterest*, 2019. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/813673857653801584/?lp=true>. Acesso em: 13 fev. 2019.

Corpo incompreensível para uma criança que quer voar, ele não responde; nas costas grandes, asas de palha trançadas e suspensas por fitas que descem do céu, assim como as utilizadas nos teatros de marionetes. As asas claramente não podem voar, mas evocam esse desejo de liberdade do qual a pintora foi privada ainda na infância, pela frustração de estar imobilizada devido à cirurgia realizada no pé e, posteriormente na fase adulta, em decorrência dos problemas adquiridos após o acidente automotivo. Essa limitação de movimentos é representada por meio de uma corda preta que está envolta ao corpo da menina e que a segura no chão, os coletes ortopédicos desempenharam essa função na vida de Frida Kahlo, que passou grande parte da sua existência imobilizada em uma cama. A saia *tehuana* que veste é de cor clara, com uma modelagem ampla e a bata é bordada com características e influências mexicanas.

Como explicamos anteriormente, Barthes (2015) defende que o *punctum* é aquilo que punge, mortifica e fere seu observador; apresenta um detalhe que preenche e se destaca da composição restante, a qual é observada de modo inevitável e gracioso, o ponto do efeito. Ao se olhar para os olhos desolados e para a expressão da criança representada pictoricamente, o observador pode sentir uma realidade intocada que está para além do que se dá a ver. Embora a pintura possa retratar algo que nunca ocorreu, pois ela é um espaço ficcional, compreendemos que essa tela faz alusão às lembranças (fragmentárias) de Frida Kahlo quando criança, lembranças que se referem à dor de não possuir asas, ou à dor de possuir asas de palha, como os seus pés, incapazes de voar, assim como as asas derretidas de Ícaro, que conduzem à anulação do desejo, à desilusão.

Além disso, segundo Herrera (2011), o avião que a menina segura seria um aeromodelo pedido por Frida Kahlo, desejo não cumprido. Observamos como o avião ocupa um entre-lugar céu/terra, assim como a menina que ao ser representada se apresenta com a quase ausência dos pés. O que temos na imagem, abaixo da saia *tehuana*, são apenas duas pequenas sombras que se insinuam como pequenas partes dos sapatos que parecem mal tocar o chão.

Dessa forma, pelo contraste do tamanho de sua representação entre céu e terra, inferimos que a sua imagem ocupa essa posição de insolidéz: entre as indumentárias que tão bem representam sua posição identitária marcada pela tradição e a quase ausência de pés a insinuar uma leveza. Ou seja, ela fica entre o peso da tradição (roupa *tehuana*) e a leveza (quase ausência dos pés), que representam seu desejo não cumprido de poder voar. Esse jogo entre leveza e peso inscreve-se como sentidos a serem desvendados pelo espectador.

É interessante notar como, desde a infância, Frida Kahlo criava os espaços que ocupava. De forma brincalhona, ela narra as aventuras tão “reais” quanto seus devaneios, como vemos a seguir em algumas páginas de seu *Diário*:

ORIGEM DAS DUAS FRIDAS

= *Lembranças* =

Eu devia ter 6 anos quando vivi intensamente a amizade imaginária com uma menina mais ou menos da mesma idade. Na janela daquele que era então meu quarto, e que dava para a rua Allende, sobre um dos primeiros vidros da janela. E com um dedo eu desenhei uma “porta” [...] Por essa “porta” eu saía na minha imaginação com uma grande alegria e urgência. Atravessava todo o campo que se via até chegar a uma leiteria que se chamava PINZÓN [...] pelo “O” em PINZÓN eu entrava e descia intempestivamente ao interior da terra, onde minha amiga imaginária “me esperava sempre”. Não me lembro de sua imagem e nem de sua cor. Mas sei que era alegre. Ela ria muito. Sem sons. Era ágil e dançava como se não tivesse peso algum. Eu a seguia em todos os seus movimentos e enquanto ela dançava eu lhe contava meus problemas secretos. Quais? Não me lembro. Mas ela sabia pela minha voz todas as minhas coisas [...] quando eu voltava para a janela entrava pela mesma porta desenhada no vidro. Quando? Por quanto tempo ficava com ela? Não sei. Podia ter sido um segundo ou milhares de anos [...] eu era feliz. Apagava a “porta” com a mão e “desaparecia”. Corria com meu “segredo” e minha alegria até o último canto do pátio de minha casa, e sempre no mesmo lugar, debaixo de um cedro, gritava e ria assombrada de estar só com minha grande felicidade e a lembrança tão viva da menina. Passaram-se 34 anos desde que vivi essa amizade mágica e cada vez que a recordo ela se aviva e cresce mais e mais dentro de meu mundo. PINZÓN 1950. (KAHLO, 2015, p. 230-232).

Em primeiro lugar, não é difícil constatar que a solidão sentida por Frida Kahlo se faz presente desde a sua infância e, como consequência, a imagem de si é recriada: Frida personagem se duplica e o isolamento é relatado no trecho que foi apresentado acima, mostrando que, juntamente com os sonhos que permeiam o universo infantil, nasceria uma amiga imaginária com quem trocava confidências: “eu lhe contava meus problemas secretos. Quais? Não me lembro. Mas ela sabia pela minha voz todas as minhas coisas” (KAHLO, 2015, p. 82). Desse modo, o mundo “real” e o da fantasia se cruzavam e ganhavam espaço nos encontros felizes, que são rememorados: “Não me lembro de sua imagem e nem de sua cor. Mas sei que era alegre. Ela ria muito. Sem sons. Era ágil e dançava como se não tivesse peso algum” (KAHLO, 2015, p. 82).

A presença dessa amiga imaginária mostra a necessidade de fuga de Frida Kahlo para algo além do que era vivenciado em seu mundo “real”, marcado pela solidão, dor e incompreensão. O insólito é capaz de gerar leveza, alegria e dança. Para Italo Calvino, a leveza está “associada à precisão e a determinação nunca ao que é vago ou aleatório” (1990, p. 19), e é também por esse caminho e pelos detalhes constituintes da narrativa visual

produzida por Frida Kahlo que percebemos os elementos metafóricos que impulsionam para a leveza do mundo, observado por meio de outro espaço e ótica.

A ausência do peso, que desencadeia a leveza, é recorrente nas imagens literárias e pictóricas que se originam do insólito, ao apresentar uma leveza como reação ao peso da existência. O tempo também é insólito, disfuncional, porque Frida Kahlo afirma não poder medi-lo: Por quanto tempo ficou com a amiga? Um segundo? Milhares de anos? Desse modo, assim como o espaço (corpo) é insólito, fragmentado e desmesurado, o tempo também se apresenta de forma incongruente e imprecisa.

Na imagem em que Frida Kahlo projeta sua amiga imaginária, sugere-se que a sua única companhia é ela mesma, tanto que essa figuração aparecerá em algumas de suas pinturas, sendo a mais conhecida *As duas Fridas* (1939 – ver figura 13). As duas representações são muito próximas uma da outra e muito próximas da configuração de Frida autora.

Figura 13: As duas Fridas²¹



Fonte: *As duas Fridas*, 1939. Óleo sobre tela, 1,7 m x 1,7m. Coleção do Museu de Arte Moderna, Cidade do México. Fotografia de José Verde.

Nessa figura, novamente temos a ideia do jogo de espelhos sugerida por Barthes (1982). Tal espelhamento fica evidenciado no trecho em que Frida Kahlo rememora o

²¹ Imagem obtida em: *As duas Fridas*, 1939. *Google Arts & Culture*. Disponível em: https://artsandculture.google.com/story/as-duas-fridas-1939/_wJCem8xJOWKLw?hl=pt-BR. Acesso em: 13 fev. 2019.

surgimento do seu duplo e a continuação dessa amizade: “Passaram-se 34 anos desde que vivi essa amizade mágica e cada vez que a recordo ela se aviva e cresce mais e mais dentro de meu mundo” (KAHLO, 2015, p. 232). É notável o poder imanente que tende a perturbar seu possível espectador pela forma como o olhar tanto da sua dor quanto de sua alegria e indomável bravura diante dos seus sofrimentos, físicos e psicológicos é um convite a um mergulho intenso em seu universo singular e maravilhoso.

Uma diferença forte entre as duas Fridas se estabelece pelas roupas. Frida Kahlo apresenta suas roupas como uma obra de arte, na qual, tecido, cor e mobilidade são os componentes que, conjugados, criam uma forma a partir da qual se reverbera sua identidade. Suas roupas são um dos seus principais meios de expressão e assim é notório como são organizados os símbolos de seu vestuário conforme o seu universo de desejos, vontades e interesses.

É nesse sentido que observamos o valor simbólico que as roupas carregam, a transposição de memórias e conexões reais de um passado que precisa ser lembrado, por meio de uma linguagem que se configura na maestria da combinação de longas saias, xales franjados, penteados ornados de flores, bem como joias pesadas e grandes que mostram toda a *mexicanidad* de Frida Kahlo. Barthes esclarece que

O homem inventou o vestuário por três motivos: proteção contra as intempéries, pudor (para ocultar a nudez), adorno (para se fazer notar). Isso é válido. Mas é preciso acrescentar outra função que me parece mais importante: a função de significação. O homem vestiu-se para exercer sua função de significação, além dos motivos de pudor, adorno e proteção. É um ato de significação, logo um ato profundamente social, alojado no próprio cerne da dialética das sociedades. (2005, p. 363-364).

Em *As duas Fridas* (1939 – ver figura 13), notamos as duas representações de si darem-se as mãos, talvez expressando o desejo de construir uma ligação entre passado e presente através de uma fragmentação existencial e cultural da pintora, que se mostra à direita com trajes típicos *tehuanos*, segurando um retrato de Diego e com o coração intacto, cheio e que bomba sangue. A Frida “colonial europeia” traja um vestido com traços vitorianos da moda referente à época do reinado da rainha Vitória (1837-1901).

O vestido branco possui mangas fofas e muitos babados, gola alta, uma delicada ornamentação de renda que vai da cintura até a gola e que apresenta uma ruptura na altura do peito. A longa saia do vestido contém, em seu barrado, flores vermelhas que se misturam a manchas de sangue formando outras flores, o que possivelmente representa a tentativa de transformação de dor em esperança. Isso ocorre quando o sangue, que jorra da veia que vem

do coração exposto e com rupturas, mostra toda a dor das perdas sofridas por Kahlo, inclusive do distanciamento das suas raízes mexicanas devido às suas vivências em outros países. A incapacidade de deter a hemorragia, que surge figurativizada por uma veia que dá voltas em torno das duas representações femininas, transforma as gotículas de sangue que caem no vestido em flores de tamanhos diversos, o que salienta a fragilidade apresentada através do sangue e do coração exposto de forma dilacerada.

A veia que liga as duas mulheres sai do medalhão que uma delas segura. De acordo com Herrera (2011), o retrato do medalhão seria uma fotografia de Diego Rivera ainda criança e que atualmente faz parte do acervo do Museu Frida Kahlo (a Casa Azul). Notamos que a veia que liga as duas representações se assemelha muito à veia umbilical que emerge de uma placenta, dando vida, fazendo a ligação entre ambas as representações e acima de tudo caracterizando a existência da vida, o início e o fim de seus ciclos.

A Frida europeia de coração partido segura uma pinça por intermédio da qual tenta estagnar o sangue que continua a cair por sua roupa. O tecido manchado de sangue rememora outras telas de Frida Kahlo, como *Hospital Henry Ford* (1932 – ver figura 45) e *Umas facadinhas de nada* (1935 – ver figura 21), nas quais a dor pungente da perda, solidão e traição são significadamente atribuídas através desse código de comunicação imagético.

Além disso, a Frida europeia mantém o rosto impassível, apesar de estar com o coração dilacerado. O sangue simbolicamente é considerado o veículo da vida e das paixões; desse modo, vemos como a paixão que Frida empírica nutria por Diego Rivera transcendia os limites de espaço e tempo, como é representado em *As duas Fridas* (1939 – ver figura 13), que, segundo dados biográficos, foi pintado em três meses, no período em que foi confirmado o seu divórcio do marido²².

A imagem feminina à esquerda, que mantém o olhar fixo em direção ao seu espectador, possui uma roupa típica mexicana das índias *tehuanas*, composta por um blusão azul com mangas curtas e listas amarelas e também uma saia ampla verde com barra branca. O coração ultrapassa a vestimenta e se mostra intacto, bombardeando sangue para a outra representação feminina. Em um gesto de cumplicidade, as duas Fridas aparecem de mãos dadas. As roupas recebem esse papel de comunicação ao destacarem esse ponto de transição da ruptura do “real” com uma conexão íntima, na qual o vestir se configura como uma linguagem simbólica e se transforma em uma narrativa.

²² Frida Kahlo separa-se de Diego Rivera em 1939, em um divórcio consensual diante do tribunal de Coyoacán. A iniciativa foi de Diego, que queria ter uma vida livre de convenções.

Frida Kahlo insinua com esse quadro a tentativa de encontrar uma forma de poder integrar partes de si mesma cindidas, com o objetivo de lidar com a dor. A intenção de representar essas transformações interiores e exteriores sofridas por Frida são demonstradas nessa pintura, a qual carrega uma solidez e significações que transcendem o espaço e as personagens, imbricando-se de forma transgressora em favor da sua própria identidade.

Assim, ao refletirmos sobre as relações do duplo na obra *kahliana*, vemos como o percurso ocorre através da projeção que a pintora fazia de si e das situações que viveu, cujo processo se efetiva por meio das construções simbólicas que vão sendo criadas e ganham vida própria a cada tela, nas quais suas dores são traduzidas nos seus diversos desdobramentos por meio de suas indumentárias.

Em *As duas Fridas* (1939 – ver figura 13), o duplo, como estamos demonstrando, é desencadeado especialmente por meio das roupas. Como esclarece Sigmund Freud sobre o procedimento do duplo, “há uma duplicação, divisão e permutação do Eu – e, enfim, o constante retorno do mesmo” (2010, p. 351). É o que temos em relação às duas Fridas: mesmos nomes, mesmas faces, mas roupas diferentes que apontam para a cisão de identidade de Frida, para sua divisão e duplicação.

De fato, o traje de *tehuana* de Frida tornou-se uma parte tão essencial de sua persona que várias vezes ela pintou sem a dona. A vestimenta servia como substituto dela própria, uma segunda pele nunca totalmente assimilada pela pessoa escondida sob ela, mas tão integrada a ela que, mesmo quando era tirada, conservava algo da pessoa que a usava. (HERRERA, 2011, p. 143).

Dessa forma, a memória está diretamente imbricada nas roupas, as quais constituem a *persona* que se dá a ver, um eu que se ausenta, mas se reconfigura como uma confirmação de uma existência que passa a habitar um entre-lugar. Observamos o mesmo na imagem pictórica de *Meu vestido pendurado ali* (1933 – ver figura 14). Nessa tela, que é o único trabalho de Frida Kahlo com colagem, é apresentado um retrato irônico da sociedade industrial da América moderna e mostrada a visão da pintora em relação à Nova York dos anos da Depressão.

Tem-se, na imagem, um vestido disposto de forma centralizada, esse possui características das roupas das índias *tehuanas* e também faz referência direta às que Frida Kahlo utilizava. Está suspenso por um cabide, o qual é seguro por uma fita que vai de um vaso sanitário em cima de uma coluna – símbolo da obsessão norte-americana por encanamentos eficientes – até outra extremidade, presa a um troféu no topo de outra coluna, representando a competitividade do país em relação aos demais. A centralidade do vestido

pode demonstrar a valoração cultural mexicana em meio às falsas promessas americanas de modernidade, sendo o desejo de retorno à terra natal pungente em meio a todo o progresso oferecido pelas máquinas e indústrias da época.

Figura 14: Meu vestido pendurado ali²³



Fonte: *Meu vestido pendurado ali*, 1933. Óleo e colagem sobre masonita, 45,72 cm x 50,16 cm. Espólio do Dr. Eloesser, Cortesia da Galeria Hoover, São Francisco.

As ilusões advindas do progresso se encontram na lixeira, espaço de onde transbordam margaridas, uma garrafa de vidro, um pedaço de tecido branco com manchas de sangue e uma mão humana ensanguentada (ver figura 14). Essas representações possivelmente sugerem a contrariedade de Frida Kahlo em residir em um país tão diferente culturalmente do seu. Na composição da imagem, observamos o capitalismo sendo evidenciado por meio de arranha-céus e as indústrias com suas imensas chaminés.

O luxo e a moda da época são retratados pelo painel publicitário em que aparece Mary Jane West, conhecida artisticamente como Mae West, uma atriz, cantora e escritora norte americana, que surgiu no contexto da pintura como uma representação de falsos valores ligados ao *glamour*, à vaidade e ao luxo, tão difundidos socialmente na época. O cartaz aparece com uma parte descolada da parede que o sustenta e chamas abaixo dele dão a noção de que será queimado, o que nos mostra como Frida Kahlo repugnava os valores expressos por meio de tal figuração.

No verso do quadro, Frida assina com giz e escreve: “Pintei este quadro em Nova York, quando Diego estava pintando o mural no Rockefeller Center” (HERRERA, 2011, p.

²³ Imagem obtida em: KETTENMANN, Andrea. *Kahlo*. Trad. Sandra Oliveira Lisboa. Slovakia: Taschen, 2015. p. 36.

215). O vestido ali pendurado, em meio ao caos provocado pelos avanços capitalistas, representa o pertencimento a um lugar diferente do qual se está provisoriamente inserido. Assim, inferimos como a solidão pode se fazer presente diante de um cenário cultural diverso.

As roupas sobrevivem ao tempo, carregam memórias, são relíquias históricas, as quais recriam presenças fantasmáticas que estão ausentes, além disso são capazes de carregar simbolicamente os corpos ausentes, pois os corpos que as habitaram é que mudam de lugar. Desse modo, observamos como, ao olhar para a imagem pictórica de *Meu vestido pendurado ali* (1933 – ver figura 14), associamos o vestido *tehuano* a Frida Kahlo e a seu valor constitutivo identitário.

Há, nas produções enigmáticas construídas por Frida Kahlo, variados níveis de percepção que instigam o seu observador a mobilizar uma infinidade de possibilidades de sentidos por meio da apreciação de suas indumentárias e da linguagem simbólica que vai se fazendo e se mostrando a cada imagem projetada por suas roupas. Dessa maneira, nada subsiste, pois sua expressão lança as suas vestimentas para mais longe do que é delimitado pelo contorno da existência. Frida Kahlo ultrapassa, se impõe e se distingue através dos traços memorialísticos que compõem seu vestuário. Umberto Eco, no livro *Psicologia do vestir*, pontua que

a linguagem do vestuário, tal, como a linguagem verbal, não serve apenas para transmitir certos significados, mediante certas formas significativas. Serve também para identificar posições ideológicas, segundo os significados transmitidos e as formas significativas que foram escolhidas para os transmitir. (1982, p. 17).

É notório, também, que as roupas sempre foram um elemento de extrema importância na história de Frida Kahlo, pois carregam suas particularidades, foram moldadas conforme o seu toque de crenças, possuem uma significação e uma visibilidade, carregam memórias que resistem à história do corpo e elas perduram além da mortalidade.

Além dos vestidos, um importante objeto constitutivo da identidade de Frida Kahlo foram os sapatos (ver figura 15). Devido à poliomielite contraída aos seis anos de idade, ela teve que adotar o uso das botas ortopédicas, que se tornaram o seu primeiro acessório importante do vestuário, utilizados como o principal recurso para disfarçar a imperfeição dos seus pés, ao longo de toda a sua vida.

Figura 15: Sapatos de Frida Kahlo²⁴



Fonte: Fotografia de Ishiuchi Miyako, cortesia de Michael Hoppen Gallery.

Apesar de todo o esforço de seu pai, Guillermo Kahlo, em oferecer os melhores cuidados a Frida Kahlo para que suas pernas se fortalecessem, elas continuaram finas. Frida, sobre isso, afirmou: “A perna continuava muito fina. Aos sete anos eu usava botinhas. No início eu achava que as piadas sobre a minha perna não me magoavam, mas depois elas começaram a me fazer mal e com o passar do tempo, ainda com mais intensidade.” (HERRERA, 2011, p. 30). Talvez esses fatos sejam responsáveis pela ausência (ou quase ausência) dos pés nas telas da pintora.

Os sapatos ressimbolizam o corpo de Frida Kahlo. É por intermédio deles que desde a infância seu corpo é remodelado, ao sofrer os ajustes necessários para que assim ela pudesse caminhar e fazer as atividades que as demais pessoas realizavam. Além disso, nessa época, ela sofreu um grande preconceito social e foi chamada pelos colegas da escola de “Frida perna de pau” devido à sequela deixada pela poliomielite: a perna direita afinada e o pé atrofiado. De acordo com Herrera, “para esconder a perna, ela usava três ou quatro meias na panturrilha mais fina e os sapatos com salto alto embutido no pé direito” (2011, p. 30).

Como pontuamos anteriormente, é interessante observar que na obra *kahliana* e em seu acervo fotográfico quase nunca se vê a apresentação de sapatos como constituintes das imagens que são apresentadas. As roupas *tehuanas*, com saias longas encobrem as pernas e os pés, fazendo com que as representações apresentadas pareçam estar sempre em um entre-lugar, pois os sapatos carregam a ideia de posse da terra sobre a qual se pisa, indicando

²⁴ Imagem obtida em: BENEDETTI, Leila. Os looks de Frida Kahlo: roupas e pertences pessoais da pintora são destrancados após 50 anos. *Universo retrô*, 2017. Disponível em: <https://universoretro.com.br/os-looks-de-frida-kahlo-roupas-e-pertences-pessoais-da-pintora-sao-destrancados-apos-50-anos/>. Acesso em: 13 fev. 2019.

segurança de estar ali habitando e não em outro local; com a sua ausência nas telas, o espaço se torna algo insólito e desconhecido.

A princípio verifica-se que historicamente os sapatos remetem ao poder e ao fetiche. O conceito de “fetichismo da mercadoria” foi elaborado por Karl Marx em sua obra *O Capital* (primeira publicação em 1867) e influenciou posteriormente Georg Lukács a desenvolver a teoria da coisificação. Para Marx,

Uma relação social definida, estabelecida entre os homens, assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas. Para encontrar um símile, temos que recorrer à região nebulosa da crença. Aí, os produtos do cérebro humano parecem dotados de vida própria, figuras autônomas que mantêm relações entre si e com os seres humanos. É o que ocorre com os produtos da mão humana, no mundo das mercadorias. Chamo isto de fetichismo (1994, p. 81).

Esse conceito explicita as relações sociais advindas do trabalho humano que passam a ser reduzidas a um valor atribuído e o objeto ganha vida própria ao se dissociar do processo de produção e exploração capitalista. Nesse sentido, a similitude estabelecida entre a palavra fetiche no português e o seu uso no vocábulo francês *fétiche* refere-se desde os tempos remotos à atribuição de poderes sobrenaturais a objetos, aplicando a estes um caráter místico.

A ligação do sapato com seu usuário é assimilada desde o conto da Cinderela que, ao perder um dos pés de seu sapato no palácio, teve sua identidade descoberta e comprovada por meio desse objeto do vestuário, que instigou o príncipe a procurar a dona de tal pertence. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant observam que alguns intérpretes:

Fizeram deste símbolo de identificação um símbolo sexual, ou, pelo menos, do desejo sexual despertado pelo pé. Aqueles que consideram o pé como um símbolo fálico verão facilmente no sapato um símbolo vaginal, e entre os dois, um problema de adaptação que pode gerar angústia. (2009, p. 802).

Com tudo isso, o objeto amplia os valores simbólicos e identitários pessoais ou coletivos, e é considerado uma das peças principais da constituição imagética de um indivíduo, já que é notório como os objetos da moda podem desencadear fatores emocionais. Desde a época da sociedade aristocrática chinesa, as mulheres, para manter os pés pequenos e obter a beleza imperial, enrolavam-nos com faixas durante toda a infância até os pés ficarem atrofiados, conhecidos como “pés de *lótus*”, símbolo de delicadeza e prestígio naquela sociedade.

Em algumas pinturas de Frida Kahlo, aparecem os pequenos pés semelhantes aos pés de *lótus*, como em *Frida e Diego Rivera* (1931 – ver figura 16), *Eles pedem avião e ganham asas de palha* (1938 – ver figura 12) e *A mesa ferida* (1940 – ver figura 46).

Figura 16: Frida e Diego Rivera²⁵



Fonte: *Frida e Diego Rivera*, 1931. Óleo sobre tela, 99,06 cm x 80,01cm.
Museu de Arte Moderna de São Francisco, Coleção Albert M. Bender.

Já os pés descalços e em variados tamanhos aparecem de modo recorrente compondo a imagem de uma pessoa e/ou de forma fragmentada em *O Diário de Frida Kahlo*. Em quase todas as ocorrências no *Diário*, os pés aparecem descalços (ver figuras 17 e 18), em proporções maiores do que os corpos que os integram, contrapondo-se ao que é apresentado nas pinturas, nas quais é dado um destaque para as pontas dos sapatos que compõem as indumentárias.

Figura 17: Pegadas e marcas de sol



Fonte: KAHLO, 2015, p. 84.

²⁵ Imagem obtida em: KETTENMANN, Andrea. *Kahlo*. Trad. Sandra Oliveira Lisboa. Slovakia: Taschen, 2015. p. 23.

Figura 18: Sol e Lua, pés e Frida



Fonte: KAHLO, 2015, p. 148.

Os pés descalços podem representar os afetos abandonados e principalmente a desproteção diante dos laços afetivos e emocionais que foram desencadeados pelas cirurgias realizadas nos dez últimos anos de vida da pintora. Ademais, as produções pictóricas, tão ricas em representações, permitem-nos perceber como os pés se tornam metáforas simbólicas na vida de Frida Kahlo, ao expressar toda a dor sofrida durante anos de tratamento e possivelmente o desconforto de tentar se adequar esteticamente após a poliomielite e o acidente, como mostrado na pintura *Lembrança* (1937 – ver figura 19).

Figura 19: Lembrança



Fonte: *Lembrança*, 1937. Óleo sobre metal, 40 cmx 27,9 cm.
Coleção Michel Petitjean, Paris.

Na imagem (ver figura 19²⁶), vemos a figura de uma mulher ao centro em destaque e dois vestidos pendurados ao seu lado, com a ausência de corpos. Os vestidos possuem como únicos membros constituintes um braço cada um. Estes estão ausentes na figura principal, os quais são uma clara representação de impotência e fragilidade. A figura principal não possui mãos, o que sugere e ilustra o desespero e o sentimento de incapacidade diante da situação.

O acidente sofrido por Frida Kahlo na adolescência foi muito grave, o problema que ela já possuía nas pernas e no pé se agravou. Foram onze fraturas na perna e um esmagamento no pé atrofiado pela poliomielite, a pélvis se quebrou em três lugares devido à barra de ferro que penetrou o lado esquerdo e saiu pela vagina, além da coluna vertebral rompida em três locais na região lombar e fraturas nas costelas e na clavícula.

Da menina cheia de sonhos a uma mulher que conhece as dores físicas e emocionais decorrentes de tais acontecimentos. O isolamento no hospital e os meses de recuperação a afastaram da vida juvenil e alegre que tinha. Em *Lembrança* (1937 – ver figura 19), o coração aparece ausente do corpo e em um tamanho desproporcional; dessa maneira, apresenta a percepção exacerbada das dores que são salientadas pelo tamanho do membro disposto no chão. O coração corresponde ao órgão central do corpo do indivíduo, é onde se concentra a vida, a memória e a imaginação.

Quanto à noção simbólica do coração, apontam Chevalier e Gheerbrant:

Na tradição bíblica, o coração simboliza o homem interior, sua vida afetiva, a sede da inteligência e da sabedoria. O coração está para o homem exterior. É no coração que se encontra o princípio do mal. O homem se arrisca sempre a seguir o seu coração maldoso. A perversão do coração provém da carne e do sangue. Balbua bem Asher (fim do séc. XVIII), comentando o texto *amar de todo o coração*, disse que o coração é o primeiro órgão que se forma e o último que morre, de modo que a expressão de todo o teu coração quer dizer realmente, até o último suspiro. (2009, p. 282).

Ao representar o coração externo ao corpo e em tamanho desproporcional, por meio pictórico, Frida Kahlo busca exprimir a intensidade da dor. Na cultura asteca, o coração tinha uma simbologia muito importante: existia a crença de que os deuses se sacrificavam diariamente para que o mundo funcionasse corretamente. Com isso, os indivíduos dessa sociedade se dedicavam a aprimorar os sacrifícios oferecidos às entidades como forma de agradecimento, sendo os modos de oferta sempre caracterizados pelo emprego de intensa violência. Era comum no ritual quatro sacerdotes arrancarem o coração de um prisioneiro asteca ou guerreiro para agradar o deus da guerra, Huitzilopochtli.

²⁶ Imagem obtida em: KETTENMANN, Andrea. *Kahlo*. Trad. Sandra Oliveira Lisboa. Slovakia: Taschen, 2015. p. 44.

Os templos eram construídos em área plana para o sangue escorrer, assim como é mostrado em *Lembrança* (1937 – ver figura 19). O sangue que jorra das vértebras do coração faz um caminho semelhante às marcas de uma estrada percorrida e também se junta às águas. Na pintura, Frida Kahlo apresenta esse coração arrancado do peito como uma possível maneira de demonstrar a imensidão da dor que sentia em decorrência do tempo passado e dos infortúnios vividos. Essa demarcação de tempo/espço é representada por meio das roupas e pela referência à passagem do tempo.

Ao fundo da imagem e distante da mulher, tem-se uma roupa de colegial, composta por uma saia azul e uma blusa branca. A peça está suspensa por um cabide que é seguro por um cordão, assim como os utilizados na condução de marionetes. Essa roupa possui um corpo semi-ausente, pois apresenta apenas um braço com uma mão como componente corporal, que procura a segurança de outra. Ao centro da imagem, há uma roupa com corpo na qual a figuração central da mulher, que chora, carrega traços semelhantes aos de Frida Kahlo, porém com cabelos curtos, uma saia branca e um bolero estampado. Segundo Herrera (2011), essa peça de vestuário se assemelha ao bolero de couro de vaca que a pintora possuía e foi fotografada em sua viagem a Nova York, em 1935, por Luciene Block (ver figura 20).

Figura 20: Fotografia de Luciene Block²⁷



Fonte: Frida Kahlo com um pano na cabeça por Luciene Bloch, New York, 1935, p. 232.

²⁷ Imagem obtida em: SKAVONE, Valéria. 30 belos momentos de Frida Kahlo em preto e branco. *Idea fixa*, 2016. Disponível em: <http://www.ideafixa.com/oldbutgold/30-belos-momentos-de-frida-kahlo-em-preto-e-branco>. Acesso em: 13 fev. 2019.

Retornando à figura 19 (*Lembrança*, 1937), um pouco atrás da figuração central, que possui corpo, tem-se a roupa *tehuana*, composta por uma saia verde com barrado branco e uma blusa vermelha bordada, que simboliza as raízes e costumes mexicanos. Mesmo com a ausência do corpo, a roupa é impregnada de memórias, o que sinaliza a seu observador uma presentificação da imagem de Frida Kahlo.

As peças também estão suspensas, como as roupas de colegial, por um cabide que possui um cordão que conduz a representação da roupa com corpo, demarcando uma memória que é enlaçada nas demais, pois caracteriza as diferenças identitárias constitutivas de outras épocas. Apresentam, assim, um mergulho reflexivo, não só no âmbito pessoal, mas em uma memória que chamaremos histórica, pois por intermédio das indumentárias outros espaços são ocupados.

Cabe um olhar mais atento em relação à suspensão das roupas e à ligação com a figuração central. O recurso utilizado na imagem pictórica *Lembrança* (1937 – ver figura 19) se assemelha muito com o utilizado em teatros de marionetes, que são movidos por cordões ou fios, manipulados por uma figura que não se mostra, mas tem controle de todas as ações e gestos comunicados. Em vista disso, a pintora possivelmente procurou demonstrar como o ser humano é conduzido durante a sua história de vida, não possuindo o controle das ações decorrentes do destino, mas sendo levado por intermédio das ações dos outros, como o que ocorre com as marionetes.

De acordo com Halbwachs (2006), a lembrança de um período abrange vários outros e temos o hábito de rememorar-los sob a forma de conjuntos, nos quais algumas lembranças se destacam mais que outras. Na imagem pictórica analisada, fica clara essa conjugação de rememorações, pois o quadro está repleto de lembranças e reflexões do âmbito pessoal.

Os sapatos ordenam de forma precisa esse entre-lugar, a imagem de um dos pés enfaixados faz referência possivelmente à operação que Frida Kahlo se submeteu em 1934. Com isso, o curativo branco no pé e o tamanho desproporcional já dentro da água lembram um barco prestes a navegar. Em vista disso, a imagem abre um devir hídrico por meio da água, que carrega desde épocas primitivas a associação com aspectos tenebrosos relacionados à simbologia da morte.

É importante ressaltar que, no texto *O regime diurno da imagem*, Gilbert Durand faz a seguinte afirmação: “A água que escorre é amargo convite à viagem sem retorno, nunca nos banhamos duas vezes no mesmo rio e os cursos de água não voltam à nascente. A água que corre é figura irrevogável.” (2012, p. 96). Ao tomar o sapato como adereço primeiro da

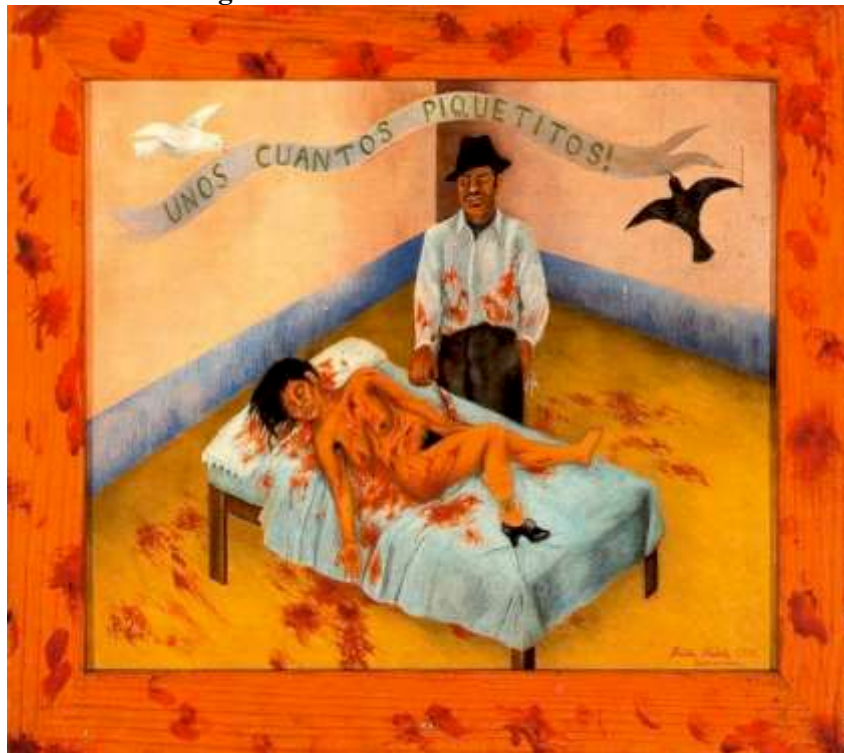
constituição identitária de Frida Kahlo, a água aparece na imagem como o corpo das lágrimas que escorrem do rosto da mulher.

Há nesse sentido a transferência da atribuição do desejo de liberdade, além de funcionar como um suporte materializante, no qual a mulher fica nesse entre-lugar, com um pé no chão, representando a segurança, e o outro na água, que compreende toda a profundidade do sentir.

As roupas nesse contexto são de grande importância, uma distinção social de papéis representados através de um destino histórico composto pela juventude apresentada por intermédio de um uniforme escolar e a representatividade da *mexicanidad* da mulher por uma roupa de *tehuana*.

Outro quadro que carrega o sapato como destaque é *Umas facadinhas de nada* (1935 – ver figura 21), pintura inspirada em uma notícia de jornal na qual um homem bêbado joga sua namorada em uma cama e a apunhala vinte vezes. O que chamou a atenção de Frida Kahlo no noticiado foi a frieza com que o assassino afirmou ter desferido na namorada apenas “umas facadinhas de nada”.

Figura 21: Umas facadinhas de nada²⁸



Fonte: *Umas facadinhas de nada*, 1935. Óleo sobre metal, 38,1cm x 48,26cm. Coleção Dolores Olmedo, Cidade do México. Fotografia de Raúl Salinas.

²⁸ Imagem obtida em: KETTENMANN, Andrea. *Kahlo*. Trad. Sandra Oliveira Lisboa. Slovakia: Taschen, 2015. p. 41.

Frida Kahlo se identificou com o sofrimento da mulher, já que ela provavelmente se sentia assassinada pela vida devido à traição de sua irmã mais nova, Cristina, a qual havia posado para alguns dos murais do pintor Diego Rivera e iniciado um romance com ele no verão de 1934. Sob essa perspectiva, os ferimentos causados pelo homem na pintura parecem simbolizar os danos emocionais causados pelo envolvimento amoroso de Cristina Kahlo e Diego Rivera.

Frida disse a uma amiga que pintou o assassino com aquela aparência “porque no México assassinar alguém é algo bastante satisfatório e natural”. Ela acrescentou que precisara pintar essa cena porque sentia simpatia pela mulher assassinada, já que ela mesma tinha sido “assassinada pela vida”. (HERRERA, 2011, p. 223).

Na imagem (ver figura 21), tem-se a figura de uma mulher deitada sobre uma cama nua sangrando, seus olhos estão semicerrados e sua boca sangra. Seu assassino ainda se encontra com a arma do crime nas mãos, uma faca ensanguentada e está de pé ao lado do corpo da vítima. Na tela se vê rastros de sangue por todo o espaço, inclusive na moldura, o que pode proporcionar a seu expectador um impacto imediato.

A mulher está sem roupas. Possivelmente, essa ausência de trajes pode simbolizar a ausência de ilusões, já que a roupa tem esse poder de mascarar, como aponta Souza (1987, p. 94): “O jogo do esconde-esconde com que a mulher do século XIX chama a atenção para seus encantos anatômicos, envolvendo-os em mistérios através da reticência e do disfarce, transforma-a numa verdadeira caixa de surpresas”. Na tela, a mulher calça apenas um único pé de um sapato preto de salto com fivela e uma fita sensual na perna, o outro par não aparece na cena. O modelo usado se assemelha muito com o estilo de sapatos Stiletto de Vivier da Dior, tão famoso na época e que expressa a elegância, o poder e a sensualidade. Entretanto, estes de nada valeram diante da fúria do ciúme.

Além das roupas e dos sapatos, outros objetos constituintes da imagem de Frida Kahlo foram os coletes ortopédicos que a acompanharam durante grande parte da sua vida após o acidente. A sua batalha contra a decadência corpórea e as dores que sentia na coluna e na perna direita eram constantes e o uso desse acessório era indispensável para que fosse proporcionada uma vivência menos sofrida. As dores que Frida Kahlo sentia eram decorrentes de três vértebras que ficaram fora do lugar, o que se descobriu um ano após o acidente automotivo que ela viveu e foi o principal agravante em seu processo de recuperação. Segundo cartas escritas pela pintora a amigos enquanto estava internada, os procedimentos

realizados no Hospital da Cruz Vermelha foram negligentes. Ao longo da sua vida, ela se submeteu a trinta e duas cirurgias, sendo a maioria na coluna e no pé direito.

Em inúmeras e extensas correspondências enviadas a Alejandro Gomés Arias, seu namorado na época e que estava presente no momento do acidente, conforme relatamos anteriormente, ela descreve os infortúnios vividos, como se lê a seguir:

25 de abril de 1927

Ontem eu me senti muito mal e muito triste, você não pode imaginar o desespero em que a gente mergulha com esta doença, eu sinto um mal estar medonho que não posso exprimir, e além do mais, acompanhado às vezes de uma dor que nada aliviava. Hoje iam me colocar o colete de gesso, mas isso vai ter que ser adiado para terça ou quarta-feira, pois meu pai não teve os meios – isso custa sessenta pesos –, mas não é uma questão de dinheiro, eles poderiam muito bem arranjar-lo; mas, principalmente, porque, em casa, ninguém acredita que estou doente de verdade, nem posso falar nisso porque a mamãe, que é a única que se preocupa um pouco, logo fica doente e dizem que a culpa é minha [...]. Sou, portanto, a única a sofrer, a me desesperar e tudo o mais. Não posso escrever muito pois mal consigo me curvar, não posso andar porque minha perna dói terrivelmente, estou cansada de ler – não tenho nada de bom para ler –, não posso fazer outra coisa senão chorar e, às vezes, nem isso posso fazer [...]. (JAMIS, 2015, p. 130).

Os coletes trouxeram ainda mais solidão e isolamento à vida de Frida Kahlo. Além de ser um processo doloroso, eram necessárias mais de quatro horas para fazer a troca de coletes e esse tratamento trazia incertezas quanto à efetiva funcionalidade e melhora do quadro clínico quando era realizada a substituição. Com isso, a pintora costumava decorá-los e utilizá-los como recurso discursivo, como fazia com as roupas, e expressava, assim, seus pensamentos de vida e crenças políticas.

Figura 22: Frida comunista



Fonte: VÁZQUEZ, 2007, p. 48.

Como vemos na imagem (ver figura 22), Frida Kahlo utilizava muitas cores para fazer suas representações no gesso, assim como em suas pinturas. O símbolo comunista é apresentado por meio do martelo e da foice, e um bebê parece estar sendo gerado.

O colete era usado para sustentar o corpo da artista e essa mesma função é desenvolvida por intermédio da arte, não só em suas pinturas, mas também na poética utilizada para compor seu vestuário. Esse parece ser o modo que a pintora encontrou para amenizar as incertezas, a reclusão e a limitação de movimentos a que estava sujeita.

É indiscutível que sua presença ficou corporificada em suas indumentárias, pois as roupas constituem um importante elemento intermediador dos valores individuais e sociais, sendo ao mesmo tempo, como pontua Barthes, “cartaz e máscara” (2009, p. 292). O guarda-roupa de Frida Kahlo, além de mostrar as influências mexicanas para o mundo por meio de bordados coloridos e rendas bem trabalhadas, desempenhou um importante papel ao desencadear um discurso estético e pessoal carregado de narrativas que se fazem ler.

Figura 23: Autorretrato com cabelos cortados²⁹



Fonte: *Autorretrato com cabelos cortados*, 1940. Óleo sobre tela, 40 cm x 27,94 cm. Coleção do Museu de Arte Moderna, Nova York, doação de Edgar Kaufmann Jr.

²⁹ Imagem obtida em: HERRERA, Hayden. *Frida, a biografia*. Trad. Renato Marques. São Paulo: Globo, 2011. s.p. (Anexo).

No quadro *Autorretrato com cabelos cortados* (1940 – ver figura 23), diferente das outras produções pictóricas em que as cores e as alegrias das roupas *tehuanas* carregavam a magia da *mexicanidad*, vemos trajés escuros e masculinos. Em uma cadeira de cor amarela, encontra-se sentada uma representação feminina com traços que lembram Frida Kahlo nesse espaço vazio. O chão está coberto por fios de cabelos que parecem ter sido cortados há pouco tempo, pois a figura central ainda se encontra com a tesoura em punhos enquanto segura em sua outra mão o que sobrara do cabelo.

O sóbrio terno masculino e a camisa vermelha aparecem em tamanho desproporcional ao do corpo que é vestido e apresenta semelhança com as roupas utilizadas por Diego Rivera, o que assinala que os trajés são pertencentes a outro indivíduo. Ademais, os brincos e os sapatos pretos com um pequeno salto feminino contrastam com a masculinidade expressa no traje que compõe a figura. É notória a desproporção dos pés em relação à estrutura corporal a qual pertence, mostrando dessa forma a delicadeza escondida em meio à imagem de força que se procura apresentar. Lembramos que os pés pequenos aparecem em outras pinturas de Frida Kahlo, como apresentado anteriormente.

Na parte superior do quadro (ver figura 23), há versos que sugerem pertencer a uma música devido às notas musicais escritas logo abaixo dos dizeres: “Olha se te amei foi pelo cabelo; agora que estás careca já não te amo.”. O enlace entre linguagem verbal e não verbal salienta a importância que os cabelos possuem como constituinte identitário e uma extensão do feminino em suas relações sociais. Eles carregam atributos de beleza, feminilidade, sedução e virilidade.

Na sociedade ocidental patriarcal, o fato de a mulher cortar os cabelos pode ser visto como um símbolo de transgressão, pois se desfaz da imagem construída e aceita utopicamente. Na tela, a figura feminina se apresenta com olhar provocante e leva o observador a testemunhar a remodelação imagética *a priori* construída ao abandonar os longos cabelos e as vestes de *tehuana*. Com isso, observamos que a castração desse feminino, que era tão pungente, carrega a liberdade de poder se apresentar da maneira que deseja, porém o desamparo e a solidão fazem parte desse cenário de abandono de si e do outro. Em outras pinturas, o sangue é o principal artifício para representar a dor; nessa imagem, a escolha da roupa masculina e a disposição dos cabelos salientam essa desolação.

Os cabelos espalhados pelo chão representam uma renúncia à própria personalidade, devido à relação íntima que possui com o ser humano e que é observado em algumas culturas, como a chinesa, na qual o ato de cortar os cabelos é visto como uma forma de renúncia. Na imagem pictórica (ver figura 23), a disposição das mechas de cabelo parece ocupar um lugar

outro, porque tais mechas espalhadas pela terra se entrelaçam como raízes que brotam do chão. Esse processo se assemelha ao recurso usado recorrentemente por Frida Kahlo de ligação de veias, cordões e fitas, que ligam objetos, roupas e corpos, como visto em outras pinturas da autora. Essa aparente aspiração de estar conectada sugere o desejo de se ligar a uma realidade que está além de si e do que é vivenciado.

As roupas, como percebemos ao longo da nossa análise, são um sistema que amplia as percepções que envolvem o indivíduo. Este caminho cheio de atravessamentos produzidos por Frida Kahlo, em suas pinturas, fotografias e em seu *Diário*, nos permite apreender como o vestuário humano é um assunto que carrega beleza e reflexões, sobretudo por transpor os limites individuais, sociais e do corpo. Desse modo, o vestuário possibilita que o seu usuário assuma a liberdade de escrita de si, assim como um escritor. Portanto, as roupas possuem um caráter de magia e, no guarda-roupa de Frida Kahlo, notamos como a escrita literária de sua vida se fez, não só por meio da escrita do seu *Diário*, das pinturas, mas sim também em meio a formas, cores e bordados que salientaram a beleza, a força e a dor de sua existência.

CAPÍTULO 2**AMBIÊNCIA FANTÁSTICA**

Cá entre nós, ainda brincando
esse jogo de esconder afazeres recentes,
se posso
correr eu não corro,

dinda Joana me ensinou muito
bem a cartilha: o feminino de lobo
é loba; pra lá do bosque
é a mata; o feminino de Joana
é João, a ingrata

– e correr? nina-não,
se nem quando morre o poeta
o poeta passa, não brincar esse jogo
é o sossego que, de bom grado
e gosto, eu renego

ponto

Marcus Vinícius

2.1 Entre cores e palavras: um passeio pela racional desordem dos sentidos

O tempo é um tecido invisível em que se pode bordar tudo, uma flor, um pássaro, uma dama, um castelo, um túmulo. Também se pode bordar nada. Nada em cima de invisível é a mais sutil obra deste mudo, e acaso do outro.

Machado de Assis

As possibilidades de multiplicação e reinvenção do “eu” são a principal fonte de inspiração para Frida Kahlo, como constatamos no capítulo anterior a partir do estudo da questão biografemática e do enlace entre biografemas, memórias e indumentárias. Em sua produção, há vários traços memorialísticos que vão mostrando de maneira espargida a emanção referencial de sua vida. Por meio das indumentárias, é perceptível como a criação de uma linguagem visual constrói narrativas que possibilitam uma contemplação maior das particularidades da existência da pintora, que vão se tecendo em meio a tecidos, cores e bordados nas suas roupas de *tehuana*.

Faz-se necessário um passeio pelas criações de Frida Kahlo, para observar como despontou um *outro mundo*, que desencadeou o maravilhoso e mesclou as viagens que transitam do empírico ao metaempírico em sua produção pictórica e escrita. No *Diário*, as imagens e palavras fluem de maneira desconexa e quase automatizada. É pertinente observar os elementos que abarcam a composição de suas criações e como a *mexicanidad*, a sofisticada expressividade e o grotesco estão inseridos nesses espaços. Tais elementos tão presentes salientam a belíssima (des)ordem da mente de Frida Kahlo, seja por meio de suas cores, pela junção de palavras sem nenhum sentido aparente ou por partes fragmentadas.

Por mais que Frida Kahlo tenha produzido um trabalho vasto e com características tão particulares, ela não alcançou um reconhecimento universal, pois as suas criações, por pertencerem a uma mulher artista latino-americana, foram invisibilizadas no cenário artístico da época. A pintura e a escrita de Kahlo estão lastreadas de experiências pessoais e culturais, sendo o México e toda a sua história inspiração para as suas composições, seja por meio de figuras da cultura popular ou pelo uso de idioletos dos índios nativos.

A imposição cultural realizada pela colonização europeia tinha como pressuposto primeiro um processo de apagamento da origem, o que caracterizava qualquer produção como simulacro do que já existia. É notório o caos que gerou a sua existência e os segmentos de sua constituição. Esse era um lugar tão demarcado socialmente de valoração de outras culturas

que Frida Kahlo só conseguiu expor seu trabalho no México depois de vários anos de trabalho, mesmo já tendo apresentado suas criações em galerias de Paris e Nova York.

Ao intentar para uma análise desse entre-lugar no espaço de produção, é necessário frisar que esse termo se constitui como um importante operador de leitura para os estudos culturais, sendo utilizado por Silviano Santiago em *Uma literatura nos trópicos* (2000) e em outros trabalhos seus. O autor mostra como são articuladas as noções de fundamentação discursiva e apresenta a produção cultural e artística nos países colonizados, nem abaixo nem acima da europeia e sim no “entre”.

Nesse horizonte, tal conceito pode ser pensado também ao se deslocar o olhar para as particularidades das composições de Frida Kahlo, que apresentam propositalmente ao mundo a *mexicanidad* com elementos das pinturas votivas e retratos da cultura pré-colombiana e mexicana do século XIX, como inspiração para a construção dos seus espaços de criação e fabulação. Para contextualizar esses entre-lugares ocupados por meio da criação de outras realidades, é imprescindível rememorar os espaços visitados nos sonhos, lugares esses heterotópicos, de experiências individuais e de ruptura de padrões estéticos e morais estabelecidos.

Nesses contraespaços, encontram-se igualmente as crianças, que possuem o grande poder de fabular lugares e situações. As nuvens, por seu aspecto, se tornam animais, ganham características de objetos ou de pessoas conhecidas; o lençol branco torna-se o acessório necessário para transformar sua figura em fantasma ou mesmo o castelo em que aquela figura ilustre da criança passa a residir. Esses lugares reais passam, por meio da imaginação, a se localizar fora de todos os lugares utópicos. Em *As heterotopias*, Michel Foucault discorre sobre esses espaços ficcionais e como eles se configuram:

Não se vive em um espaço neutro e branco; não se vive, não se morre, não se ama no retângulo de uma folha de papel. Vive-se, morre-se, ama-se em um espaço quadriculado, recortado, matizado, com zonas claras e sombras, diferenças de níveis, degraus de escada, vãos, relevos, regiões duras e outras quebradiças, penetráveis, porosas. Há regiões de passagem, ruas, trens, metrô; há regiões abertas de parada transitória, cafés, cinemas, praias, hotéis e há regiões fechadas de repouso e moradia. Ora entre todos esses lugares que se distinguem dos outros, há os que são absolutamente diferentes: lugares que se opõem a todos os outros, destinados, de certo modo, a apagá-los, neutralizá-los ou purificá-los. (2013, p. 19).

Pois bem, nas criações de Frida Kahlo, é perceptível como a artista se submete a entrar nesse espaço de abertura e de fechamento (real/imaginário), possivelmente em função do isolamento causado por problemas de saúde, como mostrado anteriormente. Essa fabulação na

criação de espaços heterotópicos propicia à pintora criar em sua arte uma realidade que vai além do convencional. O estilo totalmente subjetivo viabiliza a possibilidade de um acontecer fantástico em sua obra, devido ao caráter transgressivo da realidade.

Essas heterotopias encontradas na produção de Frida Kahlo estão ligadas à vontade pungente de viver, sendo o isolamento da artista um dos fatores principais para o desenvolvimento de experiências diversas em outros espaços, nos quais eventos fantásticos e insólitos alteram a realidade. Esse caráter de incompreensibilidade, principalmente em relação às metamorfoses do corpo e da escrita *kahliana*, destaca a existência da impossibilidade de enquadramento. Frida Kahlo discorre sobre isso em uma carta enviada a Antonio Rodríguez:

Alguns críticos tentaram me classificar como surrealista; mas eu não me considero surrealista [...]. Eu realmente não sei se meus quadros são surrealistas ou não, mas sei que são a expressão mais sincera de mim mesma. [...] Eu detesto o surrealismo. Pra mim, parece uma manifestação decadente de arte burguesa. Um desvio da verdadeira arte que as pessoas esperam de um artista [...]. Eu quero ser digna, com a minha pintura, do povo a que pertença e das ideias que me fortalecem. [...] Eu quero que minha obra seja uma contribuição para a luta das pessoas em seu esforço pela paz e liberdade. (HERRERA, 2011, p. 320).

Como notamos, Frida Kahlo, além de não querer ser encaixada em tal movimento artístico, conforme vimos no capítulo anterior, ainda possuía várias ressalvas relativas às produções surrealistas. Um dos fatores para tal classificação ocorreu devido à pintora, em três momentos distintos, ter exibido seu trabalho em exposições de cunho surrealista. Importante ressaltar que uma de suas criações que possui maiores traços dessa perspectiva artística surreal é o seu *Diário*, composto por imagens e palavras que transitam de maneira liberta, sem a preocupação de se fazer entender ou criar sentidos superficiais e evidentemente coesos.

O surrealismo surgiu em um período pós-guerra, em meio à crise de valores e à necessidade de se direcionar o olhar para o “eu”. O movimento se iniciou na França em 1919 e sua literatura é levada aos limites extremos das possibilidades contidas nos devaneios do ser humano. O referente externo de tais produções é a própria vida, que serve de amparo e inspiração para as construções que são realizadas e emergem de lugares outros, habitados pela vida psíquica.

Nesse tipo de construção, há um encontro com o inconsciente e um ataque à estreiteza de uma observação que contempla espaços únicos e limitados, como ocorria nos outros movimentos de arte. Tanto a escrita quanto as imagens deixam de ser vistas como um mero “espelho da realidade” para serem tratadas como a ligação principal entre o ser e o mundo empírico. O movimento surrealista explorava elementos até então ignorados pelas escolas

artísticas vigentes. Os artistas apresentavam em suas composições o avesso do que é lógico para fundamentar sua arte, sendo que o sonho, a loucura, o inconsciente, o maravilhoso e o insólito se conjugavam no jogo de produções realizadas nesse período. Em 1924, a escrita surrealista foi reconhecida por André Breton e a palavra passou, nesse círculo artístico, a perder seu significante e ter relevância apenas em termos de pensamento.

A produção de Frida Kahlo ganhou destaque desde o início de sua criação. Isso se deu em decorrência do choque imanente que causava em seu espectador. A construção de espaços, nos quais o grotesco e o maravilhoso se cruzavam, fez com que seu trabalho ganhasse destaque no círculo de arte mexicana. Quando André Breton conheceu as imagens pictóricas de Frida Kahlo as qualificou como uma surrealista “autocriada”:

Minha surpresa e minha alegria foram imensas quando, ao chegar ao México, descobri que sua obra tinha desabrochado, em suas pinturas mais recentes, em puro surrealismo, a despeito do fato de que fora concebida sem nenhum conhecimento prévio das ideias que motivaram as minhas atividades e a de meus amigos. Justamente neste estágio de desenvolvimento da pintura mexicana, que desde o início do século XIX continuou livre de influências estrangeiras e profundamente vinculada a suas próprias fontes, eu estava testemunhando aqui, na outra ponta do mundo, uma efusão espontânea do nosso espírito questionador: a que leis irracionais obedecemos, que sinais subjetivos nos permitem estabelecer a direção correta em um dado momento, que símbolos e mitos predominam em uma conjunção particular de objetos ou teia de acontecimentos, que significados podem ser atribuídos a capacidade dos olhos de passar do poder visual para o poder visionário? [...] Essa arte contém até mesmo aquela porção de crueldade e humor singularmente capaz de mesclar os raros poderes efetivos que se combinam para dar forma ao filtro que é o segredo do México. O poder de inspiração é nutrido por estranhos êxtases de puberdade e os mistérios da geração, e longe de considera-los salvaguarda da mente, como em alguns climas mais velhos, ela os exhibe orgulhosamente com uma mistura de franqueza e insolência. (BRETON *apud* HERRERA, 2011, p. 278-279).

Por meio da explanação dessa primeira tentativa de enquadramento da arte de Frida Kahlo por Breton como pertencente ao surrealismo e do estudo que realizamos, percebemos como a pintora realiza construções nas quais o observador sente estar em um “novo mundo”, no qual o grotesco e a experiência interior da artista se juntam a um misto de loucura e lucidez, desespero e esperança. A simplicidade de elementos que são utilizados versa a partir do suporte corporal, o que produz o máximo efeito ao quebrar a previsibilidade da verossimilhança que é empregada na organização imagética e na construção de espaços, seja através do corpo ou da escrita.

Em relação a esses lugares ocupados e às construções de Frida Kahlo, notamos como a artista causa possivelmente uma desorganização no espectador/leitor, semelhante ao que

Franz Kafka faz na escrita de *A metamorfose*, por exemplo, realocando-o em um lugar de fantasia e realismo que causam dúvidas sobre os desdobramentos do que é posto na escrita; no caso da pintora, também o que é apresentado em suas produções imagéticas. Nessa configuração, os mecanismos do silêncio se encontram impregnados nos horizontes de expectativas deixados por Frida Kahlo, nas atmosferas desassossegantes que concedem ao seu observador desentranhar os sentidos que escapam. Esses causam efeitos perceptíveis ao transmutar a dor e a solidão por meio de cores e expressões que desestabilizam quaisquer certezas.

O espaço da escrita é um campo que desorienta e propicia estranhamento, por ser composto de elementos que remetem ao automatismo, tão cultuado pelos surrealistas. Esse procedimento é visto em várias passagens do *Diário*, que possui diversas construções sem um nexo aparente, nas quais as palavras surgem em suas composições em sua maioria com a inicial da mesma letra, ritmos repetitivos, anafóricos ou reduplicados. São utilizados muitos sinônimos e até mesmo o nome de Frida Kahlo assume formatos diferentes, como: Frida, Friducha e Sadjá.

A arte realizada por Frida Kahlo se diferencia pela autenticidade do seu processo de criação, que está ligado diretamente, como visto, a uma trajetória biografemática que vai se tecendo. Isso ocorre por intermédio de imagens, cores, palavras, sejam elas soltas ou fragmentadas, como os corpos em suas pinturas, que possuem potência na codificação proposta pela pintora.

colunas amigas – rumores de vidro
abusos – próximos – mentira – paixão.
Arcanos – milhares – dinheiro – vigor.
consciência engajada – mundana palmar
a força – marinha – controle corcunda
– olhares que digo – covil mortífero
micado – martírio – balbucio senil
=quadrado de estrelas apreendido
na aurora vermelha – lia verde mentira
despenhadeiro fanhoso sem cadeira
prazer. primeiro – dizimado – pomposo
amargo precoce – infâmias formosas
garganta laranja rotunda
que coisa. cemitério.
granizo luar cantado
gesto brilhante
alerta – cadeado – romano
ardente. caixinha.
ele a pintou, matador.
menino – menininho – meninote
meu deprimido coração.

graciosa nevada – ronco de avião
 Eu jazia – Milão – correndo – algazarra
 sem conto razão.
 grande pressa esplendente
 boneca papelão. (KAHLO, 2015, p. 192).

O efeito experienciado, ao ler o trecho, é de uma navegação em meio a um mar de palavras, sistematizadas de uma maneira não convencional e que propicia um redirecionamento de possibilidades abarcando o espaço da expectativa de compreensão do que é posto. São imprescindíveis as incertezas insólitas que são despertadas por intermédio do agrupamento de tais palavras, pois em sua ausência de completude não produzem imagens espectrais, o que viabilizava uma tessitura do tempo em composições que carregam o vazio e despertam o inacreditável, o improvável e o indemonstrável.

Notamos que algumas palavras podem remeter às relações de Frida Kahlo e Diego Rivera com a sociedade, quando estavam vivendo em Nova York, porque era recorrente, nas cartas que ela enviava para amigos e familiares, reclamar das pessoas e do modo de vida que levavam, principalmente nas relações sociais tão separatistas. As palavras “martírio” e “covil mortífero” e a expressão “= quadrado de estrelas apreendido” mostram um misto de angústia e indiferença relativas ao lugar. É como se ela e o marido Diego Rivera fizessem parte de um espaço “quadrado” privilegiado, em comparação às outras camadas sociais, como é dito no trecho de uma carta que ela envia para o Dr. Eloeser:

A alta sociedade daqui me deixa muito desanimada, e sinto um pouco de raiva destes ricos daqui, já que vi milhares de pessoas na mais terrível miséria sem nada para comer e sem lugar para dormir, que é o que mais impressionou aqui, é horrível ver os ricos dando festas dia e noite enquanto milhares e milhares de pessoas morrem de fome. (HERRERA, 2011, p. 164).

A pintora reconhecia seu lugar privilegiado na sociedade, o que de certa forma gerava embate com as questões políticas nas quais ela se enveredava. Além disso, quando é citado “colunas amigas – rumores de vidro” e “abusos – próximos – mentira – paixão”, no trecho retirado do *Diário*, pode estar associado à forma como Diego Rivera conduzia sua vida, cheia de paixões fora do casamento e com mentiras constantes para encobrir seus casos amorosos. Essa problemática fica mais evidenciada na sequência “Arcanos – milhares – dinheiro – vigor”, ao se referir possivelmente aos grandes círculos de artistas que o casal frequentava enquanto estavam em Nova York.

Algumas palavras deixam mais nítidas como o comportamento do marido incomodava Frida Kahlo: “mentira” aparece duas vezes e outras complementam a imagem atribuída a ele – “prazer”, “dizimado pomposo”, “ardente”, “infâmias formosas”. Uma das combinações mais

fortes que possuem um recorte biográfico e que impactou a artista sentimentalmente está expressa em “ele a pintou, matador”, referindo-se ao caso que seu marido teve com Cristina, sua irmã mais nova. Foram produzidas por Diego Rivera pinturas em que a irmã de Frida Kahlo aparece bonita e elegante; na mesma época, Frida Kahlo compôs o quadro *Umas facadinhas de nada* (1935 – ver figura 21), que pode estar associado a essa passagem, já que a figura do homem que esfaqueia a mulher aparece com feições sem marcas de arrependimento e, em alguns escritos posteriores, Frida Kahlo atribui tal comportamento de frieza a Diego Rivera frente a seu sofrimento.

O perdão que posteriormente foi dado ao acontecido é demonstrado pela sequência “menino – menininho – meninote”, maneira carinhosa com que a pintora se referia ao marido e inclusive é vista na pintura *O abraço amoroso do universo, a Terra (México), Diego, eu e Señor Xolotl* (1949 – ver figura 51), na qual Diego Rivera aparece deitado no colo de uma representação de Frida Kahlo. Em “meu deprimido coração”, fica nítido todo o círculo de tristeza e solidão em que a pintora estava inserida e colaborava para que se sentisse indefesa e frágil, como nomeia metaforicamente na finalização das composições com “boneca papelão”.

A liberdade imaginativa de Frida Kahlo produz encadeamentos de palavras sem uma composição clara de significados, como (re)afirmado. Esse aspecto é observado nesse outro trecho do *Diário*:

A a A a A a A a A
 Adalgisa – augúrio – alento
 aroma – amor – antena – ave
 abismo – altura – amiga – azul
 arena – arame – antiga
 astro – axila – aberta – amarelo
 alegria – Almíscar – Alucema
 Armonía – América – Amada
 água – agora – ar – ânsia
 “Artista – acácia – assombro – assim
 aviso – ágata – áurea
 aurora – apóstolo – árvore – atar
 ara – alta – acerto – abelha
 arca – airoso – arma – além

amargura (KAHLO, 2015, p. 206).

As palavras dispostas na página possuem a mesma letra inicial (“A” ou “a”) e a partir disso ganham combinações, algumas possuindo como similitude apenas a primeira letra e outras algumas analogias que conseguimos estabelecer. Em “Armonía – América – Amada”, a palavra “América” está ao centro, sua terra amada e harmoniosa? Ou corrosiva como a

amônia? São algumas possibilidades que as palavras dispostas dessa forma proporcionam ao leitor, uma interação com o que está posto e necessariamente não precisa criar sentidos.

A junção de elementos que compõem o trecho também expressa sentimentos que Frida Kahlo possui ao criar suas pinturas, como “amor”, “alento” e “alegria”. Opostos a tais sentimentos, têm-se “augúrio”, “ânsia” e “assombro”; e, como se estivesse solta, a palavra “amargura”, que possivelmente é direcionada para a palavra com apenas uma aspa dupla – “Artista. Não há na sequência o fechamento das aspas, o que mostra uma abertura e abarca um contexto de pessoas além de um sujeito específico nesse enquadramento.

Esse destaque pode salientar o sentir de Frida Kahlo frente ao silenciamento e ao apagamento da arte feminina na “América”. A arte era desvalorizada e trabalhos artísticos como o produzido pela pintora não eram reconhecidos como deveria, o que lhe causava amargura. O jogo entre maiúsculas e minúsculas, no início do trecho do *Diário*, relembra as cartilhas infantis de alfabetização e as palavras soltas, um conjunto aleatório de termos ditados por um professor aos alunos para a aprendizagem.

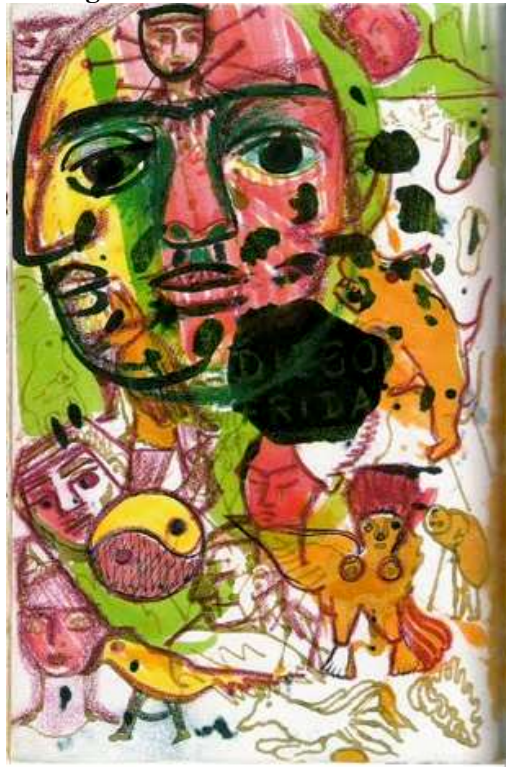
No *Diário*, há uma pluralidade de combinações de signos, que vão da escrita à feitura de autorretratos mesclados com a simbologia pré-hispânica, que é salientada pelo uso recorrente de palavras como: xólotl, xibalbá, citlalilath. A colisão de sentidos proporcionada pelas palavras é parte integrante do pacto que se faz ao se adentrar nas produções *kahlianas*.

Tudo o que é posto no mundo empírico é ressignificado pela inconsistência e fragilidade enunciadas por Frida Kahlo. Com seus experimentos monstruosos e fantásticos, a pintora procura mudar a sua percepção do mundo com aspectos transgressivos em suas projeções mentais, o que cria um movimento sinestésico que se contrasta nos contextos que são criados em seu *Diário*.

Como observamos a seguir (ver figura 24), há uma desordem de sentidos na junção de diversos elementos, sendo a imagem central de um rosto com três faces diferentes em um mesmo suporte corporal. A imagem é curiosa, pois mantém ao centro da testa a figuração de um indivíduo com algumas flechas, recurso utilizado por Frida Kahlo em suas pinturas para simbolizar quase sempre a morte ou Diego Rivera habitando seus pensamentos.

Nas outras dimensões do cenário imagético, têm-se autorretratos semelhantes à pintora e de olhos fechados, além de algumas figuras masculinas, fragmentos de pés, aves e um pássaro com pés de homem, de maneira mais destacada. Há uma lagarta que caminha com um apoio e parece ser idosa, um outro animal de aparência grotesca que não possui características de qualquer criatura do mundo empírico, mas se destaca por ter seios e pés humanos.

Figura 24: Entre faces e borrões



Fonte: KAHLO, 2015, p. 64.

As figuras se juntam como em um sonho, percebemos borrões e em um de maior destaque lemos, com certa dificuldade: “DIEGO FRIDA”. A mescla de elementos que se metamorfoseiam e constituem tal imagem (ver figura 24) propicia uma reinvenção do mundo partindo de um “grau zero”, em que os elementos se acham em constante transição.

Nessas condições, compreendemos como a imaginação é colocada como um devir psíquico e principal meio que conduz para um mundo sonhado. Esse se afasta ou acentua os pensamentos instáveis que se transformam em composições de acentuada dor, tristeza ou esperança. Por conseguinte, há uma abertura para o mundo que não liberta a função do real, ele está posto, e de maneira inefável adormece ou desperta essas novas possibilidades de criação. Em sua *Poética do Devaneio*, Gaston Bachelard apresenta suas pesquisas fenomenológicas e aponta para o devaneio cósmico:

É um fenômeno da solidão, um fenômeno que tem sua raiz na alma do sonhador. Não necessita de um deserto para estabelecer-se e crescer. Basta um pretexto – e não uma causa – para que nos ponhamos em “situação de solidão, em situação de solidão sonhadora”. Nessa condição, as próprias recordações se estabelecem como quadros. Os cenários dominam o drama. As recordações tristes adquirem pelo menos a paz da melancolia. E isso ainda coloca uma diferença entre o devaneio e o sonho. O sonho permanece sobrecarregado das paixões mal vividas na vida diurna. A solidão, no sonho noturno, tem sempre uma hostilidade. É estranha. Não é verdadeiramente a nossa solidão. (2001, p. 14).

Como explicitado pelo autor, as recordações tristes e a solidão são os principais elementos que desencadeiam o devaneio cósmico. Frida Kahlo, apesar de estar sempre nos círculos sociais, se encontrava em constante solidão; isso é notado em diversas cartas queixosas enviadas aos amigos. A melancolia decorrente da relação amorosa com Diego Rivera e da não concretude da maternidade, possivelmente, possibilitou silêncios internos que se tornaram os fatores que colaboraram para que tais condições se estabelecessem e ressoassem em suas criações.

O labirinto das ações vividas e das projeções imaginadas se junta à embriaguez da realidade, que é responsável pela pintora buscar, nas brechas das cores e das palavras, os esboços das possibilidades que são irrompidas por sua imaginação. Ressaltamos que considerar a obra de Frida Kahlo apenas como surrealista pode limitar a amplitude de um trabalho tão criativo, irreverente e pessoal, que, mesmo incluindo elementos surreais e fantásticos, não tem um desprendimento da realidade de modo completo em suas produções artísticas. Os elementos biografemáticos, sempre presentes, são os principais indícios dessa “não ausência” de realidade.

As possibilidades vão se ramificando na consciência poética que é estabelecida nos espelhamentos de si e conseguem capturar detalhes e fragmentos, os quais se entrecrocavam no misto de dor e força que é evidenciado nas produções artísticas. A dualidade imprime um certificado de presença, que é ocasionado pela perturbação que causa durante o tempo que o observador permanece diante da imagem. Então, “olho-a, escuto-a, como se quisesse saber mais sobre a coisa ou a pessoa que ela representa” (BARTHES, 2015, p. 42) e é esse jogo de percepções que justifica entrar na profundidade das cores e dos traços de Frida Kahlo e ter acesso à amplitude de sua imaginação. Uma das criações mais emblemáticas e inventivas produzidas pela artista e que apresenta a dupla posição conjunta, de realidade e ficção, é *O que a água me deu* (1938 – ver figura 25³⁰).

Com os pés em uma banheira semelhante a uma cena de devaneio, surgem flutuando na superfície da água imagens que rememoram algumas pinturas de Frida Kahlo. Na disposição das reproduções têm-se a figuração de seus pais, o vestido favorito e outras personalidades de suas criações pictóricas, que surgem a partir da contemplação do espaço da banheira.

³⁰ Imagem obtida em: KETTENMANN, Andrea. *Kahlo*. Trad. Sandra Oliveira Lisboa. Slovakia: Taschen, 2015. p. 51.

Figura 25: O que a água me deu



Fonte: *O que a água me deu*, 1938. Óleo sobre tela, 91 cm x 70,5 cm. Paris, Collection Daniel Filipacchi.

A água funciona como um espelho natural, líquido e inquietante; nela, se vê o desdobramento das imagens do “eu” e devido a essa funcionalidade foi considerada o primeiro arquétipo registrado do espelho, o que conferiu a origem ao mito de Narciso, que se sente atraído pela própria imagem refletida na água.

Em relação a esse mito, Otto Rank apresenta algumas considerações:

Ovídio conta que, quando Narciso nasceu, perguntaram a Tirésias se o menino teria vida longa e ele respondeu: “Sim, se nunca conseguir mirar-se”. Narciso, indiferente, tanto aos jovens quanto as donzelas, viu a sua própria imagem refletida numa lagoa e ficou tão enamorado da sua beleza que adoeceu de amor. Segundo uma outra tradição, Narciso suicidou-se por amar sua imagem refletida na água. Na versão posterior, relatada por Pausanias, Narciso ficou inconsolável com a morte de sua irmã gêmea, que se assemelhava a ele, tanto no físico, como na indumentária. Narciso, entretanto, consolou-se da sua mágoa vendo a sua própria imagem e não a adorada imagem da extinta irmã. (2013, p. 23).

Narciso se sente atraído pela própria imagem refletida na água. Essa duplicação e a adoração de sua imagem mostram a atenção que é direcionada à dobra de si. Nas imagens condicionadas pelo espelho, se apresenta não a inversão da imagem, mas é refletido

exatamente o que seu observador vê, há uma atitude dupla ao olhar para si e as possibilidades extensivas de fabulação que podem ocorrer.

A água da banheira tem como função principal instigar um processo memorialístico da arte/vida de Frida Kahlo, o que causa estranhamento pelo aspecto como é composto o percurso biografemático. Existem diferentes ressonâncias fantásticas que decorrem da água e da sua simbologia, em *O que a água me deu* (1938 – ver figura 25), e a passagem do tempo se relaciona com a capacidade subjetiva de suprir a falta do olhar do outro. As imagens surgem como uma maneira de comprovar que aquelas situações ali dispostas realmente existiram, mesmo que seja apenas nos devaneios artísticos da pintora.

Os elementos biografemáticos surgem em meio a uma cosmogonia aquática, na qual os pés com unhas pintadas de vermelho são duplicados pelo espelho da água e apresentam uma ferida aberta e a deformação do pé direito, semelhante ao que se encontra em uma das páginas do seu *Diário* (ver figura 6 – *Ramificações da vida*). A contemplação da cena na banheira pode ser o fator principal para a composição onírica, que é realizada na mescla de fatores fantásticos que se juntam em um único espaço. O tempo é expandido e se projeta em vários acontecimentos vivenciados/criados no passado e que irrompem por intermédio da lembrança, na qual é observada a mistura de tempos e espaços paralelos.

Na imagem pictórica em análise, devido às gotículas de sangue que jorram na banheira, há referência ao quadro *As duas Fridas* (1939 – ver figura 13), em função do sangue que goteja do coração da Frida “colonial europeia”. O vestido de *tehuana* que boia na banheira é similar à peça que compõe a tela *Lembrança* (1937 – ver figura 19); já a mulher que está com parte do corpo nu dentro da água e aparece sendo enforcada por uma figura fantasmal, não identificada que puxa uma corda, se assemelha à mulher encontrada no quadro *Hospital Henry Ford* (1932 – ver figura 45).

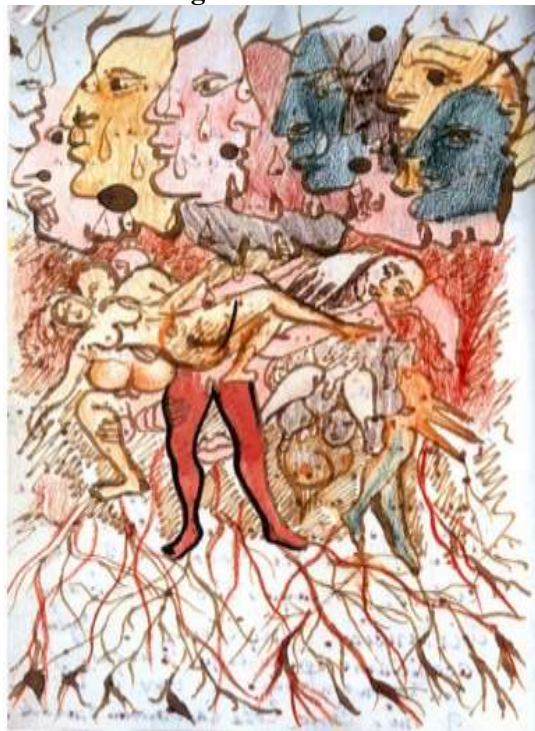
Em *O que a água me deu* (1938 – ver figura 25), a presença familiar é retratada pela figura dos pais, que se encontram na imagem apenas com o tronco visível e as folhagens que abrigam esses corpos compõem a ambiência insólita, assim como outras ramagens parecem ganhar vida pela forma que estão dispostas na banheira. Outro elemento de destaque na imagem é um pássaro, que se encontra deitado sobre uma árvore; seu corpo parece estar imbricado às poucas folhagens existentes. Nessa composição imagética, os elementos parecem soltos e não notamos uma lógica em sua disposição e simbologia; parece que cada um existe e significa por sua individualidade.

É oportuno frisar que a justaposição de espaços e tempos distintos em uma mesma criação, tal como visto em *O que a água me deu* (1938 – ver figura 25), está presente em

outros quadros. Alguns duplos de Frida Kahlo são associados à solidão e os devaneios carregam grandes indícios dessa problemática emocional. Ocorre uma construção espacial que se favorece dessas temáticas e o resultado são figuras disformes e aparentemente desconexas.

A página a seguir do *Diário* (ver figura 26) é caracterizada por imagens despedaçadas do corpo, com cenas que se consubstanciam, desencadeando uma desestruturação no imaginário corporal, que implica consequentemente a um retorno da expressão do sofrimento. O aspecto desordenado com que as partes de corpos estão distribuídas conduz a ramificações que parecem ter vida e buscam se agarrar em algo, suas pontas parecem presas.

Figura 26: Diário



Fonte: KAHLO, 2015, p. 72.

Na parte superior do quadro (ver figura 26), têm-se figuras disformes que parecem chorar e são compostas pela mescla de cores claras e escuras, mostrando que há algo para se ver no espaço que é utilizado como um campo atemporal profundo. Os arranjos de acontecimentos dispostos ganham uma áurea fantástica devido à combinação e à seleção tão específica de elementos. Como em um sonho, tudo se mescla e se junta. Walter Benjamin aponta que

A vida só parecia digna de ser vivida quando se dissolvia a fronteira entre o sono e a vigília, permitindo a passagem em massa de figuras ondulantes, e a linguagem só parecia autêntica quando o som e a imagem, e a imagem e o som, se interpenetravam, com exatidão automática, de forma tão feliz que

não sobrava a mínima fresta para inserir a pequena moeda a que chamamos sentido. (1994, p. 22).

O espaço insólito criado nas combinações de Frida Kahlo desloca essa áurea, pois nas produções da artista parece irromper a todo o momento esse lugar entre o sonho e o devaneio como condição para se expandir ficcionalmente e por meio vertiginoso a sua própria realidade. O que contrastava consequentemente com a sua maneira particular de ver o real e a possibilidade de existência desses outros espaços, nos quais ela se ficcionalizava, se redobrava, proporcionando uma irrupção do insólito e a multiplicidade de opções ao se deslocar para outras materialidades. Tais construções se apresentam como no *Retrato de Luther Burbank* (1931 – ver figura 27), no qual se tem um homem plantado em meio a um espaço insólito e com traços grotescos.

Figura 27: Retrato de Luther Burbank³¹



Fonte: *Retrato de Luther Burbank*, 1931. Óleo sobre masonita, 86,5 cm x 61,7cm. Cidade do México, Museo Dolores Olmedo.

O retrato que Frida Kahlo pintou de Luther Burbank, em 1931, é um dos quadros que carrega toda a atmosfera onírica e uma construção espacial singular. Burbank foi um cientista que realizava diversas experiências com plantas e vegetais híbridos, e a pintora atribui à representação dele, pela forma pictórica, uma metamorfose. Acoplou o corpo humano a um suporte composto por raízes que possuem tamanhos variados e transpassam a corporeidade de uma caveira, que está em um espaço semelhante a uma cova, submersa no solo.

³¹ Imagem obtida em: KETTENMANN, Andrea. *Kahlo*. Trad. Sandra Oliveira Lisboa. Slovakia: Taschen, 2015. p. 25.

Na imagem (ver figura 27), há a encenação de um ciclo da vida, semelhante à cadeia alimentar, bem como a dualidade entre a vida e a morte. O espaço superficial é composto por um céu azul e árvores com frutos, enquanto abaixo da superfície é sombreado e inóspito. A roupa escura da figura masculina se contrabalança com as folhas verdes que ela segura, como sendo o homem detentor da vida nas variadas espacialidades citadas.

Os espaços desordenados criados na obra de Frida Kahlo não se “enquadram” na estética do movimento surrealista, apesar de algumas criações conterem traços dessa estética. Muitas de suas telas possuem características ímpares e, como discutido, não notamos o desprendimento total da realidade, como é esperado nas produções surrealistas. O princípio do automatismo por si só fica desconsiderado até mesmo no *Diário*, pois, em meio à mistura de fragmentos de corpos e palavras, ainda é possível resgatar estilhaços biografemáticos na composição das imagens pictóricas e dos escritos, como mostrado nos exemplos indicados.

Enfim, a heterogeneidade da obra de Frida Kahlo e as configurações com que são articulados os espaços heterotópicos e as várias possibilidades de ficcionalização demonstram a liberdade “consciente” que a pintora possuía na feitura do seu trabalho. O mais significativo para Frida Kahlo, como foi observado, não era pertencer a algum círculo artístico, mas fazer da arte uma tradução e um espelhamento do seu olhar em relação à vida e colocar em sua obra estilhaços das suas memórias. A partir da contemplação no espelho, é que os principais espaços de fabulação, sonho e devaneio se instauram; nessas configurações, se enlaçavam vida e morte, tristeza e esperança, tudo era possível. Não há, dessa maneira, categorização para algo tão grandioso e único como a arte dela e para ela.

2.2 Pintura e escrita de Frida Kahlo: um *plus ultra*, múltiplas histórias e multimundos

O fantástico instaura a desrazão na medida em que ultrapassa a ordem e a desordem [...]. Assim, ele se alimenta inevitavelmente do cotidiano, do qual releva os desatinos, e conduz a descrição até o absurdo, ao ponto em que os próprios limites, que o homem e a cultura atribuem tradicionalmente ao universo, já circunscrevem nenhum domínio natural ou sobrenatural, porque, invenções do homem, eles são relativos e arbitrários [...]. O fantástico, no relato, nasce do diálogo do sujeito com suas próprias crenças e inconsequências.

Irène Bessière

Os enlaces memorialísticos são compostos por biografemas, que se metamorfoseiam em imagens e em palavras, e ultrapassam a vida do seu autor, transmitindo os movimentos que caracterizam as suas identidades e singularidades, por meio de traços espargidos que vão se unindo. Esses contornos são importantes para a constituição das ambiências fantásticas criadas por Frida Kahlo, em seu *Diário* e pinturas.

No viés do fantástico, pensamos as vertentes da imagem e da palavra a partir da teoria do *plus ultra*, desenvolvida por Gama-Khalil, no texto “O discurso e a diegese do Fantástico: o *Plus Ultra* da singularização”. A pesquisadora apresenta esse novo conceito, “um discurso no qual o processo de polissemia é construído de modo a potencializar as imagens” (GAMA-KHALIL, 2019, p. 11). Nessa linha de compreensão, acompanhamos o modo como a autora explica como se dissemina esse processo de singularização:

No caso da narrativa não-fantástica o processo de singularização situa-se no plano da linguagem e no caso da narrativa fantástica, a singularização é um elemento que constitui a um só tempo o discurso e a diegese, um *plus ultra* à singularização e consequentemente ao estranhamento do leitor, ou seja, a metáfora instala-se na “figuração da personagem” (REIS, 2015), que por sua vez encontra-se habitando espaços e tempos construídos diegeticamente. (GAMA-KHALIL, 2019, p. 14).

Essa potencialização de imagens, nas produções de Frida Kahlo, muitas vezes causa no observador um estranhamento devido ao teor metafórico com que são realizadas as suas construções. Ampliam e dobram as percepções em relação à “figuração das personagens”, que são concebidas na dissimulação da escrita ou em suas criações imagéticas, que carregam o exagero e o grotesco como principais significantes.

Vladimir Propp descreve o grotesco da seguinte maneira:

No grotesco, o exagero atinge tais dimensões que aquilo que é aumentado já se transforma em monstruoso. Ele extrapola completamente os limites da realidade e penetra no domínio do fantástico. Por isso, o grotesco delimita-se já como o terrível. Uma definição correta e simples do grotesco é dada por Bóriev: “O grotesco é a forma suprema do exagero e da ênfase cômica. É o exagero que confere um caráter fantástico a uma determinada imagem ou obra”. (1992, p. 91).

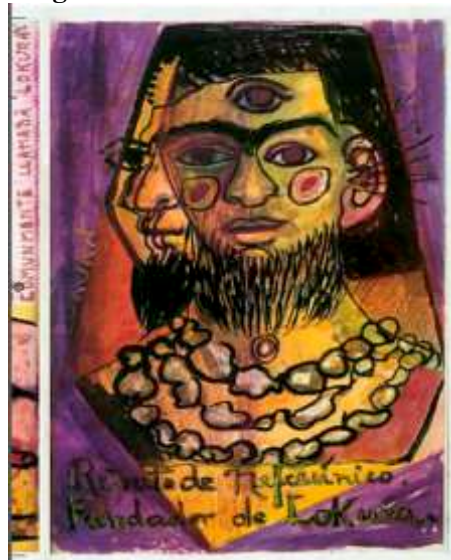
O trágico, nas criações de Frida Kahlo, é convertido em grotesco, por meio do exagero e do horripilante; nesse processo de conversão, é perceptível como ela (d)escreve o espelhamento da sua imagem e as trajetórias da sua experiência, ao ocupar dimensões outras que vão além do que é posto. Logo, apresenta vários olhares em relação aos desdobramentos do ser com elos que desestabilizam as certezas primárias de seu observador.

A quebra dos limites da realidade surge na criação de seres inexplicáveis, que vão além das composições e do enquadramento espacial tido como empírico, assim como irrupções insólitas em suas construções ao apresentar um corpo revirado sobre si mesmo. É por meio desses elementos que figuras tão destoantes da realidade ganham significações simbólicas e consistentes dentro do universo criado pela artista, em que deuses como Neferúnico e Neferdós ganham destaque devido ao papel de importância que ali exercem.

De acordo com Frida Kahlo, em seu *Diário*, Neferúnico é o fundador de “Lokura”³² e Neferdós é seu irmão. Ou seja, no mundo fantástico do *Diário*, habitam Neferúnico e tantos outros seres que transitam no cruzamento entre a realidade e o imaginário, agregando um código pessoal a sua arte, valorizando a cultura mexicana e as narrativas que compõem a história do seu povo. Esses espaços transitórios criam um diálogo entre o antigo e o moderno, a cultura mexicana e as suas vivências.

No retrato de Neferúnico (ver figura 28), vemos a duplicação de um homem que possui, além de duas faces, um olho no centro do rosto, semelhante aos que compõem outras imagens de Frida Kahlo, principalmente nas quais Diego Rivera é representado. Esse símbolo evidencia a inteligência tão admirada pela pintora.

Figura 28: Retrato de Neferúnico



Fonte: KAHLO, 2015, p. 47.

Em uma passagem anterior do *Diário*, Frida Kahlo esclarece o nascimento de Neferúnico, como vemos a seguir com a imagem *Nascimento da “Lokura”* (ver figura 29), seguida da transcrição do trecho que compõe a imagem:

³² LOKURA – essa é a grafia utilizada por Frida Kahlo.

Figura 29: Nascimento da “Lokura”



Fonte: KAHLO, 2015, p. 46.

ESTRANHO CASAL DA TERRA
DO PONTO E DA LINHA.

“OLHO ÚNICO”, CASOU COM A
BELÍSSIMA “NEFERÍISIS” (A
IMENSAMENTE SÁBIA) EM
UM MÊS CALORENTO E VITAL...
~~DESSE CASAMENTO~~
NASCEU-LHES UM FIHO
DE ROSTO ESTRANHO QUE SE CHAMOU
NEFERÚNICO, E QUE FOI
O FUNDADOR DA CIDADE
COMUMENTE CHAMADA
“LOKURA”. (KAHLO, 2015, p. 207).

Como percebemos nessa imagem (ver figura 29), há um casal com estrutura corpórea e feições disformes que se apresentam nus e com os membros sexuais de ambos em evidência. Ainda observamos que a figuração do homem é realizada salientando o grotesco, pois possui um coração que está para além do corpo, apenas um olho e sua boca está disposta em um dos lados da sua bochecha. Em sua cintura ele dispõe de algo que o segura na coluna, acessório semelhante aos coletes ortopédicos utilizados por Frida Kahlo. A figura feminina também apresenta traços insólitos e grotescos, o seio principal parte do corpo responsável pela alimentação de um recém-nascido e se encontra em uma parte diferente do que é abrigado normalmente.

Frida Kahlo traz a história do nascimento da “Lokura” e mostra as possibilidades que podem ser criadas no tempo e espaços imaginários, os quais “afetam e são afetados pelo real”

(GAMA-KHALIL, 2018), sendo o universo composto por múltiplas histórias. Como vemos, a artista cria multimundos³³ em sua obra e Gama-Khalil esclarece o conceito dessa dimensão:

Tal conceito determina que cada medida quântica induz à divisão do universo em tantos universos paralelos quanto são os aceitáveis resultados de medição. Teríamos, então, com Everett, a possibilidade de pensar como verdade científica a existência de universos simultâneos e paralelos do nosso espaço-tempo, dimensões outras. (2018, p. 162).

Entendemos que os universos paralelos criados nas composições de Frida Kahlo se distanciam do mundo empírico ao imbricar elementos que vão além do justificável, como duas temporalidades distintas e dois tipos de história que se cruzam em um mesmo espaço-tempo. Não julgamos que haja uma separação nítida entre o que é da ordem do real e o que é da ordem do imaginário, há um constante imbricar entre essas duas ordens, muitas vezes com aspectos sutis.

O que Frida Kahlo faz é intensificar cores e tornar desvelada essa relação intrínseca entre o real e o irreal, entre o empírico e o metaempírico, evidenciando mundos paralelos que existem além de nossa visão simplificadora de mundo. Há um elo de significações que possui o poder de se metamorfosear, ao apresentar o jogo de cores intensas e seres que se fundem, apresentando essa visão *plus ultra*, responsável por passagens entre as atmosferas reais e ficcionalizadas de forma suprarreal³⁴.

A liberdade de deslocamento e a linguagem utilizada na obra de Frida Kahlo desestabilizam as certezas primárias de seus observadores, por meio do choque de um corpo despedaçado ou até mesmo pelas várias criações insólitas e monstruosas, que são carregadas de simbologias e através das quais há uma busca de subversão do real. Tanto seu corpo quanto sua escrita são fragmentos da constituição de sua subjetividade e são mostrados com uma reduplicação de sentido que vai “mais além”.

A obra de Frida Kahlo apresenta expressões cheias de angústia e horror, nas quais o corpo é representado como “produto de seus próprios fantasmas”, resgate e salvação, ou um “ensanguentado paraíso”. É pertinente observar como as construções realizadas por Frida Kahlo em relação à constituição imagética da sua figura feminina rompem, principalmente, com o conceito de beleza que perpetuou por vários séculos na História da Arte.

³³ O físico norte-americano Hugh Everett propôs o conceito de multimundos, em 1957, no bojo das proposições de sua tese de doutorado (GAMA-KHALIL, 2018, p. 162).

³⁴ Há um constante cruzar entre o empírico e o metaempírico. O conceito de metaempírico é assim definido: “A fenomenologia assim referida está para além do que é verificável ou cognoscível a partir da experiência, tanto por intermédio dos sentidos ou das potencialidades cognitivas da mente humana, como através de quaisquer aparelhos que auxiliem, desenvolvam ou supram essas faculdades.” (FURTADO, 1980, p. 20).

A princípio, notamos que o belo sempre foi visto como algo bom, “embora existam seres e coisas feias, a arte tem o poder de representá-los de modo belo e a beleza (ou pelo menos a fidelidade artística, dessa imitação torna o feio aceitável)” (ECO, 2013, p. 133)³⁵. Precisamente nesse contraste reside a arte de Frida Kahlo, que, com suas composições pictóricas, potencializa os sentidos que reverberam os seus sentimentos e os estilhaços memorialísticos de sua vida. Tais composições, carregadas de metáforas, encontram na fragmentação, no grotesco e no insólito os principais recursos para sua configuração; elas conseguem ir “mais além” nas representações e constroem multimundos que causam estranhamento no observador, devido à ambientação fantástica que compõem o trabalho da artista.

Observamos como a figura feminina, na História da Arte e ao longo dos anos, sofreu transições em sua estética e o conceito de belo passou a ser variável. De acordo com alguns fatores, como o ano de produção e a cultura vigente no período, é que se determinava se o que era lido imagetivamente carregava beleza ou não. Para realizar essa observação, que dialoga visceralmente com as criações de Frida Kahlo, foi realizado um recorte de algumas representações do feminino que apresentam diferentes dicotomias estéticas (figuras 30 a 34).

Figura 30: Vênus de Willendorf³⁶



Fonte: *Vênus de Willendorf*, XXX milênio a.C., Viena, Kunsthistorisches Museum.

³⁵ Para o entendimento mais detalhado do que é categorizado como belo, feio e suas vertentes, sugerimos adentrar nas pesquisas organizadas por Umberto Eco sobre essa temática, encontradas nos livros *História da Beleza* (2013) e *História da feiura* (2014).

³⁶ Imagem obtida em: LINARES, Alexandre. Vênus Willendorf, a mais famosa estátua paleolítica. *Ativando neurônios*, 2013. Disponível em: <https://ativandoneuronios.com/2013/05/24/venus-de-willendorf-a-mais-famosa-estatua-paleolitica/>. Acesso em: 14 fev. 2019.

O artefato *Vênus de Willendorf* (XXX milênio a.C. – ver figura 30) simboliza estilisticamente uma mulher com medidas corpóreas excessivas: os seios, a barriga e os órgãos genitais são extremamente volumosos. Os braços quase são imperceptíveis e o rosto é ausente, bem como os pés, o que não oferece sustentação para a peça.

Figura 31: Nascimento de Vênus³⁷



Fonte: *Nascimento de Vênus*, 1482, Sandro Botticelli, Florença, Galleria Degli Uffizi.

Figura 32: Maja desnuda³⁸



Fonte: *Maja desnuda*, 1797-1800, Francisco Goya e Lucientes, Madri, Museu del Prado.

O *Nascimento de Vênus* (1482 – ver figura 31), de Sandro Botticelli e *Maja desnuda* (1797-1800 – ver figura 32), de Francisco Goya e Lucientes, apresentam mulheres com medidas expressamente clássicas e com uma beleza idealizada pelos pintores. O padrão estético e virginal predominante considera o belo como algo superior e de agradável contemplação.

Já as pinturas a seguir, *Grande dríade* (1908 – ver figura 33), de Pablo Picasso e *Mulher com a perna dobrada* (1917 – ver figura 34), de Egon Schiele, fogem desse modelo

³⁷ Imagem obtida em: AMORIM JÚNIOR, Elias Feitosa. O nascimento de Vênus. *Infoescola*, 2019. Disponível em: <https://www.infoescola.com/pintura/o-nascimento-de-venus/>. Acesso em: 14 fev. 2019.

³⁸ Imagem obtida em: MARTINS, Simone. A maja desnuda, Francisco de Goya. *História das artes*, 2017. Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/a-maja-desnuda-francisco-de-goya/>. Acesso em: 14 fev. 2019.

padronizado de produção do belo e os artistas criam uma estética destoante do que era produzido.

Figura 33: Grande Dríade³⁹



Fonte: *Grande dríade*, 1908, Pablo Picasso, São Petesburgo, Ermi

Figura 34: Mulher com a perna dobrada⁴⁰



Fonte: *Mulher com a perna dobrada*, 1917, Egon Schiele, Narodni Galerriet.

³⁹ Imagem obtida em: A dríade (Nu na floresta). WikiArt Visual art Encyclopedia, 2013. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/a-driade-nude-in-the-forest-1908>. Acesso em: 14 fev. 2019.

⁴⁰ Imagem obtida em: Mulher sentada com a perna dobrada. *Naturale*, 2019. Disponível em: http://www.naturale.med.br/artes/2_schiele/Senschualidade/schiele3.html. Acesso em: 14 fev. 2019.

Nas imagens apresentadas (ver figuras 30 a 34), notamos como o belo está ligado à proporção das imagens, que desde a Antiguidade foi o fator principal para atributo de beleza. Essa condição de simetria foi proposta por Pitágoras como método também de limitar a produção do belo. Além disso, Heráclito acreditava que a casual desordem do mundo era responsável pela harmonia da beleza. Possuindo como ponto de partida essas pinturas, entendemos minimamente como se deram as representações do corpo feminino e os seus desdobramentos.

O corpo feminino foi retratado por artistas homens de diversos períodos históricos, que colocavam em sua maioria a sexualidade feminina e seus corpos como objeto de contemplação. Ao longo da História da Arte, a mulher foi constantemente representada a partir da perspectiva masculina e teve então sua imagem dominada por uma visão patriarcal. Dentro desse contexto de dominância masculina, o trabalho de Frida Kahlo sempre pleiteou por uma notoriedade e consistência representativa e, por isso, tentamos analisar o percurso de espelhamento e como a artista se autorepresenta através da visão *plus ultra*.

A maioria dos “gênios da arte” são homens e a produção de Frida Kahlo surge como ponto de reflexão sobre a necessidade do protagonismo feminino nesse cenário tão limitado. É necessário salientar que a figura feminina durante séculos teve um papel totalmente limitado: as mulheres eram vistas apenas como modelos para a produção de pinturas, mas suas criações foram invisibilizadas e algumas vezes até mesmo a assinatura atribuída a homens. Isso ocorria devido a uma hierarquia determinada pelo poder social masculino, que desvalorizava e sonegava o direito artístico das/às mulheres.

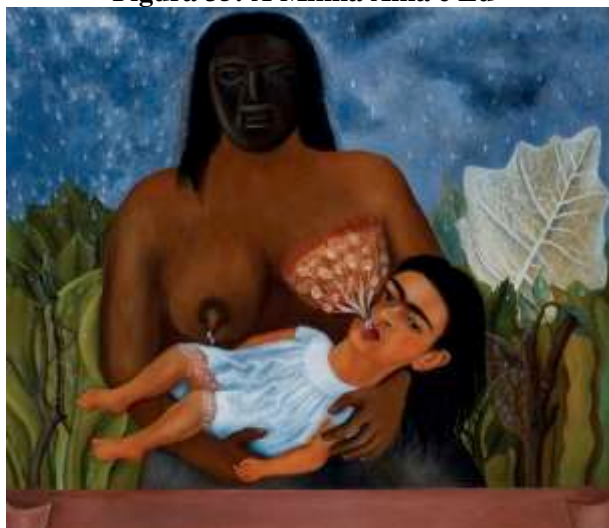
Frida Kahlo traz para a arte outras configurações para apresentar a figura feminina, não mais a partir do olhar masculino, mas com todas as particularidades referentes à sua constituição imagética, além dos modos de uma arte que reflete a cultura mexicana e as suas extensões, impregnada por uma beleza noturna e conturbadora. A obra *kahliana* mostra uma estranha variedade de aspectos heterogêneos e uma exploração de territórios que são construídos exaltando as lendas e lugares que ultrapassam as fronteiras da racionalidade.

As imagens pictóricas e os escritos no *Diário* apresentam o horror que pode se manifestar em lugares e extensões sem limites, quando se goza do vazio, da solidão e do silêncio em territórios que *a priori* foram designados para criações belas. O feio implica a repulsa, o horror, o susto, e Frida Kahlo explora a beleza da monstruosidade e do grotesco, que choca e impressiona o observador.

Nas composições da artista, o belo não aparece como uma dominante estética. A atenção em sua obra se destaca pelas extensões insólitas, há uma ruptura com a arte erudita e

mercadológica, como as apresentadas anteriormente. A exaltação cultural ganha destaque, acompanhada de uma mistura de crueldade e ousadia, que estavam bem além do tempo de sua produção, como vemos a seguir na figura 35 (*A Minha Ama e Eu*, 1937).

Figura 35: A Minha Ama e Eu⁴¹



Fonte: *A Minha Ama e Eu*, 1937. Óleo sobre metal, 30,5 x 34,7 cm.
Cidade do México, Museo Dolores Olmedo.

A natureza extremamente pessoal e feminina nas pinturas de Frida Kahlo mostra a independência artística da pintora e os procedimentos de composição, realização e modulação que utilizava e causavam espanto e curiosidade por uma autorrepresentação. Esta transmutava as suas vivências e a busca de expressão de uma identidade nacional, que foram a principal unidade de efeito na sua obra e na constituição de sua imagem enquanto artista.

Em *A Minha Ama e Eu* (1937 – ver figura 35), notamos como o tamanho dos corpos se apresenta de maneira desproporcional, o que causa estranhamento. A ausência de contato visual entre a ama e a criança que está sendo alimentada sugere o distanciamento no ato que é reduzido apenas ao processo de amamentação, pois não há nenhum sinal de afeto. A caracterização da ama de leite e o uso da máscara mostram a paixão de Frida Kahlo pelas raízes históricas e culturais do passado mexicano.

A arte de Frida Kahlo consegue potencializar outras imagens (ver figuras 36 e 37), ao recolocá-las dentro do contexto da pintura como personagens representativas de um México contemporâneo, que se conecta a culturas antigas. Há uma tentativa de resgate dos rituais mexicanos e uma junção das tradições que metaforicamente são joradas com aparência de leite e com o qual a figura semelhante à Frida Kahlo se alimenta (ver figura 35).

⁴¹ Imagem obtida em: KETTENMANN, Andrea. *Kahlo*. Trad. Sandra Oliveira Lisboa. Slovakia: Taschen, 2015. p. 49.

É interessante notar a relação de tais imagens que transitam entre o dizível e o visível, e as operações que são mobilizadas com o jogo do passado e do presente da história cultural mexicana. Isso fica evidenciado pela evocação das criações *O señor de las Limas* (900-400 a.C. – ver figura 36) da cultura Olmeca⁴² e as esculturas de cerâmica como as de *Jalisco* (100 a.C.- 250 d.C. – ver figura 37), nas quais se tem a representação feminina que amamenta, mas não dirige seu olhar para a figuração que está em seus braços:

Figura 36: O Senhor de las Limas⁴³



Fonte: *O señor de las Limas*, 900-400 a.C., pedra verde, 55 cm x 43,5 cm. Museu de Antropologia de Xalapa.

Figura 37: Esculturas em cerâmica de Jalisco⁴⁴



Fonte: Esculturas em cerâmica de Jalisco (100 a.C.- 250 d.C.).

É nesse sentido que a arte *kahliana* consegue criar multimundos e lugares paralelos fora do espaço-tempo convencional. Em *A Minha Ama e Eu* (1937 – ver figura 35), o céu de um azul intenso jorra gotículas brancas, semelhantes ao leite ofertado pela ama. A insólita composição espacial de folhagens e o isolamento que a pintura traz sugerem as múltiplas

⁴² A civilização Olmeca, antiga cultura pré-colombiana, foi fundada nas fronteiras do México e dos Estados Unidos, influenciando a formação cultural de outros povos.

⁴³ Imagem obtida em: Catálogo digital da coleção Arqueológica. MAX – Museo de Antropología de Xalapa, 2019. Disponível em: <https://sapp.uv.mx/catalogomax/es-MX/sala/detalles/41>. Acesso em: 14 fev. 2019.

⁴⁴ Imagem obtida em: Deuses reptilianos. *El Libertario*, 2013. Disponível em: <https://www.el-libertario.com/en/reptilian-gods/>. Acesso em: 15 fev. 2019.

histórias que acompanham as referências apresentadas para essa imagem, que resgata a arte antiga mexicana e expõe diversas possibilidades de materialização do imaginário.

Além disso, nos deparamos com a impossibilidade de existência, no mundo empírico, de um corpo infantil que possua a cabeça de um adulto (ver figura 35). Dessa maneira, notamos como o grotesco se instala na pintura a partir da convergência heterogênea com que as figuras esteticamente são apresentadas, salientando uma relação de excentricidade que torna a imagem estranha para o receptor.

O grotesco é caracterizado por duas vertentes: “uma, mais próxima da realidade, do cômico, do riso e do burlesco; outra, mais próxima do trágico ou do fantástico” (SIMÕES, 2005, p. 43). O conjunto de enunciados que configuram a imagem pictórica carrega uma articulação com um referente anterior a ela, não uma cópia fiel, mas por elementos que potencializam a experiência fantástica, como foi observado, e o diálogo construído com as referências que possivelmente foram inspiração para Frida Kahlo em sua composição.

A máscara Teotihuacán, utilizada pela ama (ver figura 35), esconde o rosto e a identidade da mulher, porém alguns traços como os cabelos pretos e as monocelhas remetem à figura de Frida Kahlo, ou a algum outro ancestral da pintora. Segundo Rodolfo Molina,

máscaras como essa representam o auge do desenvolvimento artístico da civilização de Teotihuacán. Elas eram usadas em rituais fúnebres de governantes e pessoas importantes, e cobriam o rosto do morto. As máscaras eram símbolos da transformação e da transição da forma humana para um estado de divindade – acreditava-se que as pessoas enterradas em Teotihuacán se tornassem heróis deificados – e os deuses sempre escondiam seus rostos com máscaras. (2011, p. 36).

Esse recurso de esconder a identidade e se autoduplicar é visto em outras pinturas da artista. Os mundos que se cruzam são o principal sustento da arte de Frida Kahlo, que por meio de traços espargidos vai construindo um olhar para fora e ao mesmo tempo para dentro de si e das suas percepções subjetivas.

O livro *Palomar*, de Italo Calvino, em determinado trecho dialoga com essas questões. Palomar faz um intercâmbio entre o lugar do observador e o que se observa, realizando as construções e fundamentos de um mundo que é constituído a partir do seu olhar:

Não será também ele uma parte do mundo que está olhando outra parte do mundo? Ou antes, dado que há um mundo do lado de cá e um mundo do lado de lá da janela, talvez o eu não seja mais que a própria janela através da qual o mundo contempla o mundo. Para contemplar-se a si mesmo o mundo tem necessidade dos olhos (e dos óculos) do senhor Palomar. Logo, não basta que Palomar observe as coisas por fora e não por dentro: daqui por diante irá

observá-las com um olhar que vem do exterior, não de dentro de si mesmo. (1994, p. 102).

Esse olhar contemplativo de Palomar é encontrado também nas produções de Frida Kahlo, ao se buscar elementos variados para a composição desses mundos que vão desenhando uma travessia de sentidos. Experimenta-se visualmente o entrelaçamento da força das relações da vida e da arte, que propiciam identificar as dessemelhanças e os pontos em comum em suas construções, as quais funcionam como uma categorização metafórica por meio de labirintos psicológicos.

Nesse roteiro criado por Frida Kahlo, algumas temáticas são recorrentes e os recursos igualmente, como o mascarar-se, que é um método de ficcionalização por meio do qual a artista cria novos mundos, que passam a existir a partir da magia existente na sua própria vida. Há uma quebra de limites relacionados ao tempo e à ambientação, que se configuram como marca principal de suas produções.

O uso de máscaras como modo de esconder o “eu” é utilizado como um dos principais símbolos de comunicação e expressão. A máscara se coloca à frente em vários contextos e em algumas civilizações, como a mexicana, são considerados objetos mágicos que proporcionam poderes especiais: ou de ajudar o morto a encontrar o caminho da vida após a morte, ou de reter a imagem/formato do rosto do morto no mundo dos vivos. A máscara mortuária é produzida logo após a morte e o processo é realizado com uma pasta de gesso, que é colocada no rosto do morto para se ter o molde da chamada “cara da morte”. Na Casa Azul de Frida Kahlo, em sua cama, há uma dessas máscaras, com a aparência do rosto da pintora, como vemos a seguir:

Figura 38: Máscara mortuária de Frida Kahlo⁴⁵



Fonte: Fotografia de Mel Lima.

⁴⁵ Imagem obtida em: LIMA, Mel. La casa Azul de Frida. *Viviendo en el México Mágico*, 2015. Disponível em: <http://viviendoenelmexicomagico.blogspot.com/2015/06/la-casa-azul-de-frida.html>. Acesso em: 15 fev. 2019.

Como observamos (ver figura 38), a exposição da máscara mortuária de Frida Kahlo proporciona aos visitantes do Museu Casa Azul obterem uma presença ausente. A caracterização da máscara disposta na cama, ambiente no qual a pintora passou o maior tempo da sua vida e o cenário principal de suas produções, carrega traços biografemáticos singulares. A escolha das cores e bordados ornando o lenço que está envolto à máscara desvela detalhes da cultura mexicana e da subjetividade da pintora. No México, as máscaras mortuárias mais famosas se encontram em diversos museus e têm como figuras principais: o monarca Maximiliano de Habsburgo, o presidente Benito Juárez, o general Pancho Villa, o presidente Álvaro Obregón, os artistas Frida Kahlo e Diego Rivera.

O fantástico se instaura nessa ordem e desordem de sentidos. A presença fixada por meio da máscara e a ausência palpável de um corpo proporcionam a construção desses “espaços outros”, tão singulares e importantes para se compreender as múltiplas histórias construídas por Frida Kahlo. Não se faz necessária uma presença corpórea para dar conta da ausência da pintora, a máscara abarca toda a singularidade atestando que tal presença existiu. Vejamos as considerações de Foucault sobre o mascarar-se e como tal uso possibilita a projeção de um espaço outro:

Tatuar-se, maquiar-se, mascarar-se é sem dúvida algo muito diferente, é fazer com que o corpo entre em comunicação com poderes secretos e forças invisíveis. Máscara, signo tatuado, pintura depositam no corpo toda uma linguagem: toda uma linguagem enigmática, toda uma linguagem cifrada, secreta, sagrada, que evoca para este mesmo corpo a violência do deus, a potência surda do sagrado ou a vivacidade do desejo. (2013, p. 12).

Observamos como esse ato de mascarar-se engloba aspectos culturais, sagrados e de forças invisíveis extremamente significativas para a produção de Frida Kahlo. Na pintura *A Máscara* (1945 – ver figura 39), notamos traços físicos da artista, os cabelos pretos com o penteado que continuamente é mostrado em seus autorretratos e a mão em destaque com unhas vermelhas e um anel que, em relação ao tamanho da máscara que segura, aparenta ter dimensões maiores que o normal, tal como o pescoço alongado relembram as similitudes encontradas no *Autorretrato* (1926 – ver figura 3).

Os cabelos roxos e desalinhados na composição da máscara salientam o ar de tristeza e desolação. O furo na região dos olhos mostra que alguém por trás da máscara enxerga o que está à sua frente, mas as lágrimas que escorrem pela face mascarada não são de quem segura a máscara (ver figura 39). As lágrimas emergem da tristeza que é salientada esteticamente na fisionomia da máscara, que se apresenta de forma triste, insólita e misteriosa. Por trás da máscara, tem-se uma identidade primeira que não se desvela, se mantém secreta e se inscreve

no campo do lúdico, no qual se pode fabular sobre as diversas possibilidades de “eus” que se encontram nela escondidos.

Figura 39: A máscara⁴⁶



Fonte: *A Máscara*, 1945. Óleo sobre tela, 40 x 30,5 cm.
Cidade do México, Museo Dolores Olmedo.

A máscara possibilita os discursos de nova significação: é brincar com as possíveis alternativas de figuração e de construção de lugares, é estar em outro lugar, ao mesmo tempo interior e exterior de si. As emoções são plastificadas, se encontram em uma ambientação inacessível, inatingível. É possível estar feliz ou triste, como na imagem analisada (ver figura 39). E o “eu” que segura essa máscara? Quais são suas verdadeiras construções que percorrem esse espaço de invisibilidade? Sobre esse assunto, Foucault acrescenta:

A máscara, a tatuagem, a pintura instalam o corpo em outro espaço, fazem-no entrar em um lugar que não tem lugar diretamente no mundo, fazem deste corpo um fragmento de espaço imaginário que se comunicará com o universo das divindades ou com o universo do outro. Por ele seremos tomados pelos deuses ou seremos tomados pela pessoa que acabamos de seduzir. De todo modo, a máscara, a tatuagem, a pintura são operações pelas quais o corpo é arrancado de seu espaço próprio e projetado em um espaço outro. (2013, p. 12).

Esse espaço a que Foucault (2013) se refere surge, nas pinturas de Frida Kahlo, como uma construção de dobra do tempo e da ambientação, na qual é possível se ficcionalizar e assumir outras identidades, experimentando sensações, sonhos e fantasias. Afinal, é por meio do “jogo entre os espaços externos e internos que definem em grande parte o grau de

⁴⁶ Imagem obtida em: KETTENMANN, Andrea. *Kahlo*. Trad. Sandra Oliveira Lisboa. Slovakia: Taschen, 2015. p. 48.

fantástico na narrativa de ficção” (GAMA-KHALIL, 2012, p. 32). Os jogos criados por Frida Kahlo constroem espacialidades fantásticas, como também observamos na pintura a seguir:

Figura 40: Menina com máscara da morte⁴⁷



Fonte: *Menina com máscara da morte*, 1938, 14,9 cm x 11cm.
Nagoya City Art Museum, México.

Em a *Menina com máscara da morte* (1938 – ver figura 40), é abordado o tema da morte pela presença de duas máscaras mortuárias, uma no rosto da menina e outra no chão ao seu lado. A ideia tradicional com que o povo mexicano vê a morte é a principal temática dessa pintura, a qual teve origem após o luto de Frida Kahlo pela morte do filho, em um aborto espontâneo, que causou nela intenso sofrimento. Segundo Herrera, “a pequena pintura, pouco maior do que uma mão, foi um presente a Dolores del Río, que diz que a imagem representa o filho que Frida nunca teve e foi instigada por uma conversa entre as duas sobre a infelicidade da pintora de não ter conseguido dar à luz um filho de Diego” (2011, p. 270).

A máscara usada pela menina é uma das principais peças utilizadas por crianças nas festas tradicionais mexicanas. O cravo amarelo que ela segura delicadamente apresenta a aura de inocência infantil e pode simbolizar a oferenda aos túmulos feita para os espíritos dos mortos que são lembrados. A máscara que se encontra ao lado da menina tem a fisionomia semelhante à de um tigre e parece oferecer proteção. Na cultura mexicana, tal máscara é vista como um talismã protetor para os infantes.

Tradicionalmente, as máscaras fazem parte do imaginário popular mexicano e são parte da identidade nacional, contemplando o uso em ambientes religiosos a esportivos, como na luta livre. O aspecto e a aparência das máscaras são variáveis de acordo com a cultura

⁴⁷ Imagem obtida em: *Menina com máscara da morte* (Niña con máscara de Calavera). *Google Arts & Culture*. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/menina-com-m%C3%A1scara-da-morte-ni%C3%B1a-con-m%C3%A1scara-de-calavera/XgGnVsKm4o3rhw?hl=pt-BR>. Acesso em: 15 fev. 2019.

regional e ganham características de animais e de seres mitológicos conforme são utilizadas nas festividades. O seu uso desenvolve uma estreita associação com o sobrenatural e o insólito, ao construir relações para além do mundo empírico, pois carregam um conjunto de histórias que extrapolam a limitação do existir do objeto máscara, adquirindo uma potencialização de sentido, um *plus-ultra*.

Essa potencialização também é encontrada nos fragmentos de multimundos que são criados na obra de Frida Kahlo e refletem a tentativa de simulação de um mundo no qual se nota o exacerbado sentimento que a pintora nutria por Diego Rivera. A composição escrita e imagética de Frida Kahlo versa de maneira intensa sobre o marido, suas vivências e são realizadas analogias e descritos sentimentos que podem ser variáveis em relação a sua veracidade, pois há um mascaramento da realidade.

A ficcionalização de si e dos ambientes que ocupava foram um recurso que a pintora utilizava, inclusive na escrita do *Diário*, um mês antes da amputação da sua perna, como relatamos no tópico 1.2 dessa dissertação. Frida Kahlo potencializava seus sentimentos, por meio da escrita, associando metaforicamente as asas às pernas, quando registra: “as asas são supérfluas. Mesmo que as cortem eu voarei!” (KAHLO, 2015, p. 259). Essa construção que é feita via palavras se consolida também na pintura, quando ela desenha figuras aladas em seu *Diário*, que remetem a essa caracterização de superação e força.

Como evidenciado em suas pinturas, as máscaras são recorrente recurso pictórico e na escrita também há uma dissimulação na ficcionalização e na construção imagética de mulher forte, que estava acima das questões colocadas em suas experiências de vida. As máscaras utilizadas por Frida Kahlo e a construção de uma *persona* forte escondem, atrás dessa simbologia, o medo, a fragilidade e a dor, fatores que são ressignificados e metaforizados nos trabalhos que ela compôs.

Sobre essa questão, faz-se necessária a leitura do trecho do depoimento de Judith Ferreto⁴⁸, que narra como se sentia Frida Kahlo diante da amputação da perna, que ocorreu em 1953:

Na noite anterior à amputação, quando finalmente ficamos sozinhos, Diego, Frida e eu, no quarto [do hospital], a enfermeira veio preparar a perna dela para a cirurgia. Houve apenas silêncio, [...] Ninguém disse uma única palavra. E em todos os dias após a operação houve silêncio. Mesmo quando ela ficava furiosa – e eu estava ansiosa para vê-la reclamando, protestando –, nada. Apenas silêncio. Somente as pouquíssimas palavras que eram completamente necessárias. Ela não estava interessada sequer nas visitas de

⁴⁸ Judith Ferreto foi uma enfermeira costa-riquenha, que estudou na Costa Rica e em Nova Iorque, muito culta e que cuidou de Frida Kahlo nos seus últimos períodos de vida.

Diego, e Diego era a vida dela. O médico apareceu e me deu ordens para insistir com Frida que ela devia andar pelos corredores, e que eu devia forçá-la a ir ao parque Chapultepec comigo, pintar, pintar e pintar. Depois que o médico saiu, ela ficou completamente perturbada. Aí veio o psiquiatra, que me perguntou o que tinha acontecido. Eu disse que ela andava quieta e que o médico viera com ordens de que eu deveria obrigá-la a pintar. O psiquiatra disse: “Por favor, Judy, não a force a fazer nada. Ela não quer viver. Nós a estamos forçando a viver.” (HERRERA, 2011, p. 502).

Após o relato de Ferreto, que se encontrava no hospital e acompanhou o sofrimento de Frida Kahlo por um período significativo, percebemos como a artista se sentia deprimida e sem vontade de viver. Quando conseguiu reagir, é como se buscasse um mascaramento da realidade e se colocasse em uma dimensão outra, na qual fabulava e construía universos múltiplos, que iam além do seu entendimento. No fluxo do sentir, essa era uma maneira de se representar como pertencente a outros lugares, não tendo só o cotidiano como inspiração para remontar aspectos culturais mexicanos e promover espanto pelo modo como o real era subvertido.

Assim, analisar as produções de Frida Kahlo – a partir de componentes como o *plus ultra* e a existência de multimundos, imbricados à construção espacial e escrita de Frida Kahlo – mostra as singularidades da pintora. A cada nova produção, ela colocava em seu trabalho muito de si em relação ao seu sentir, à sua subjetividade, que possibilita até hoje sensações variadas em seus observadores e leitores.

As configurações das simbologias da dor, da solidão e do silêncio mostram a potência da obra de Frida Kahlo, que retira do centro a representação das mulheres como seres frágeis e com corpos esteticamente padronizados, além de apresentar a força das mulheres em contexto geral. Atrás das máscaras e das várias figurações narrativas que são construídas em seu universo pictórico, percebemos a grandiosidade de um trabalho que reflete o grotesco de maneira tão bela e instaura as crenças e as consequências do fazer fantástico em tais produções.

2.3 Tempos e espaços fantásticos

Azar?
 Fatalidade?
 Não há resposta para tanta dor.

Frida Kahlo

Um universo de seres impossíveis, lugares fantásticos e de contextos improváveis permeiam o mundo pictórico e onírico da mexicana Frida Kahlo. A pintura é a maneira pela qual ela nos mostra a *mirabilia* que compõe as particularidades da visão de si e do mundo. Analisar os lugares e as particularidades de suas criações é uma viagem que possui suas fontes próprias do fantástico, ao fazer uma junção de elementos tão subjetivos. Ao observarmos o processo de figuração de Frida Kahlo em sua obra, por meio da noção de biografema de Barthes (2015)⁴⁹, notamos que a imagem projetada de si ocorre de maneira fragmentada, espargida e reinventada.

A solidão sentida e traduzida como companhia incômoda em suas pinturas acentua essa ligação com o maravilhoso, no qual o eterno presente é sempre vislumbrado. O feio e o disforme encontram lugar nos insólitos acontecimentos que são evidenciados, sendo o espelho a companhia presente durante toda a sua vida e por onde os mundos da arte e da realidade se cruzam. Foucault – na análise que faz de *Las meninas*, de Velázquez – ressalta como se dá esse olhar do pintor em relação aos sujeitos e objetos:

O pintor só dirige os olhos para nós na medida em que nos encontramos no lugar do seu motivo. Nós, espectadores, estamos a mais. Acolhidos por esse olhar, somos caçados por ele, substituídos pelo que esteve o tempo todo diante de nós pelo próprio modelo. Mas inversamente, o olhar do pintor, dirigido fora do quadro ao vazio que tem diante de si, aceita tantos modelos quantos espectadores lhe chegam: nesse lugar preciso, mas indiferente, aquele que olha e o olhado se permutam sem cessar. Nenhum olhar é estável, ou melhor, no sulco neutro do olhar que atravessa a tela na perpendicular, o sujeito e o objeto, o espectador e o modelo invertem seu papel infinitamente. (2007, p. 5).

Frida Kahlo não se satisfaz em retratar simplesmente o que via, mas fez das imagens pretendidas uma rasgadura entre o consciente e o inconsciente, criando um mundo através da sua arte, constituído de simbologias que apontam a duplicidade do sentir e o transbordamento do seu imaginário em um universo pictórico singular. Tais detalhes só são possíveis pelo olhar que a pintora direcionava para a reconstrução de um mundo interno/externo, que se baseava no preenchimento de lacunas e na tentativa de solucionar as ausências de si, do filho que nunca veio e do intenso amor que sentia por Diego Rivera por intermédio da pintura.

O olhar de Frida Kahlo transporta para sua arte, de maneira recorrente, a transgressão de fronteiras proporcionadas pelo modo contemplativo e questionador que inclui em suas produções ambiências fantásticas. Há, dessa maneira, uma ruptura na organização de suas

⁴⁹ O processo biografemático de Frida Kahlo é apresentado no capítulo 1 dessa dissertação.

temáticas e na representação de si, incluindo fantasmas duplos e seres que se metamorfoseiam a partir do seu suporte corporal.

O corpo serve, então, como referência e, por meio do olhar que contemplava o espelho, Frida Kahlo compreendia o que estava posto lá (a imagem de si). Quando era transportado para a tela, passava por um processo de materialização do enfrentamento entre o mundo dado com as temáticas do “eu” para algo mais além, que entrecruzava e sobrepunha os elementos criando ambiências fantásticas que manifestavam elementos que não entram na ordem “natural” das coisas.

Vê-se o outro e suas particularidades, mas o corpo habitado, lugar absoluto e inescapável, só é visualizado na ambiência do espelho. Ao olhar, consegue-se enxergar o outro e as suas mais ínfimas particularidades imagéticas, enquanto na condição individual se tem um espaçamento figurativo que caracteriza uma “ausência para si”, pois a auto-observação é um processo distanciado. Foucault esclarece essas diferenças:

Minha cabeça, por exemplo, é uma estranha caverna aberta ao mundo exterior através de duas janelas, de duas aberturas – estou seguro disso, posto que as vejo no espelho. E, além disso, posso fechar um e outro separadamente. E, no entanto, não há mais que uma só dessas aberturas, porque diante de mim não vejo mais que uma única paisagem, contínua, sem tabiques nem cortes. E nessa cabeça, como acontecem as coisas? E, se as coisas entram na minha cabeça – e disso estou muito seguro, de que as coisas entram na minha cabeça quando olho, porque o sol, quando é muito forte e me deslumbra, vai a desgarrar até o fundo do meu cérebro –, e, no entanto, essas coisas ficam fora dela, posto que as vejo diante de mim e, para alcançá-las, devo me adiantar. (2013, p. 10).

O corpo subjetivo é de difícil delimitação e acesso, por não haver a possibilidade de visualizar a inteireza de si. Percebe-se apenas o corpo externo, isto é, fragmentos de pernas, abdômen e braços, nunca o corpo em toda a sua completude, pois o indivíduo está aprisionado do lado de dentro. Os olhos funcionam como o ingresso que abrange as percepções internas e se corporificam nas informações transmitidas.

O impulso que move à produção de autorretratos em diferentes épocas da História da Arte é o desejo de compreender a relação entre o sentir e as reverberações e questionamentos do “eu” em relação ao corpo. Essa experiência de se olhar faz com que, nas composições de Frida Kahlo, o fantástico surja na contemplação, no processo de reconhecer e descobrir a sua subjetividade e paradoxalmente a aversão ao que é visto no espelho. Em alguns escritos que compõem a biografia da pintora, ela expõe essa relação dupla com seu reflexo no espelho:

Mas subitamente, ali sob o espelho opressivo, tornou-se imperiosa a vontade de desenhar. Tinha todo o tempo, já não apenas para traçar os rabiscos, mas

para lhes inculcar um sentido, uma forma, um conteúdo. [...] À maneira clássica, utilizei um modelo para aprender: eu. Não era fácil, pois, por mais que pensemos ser o nosso tema mais evidente, somos também para nós próprios o mais difícil. Julgasse conhecer cada fração do nosso rosto, cada traço, cada expressão, mas tudo se esboroa sem cessar. Somos nós e outrem, julgamos conhecer-nos até as pontas dos dedos e, de repente, sente-se o nosso próprio invólucro escapar-se, tornar-se completamente estranho ao que tem dentro. No momento em que sentimos que já estamos fartos de nos vermos, apercebemo-nos de que a imagem à nossa frente não somos nós. (JAMIS, 1992, p. 113–114).

Ao se olhar no espelho, é projetada a imagem de si em um outro espaço, sendo esse inacessível e, por isso, é possível compor várias narrativas e refluir sobre si, como vimos em tópicos anteriores. O espelho é um dos principais elementos que caracterizam a sobrenaturalização de seres, na obra de Frida Kahlo, e é por meio dele que figuras tão insólitas e grotescas ganham vida.

Para entender a complexidade da criação da artista e como há a construção desses ambientes fantásticos, é necessário lançarmos um olhar sobre a dor, a tristeza, a compaixão, o amor, a traição, sentimentos esses que são apresentados de maneira intensa e em espaços que transmitem a sensação de vazio. Isso propicia uma experiência fantástica, na qual as expressões apresentadas a cada imagem pictórica estão majoritariamente interligadas com passagens da vida da pintora, revelando uma carga de dores físicas e psicológicas intensas. Ademais, a insolidez do tempo e das representações se faz presente, tanto na escrita como em imagens desconectadas da realidade cotidiana.

As cores utilizadas nas pinturas se configuram como um fator subjetivo essencial para compreender as nuances biografêmicas da pintora. O vermelho vibrante é uma das marcas recorrentes: na alegria das roupas, nos sofrimentos dos abortos e traições; aparece também nas fitas de suas tranças e nas frutas, deixando sua marca de vida. Frida Kahlo escreveu:

Quem diria que as manchas vivem e nos ajudam a viver?! Tinta, cheiro de sangue. Não sei que tinta eu usaria que quisesse deixar seu rastro em tais formas. Eu respeito seus desejos e farei o que puder para deixar escapar de mim mundos, mundos borrados de tinta – terra livre e minha. Sóis distantes que me invocam porque formo parte de seu núcleo. Tolice... O que eu faria sem o absurdo e o fugaz? (HERRERA, 2011 p. 322).

Os devaneios criados pelas aventuras da mente *kahliana* trazem combinações de cores da arte mexicana, que contrabalanceiam ou intensificam seus dramas psicológicos, pois as cores são utilizadas para comunicar suas emoções, evidenciando a visibilidade de um “eu” apaixonado pela vida, que produziu através de sua paleta combinações singulares. O

significado das cores que compõem seu trabalho é explicado em seu *Diário*, ela faz analogias a sentimentos como medo, tristeza, loucura, amor, pureza, alegria, doença, ternura e mistério:

Experimentarei os lápis
Apontados para o ponto infinito
Que olha sempre
Para a frente:
O verde – tépida e boa luz
Magenta – asteca. velha TLAPALI
sangue de atum, o mais vivo
vivo e mais antigo
cor de pimentão, de folhas que se
torna terra, loucura, enfermidade
medo parte do sol e da alegria,
eletricidade e pureza amor,
nada é negro – realmente nada
folhas, tristeza, ciência, Alemanha
toda desta cor, ou
pelo menos a roupa sob a roupa
cor de anúncios ruins
e de negócios bons.
distância. E a ternura
também pode ser deste azul
Sangue? Quem sabe, pode ser!
(KAHLO, 2015, p. 198).

Observando o texto, é notório como Frida Kahlo procura em sua escrita uma espécie de absorção completa do sentido da palavra, ao deslocar seu pensamento para a busca de um significante para cada cor que configurasse o seu significado subjetivo. Em cada pintura, as cores dão vida ou mostram a carga de sentimentos que pretendia serem externalizados. As cores são um importante fator na caracterização das ambiências e na dualidade que Frida Kahlo buscava empregar entre vida/morte e dor/esperança. Ademais, essa relação que desloca o pensamento para a palavra cria uma experiência inventiva que é gerada pela imaginação, ao conseguir acoplar e harmonizar os diferentes elementos por meio de uma exposição gráfica.

Vejamos como Marina Valesquino Affonso dos Santos apresenta essa relação:

Um dos significados do substantivo feminino Imagem direciona justamente para a representação gráfica de pessoas ou objetos: por representação compreende-se, aqui, a exposição escrita, que pode ser uma simples reprodução do pensamento ou ainda apenas a descrição da coisa que se quer representar, ou ainda em um sentido mais filosófico, pode-se referir a conteúdo que foi apreendido pela imaginação ou pela memória. Se a imaginação é uma capacidade humana para inventar ou criar, a imagem vista como conteúdo da imaginação precisa de uma forma para ser representada (2018, p. 13).

O que depreendemos dessa relação são as construções como as realizadas por Frida Kahlo por intermédio da escrita, na qual apresenta uma outra vertente criativa. É importante explicitar que, para alguém que não tem conhecimento da história de vida de Frida Kahlo, pode parecer que as palavras não têm nexos. Porém, ao adentrar a atmosfera biografemática, notamos o imbricamento entre a realidade e a imaginação, que circulam de modo atemporal, como notamos nesse outro texto retirado de seu *Diário*:

A vida silenciosa...
 Doadora de mundos...
 Veados feridos
 Roupas tehuanas
 Raios, penas, sóis
 Ritmos ocultos
 “A menina Mariana”
 frutos muito vivos
 a morte se afasta –
 linhas, formas, ninhos.
 as mãos construindo
 os olhos abertos
 sentidos de Diego
 lágrimas inteiras
 todas muito claras
 cósmicas verdades
 vivendo sem ruído.
 Árvore da Esperança
 mantém-te firme.
 (KAHLO, 2015, p. 150).

Quando Frida Kahlo escreve: “A vida silenciosa, doadora de mundos”, percebemos como a sua subjetividade se apresenta nessa escrita, intensificando a solidão sempre pungente em sua vida e a criação de lugares nos quais os espelhamentos de si transitam e revelam essas narrativas do silêncio. Elas são importantes para a construção da temporalidade fantástica em suas composições, o que viabiliza para que seu leitor adentre em um universo estético e literário que amplia as suas percepções ao ter que preencher as lacunas deixadas na escrita.

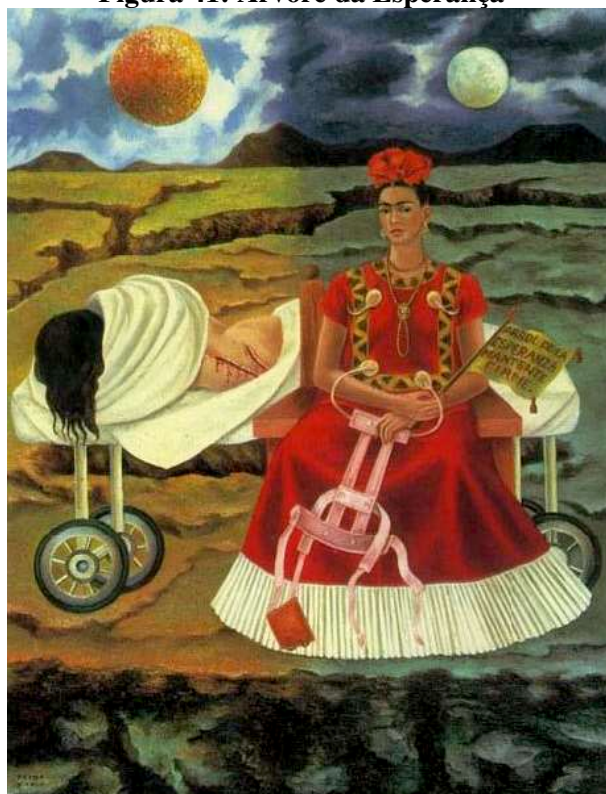
Areladas a isso, as imagens do seu texto norteiam um caminho biografemático, ao apresentar a sua relação de amor com o México por meio de fragmentos importantes que compõem a caracterização do seu nacionalismo, o que fica expresso na seguinte passagem:

Roupas tehuanas
 Raios, penas, sóis
 Ritmos ocultos
 “A menina Mariana”
 frutos muito vivos
 (KAHLO, 2015, p. 150).

O uso de elementos como as roupas *tehuanas* desvela a importância do vestuário, na constituição de um discurso identitário que compreende os sentidos memorialísticos existentes nas roupas. Podemos inferir como é importante o papel do vestuário na história social da pintora, que ao vestir trajes de *tehuanas*, por exemplo, cria uma primazia primitiva de rememoração dos índios mexicanos e da sua ligação com a terra; logo, há nesse gesto implicações lendárias e, ao mesmo tempo, políticas. Além de demarcar a noção de pertencimento e a afirmação de lealdade às tradições do país, com base na exaltação da cultura dos índios mexicanos e em sua vinculação com a terra e os costumes.

A tela *Árvore da Esperança* (1946 – ver figura 41) – na qual o corpo se apresenta como uma possível metáfora do estado interior de Frida Kahlo, em que um duplo é recriado de maneira sólida e palpável – faz referência ao poema anteriormente analisado da página 150 do *Diário*. As palavras nele utilizadas contemplam as representações da morte, de Diego Rivera, da tristeza e da esperança na recuperação, sinalizada pela citação de “Árvore da Esperança / mantém-te firme” (KAHLO, 2015, p. 150).

Figura 41: Árvore da Esperança⁵⁰



Fonte: *Árvore da Esperança*, 1946. Óleo sobre masonita, 55,88 cm x 40,64 cm.
Coleção de Daniel Fipacchi, Paris.

⁵⁰ Imagem obtida em: KETTENMANN, Andrea. *Kahlo*. Trad. Sandra Oliveira Lisboa. Slovakia: Taschen, 2015. p. 73.

Na imagem pictórica (ver figura 41), há duas mulheres. Uma deitada em uma maca de hospital, de costas para o observador, envolta a um lençol branco, com cortes profundos abertos e sangrando nas costas. Com aparência imperativa e orgulhosa à frente da maca, sentada em uma cadeira marrom, se encontra uma figuração feminina semelhante à Frida Kahlo, com roupas de *tehuana*, saia vermelha com barrado branco franzido acompanhado por uma blusa vermelha com detalhes em amarelo e preto.

Essa mulher segura um colete ortopédico cor-de-rosa como um troféu e está utilizando outro colete. Nas mãos, ela segura uma bandeira amarela com letras em vermelho e os dizeres “Árvore da Esperança mantenha-se firme” (“Árbol de la esperanza mantente firme”), como o escrito no trecho do *Diário* analisado acima. A esperança que reverbera da dor é sinalizada pela dualidade do tempo exposto na pintura. O estudioso Davi Roas, em seus estudos sobre cronologias alteradas, observa que

Nós gostemos ou não, vivemos submetidos ao tempo: uma magnitude que avança de maneira irreversível e irrefreável para frente. Por mais que Einstein afirme que nossa experiência do mesmo é relativa à posição e velocidade do observador, ou que a mecânica quântica revele alterações cronológicas inesperadas, nossa experiência do real se guia pela inexorável flecha do tempo, que nos diz que não se pode inverter e tampouco deter o curso dos acontecimentos. (2012, p. 106, tradução nossa)⁵¹.

Há uma justaposição de tempos paralelos que mudam a caracterização dos acontecimentos e sua segmentação, como exposto na tela (ver figura 41). Nesse caso, o fantástico se concebe na inquietação gerada por um mesmo indivíduo estar em duas dimensões temporais distintas, como Frida Kahlo apresenta nessa pintura e também em *As duas Fridas* (1939 – ver imagem 13), quando os dois espelhamentos de si em épocas e vivências diferentes se encontram em um mesmo ambiente.

O tempo é igualmente responsável por sinalizar outras dualidades, como o formato em que o quadro é dividido, seja nos contrastes de partes claras e escuras, ou nas simbologias do sol e da lua como elementos opositores para sinalizar dor e esperança. Além do corpo vestido que aparenta força e a *mexicanidad*, em oposição a sua ausência que é impregnada de fragilidade pelo corpo deitado na maca e doente. Em relação a essas dualidades, Maria Conceição Monteiro observa que

⁵¹ “Nos guste o no, vivimos sometidos al tiempo: una magnitud que avanza de manera irreversible e imparable hacia delante. Por mucho que Einstein afirme que nuestra experiencia del mismo es relativa a la posición y velocidad del observador, o que la mecánica cuántica revele insospechadas alteraciones de la cronología, nuestra experiencia de lo real se rige por la inexorable flecha del tiempo, que nos dice que no puede invertirse ni detenerse el curso de los acontecimientos.” (ROAS, 2012, p. 106).

O duplo não apresenta absolutamente nada de material, mas está situado no reino do desejo, naquilo que não sou, mas busco ser, porque sempre fui. É um estar e ser, algo que se mostra e se oculta. Por fim, é uma representação que se faz através do apagamento, do simulacro. Dessa forma, duplo e ressignificação obtusa configuram-se em narrativas que levam a leituras suspensas entre imagem e descrição, entre definição e aproximação. (2012, p. 100).

Essa dualidade que se situa no desejo é expressa de maneira recorrente na obra de Frida Kahlo e, no *Diário*, se apresenta tanto na parte escrita quanto nas imagens. Esse desejo se afigura em narrativas nas quais o duplo que anseia cria na escrita memórias e situações com aspecto dissimulado. É visível como a imagem de Diego Rivera é representada diferentemente do que os dados biográficos sinalizam: no *Diário*, a artista o descreve apenas com adjetivos amorosos e constrói uma imagem de bom marido e amante, enquanto se sabe que isso não se configurava totalmente como verdadeiro. Isso se aplica também à própria construção da personalidade de Frida Kahlo, sempre vista com força inabalável: ela procurava nas suas roupas de *tehuana* e em sua arte ressignificar as dores da vida, como exposto anteriormente.

Nos períodos em que estava separada de Diego Rivera, Frida Kahlo trabalhava com pinturas sob encomenda, mas desvelava nas imagens muito do seu universo pessoal e desespero íntimo. Clare Booth Luce⁵² encomendou à pintora um retrato de sua amiga Doroty Hale⁵³, que inclusive conheceu Frida Kahlo no México. Em bilhete enviado por Frida Kahlo a Clare, ela agradeceu a quantia paga e disse que esperava que Clare gostasse da pintura feita.

A tela intitulada o *Suicídio de Doroty Hale* (1939 – ver figura 42) possui um desdobramento trágico, como o visto em *Umas facadinhas de nada* (1935 – ver figura 21). A pintura causa estranheza em seu observador ao trazer a trajetória do ato suicida de uma mulher, que é retratado em três estágios diferentes, o que torna a representação mais palpável e verossímil. Na imagem pictórica, tem-se um edifício semelhante ao Hampshire House⁵⁴ onde Doroty Hale se suicidou. Em um dos andares mais altos, há uma mulher sentada no parapeito de uma janela com uma vestimenta preta, a figura é colocada em um plano distanciado.

⁵² Clare Booth Luce (1903-1987) foi uma das figuras mais marcantes do século XX. Jornalista e correspondente da guerra na Europa, na década de 40, escreveu roteiros para Hollywood e peças que foram sucesso na Broadway.

⁵³ Doroty Hale (1905-1938) trabalhou como modelo, dançarina e atriz; casou-se com o muralista Gardner Hale. E em 1938, aos 33 anos, foi encontrada morta na calçada de seu apartamento em Nova York. Sua morte foi considerada suicídio.

⁵⁴ O Hampshire House é um prédio de apartamentos e hotel localizado no 150 Central Park South, contém 155 apartamentos em 36 andares. Foi inaugurado no ano de 1937, em Manhattan, Nova York.

Figura 42: Suicídio de Doroty Hale⁵⁵



Fonte: *Suicídio de Doroty Hale*, 1939. Óleo sobre masonita, 59,05 cm x 48,26 cm.
Museu de Arte de Phoenix, Phoenix, Arizona.

Como em uma sequência, ao centro do quadro (ver figura 42), uma mulher está caindo de ponta-cabeça, os olhos encaram com aspecto violento o observador e não há qualquer indício que a ação cause medo. O corpo se entremeia às nuvens e é encoberto parcialmente, o que dá a impressão de perturbação no desenrolar da ação, precedendo a manifestação da concretude do ato, pois simbolicamente é usado como instrumento de apoteoses e das epifanias.

Logo abaixo, em tamanho maior, tem-se a figura de um cadáver ao chão, em meio ao sangue que jorra do seu corpo, com olhar atravessado e forte para o seu observador. A figura feminina demonstra não se sujeitar ou se abalar diante do ocorrido. Isso pode ser visto como uma condição de resistência diante da escolha de não querer viver mais, o que para a sociedade é encarado como um ato de fraqueza e na pintura feita por Frida Kahlo é mostrado com outro aspecto. A profundidade do olhar era a principal marca identitária de Doroty Hale (ver figura 43), intenso e acentuado, o que Frida Kahlo desloca para a pintura.

⁵⁵ Imagem obtida em: KETTENMANN, Andrea. *Kahlo*. Trad. Sandra Oliveira Lisboa. Slovakia: Taschen, 2015. p. 52.

Figura 43: Fotografia de Doroty Hale



Fonte: <http://official-dorothy-hale.blogspot.com/>.
Acesso em: 16 dez. 2019.

O recurso de se colocar um dos pés projetando-se para além da faixa e as manchas vermelhas de onde escorre o sangue, em *Suicídio de Doroty Hale* (1939 – ver figura 42), apresenta o artifício utilizado na produção de *retablo*, por retratar uma narrativa imagética do momento em que um desastre ocorre até o seu desfecho. Na extremidade inferior da tela, há uma legenda que sugere ter sido escrita com o sangue da própria mulher, na qual se lê:

Na cidade de Nova York, no dia 21 de outubro de 1938, às seis da manhã, se suicidou a sra. Dorothy Hale, atirando-se de uma janela muito alta do edifício Hampshire House. “Em sua memória [agora há um espaço em branco de onde as palavras foram apagadas], este *retablo* foi pintado por Frida Kahlo.” Do lado direito da inscrição, sob as palavras “cometeu suicídio” e acima da palavra “Kahlo”, há uma mancha vermelha da qual escorre sangue. (HERRERA, 2011, p. 356).

O artifício de utilizar a legenda que conta a história retratada no quadro fornece ao observador uma experiência inesperada, um ponto de interrogação que culmina em um instante de espanto como reação imediata, ao desvio do admitido convencionalmente. Nessa perspectiva, cabe preencher algumas lacunas devido ao apagamento do seguinte trecho no quadro: “pintado a pedido de Clare Booth Luce, para a mãe de Dorothy”. O espanto, ao ver a imagem e tal inscrição, é retratado no seguinte depoimento:

Para sempre vou me lembrar do choque que tive quando tirei o quadro da caixa. Eu me senti enojada, fisicamente mal. O que eu ia fazer com aquela pintura medonha do cadáver estatelado da minha amiga, o sangue escorrendo na moldura? Eu não podia devolver [...] Eu não encomendaria um quadro tão sangrento nem do meu pior inimigo, muito menos da minha desafortunada amiga. (HERRERA, 2011, p. 355-356).

Os sentimentos despertados pela tela, como ocorreu com Clare Booth Luce, imprimem a essa ambiência a sua função fantástica, ao instaurar sentidos que se utilizam de um conflito do real para a constituição de um evento na presença do inexplicável. É inegável o sentimento de estranheza despertado pela sequência imagética e ambivalente a isso a curiosidade estendida pela sedução do estranho e do horror propiciados por ela.

Então, o fantástico se revela pela sedução do observador, que se predispõe a aceitar o convite para mergulhar na atmosfera mágica, em que o corpo fantasmal da figura de Dorothy Hale habita. Seu espectador sofre uma confrontação com a figura exposta, que escapa ao entendimento prévio e seguro, o que gera uma inquietação pela interrupção da normalidade temporal e espacial que supostamente deveria ocupar.

Nesse viés, a ambiência e os tempos fantásticos, na pintura, se configuram por intermédio do tempo da ação narrada imagetivamente e do olhar da figura feminina, ambos exteriorizam características insólitas e do horror. O espaço anônimo e vazio no qual o corpo está despojado é totalmente desconectado, imaterial e estranho, como as espacialidades ficcionais que compõem os pesadelos. A ambiência em tal composição causa um intenso impacto ao explorar elementos biografemáticos da vida de Dorothy Hale. Em relação aos espaços, Gama-Khalil aponta que

Essa importância do espaço não se encerra apenas no plano da caracterização das personagens ou da paisagem geográfica, como um mero plano de fundo, porém pode ser entendida como uma forma de revelar metaforicamente as práticas ideológicas do mundo posto em ficção e ser um potente canal para a deflagração de sentidos, contribuindo para a polissemia literária. (2012, p. 30).

Observamos, então, como o fantástico se configura em espacialidades diferentes sobrepostas em conjunção, como no ambiente ficcional criado por Frida Kahlo para recontar o ocorrido a partir do seu olhar. Essa escolha de jogar com a subjetividade do outro criou uma estética que desestabiliza o observador por não conseguir discernir o ponto que limita a realidade da alucinação desencadeada pelo fantástico.

Logo, o tempo na imagem pictórica se apresenta com o formato diferente do encontrado no mundo empírico. Há um “não tempo” e um lugar outro que é totalmente híbrido, ao mostrar a presença fantasmagórica do passado e a presentificação do acontecimento que alegoricamente se comunicam com o que está impregnado na imagem (ver figura 42).

Nessa época, Frida Kahlo escreveu a Nickolas Muray: “Essa é a pior época da minha vida, e eu vou ficar surpresa se conseguir sobreviver.” (HERERRA, 2011, p. 356). A dor da

separação de Diego Rivera deixava nas produções de Frida Kahlo traços de solidão e desespero, que ficam evidenciados no quadro analisado.

Portanto, notamos como essa criação espacial de tempo e desejo é essencial para entender os mecanismos de produção de Frida Kahlo, que partem da própria subjetividade. Percebemos como esses ambientes fantásticos estão impregnados de heterotopias, pois são múltiplos e colocam o observador em uma dimensão outra de análise e de ruptura do que é posto no mundo empírico. Eles criam por si só outras possibilidades que acomodam esse aperfeiçoamento da irrealidade tão distante do senso comum e do mundo “em que vivemos”.

Para Gilles Deleuze e Félix Guatarri (1997), não há a existência de um sentido absoluto, mas uma pluralidade que se manifesta na distinção entre espaço liso, caracterizado pela “viagem do pensamento”, vazio, desértico, aberto e possui toda a potência do pensamento humano; em contrapartida, o espaço estriado, no qual todas as ordens são impostas. Essas espacialidades não são da mesma natureza e apresentam uma oposição complexa, pois suas construções são abstratas, sendo o espaço híbrido o que abarca a mistura entre o liso e estriado e simboliza a distância do pensamento.

As ambiências nas criações de Frida Kahlo não são homogêneas, possuem elementos múltiplos. Os territórios nas imagens pictóricas são constituídos de fragmentos, que por sua vez contêm um sistema semiótico no qual as ações e as paixões são os elementos principais que compõem a enunciação. O enredamento fantástico e as suas espacialidades conseguem romper com a ordem empírica do sentir, ao transportar o observador para espacialidades complexas. Silviana Rodrigues Lopes aponta que

Tudo o que nos toca, toca-nos por essa presença que confere a cada coisa uma reserva que a torna inapropriável. Ela é a única em cada momento, porque único é o seu potencial para fazer parte de um tecido precário e frágil aos nossos olhos, mas ao qual podemos supor a consistência do que inexoravelmente se transforma por ação de apelos, choques, correntes, que desde o ponto mais distante chegam até ali e garantem o milagre da diversidade das formas. (2012, p. 6).

Frida Kahlo constrói a sua atmosfera fantástica no enlace entre o vivido e o imaginado, sendo esses constituídos majoritariamente por acontecimentos relacionados às suas experiências de vida. É notório como o insólito é desencadeado por intermédio da construção desses espaços ficcionais e fantásticos, que possuem possibilidades de trocas entre corpo, ambiente e sonho.

As imagens, sejam elas pictóricas ou fotográficas, possuem a capacidade singular de fixar instantes, suspender a velocidade e a transformação das coisas e do tempo. Elas se fazem

pela imortalidade de ações e corpos em um tempo próprio com toda a sua intensidade. Assinalam um elo que é estabelecido no jogo de vida e morte viabilizado pela ausência da presença corporificada.

Para além disso, as imagens e as palavras fluem em um universo livre das convenções e das amarras sociais. Tudo é permitido no universo *kahliano*, que faz do grotesco sua marca de originalidade, ao rebuscar, borrar e mostrar o disforme como belo em ambientes fantásticos, que reverberam toda a sua criação para além do mundo empírico, posto e convencional.

2.4 Sonhos e delírios insólitos: cronotopia do onirismo

Pois com frequência sonho com ela (só sonho com ela), mas jamais é inteiramente ela [minha mãe morta]: ela às vezes tem, no sonho, alguma coisa de um pouco deslocado, de excessivo: por exemplo, jovial ou desenvolta – o que ela jamais era; ou ainda, sei que é ela, mas não *vejo* seus traços (mas será que no sonho se *vê* ou *sabe*?): sonho com ela, não a sonho. E diante da foto, como no sonho, trata-se do mesmo esforço, do mesmo trabalho sisifino: remontar, aplicado, para a essência, descer novamente sem tê-la contemplado, e recomeçar.

Roland Barthes

As imagens criadas por Frida Kahlo são carregas de cores, que se cruzam como em um sonho, no qual a realidade se imbrica a um universo onde reina o onírico. A imaginação da artista é colocada em primeiro lugar como um princípio de devir psíquico, pelo qual há um impulso criativo. Este brota em suas produções por intermédio das figurações escritas e pictóricas, que ganham vida diante das páginas e das telas em branco que as convidam e ordenam esses universos sonhados.

Essa abertura que se dá para a construção de um espaço-outro ocorre pela fissura do “eu” e pela exposição ao irracional, que enseja uma absorção do real pelo mundo imaginário, por intermédio dos sonhos e dos devaneios. Acontece com tal característica a criação de um espaço ficcional que é regido por experiências e situações diversas, nas quais as possibilidades de pluralização de produção imagética e temporais são propiciadas.

Há um certo entrelaçamento entre as imagens produzidas por Frida Kahlo e as representações de corpo humano e não-humano, nas quais o espaço-corpo ganha outras dimensões que vão além do imaginado. Dessa maneira, há uma metamorfose do corpo, que

passa a se configurar de modo humano, não humano e fantasmal, ao apresentar outras funcionalidades, como a duplicidade, personalidades múltiplas, o narcisismo e o fantástico. A ruptura da ordem natural ocorre ao serem criadas figuras que possuem características do mundo empírico, mas com funções da ordem do sobrenatural.

Corpos fraturados ou com membros ausentes parecem emergir de um devaneio, na obra de Frida Kahlo. Essa suscita uma tentativa de fuga para além do real, ao alargar as possibilidades de composição corporal e espacial que só são possíveis na ordem dos fenômenos oníricos. As construções sonhadas transmutam para o mundo pictórico como possibilidades que se colocam de lugares a serem reabitados e narrativas que passam inconscientemente a fabular outra ambiência sonhada.

Bachelard explica o devaneio cósmico como um fenômeno da solidão que liga o sonhador ao seu mundo:

É um fenômeno da solidão, um fenômeno que tem sua raiz na alma do sonhador. Não necessita de um decerto para estabelecer-se e crescer. Basta um pretexto – e não uma causa – para que nos ponhamos em “situação de solidão, em situação de solidão sonhadora”. Nessa solidão, as próprias recordações se estabelecem como quadros. Os cenários dominam o drama. As recordações tristes adquirem pelo menos a paz da melancolia. E isso ainda coloca uma diferença entre o devaneio e o sonho. O sonho permanece sobrecarregado de paixões mal vividas na vida diurna. A solidão, no sonho noturno, tem sempre uma hostilidade. É estranha. Não é verdadeiramente a *nossa* solidão. (2001, p. 14).

É notório como o devaneio cósmico se instaura de maneira elementar no universo pictórico e escrito de Frida Kahlo, na solidão que se mostra com aspectos pungentes e na apresentação do tempo como um estado de alma. Em suas produções, emergem com aparência monstruosa aspectos que brotam de dentro de si, como em um pesadelo que ganha existência a partir da criação imagética e escrita.

A solidão vivenciada por Frida Kahlo e exposta nas suas telas parte do devaneio cósmico, por meio da intensificação de situações vividas, que é um tema muito recorrente em suas criações e evidencia como a solidão tem um formato discursivo e potente. O isolamento desde a infância, por problemas de saúde, contribuiu para que o silêncio se instaurasse naturalmente e em suas telas fica explícito como ele surge de maneira arquitetada e metafórica, sugerido na maioria das vezes pela temática da morte.

O “silêncio” nunca deixa de implicar seu oposto e depender de sua presença: assim como não existe “em cima” sem “embaixo” ou “esquerda” sem “direita”, é necessário reconhecer um meio circundante de som e linguagem para se admitir o silêncio. Este não apenas existe em um mundo pleno de

discurso e outros sons, como ainda tem em sua identidade um espaço de tempo que é perfurado pelo som. (SONTAG, 1987, p. 18).

Esse som que acompanha o silêncio⁵⁶ é composto na obra de Frida Kahlo por questões que atravessam suas memórias e mobilizam as emoções, mesmo que solitárias e incompreendidas. E se manifestam na configuração de como a pintora percebia o mundo, com uma abertura efetiva, sentimental e desfigurada, que estava para além dela em um gesto interior e exterior.

Por esse motivo é necessário analisar como se dão as metamorfoses do “eu” e os elementos fantásticos responsáveis por carregar a insolidéz e o fantástico, que percorrem as composições corpóreas em um dualismo rigoroso. Ora se estende como uma esfera de plenitude, carregada das fontes de vida e esperança e por outro lado surge como simbologia da morte, da doença e da desesperança em relação à vida, em ambiências obscuras e assombradas por figuras com aparências grotescas.

A linguagem criada pelo silêncio resvalou o vazio com uma intensidade que transpassou os limites do espaço e do tempo e criou cenários em que se parece estar submerso como em um sonho. Em sua maioria, esses se apresentam com aspectos que salientam a inquietude e a melancolia e é a partir do corpo que essa ambiência onírica se faz, seja em condição de luto (pelas lembranças da perda dos filhos e do sonho da maternidade) ou do desejo (de ser a detentora do amor de Diego Rivera).

No discurso contemporâneo, o corpo é pensado como um suporte de inscrições, no qual se diluem as identidades do indivíduo. Esse é o lugar em que ocorre a apresentação de si, além de ser uma estrutura simbólica que se escreve na maneira como o sujeito se coloca no mundo. Os seus usos culturais e sociais fazem com que haja constantemente uma encenação, pois é, na superfície de projeção, que a singularidade pessoal é buscada. O corpo nas pinturas de Frida Kahlo se apresenta como referência primordial de arte e é marcado por subjetividade, semelhante a um rascunho no qual há ressonâncias de sentidos. Como observa David Le Breton, “o sentido nele se desdobra e nele se perde como num labirinto onde o próprio corpo traça os caminhos” (2003, p. 11).

Ademais, a partir do fim do século XIX, desenvolveu-se uma nova perspectiva culturalista que, de acordo com Corbin (2005), foi responsável pela ruptura da distinção entre corpo e espírito. Nesse contexto, compreende-se que a corporeidade se estabelece por

⁵⁶ A questão referente ao silêncio não foi trabalhada de modo mais aprofundado, pois nos detivemos em outras temáticas.

intermédio de uma construção entre o dentro e o fora, que, no caso de Frida Kahlo, podem ser tomados como a dobra de sua subjetividade e suas indumentárias.

A mistura de acontecimentos estranhos e que entalham construções do real e do imaginário atua como um jogo no qual perpassam imagens e emoções pelo espelho e essas estão para além do que é verificável e posto no mundo empírico. Em relação a essas possibilidades de manobras asseguradas pela ficção causada pelo reflexo do espelho, em *Sobre os espelhos e outros ensaios*, Eco destaca:

O uso dos espelhos como canais pode permitir *mise-em-scène*⁵⁷, enquadramento e montagem dos esquadramentos, todos artifícios semiósicos que darão um melhor rendimento quando se referirem a imagens não especulares. Aquilo que permaneceria inalterado qualquer que seja a alucinação de S2) seria a natureza assemiósica das imagens especulares sempre ancoradas por uma relação causal ao seu referente. S.2 poderia ser levado a processos de universalização, a quase esquecer que observa imagens especulares, vivendo assim uma “estória-tipo” e não uma estória-ocorrência. (1989, p. 30).

Na composição imagética de Frida Kahlo, vemos como as temáticas obscuras fascinam a pintora constantemente. É diante do espelho que a identidade imaginária, esse “eu” ficcional, constrói espacialidades de acordo com o estado emocional da artista⁵⁸. O uso do espelho a transporta, assim como *Alice no país das maravilhas*, para outra materialidade, composta quase sempre por uma estética carregada de angústia. Essa é a contemplação que se coloca do espaço imaginado, que por intermédio dos devaneios oferece uma escapatória ao tempo do mundo empírico, sendo a pintura a condição de vislumbrar outras ambiências e a construção de “eus”. No espelho, o corpo é colocado em outro espaço e em outro tempo. O corpo empírico e o corpo refletido habitam pelo menos duas temporalidades e duas espacialidades – reais e insólitas a um só tempo.

Nesse jogo de composições, o real é absorvido pelo imaginário e as projeções realizadas compreendem ações significativas no estatuto da função figurativa. Constrói-se, a partir disso, uma ambientação plausível para os atravessamentos do insólito e do onírico, que multiplicam a viabilidade de existência de personagens e dobras de si, que emergem desses espaços verossímeis e ímpares.

O corpo funciona como um meio de articulação pelo qual várias possibilidades são postas. Nas pinturas de Frida Kahlo, em sua maioria, há marcas memorialísticas de uma ordem simbólica que culmina em metamorfoses do corpo, que se ressignifica e (re)nasce. Isso

⁵⁷ *Mise-em-scène*: ficção.

⁵⁸ A relação da arte *kahliana* com os espelhos já foi pontuada anteriormente; contudo, é pertinente retornar a essa relação neste momento em que o foco é a cronotopia insólita.

passa a ser instaurador do insólito, devido às materialidades e construções subjetivas que são realizadas e à maneira como a pintora “brinca” com todas as possibilidades que emanam das suas criações.

Na escrita, em algumas partes do *Diário*, a configuração instaurada é de uma atmosfera de profusão de palavras e sentimentos que se colocam com formato inebriante, quase sempre de maneira estilhaçada e borrada. As figuras dispostas nas páginas do *Diário* parecem emergir de ambiências que fogem à compreensão comum: são deuses, figuras femininas vestidas com saias de *tehuanas* ou nuas, além de partes de corpos fragmentados, sendo o pé a simbologia mais recorrente.

Essas representações e desordens que se estabelecem explicitam as projeções mentais e as questões emocionais que Frida Kahlo enfrentou em seus últimos anos de vida. Tais figurações interferem relativamente no discurso, que, mesmo se apresentando de tal forma, consegue fazer sentido. Semelhante ao processo onírico de composição pictórica de Frida Kahlo, Francisco Goya experiencia aspectos similares em *O sonho da razão produz monstros* (1799 – ver figura 44). Outra produção de grande destaque criada por Goya compõe a série *Los Caprichos* (*Os caprichos*) e evidencia como, por meio do sono, se está exposto ao irracional e ao grotesco, o que suscita identificar e criar uma nova leitura da realidade.

Figura 44: O sonho da razão⁵⁹



Fonte: *O sonho da razão produz monstros*, 1799. Gravura. Museu Nacional de Gravura da Academia Real de Belas Artes de San Fernando, Madrid.

⁵⁹ Imagem obtida em: O sono da razão produz monstros, de Francisco Goya. *Artout*, 2020. Disponível em: <https://artout.com.br/o-sono-da-razao-produz-monstros/>. Acesso em: 15 jan. 2020.

As construções artísticas de Frida Kahlo, como as de Goya⁶⁰, partem desse espaço figurado pelo sonho e o corpo-espaço-tempo está imbricado nessa cronotopia do onirismo, bem como a multiplicidade de figurações criadas nasce dessa invasão do irracional que surge como um universo ilimitado. As composições imagéticas que dão ênfase à monstruosidade e ao grotesco revelam esse estado de constante melancolia, no qual o teatro das ilusões é apresentado pelo reflexo do espelho.

A esse respeito do monstruoso Jorge Coli aponta que

A razão dorme, e sua luz se apaga. Isso pressupõe, portanto, um esforço áspero de vigília, enquanto a noite, o obscuro, o monstruoso, existem por direito natural, prévios a qualquer racionalidade. Ao invés do triunfo do pensamento verdadeiro da razão, da claridade que invade para sempre o universo, o que se descobre é uma predominância invencível das trevas. Situação angustiada: a falha da vigília determina a invasão do irracional. Os olhos arregalados do lince nos falam dessa angústia: a da frágil razão que deve manter-se alerta, embora não o consiga. Minúscula luz bruxuleante diante do negror espesso. Se notarmos bem, mesmo nas suas obras onde a Liberdade ou a Constituição são luminosas, essa luz nunca é triunfante, mas possui um caráter agônico, uma existência dificilmente obtida diante do escuro. (1996, p. 310).

Ocorre, então, uma irrupção das trevas e da irracionalidade nas figurações insólitas, sendo as personagens moldadas pelo espaço-tempo. Nesse sentido, de acordo com os estudos de Gama-Khalil, “a compreensão da figuração, ou seja, dos processos de composição de personagens, relaciona-se diretamente aos processos de composição temporal e espacial, porque não há personagem se não houver para ela uma ancoragem no tempo e no espaço” (2018, p. 159). Os traços de realidade se mostram por intermédio de ecos que reverberam em meio ao silêncio da projeção de si e as construções artísticas advêm, muitas vezes, do jogo entre o resgate de e a ruptura com elementos biografemáticos, ruptura essa que se manifesta na distorção das perspectivas temporais e espaciais.

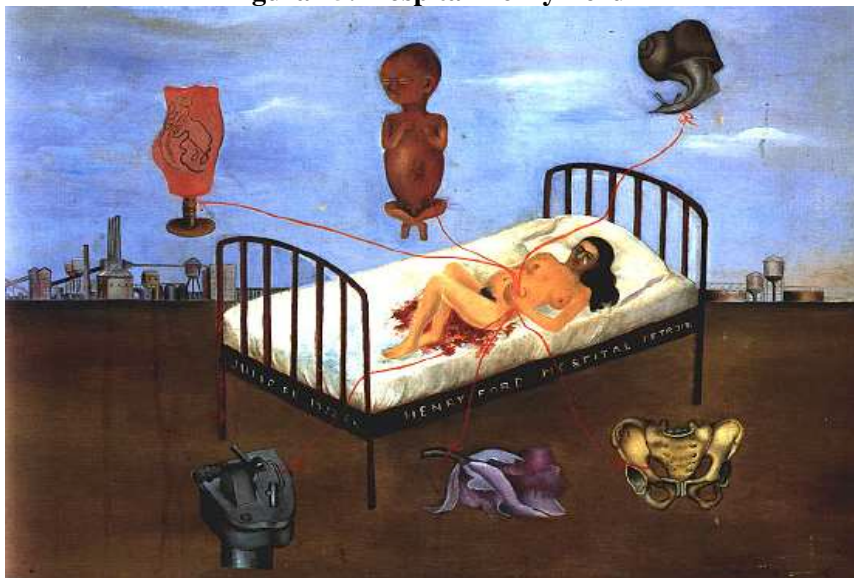
O mundo real é absorvido pelo mundo imaginário e as projeções realizadas compreendem ações significativas no estatuto da função figurativa. Constrói-se a partir disso um mundo possível para os atravessamentos do insólito e do onírico, que emergem desses mundos ímpares, como observamos na tela *Hospital Henry Ford* (1932 – ver figura 45).

Na imagem pictórica, vemos uma figura feminina semelhante à Frida Kahlo, que chora deitada em uma cama e abaixo de seu corpo há uma grande quantidade de sangue. Nas laterais da cama, tem-se o nome do hospital (HENRY FORD), o mesmo que designa a tela, e a data

⁶⁰ Francisco de Goya (1746-1828) foi um dos maiores mestres da pintura espanhola; pintor da corte e também o pintor dos horrores da guerra, das assombrações do mundo e da vida interior dos homens. Francisco José de Goya y Lucientes nasceu em Fuendetodos, Saragoça, Espanha, em 1746.

da internação. O corpo nu sangra e tem várias ramificações que conectam objetos simbólicos ao corpo da mulher que segura tais conexões. Os objetos bailam no ar (ver figura 45), carregados de significação e indicam uma articulação com a perda do segundo filho de Frida Kahlo, em 1932, também decorrente de um aborto espontâneo.

Figura 45: Hospital Henry Ford⁶¹



Fonte: *Hospital Henry Ford*, 1932. Óleo sobre metal, 31,11 cm x 39,37 cm. Coleção Dolores Olmedo, Cidade do México.

Esse corpo-espaco passa a simbolizar metaforicamente os aspectos diferentes que podem contribuir para a figuração cronotópica, que, segundo Bakhtin, é a “interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas” (2014, p. 211). A ambiência insólita dentro do espaço da pintura conecta objetos de diferentes espacialidades, que são um reflexo da percepção de Frida Kahlo em relação à narrativa criada e transpassada imageticamente para a pintura. O caracol, por exemplo, pode traduzir a dor e a lentidão do processo abortivo e principalmente a falta de aceitação da não concretude da maternidade.

O feto que se apresenta em tamanho superior às outras representações retém equiparidade apenas com o corpo da mulher. Este se encontra no centro da pintura (ver figura 45) e articula o presente e o passado devido à anulação da existência do feto, havendo um contraste entre a vida e a morte. Esse olhar sobre o tempo promove a compreensão dos símbolos flutuantes que dialogam com a maternidade interrompida; além disso, o espaço vazio e o distanciamento que se tem da vida “normal” da cidade industrializada pela internação revelam a dor que imperava naquele contexto e só era sentida de maneira pungente

⁶¹ Imagem obtida em: KETTENMANN, Andrea. *Kahlo*. Trad. Sandra Oliveira Lisboa. Slovakia: Taschen, 2015. p. 39.

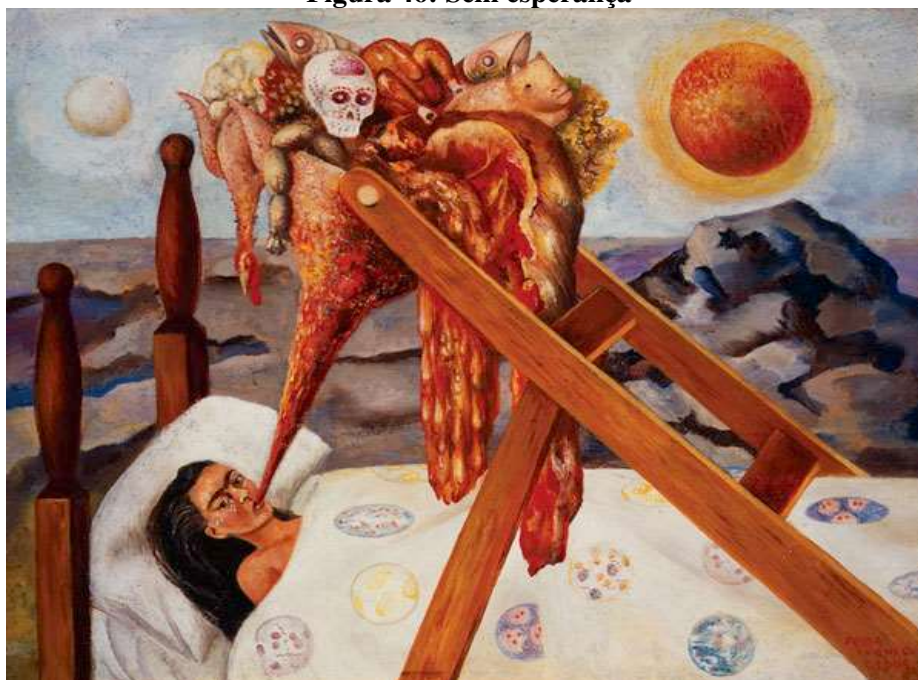
pela mulher que perdera o filho. Assim, a solidão age como um grito silencioso, ao evocar elementos que comunicam essa ação.

O torso rosa é uma representação de um raio-x da coluna vertebral, que, de acordo com as percepções de Frida Kahlo na época, poderia ter sido um agravante que colaborou para a perda do filho e a figura do interior de uma coluna vertebral, que se encontra mais ao canto, evidencia essas questões de saúde. A orquídea roxa e murcha foi um presente dado por Diego Rivera em uma de suas visitas ao hospital e simboliza a sexualidade e a fertilidade. Mais abaixo, tem-se uma máquina metálica que foi utilizada no processo de curetagem.

A pintura de Frida Kahlo modifica as dimensões espaciais em projeções ficcionais que se fazem como em um sonho, na constância de um silêncio perturbador e na trama do discurso que sugere a presença de vazios que vão surgindo na reconstrução dos acontecimentos. O sono oferece múltiplos sonhos e nas produções “todos esses sonhos vários e particulares, distantes da vigília do *logos*, são tecidos com palavras e ações: as muitas teceduras narrativas da ilusão” (PESSANHA, 1992, s.p.).

Na pintura *Sem esperança* (1945 – ver figura 46), visualizamos uma narrativa da desilusão, que é apresentada por uma mulher com traços estéticos parecidos com os de Frida Kahlo, deitada em uma cama de madeira e a sua frente um cavalete posicionado, semelhante aos utilizados pela pintora quando não podia se locomover. O cenário de horror que se configura a partir dessa ação parece emergir de um devaneio.

Figura 46: Sem esperança



Fonte: *Sem esperança*, 1945. Óleo sobre masonita, 27,94 cm x 36,19 cm.
Coleção Dolores Olmedo, Cidade do México.

A mulher chora copiosamente e olha diretamente nos olhos do observador, o seu corpo está coberto por um lençol com vários universos compondo a sua estampa (ver figura 46⁶²). De sua boca sai um redemoinho de vômito, em que se tem materializado peixe, peru, frango, porco, linguiça, carne bovina, cérebros, uma caveira com o nome “Frida” escrito na testa. Essa composição oferece uma cena grotesca e asquerosa, que pode enojar alguns espectadores em uma primeira contemplação.

Nessa pintura, estão o sol e a lua no mesmo espaço, salientando a dualidade das coisas, o que é visto também em *Árvore da Esperança* (1946 – ver figura 41). O espaço vasto e segmentado relembra a fragmentação da palavra e do corpo, tão utilizada e recorrente na obra de Frida Kahlo. A incerteza em relação ao espaço que essa cama ocupa e os aspectos de como são revestidas as configurações mais ocultas do silêncio e da melancolia reestabelecem a sensação de imersão em um pesadelo, tamanho o espelhamento do grotesco e a composição heterotópica do espaço, que colabora para a consolidação da ambiência fantástica na pintura.

A figuração insólita se dá na imagem como em um pesadelo, pelo vômito que é realizado pela figura feminina e a composição horrenda dos elementos que são apresentados. O corpo-espaço se configura como detentor da possibilidade de expelir externamente o horror e o grotesco que habitam o corpo da mulher. Ela jorra no cavalete um grito de horror, que metaforicamente pode simbolizar a estética da composição das pinturas de Frida Kahlo, como o local onde são depositadas todas as versões das suas dores existenciais e psicológicas.

Na parte posterior (atrás) do quadro analisado, assim como em outras pinturas, Frida Kahlo escreve: “Não me resta a menor esperança. [...] Tudo se move em compasso como o que contém na pança”. Desse modo, observamos como, de maneira brincalhona e irônica, a pintora busca criar narrativas imagéticas que figurem as várias nuances da sua personalidade. Em relação a tal postura de figuração, Gama-Khalil aponta que

Os estados do sono, no sonho, do delírio também derivam cronotopias das múltiplas histórias, mas propiciam aventuras e experiências específicas com o corpo-espaço das personagens; por isso podemos considerá-los como um tipo especial do referido cronotopo, cuja base é igualmente a figuração insólita. (2018, p. 172).

Frida Kahlo parecia viver de sonho, em um processo de interação e decifração do sentir, por meio de cores e traços que fruía como em uma narrativa onírica sem fim. Observamos, em suas pinturas e em seus escritos, uma realidade identificável nos estilhaços biografemáticos que vão surgindo em vários pontos, como uma tentativa de sobrevivência em

⁶² Imagem obtida em: KETTENMANN, Andrea. *Kahlo*. Trad. Sandra Oliveira Lisboa. Slovakia: Taschen, 2015. p. 72.

meio aos acontecimentos da vida, que colaboraram para que a ressignificação da dor fosse apresentada de diversos ângulos. É esse processo que situa a arte de Frida Kahlo em uma instância do “eu”, que se apresenta como em uma linha de ficção.

As composições imagéticas da pintora, diferente do belo retratado por outros artistas, procuram apresentar na desordem uma beleza pautada no grotesco, no onírico e no fantástico. A pintura *A mesa ferida* (1940 – ver figura 47) expressa bem essa insólida na composição imagética, que se configura pela presença de seres com características perturbadoras e um espaço que sugere imergir de um sonho. A cena parece se passar em um palco de teatro, cujo chão é composto por quadriláteros, que dão a ideia de profundidade; as cortinas vermelhas têm franjas detalhadas em dourado e há talvez a encenação de um acontecimento importante.

Figura 47: A mesa ferida⁶³



Fonte: *A mesa ferida*, 1940. Óleo sobre tela 74,29 cm x 98,42 cm. Paradeiro desconhecido.
A fotografia é cortesia do Arquivo Excelsior.

Ao centro da mesa, sentada, tem uma mulher semelhante à Frida Kahlo, com um único braço e esse se torna a continuação do braço de Nyarit (ídolo pré-colombiano). A figuração feminina veste roupas de *tehuana*, no barrado branco do vestido há um borrão de sangue que parece vir dos pés fragmentados da representação monstruosa que está sentada ao seu lado, um Judas e do esqueleto que tem os pés sangrando.

O Judas dispõe de um corpo disforme e grotesco em suas dimensões e composição. Aparece como reflexo ou avesso do mundo do sonho ou da loucura e suas características tendem a causar um olhar de questionamento sobre a qual ambiência tal figura pertence. A sua cabeça é pequena e sangra, o corpo está cheio de dinamites e em um abraço terno acolhe a

⁶³ Imagem obtida em: PARENTE, Belisa. Da flor afloram as obras primas. *ZENA*, 2010. Disponível em: <http://revistazena.com.br/belisaparente/materia/da-dor-afloram-obras-primas/>. Acesso em: 15 jan. 2020.

mulher, acarretando uma composição insólita e não familiar. Ademais, as figuras utilizadas na imagem pictórica partem do imaginário popular mexicano, como o esqueleto que acaricia uma mecha do cabelo da mulher.

A composição imagética do quadro (ver figura 47) causa incompreensibilidade devido à insolidez dos elementos que são utilizados, como a mesa que apresenta pés humanos fraturados com aspecto de dissecado. Isso evidencia o grotesco, ao colocar partes de um corpo humano em um objeto inanimado e explicita como ocorre uma ruptura com o mundo empírico, ao desordenar os usos e as regras que englobam o seu sistema. Por outro lado, a folhagem que compõe a parte externa do espaço e o cervo de estimação de Frida Kahlo (El Granizo) salientam a ligação da pintora com a natureza e as múltiplas composições que não se submetem ao teste da realidade, mas surgem por meio da aparição de figuras do contexto cultural mexicano, como a presença dos sobrinhos da pintora, Isolda e Antonio Kahlo.

A composição de *A mesa ferida* (1940 – ver figura 47) se assemelha à imagem de *A última ceia* (1495-1498 – ver figura 48), de Leonardo da Vinci, em que se anuncia aos doze apóstolos que alguém entre eles trairia Jesus. São baseadas no texto bíblico de João 13:21.

Figura 48: A última ceia⁶⁴



Fonte: *A última ceia*, 1495-1498. Têmpera e óleo sobre duas camadas de gesso aplicadas em estique, 460 cm x 880 cm. Refeitório de Santa Maria Delle Grazie, Milão.

Como a figura principal ao centro da mesa, Jesus, que foi traído por um dos seus apóstolos, Frida Kahlo, de maneira caricata e empregando elementos da cultura mexicana, apresenta em *A mesa ferida* (1940 – ver figura 47) a metáfora de como se sentia traída pela vida. A sucessão de cirurgias e coletes ortopédicos colaborou para que em várias cartas endereçadas às pessoas próximas, a artista discorresse sobre a punição que sentia ao ter que fazer o uso de “28 coletes, um feito de aço, dois de couro e os demais de gesso. Um deles em

⁶⁴ Imagem obtida em: *A última ceia* – Leonardo da Vinci. *Arte e artistas*, 2019. Disponível em: <https://arteeartistas.com.br/a-ultima-ceia-leonardo-da-vinci/>. Acesso em: 15 fev. 2020.

particular, segundo Frida, não permitia que ela se sentasse nem se reclinasse.” (HERRERA, 2001, p. 418-419).

O mundo “aberto pela arte” assegura esse ir além dos mundos que habitam os pensamentos de Frida Kahlo, no qual são traduzidos os diversos elementos que se compõem pelo seu olhar. De acordo com Herrera,

O papel de sofredora heroica tornou-se parte integral de Frida: a máscara tornou-se o rosto. E uma vez que a dramatização da dor passou a ter uma função cada vez mais fundamental em sua autoimagem, ela exagerava os fatos de seu passado, alegando, por exemplo, que não tinha ficado apenas um, mas três meses no Hospital da Cruz Vermelha. Ela criou um eu que era suficientemente forte para suportar os golpes que a vida lhe reservara; um eu capaz de sobreviver na verdade, transformar – aquele planeta desolado. (2011, p. 100).

Os delírios insólitos perpassam, então, pelos espaços artísticos que são criados e proporcionam a representação e a ficcionalização de um e vários “eu(s)”, por intermédio das percepções desenvolvidas pela imaginação. Essas se apresentam como em um sonho, deslocado e sobrecarregado de solidão e de insolidéz, como vemos a seguir:

Figura 49: O sonho⁶⁵



Fonte: *O sonho*, 1940. Óleo sobre tela 74,29 cm x 98,42 cm.
Coleção de Selma e Nesuhi Ertegum, Nova York.

Na tela *O sonho* (1940 – ver figura 49), uma figura semelhante à Frida Kahlo dorme em uma cama de quatro colunas, que flutua no céu com aparência neutra, contínua e infinita,

⁶⁵ Imagem obtida em: KETTENMANN, Andrea. *Kahlo*. Trad. Sandra Oliveira Lisboa. Slovakia: Taschen, 2015. p. 59.

como se fosse um sonho. O acesso a esses mundos se desenvolve a partir de um corpo-espço que se constitui em uma temporalidade muitas vezes em devir.

A colcha amarela que cobre o corpo da mulher apresenta ramagens de uma planta que parece ganhar vida e se enlaçam a seu rosto. Na parte superior da cama, há um Judas deitado com dois travesseiros sob a cabeça, segurando um ramo de flores; seu corpo tem aspecto extenso, está cheio de explosivos e encara de maneira sorridente o observador. O Judas aparenta ser uma ameaça, pois pode explodir a qualquer momento o espaço da cama e nem dessa maneira o sonho da mulher, que repousa, é abalado. A fisionomia serena relembra uma passagem do *Diário* em que Frida Kahlo fala sobre os sonhos:

Sonho Sonho
Sonho Sonho
Sonho
Sonho
Vou morrer de
Sonho (KAHLO, 2015, p. 235).

Como (re)afirmado, a composição escrita traz muito do que foi vivido por Frida Kahlo durante a sua vida, na criação de imagens que carregavam elementos semelhantes aos encontrados no mundo empírico, mas que se deslocavam para onde se estendiam os delírios e os sonhos da pintora. Os espaços do silêncio e da melancolia são preenchidos pela imaginação, que viabiliza a criação de uma pluralidade de mundos, nos quais o onírico se configura como um suporte para a instauração do corpo nesses multimundos que não dispõem de temporalidade alguma, transitando a um só tempo pelo real e o fabulado.

Então, os elementos que também reverberam nas pinturas analisadas partem da suspensão promovida pelo sonho, que funciona como uma brecha que é povoada constantemente pela presença da morte e que causa estranhamento devido às construções na maioria embasadas no grotesco. A consistência imagética com que são criados esses mundos e seus “personagens” aparece nas inúmeras criações em que Frida Kahlo se autorepresenta, como observamos na tela *O veado ferido* (1946 – ver figura 50). A representação metamorfoseada com traços humanos e de animal salienta a ligação da artista com a criação de mundos nos quais a melancolia poetiza a degenerescência tanto física quanto psíquica.

Um cervo, com corpo animal e fisionomia humana semelhante à Frida Kahlo, possui em cima da cabeça uma galhada e seu corpo sangra, pois é trespassado por nove flechas que causam ferimentos, o que vai ocasionar provavelmente uma morte de forma lenta. Enquanto isso, o rosto permanece inalterado diante da dor, com uma expressão de nobreza e dignidade.

Figura 50: O veado ferido⁶⁶



Fonte: *O veado ferido*, 1946. Óleo sobre masonita, 22,86 cm x 30,48 cm.
Coleção Sr. Espinosa Ulloa, Cidade do México.

Ao assumir o corpo do animal como uma simbologia particular, Frida Kahlo insere nesse universo um *devenir animal*⁶⁷, por meio do qual é retirada a individualidade do animal e a sua presença é corporificada com a mistura humano-animal, que desencadeia uma figura que se torna realmente “outra coisa” dentro desse cenário. Notamos, desse modo, como há nesse processo uma ressimbolização da existência, que emana uma multiplicidade de forças pelo corpo, que se apresenta machucado.

A imagem parece surgir de um cenário onírico, no qual a ambiência verde e as águas claras, que passam ao fundo da pintura, acrescidas da figuração insólita e fantástica, colaboram para essa caracterização (ver figura 50). A cultura mexicana contemporânea se baseia no folclore e na cultura indígena, ao utilizar componentes do mundo natural interconectados: humano e animal. Assim, Frida Kahlo busca simbolizar como se sentia nos lugares de alvo e presa do sofrimento. As flechas salientam essa dor permanente e demorada que é sentida enquanto ainda se está vivo no processo de morrer, além de rememorar o santo da Igreja Católica, São Sebastião, que também possui o corpo transpassado por flechas nas imagens que o representam.

A unidade do corpo composta pela metamorfose é vista na cultura mexicana como algo bastante difundido, pois “se supõe que os seres humanos “partilham com outras vidas não humanas a mesma matéria humana”. Por essa razão, os artistas pré-colombianos

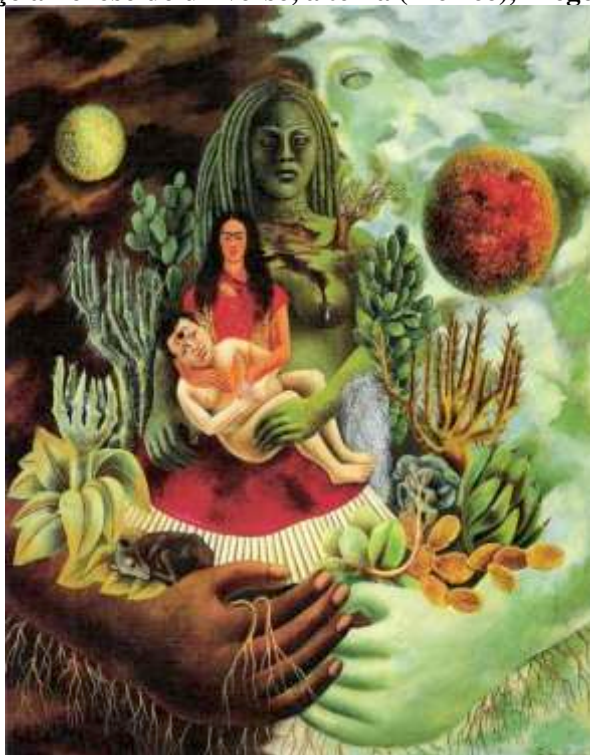
⁶⁶ Imagem obtida em: KETTENMANN, Andrea. *Kahlo*. Trad. Sandra Oliveira Lisboa. Slovakia: Taschen, 2015. p. 74.

⁶⁷ “Pois se o *devenir animal* não consiste em se fazer de animal ou imitá-lo, é evidente também que o homem não se torna “realmente” animal, como tampouco o animal se torna “realmente” outra coisa. O *devenir* não produz outra coisa senão ele próprio. É uma falsa alternativa que nos faz dizer: ou imitamos, ou somos. O que é real é o próprio *devenir*, o bloco de *devenir*, e não os termos supostamente fixos pelos quais passaria aquele que se torna.” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 15).

produziam criaturas abstratas, compostas, metade humana e metade animal, para simbolizar a ideia de continuidade e nascimento” (HERRERA, 2011, p. 432).

Em *O abraço amoroso do universo, a terra (México), Diego, eu e señor Xolotl* (1949 – ver figura 51), Frida Kahlo concentra em uma só imagem os elementos mais significativos para seu universo pictórico. O amor ao México, ao señor Xolotl e a seu esposo Diego Rivera são mostrados na imagem pela maneira como os corpos estão um no outro e para o outro, constituindo um abraço que abarca amorosamente todo o universo pictórico *kahliano*.

Figura 51: O abraço amoroso do universo, a terra (México), Diego, eu e señor Xolotl⁶⁸



Fonte: *O abraço amoroso do universo, a terra (México), Diego, eu e señor Xolotl*, 1949. Óleo sobre tela, 69,85 cm x 60,32 cm. Coleção sr. e sra. Eugênio Riquelme.

A pintura (ver figura 51) é constituída por três abraços amorosos e, em uma amplitude maior, tem-se uma figura que representa o universo e é caracterizada pelas cores verde e marrom. É detentora do sol e da lua, que flutuam nesse espaço ao mesmo tempo, o que explicita a dualidade da vida e da morte, tão características na obra de Frida Kahlo. Seus braços possuem raízes, apresentando vidas que se colocam a brotar nesse universo.

Centralizada na imagem, há uma figura feminina semelhante a uma deusa da terra que representa o México. Do seu seio brota uma gota de leite, metáfora utilizada também na pintura *A Minha Ama e eu* (1937 – ver figura 35), como já vimos. Por meio das fissuras que

⁶⁸ Imagem obtida em: KETTENMANN, Andrea. *Kahlo*. Trad. Sandra Oliveira Lisboa. Slovakia: Taschen, 2015. p. 79.

surgem a partir do seu peito, ficam explicitados os ciclos de destruição e renascimento, elementos dúbios que compõem a ambiência. O señor Xólotl⁶⁹, animal que aparece diversas vezes nas produções de Frida Kahlo, repousa na mão que abraça o multimundo *kahliano* e carrega a simbologia do México antigo, que o nomeava como responsável por guardar o reino dos mortos.

A figura feminina de cabelos pretos se veste com uma indumentária vermelha de barrado branco, que possui um acentuado volume e é alongado. Como já considerado, o corpo na pintura de Frida Kahlo atua como um espaço simbólico na construção da identidade cultural, sendo manipulável e suscetível a múltiplas encenações, de acordo com o momento e o ambiente social no qual está inserido. Assim, o corpo se configura como suporte variável de identidades, em busca de significação e ressignificações, além de expressar diferentes culturas e visões do mundo.

Na pintura (ver figura 51), a mulher chora e caem duas lágrimas dos seus olhos. Em seu colo, se encontra um espelhamento de Diego Rivera, assim como um bebê nu, que contempla o observador. O terceiro olho, que é usado de maneira recorrente nas representações que a artista faz do marido, aparece também nessa pintura. Em relação à composição imagética de Diego Rivera, Frida Kahlo discorre, de forma brincalhona, sobre as escolhas adotadas para a representação:

Sua forma: com sua cabeça de tipo asiático sobre a qual crescem cabelos escuros tão ralos e finos que parecem flutuar no ar, Diego é um imenso bebê com um rosto agradável e um olhar ligeiramente triste. [...] E muito raramente um sorriso irônico e afetuoso, a flor de sua imagem, desaparece de sua boca de Buda com lábios carnudos. Ao vê-lo nu, imediatamente pensamos em um sapo de pé, apoiado sobre as patas traseiras. Sua pele é branca-esverdeada, como a de um animal aquático. Apenas suas mãos e seu rosto são mais escuros, porque tostados pelo Sol. Seus ombros infantis e estreitos e arredondados fluem sem ângulos em braços femininos que terminam em mãos maravilhosas, pequenas e delicadas, suaves e sutis feito antenas que se comunicam com todo o universo. É espantoso que essas mãos tenham servido para pintar tanto e ainda trabalhem infatigavelmente. (HERRERA, 2011, p. 454-455).

Na fala da artista, Diego Rivera é descrito de forma divertida, sendo importante observar como essa imagem contempla de forma geral os contextos imaginários de criação de Frida Kahlo. Diego Rivera se torna um bebê nessa composição e o México amorosamente acolhe em um abraço sua “princesa lendária”, Frida Kahlo, que em sua obra e na composição biografemática de suas memórias carregou os traços dessa cultura tão intensa e singular. Por

⁶⁹ Frida Kahlo possuiu um cachorro com o mesmo nome, o que demonstra seu afeto por ele.

meio das composições artísticas de Frida Kahlo, foi permitido mergulhar em histórias que compõem o imaginário mexicano e entender como o seu contexto cultural possibilita ambientar cenários oníricos e insólitos, como os que compõem as obras analisadas.

Em relação a essa questão, Rosalba Campra explica que “O mundo é – parece ser – uniforme, coerente; cada coisa em seu lugar destinado, sua etiqueta. Essa textura se rompe por uma presença perfeitamente normal, como é a de um cavalo, mas que, nesse espaço, não se justifica.” (2016, p. 133-134). A configuração de como são dispostos os elementos nas pinturas de Frida Kahlo carrega essa “incoerência”, que possibilita preencher lacunas e “decodificar” o mundo, simulando uma realidade que é posta apenas no reflexo irredutível do espelho.

Nessas condições, a “irrealidade” cria tempos e espaços fantásticos, que permitem a (re)configuração de um mundo sonhado, que proporciona possibilidades que surgem a partir da imaginação criante da artista. Sua imaginação, sem dúvidas, fornece composições que se pautam nas trajetórias da sua existência com elos que desestabilizam a nossa certeza em relação ao que é real e o que é imaginado. A dor, ou o sonho? Frida Kahlo foi além, *Viva la vida!*

RESÍDUOS MEMORIAIS

A poesia converte a pedra, a cor, a palavra e o som em imagens. E essa segunda característica, o fato de serem imagens, e o estranho poder de suscitar no ouvinte ou no espectador constelações de imagens, transforma em poemas todas as obras de arte.

Octavio Paz

Acompanhar, ao longo desses anos, os textos escritos e as imagens pictóricas de Frida Kahlo fez com que tecêssemos alguns caminhos para a análise de sua produção artística. O cuidado para que o “fazer literário” não se perdesse, em meio a sua vasta produção, foi uma das nossas principais preocupações. No entanto, o grande desafio da pesquisa se tornou destrinchar, nas produções de Roland Barthes, a sustentação necessária para embasar a nossa criticidade teórica e reflexiva em relação à linha biografemática que decidimos adotar. Esta se encontra esfacelada em vários livros do autor, não havendo apenas um que trate especificadamente do assunto e, para encontrarmos um trajeto, foram necessárias várias leituras e aos poucos tudo foi ficando mais claro.

O percurso imagético eleito para o decorrer da dissertação e o seu desfecho, com o Caderno de Imagens (ver Apêndice 03), busca enriquecer a experiência biografemática dos nossos leitores, pois imaginamos que a escolha pontual das pinturas e fotografias é essencial para se entender com clareza como é configurado o universo *kahliano*. Barthes evidencia a importância do *spectrum* da fotografia, “porque essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com o “espetáculo” e a ele acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto” (2015, p. 17).

Dessa maneira, pretendemos que essa presença ausente – proporcionada pelas produções pictóricas, fotografias e sua biografia, apresentada em “Uma vida a ser recontada” (ver Apêndice 01) – proporcione um olhar mais atento aos contornos, às linhas, à ausência e à presença de cores que vão tecendo os múltiplos espaços em que Frida Kahlo se faz presente. Esperamos que a exposição memorialística da pintora, no final da dissertação, contribua para esclarecer suas vivências e os motivos que podem ter desencadeado esse olhar que contempla o espelho e cria ambiências tão fantásticas. Ao adentrarmos em sua intimidade, podemos compreender os devaneios que a solidão criava e o silêncio que se configurava com aspecto tão pungente.

Assim, à medida que as análises foram construídas, o olhar em relação à vida e às criações da pintora foi moldado, pois de modo intenso ambos se entrecruzam. Tornou-se

necessário distanciarmos o olhar, para tentar captar o que estava além do que de fato era apresentado. Além disso, no início da pesquisa, tínhamos vários questionamentos em relação à construção das dimensões insólitas e as heterotopias existentes tanto na ambiência quanto no espaço-corpo. As leituras e as análises realizadas nos conduziram a uma pluralidade de estudos ligados à temática, que foram essenciais na construção do percurso que fizemos a partir das heterotopias do corpo.

Nosso intuito foi analisar os desdobramentos do corpo dentro das produções artísticas de Frida Kahlo, visto que ele é a base central que percorre toda sua obra, a fonte de inspiração e de reverberações fantásticas que foram criadas por ela. Os corpos surgem quase sempre fragmentados, espargidos, ressignificando os espaços que ocupam e salientando as dores físicas e psicológicas da pintora.

Ao enveredarmos nas leituras relacionadas ao corpo, percebemos a importância das indumentárias usadas por Frida Kahlo e o quanto de memória está impregnado na materialidade do vestuário, sendo este constituinte determinante da subjetividade da pintora e por meio do qual ela acentuava sua nacionalidade. A *persona* da artista possuía a liberdade de escrita de si e descobrimos, em nossas análises, o quanto o seu vestuário é um traço biografemático essencial, o qual possui uma linguagem e simbologias próprias, que encantam e conseguem salientar a beleza, a dor e a força existencial.

A ausência da visualização dos pés e a constância de tais figuras no *Diário*, em sua maioria machucados e separados de um suporte corporal, colocam a produção de Frida Kahlo em uma outra dimensão. Quando alguém nos questionava se Frida Kahlo era surrealista ou não, surgia a dúvida em relação aos motivos que levaram a pintora a negar veementemente essa classificação. Para resolvermos esse impasse, selecionamos algumas composições imagéticas nas quais eram mais pungentes os traços de tal enquadramento artístico e também analisamos no campo da escrita o automatismo em alguns trechos dispostos no *Diário* da artista. Descobrimos, então, que realmente a arte de Frida Kahlo não é surrealista, apesar de possuir alguns traços significantes.

Outro ponto importante a ser destacado é a constituição dos mundos que habitam as figuras criadas em suas composições, multimundos e espaços oníricos que potencializam as imagens com elementos que destoam da realidade, levando o observador a adentrar em uma ambiência semelhante a um pesadelo. A criação desses lugares no *Diário*, por exemplo, é muito presente: o nascimento de Neferúnico, o “deus da lokura”, e a idealização da família dele evidenciam como Frida Kahlo transitava pelos espaços entre o “real” e o imaginário ficcional. Inclusive, fica patente que a artista residia com suas criações nesse entre-lugar.

Nesse espaço em que habitam múltiplas histórias, descobrimos a importância da máscara para a cultura mexicana e como era um recurso recorrente que a pintora utilizava para se ficcionalizar e salientar o grotesco. Além disso, a máscara permite a associação intrínseca entre o empírico e o metaempírico na constituição de espaços, tempos e mundos paralelos. As ambiências fantásticas e as metamorfoses do corpo humano, não humano e fantasmal, nos apresentaram outra visão relativa à produção da pintora: refletimos sobre como o disforme e o feio são elementos tão singulares e únicos, que tornam o observador um cúmplice, ao ser lançado para mais longe na contemplação da narrativa que se coloca a sua frente.

Quanto às metamorfoses do “eu”, que se entremeiam às ambiências fantásticas e aos delírios insólitos que favoreciam as ocorrências do grotesco, a rasgadura do consciente e do inconsciente encontrou lugar nos insólitos acontecimentos que são evidenciados e o tempo se faz como um estado de alma. O silêncio resvala o vazio sentido e cria cenários oníricos, temporalidades singulares, devido às distorções que são realizadas. Ao longo do nosso texto, procuramos evidenciar essa maneira ficcional de Frida Kahlo operar sobre suas construções artísticas e as projeções que realizava de si para os outros.

Conforme (re)afirmamos, a pintura foi a maneira encontrada pela artista para suportar tantas dores e de forma figurativa sobreviver ao tempo com as construções imagéticas que produziu. A fim de embasar nossas análises, também buscamos catálogos e livros que tratam da História da Arte e suas vertentes, para ver como eram apresentadas as produções da pintora: poucos citavam o seu trabalho e de outras mulheres, em sua maioria de maneira sucinta ou em segundo plano.

Enfim, nesta dissertação, procuramos entender como se constituiu o universo pictórico e escrito de Frida Kahlo, e a necessidade de valorização da arte de uma mulher latina, que, por meio do seu corpo espelhado na sua produção artística e de elementos da *mexicanidad*, elevou e apresentou a cultura mexicana para o mundo todo. Acreditamos no enlace entre literatura e pintura, por evidenciar trabalhos tão potentes como os de Frida Kahlo, que ressignificam o nosso olhar em relação aos entremeios das duas artes. O espelho da pintora também nos proporciona transpassar uma brecha para fugirmos desse mundo doente, que menospreza a literatura e a arte em defesa de “mitos”.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. Frida Kahlo, o martírio da beleza. In: _____. **Pequenas epifanias**. Porto Alegre: Sulina, 1996. p.174-176.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Sentimento do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ASSIS, Machado de. **Todos os romances e contos consagrados**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. (v. 3). p. 55.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Trad. Antônio de Paula Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora F. Bernardini. São Paulo: Ed. UNESP; Hucitec, 2014.
- _____. **Estética da Criação Verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão Gomes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- _____. **Sistema da moda**. Trad. Ivonete Castilho Benedetti. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009.
- _____. **Inéditos**, v. 3: imagens e moda. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix Ltda, 1975.
- _____. **Sollers escritor**. Trad. Lúcia Maria Ponde Vassalo. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro; Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 1982.
- BASTOS, Marli Miranda. **Frida Kahlo: para além da pintora**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010.
- BAUMAN, Zygmunt. **Nascidos em tempos líquidos: transformações no terceiro milênio**. Trad. Joana Angélica D'Ávila Melo. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.
- BENJAMIN, Walter. O surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994. (v. 1). p. 21-35.
- BESSIÈRE, Irené. Le récit fantastique; forme mixte du cas et de la devinette. In: **Le récit fantastique. La poétique de l'incertaine**. Trad. Biagio D'Angelo. Colaboração de Maria Rosa Duarte de Oliveira. Paris: Larousse, 1974. p. 9-29.

BLANCHOT, Maurice. O diário íntimo e a narrativa. In: _____. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 270-278.

CALVINO, Italo. **Palomar**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

CAMPRA, Rosalba. **Territórios da ficção fantástica**. Rio de Janeiro: Dialogarts Publicações, 2016.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

COLI, Jorge. O sono da razão produz monstros. In: NOVAES, Adauto (Org.). **A crise da razão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 301-312.

CORBIN, Alain. **História do Corpo**: da revolução à grande guerra. Trad. João Batista Kreuch. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

COURTINE, Jean-Jacques. **Decifrar o corpo**: pensar com Foucault. Trad. Francisco Morás. Petrópolis: Vozes, 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Trad. Sueli Rolmik. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997. (v. 4).

DURAND, Gilbert. O regime diurno da imagem. In: _____. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arqueologia geral. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p. 65-179.

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

_____. **História da beleza**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2013.

_____. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feirst. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

_____. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

_____. O hábito fala pelo monge. In: ECO, Umberto; SIGURTÁ, Renato. **Psicologia do Vestir**. Trad. José Colaço. Lisboa: Assirio e Alvim, 1982. p.7-20.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico; As heterotopias**. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: nº1 Edições, 2013.

_____. Las Meninas. In: _____. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p 3-22.

FRANÇA, Julio. Apresentação: O insólito e seu duplo. In: GARCÍA, Flávio; MOTTA, Marcus Alexandre (Orgs.). **O insólito e seu duplo** Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. p. 7-14.

FREUD, Sigmund. O inquietante. In: _____. **Obras completas**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2010. p. 328-376.

FRIDA. 2003. Direção: Julie Taymor. EUA/Canadá. 123 min, son., color.

FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. O discurso e a diegese do Fantástico: o *Plus Ultra* da singularização. In: SANTOS, Luciene Alves; GABRIEL, Maria Alice Ribeiro; DANTAS, Michelle Bianca Santos (Orgs.). **Reflexões sobre o insólito ficcional**. João Pessoa: Editora UFPB, 2019. p. 9-21. (no prelo).

_____. Implicações Cronotópicas na Figuração da Personagem na Literatura Fantástica. In: GARCÍA, Flávio; REIS, Carlos; BATALHA, Maria Cristina (Orgs.). **A personagem nos mundos possíveis do insólito ficcional**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2018. p. 159-179.

_____. A insólita 'cadeira' de José Saramago: quase objeto?. *Millenium* (Viseu), v. 50-A, p. 33-44, 2016.

_____. As teorias do fantástico e a sua relação com a construção do espaço ficcional. In: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Cristina (Orgs.). **Vertentes teóricas e ficcionais do insólito**. Rio de Janeiro: Caetés, 2012. p. 30-38.

HALBWACHS, Maurice. **A memória Coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006

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

HISSA, Cássio Eduardo Viana. **A mobilidade das fronteiras**: inserções da geografia na crise da modernidade. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

JAMIS, Rauda. **Frida Kahlo**. Trad. Luiz Claudio de Castro e Costa. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes – Selo Martins, 2015.

_____. **Frida Kahlo**: Auto-retrato de uma mulher. Lisboa: Quetzal Editores, 1992.

JEUDY, Henri- Pierre. **O corpo como objeto de arte**. Trad. Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

KAHLO, Frida. **O Diário de Frida Kahlo**: um autorretrato íntimo. Trad. Mário Pontes. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

_____. **Cartas apaixonadas de Frida Kahlo**. Compilação Martha Zamora; Trad. Vera Ribeiro. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

KLINGER, Diana. **Escritos de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7letras, 2012.

LE BRETON, David. **Adeus ao corpo**: Antropologia e sociedade. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2003.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

LOPES, Silvina Rodrigues. Escolher pensar. **Caderno de Leituras**, Belo Horizonte, n.3, p. 1-14, 2012. Disponível em: <https://chaodafeira.com/catalogo/caderno3/>. Acesso em: 19 dez. 2019.

MARX, Karl. **O Capital**: crítica da economia política. Rio de Janeiro: Bertrand, 1994.

MEIRELES, Cecília. **Mar absoluto e outros poemas**. 2. ed. Rio de Janeiro: Global, 2015.

MIYADA, Paulo; FARIAS, Agnaldo. **Conexões entre mulheres surrealistas no México**. Trad. Izabel Burbridge. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2016.

MONTEIRO, Maria Conceição. Figurações obtusas de sonhos e fantasias: o duplo e o erótico. In: GARCÍA, Flávio; BATALHA, Maria Cristina (Orgs.). **Vertentes teóricas e ficcionais do insólito**. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012. p. 97-105.

MOLINA, Rodolfo. Máscara de Teotihuacán. In: FARTHING, Stephen. **Tudo sobre arte**. (Org.). Rio de Janeiro: Sextante, 2011. p. 36-37.

NANCY, Jean-Luc. **Corpo, fora**. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: 7letras, 2015.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. (Coleção Logos).

PESSANHA, José Américo Motta. O sonho e a vigília. Arte e pensamento. 1992. Disponível em: <https://artepensamento.com.br/item/o-sono-e-a-vigilia/>. Acesso em: 15 dez. 2019.

PROPP, Vladimir. **Comichidade e riso**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade, São Paulo: Ática, 1992.

RANK, Otto. **O duplo**: um estudo psicanalítico. Trad. Erica Sofia Foerthmann Schultz. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. Ensaaios sobre a dependência cultural. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2000.

SANTOS, Marina Valesquino Affonso. 124 fls. **O corpo, o pensamento e a palavra na poesia de Arnaldo Antunes**. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia-MG, 2018. Disponível

em: <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/21105/1/CorpoPensamentoPalavra.pdf>. Acesso em: 19 de janeiro de 2020.

SARAMAGO, José. **O evangelho segundo Jesus Cristo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SIMÕES, Maria João. Ligações perigosas: Realismo e Grotesco. In: REIS, Carlos. **O grotesco**. Coimbra: Imprensa de Coimbra Ltda, 2005. p. 39-53.

SONTAG, Susan. **A vontade radical**: escritos. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia da Letras, 1987.

SOUZA, Gilda de Melo e. **O espírito das roupas**: a moda no século dezenove. São Paulo: Companhia das letras, 1987.

TUAN, Yi-Fu. **Paisagens do medo**. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

VÁZQUEZ, Cecilio Rafael Pastelin. **El Ropero de Frida**. Metepec: Zweig Editora, 2007.

VILAS BOAS, Sergio. **Biografismo**: reflexões sobre as escritas da vida. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

VINÍCIUS, Marcus. **Hoje é dia de Joana**. Uberlândia: Editora Subsolo, 2019.

APÊNDICE 1: Uma vida a ser recontada...⁷⁰

Magdalena Carmen Frieda Kahlo y Calderón, popularmente conhecida como Frida Kahlo, nasceu aos 06 de julho de 1907, em Coyoacán, um pequeno distrito próximo à Cidade do México, na Casa Azul, “de um único andar em estuque, paredes pintadas em um vivo tom de azul e alentadas por janelões quadriculados, venezianas verdes e a incansável sombra das árvores” (HERRERA, 2011, p. 17). Filha de Guillermo Kahlo, vindo de uma família judia, se considerava ateu; foi um fotógrafo muito culto, conhecido na época por sua importância profissional ao registrar a herança cultural do México. Sua mãe, Matilde Calderón y González, nasceu em Oxaca, era cristã e totalmente voltada para o casamento e a família.

Os infortúnios na vida de Frida Kahlo se iniciaram quando ela estava com 6 anos de idade, pois sofreu um episódio de poliomielite, que afetou e afinou sua perna direita; “Começou com uma dor horrível na minha perna direita do músculo para baixo [...] lavavam minha perninha com uma água de nós e pequenas toalhas quentes. ” (HERRERA, 2011, p. 29). Em decorrência dessa situação, a menina ficava um longo tempo isolada e apelidos como “Frida perna de pau” se tornaram constantes; desde então, as botas ortopédicas se tornaram o seu primeiro acessório e era utilizado para auxiliar na locomoção.

Mesmo diante de tais adversidades, aos 15 anos, foi uma das 35 mulheres aprovadas na Escola Nacional Preparatoria, que seguia um programa de estudos voltado para o ingresso no ensino superior. Na época, a aceitação feminina nesse tipo de ensino ainda era novidade e Frida Kahlo planejava se tornar médica. Sua presença se destacava nos círculos de amizade que frequentava e isso a tornou uma dos integrantes do grupo dos Cachuchas⁷¹; famosos pela inteligência, eles se reuniam para estudar, ler livros de literatura e filosofia, discutir política. O grupo foi importante, na vida de Frida Kahlo, por salientar o nacionalismo, a arte e a política; ela também foi membro da liga comunista jovem e, a partir desse meio, desabrocharam os sonhos que floresceriam ao longo da sua história.

Porém, os sonhos até então idealizados seriam reconstruídos desde o dia 17 de setembro de 1925. Ao voltar da escola para casa acompanhada por Alejandro Gómez Arias (seu namorado na época), o bonde em que estavam se chocou com um trem, causando no

⁷⁰ Ao longo desta dissertação, muitas das informações contidas nessa biografia serão encontradas de forma diluída e, na conclusão, será apresentado um biografema da vida de Frida Kahlo de nossa própria autoria.

⁷¹ O nome do grupo deriva das boinas que todos os participantes utilizavam. “O grupo era composto por sete rapazes e duas moças: Alejandro Gómez Arias, Miguel N. Lira, José Gómez Robleda, Jesús Rios y Valles, Manoel González Ramires, Alfonso Villa, Augustín Lira e Carmen Jaime, além de Frida Kahlo.” (BASTOS, 2010, p. 29).

corpo de Frida Kahlo uma fratura pélvica e hemorrágica, que fez com que ela empreendesse uma luta pela vida. Ficou um mês hospitalizada e mais três imóvel na sua cama:

O acidente provocou o rompimento de sua coluna vertebral em três locais da região lombar, teve fraturada a clavícula, a terceira e quarta costelas. A perna direita, delgada pela sequela da poliomielite, foi então quebrada em 11 lugares, e o pé direito, violentamente deslocado e esmagado. Frida foi atravessada por um ferro que penetrou no lado esquerdo da pélvis e saiu pela vagina. O ferro foi extraído a sangue frio por um homem do povo que a colocou em cima de uma mesa de bilhar no próprio local do acidente. (BASTOS, 2010, p. 38).

O acidente ruiria com o seu sonho pela maternidade, a dor e a solidão se tornariam as companhias constantes em meio às diversas cirurgias e coletes ortopédicos, os quais fariam parte da sua rotina e comporiam algumas pinturas, como *A coluna partida* (1944 – ver figura 8) e *Árvore da esperança* (1946 – ver figura 41). Devido à solidão frequente e à falta de locomoção, Frida Kahlo começou a pintar em sua cama com a ajuda de um cavalete e criou seu primeiro *Autorretrato* (1926 – ver figura 3); ela o deu de presente a Alejandro Gómez Arias, com quem trocou diversas cartas narrando as suas angústias.

Posteriormente, a artista retratou seus amigos e a irmã Cristina, e foi com esses quadros que ela apresentou suas produções artísticas e traços pictóricos para Diego Rivera. Ele tinha 41 anos quando a conheceu e já era um famoso muralista. Encantou-se rapidamente com a personalidade pouco convencional e criativa da pintora, e se tornou um dos seus maiores incentivadores no campo artístico. Por meio do trecho abaixo, é possível compreender a singularidade das pinturas de Frida Kahlo e a influência do seu relacionamento com Diego Rivera em suas composições:

Durante o namoro, Frida começou a pintar com renovada confiança e aplicação. Diego era, pensava ela, o maior pintor do mundo, e o prazer que ele sentia com as pinturas dela fazia o trabalho valer a pena. Certa feita Frida disse que, quando mostrou pela primeira vez suas telas a Diego, estava “terrivelmente ansiosa para pintar afrescos.” Mas quando ele as viu, disse a ela: “Seu desejo deve levar você à sua própria expressão”. Por um breve período, contudo, o desejo de Frida fez com que ela se expressasse à maneira de Rivera. “Comecei a pintar coisas de que ele gostava. Daquele momento em diante ele começou a me amar e admirar.” Sabidamente, embora de fato a aconselhasse, Rivera se refreou e absteve-se de ser o professor de Frida: ele não queria estragar o talento inato dela. Frida, entretanto, tomou Diego como mentor; observando e ouvindo o muralista, ela aprendia. À medida que foi se desenvolvendo, o estilo riveriano acabaria desaparecendo, mas outras lições permaneceram com ela “Diego me mostrou o sentido revolucionário da vida e o verdadeiro senso de cor”, ela declarou a uma jornalista em 1950. (HERRERA, 2011, p. 123).

Entre eles, a admiração recíproca só se acentuou e Diego Rivera foi uma figura importante por instigar a *mexicanidad* de Frida Kahlo, tanto em suas composições artísticas quanto no seu modo de vestir, semelhante às índias *tehuanas*, simbolizando um México que voltava aos poucos a viver. Casaram-se, em 21 de agosto de 1929, em uma cerimônia civil simples, como relatado nesse trecho por Frida Kahlo:

Aos dezessete [vinte]⁷² anos me apaixonei por Diego, os meus [pais] não gostaram disso porque Diego era comunista e porque diziam que ele parecia um Brueghel gordo, gordo, gordo. Eles disseram que era como um casamento de um elefante com uma pomba. Mesmo assim, tomei todas as providências no cartório de Coyoacán para me casar em 21 de agosto de 1929. Pedi a uma criada que me emprestasse saias e uma blusa, e também um *rebozo*. Pus no pé o aparato, para que ninguém reparasse nele, e nos casamos. Ninguém compareceu a cerimônia, só meu pai, que disse a Diego: “Saiba que a minha filha é uma pessoa doente e vai ser doente a vida inteira; ela é inteligente, mas não é bonita. Pense bem se é isso que você quer, e se você quiser se casar eu dou minha permissão.” (HERRERA, 2011, p. 128).

O casamento foi noticiado em jornais e, no mesmo ano, vão morar em Cuernavaca em função do trabalho de Diego Rivera. No início de 1930, Frida Kahlo sofreu seu primeiro aborto e logo após embarcaram para São Francisco, nos Estados Unidos. Em 1932, a morte tornou a rondar a vida da pintora: no dia 04 de julho, ficou hospitalizada em decorrência de um segundo aborto. Provavelmente, esse evento seria a inspiração para pintar *Hospital Henry Ford* (1932 – ver figura 45) e passou para a tela a angústia e a dor da perda; mais uma vez, o sonho de ser geradora de um filho é frustrado, e emprega o grotesco e o horripilante em suas produções.

Em seguida, Frida Kahlo regressou à terra natal para visitar e cuidar da sua mãe, que faleceu em 15 de setembro de 1932. A tela intitulada *Meu nascimento* (1932), possivelmente, foi iniciada antes dessa viagem ao México. No ano de 1933, os Rivera voltaram a residir em terras mexicanas, San Angél, onde compraram sua primeira casa: a moradia dupla, separada e ligada apenas por uma ponte, com formas cúbicas modernas e mexicanizadas, constituiu-se no novo lar escolhido pelos pintores.

Em 1934, a saúde de Frida Kahlo se debilitou e, além dos procedimentos médicos necessários a sua recuperação, ela sofreu um terceiro aborto após três meses de gestação. Apesar de o casamento ser aberto e Frida Kahlo ser bissexual – possuindo vários casos amorosos com homens e mulheres importantes da época –, em 1935, descobriu o relacionamento entre Diego Rivera e a irmã mais nova, Cristina, e pediu o divórcio. A pintora,

⁷² Frida Kahlo ficcionalizava o ano de nascimento, por desejar ter nascido em 1910, o ano da Revolução Mexicana.

mesmo sabendo da infidelidade do marido com outras mulheres, não suportou ser traída por ele com a própria irmã. Mudou-se para um apartamento no centro da Cidade do México e pintou *Umas facadinhas de nada* (1935 – ver figura 21), uma das suas criações mais intensas.

Mesmo separados devido aos problemas conjugais, Frida Kahlo e Diego Rivera permaneceram juntos nos seus engajamentos políticos. Em 1937, ofereceram a Casa Azul⁷³ em Coyoacán para Léon Trotsky e sua esposa, Natalia Sedova; a moradia lhes serviu como garantia de asilo político por dois anos. Durante esse período, há indícios de que Frida Kahlo tenha mantido um caso com Trotsky, trocas de cartas e inclusive o presenteou no dia do seu aniversário, dia em que também se comemorava a Revolução Russa, com um dos seus autorretratos. Na pintura, ela se autorrepresentou com aspecto aristocrático e burguês, sedutora e imperativa, aos seus 30 anos de idade. Entretanto, a tela ficou para trás, quando Trotsky foi embora da Casa Azul.

Ella Wolfe, amiga de Frida Kahlo e frequentadora assídua da residência dos Rivera,

acredita que foi Frida e não Trotsky quem deu fim ao romance [...] Trotsky escreveu a Frida uma carta de nove páginas implorando que ela não rompesse relações com ele, e dizendo quanto ela havia significado para ele durante as semanas em que estiveram juntos. “Era uma súplica, o tipo de súplica que um jovem de dezessete anos faz à pessoa amada, e não um homem de sessenta e poucos anos. Ele estava verdadeiramente apaixonado por Frida, ela significava muito para ele”. Frida encaminhou a carta para Ella, porque alegava, era muito bonita. Mas pediu que a amiga a rasgasse depois de ler, e Ella a obedeceu. “Estoy muy cansada del viejo”⁷⁴, Frida escreveu. (HERRERA, 2011, p. 260).

Deixando à parte esse relacionamento amoroso, a acolhida de Trotsky na Casa Azul foi de suma importância para a história política construída na época. Em 1938, ocorreu uma abertura de espaço para sua obra, na exposição individual do Levy Gallery Julian, em Nova York, evento que atraiu vários interessados em conhecer a arte singular de Frida Kahlo. Ela utilizou seu nome de solteira, para não tirar proveito do nome do ex-marido, Diego Rivera, muito conhecido no cenário da arte. No conjunto de 25 telas, o catálogo listava:

1. *Entre as cortinas (Autorretrato dedicado a Trotsky)*
2. *Fulang-Chang e eu*
3. *A praça é deles (Quatro habitantes do México)*
4. *Eu com minha babá (Minha babá e eu)*
5. *Eles pedem aviões e ganham asas de palha*
6. *Eu pertencço ao meu dono*

⁷³ Por meio do filme *Frida* (2003), dirigido por Julie Taymor, ficamos sabendo que a Casa Azul foi adquirida do pai de Frida Kahlo por Diego Rivera. Tal informação não consta em *Frida, a biografia*, por Hayden Herrera (2011).

⁷⁴ “Estou muito cansada desse velho”.

7. *Minha família (Meus avós, meus pais e eu)*
8. *O coração (Lembrança)*
9. *Meu vestido estava lá pendurado (Meu vestido pendurado ali)*
10. *O que a água me deu*
11. *Cão escuinche e eu*
12. *Pitaiaíás*
13. *Tunas*
14. *Comida da terra (Frutos da terra)*
15. *Recordação de uma ferida aberta*
16. *O último desejo (Hospital Henry Ford)*
17. *Nascimento (Meu nascimento)*
18. *Arrumado para o paraíso (O falecido Dimas)*
19. *Ela brinca sozinha*
20. *Apaixonadamente apaixonada*
21. *Burbank – O criador de frutas norte-americano (Luther Burbank)*
22. *Xochitl*
23. *A moldura*
24. *Olho*
25. *Sobrevivente (HERRERA, 2011, p. 282)⁷⁵.*

A exposição de Frida Kahlo foi um sucesso, abrindo caminhos para reviver um romance com o fotógrafo Nikolas Muray, que havia conhecido em 1931 no México e por quem nutria uma paixão, mostrada nas inúmeras cartas em que declarava a ele seu amor e amizade. Muray fotografou Frida Kahlo em vários momentos da vida dela, incluindo a foto da capa da revista *Vogue*, em 1938 (ver figura 9). No ano seguinte, Diego Rivera pediu a pintora em casamento, pela segunda vez; ela aceitou e se casaram no dia 08 de dezembro de 1939.

Em 14 de abril de 1941, três meses antes do aniversário de 34 anos de Frida Kahlo, seu pai, de quem a pintora herdou o olhar inquieto e penetrante, faleceu vitimado por um acidente cardíaco. O acontecimento abalou tanto a artista que ela entrou em uma tristeza profunda e agravou seus problemas de saúde.

Os casos amorosos de Diego Rivera continuaram e as suas ausências eram longas e frequentes, quase sempre noticiadas e comentadas, pois ele tornava as suas conquistas públicas. Já Frida Kahlo procurava ser discreta em seus romances, em função dos ciúmes desvairados do marido. A relação tumultuada entre eles e repleta de brigas violentas permaneceria até a morte da pintora, que possuía um amor doentio por Diego Rivera e deixou isso evidenciado em suas pinturas e na escrita do seu *Diário*.

O nome de Frida Kahlo começou a circular e com sua reputação crescente tornou-se, em 1942, um dos membros fundadores do Seminário de Cultura Mexicana, que tinha por objetivo difundir a cultura nacional por meio de palestras, publicações e exposições.

⁷⁵ Os nomes dados às telas por Frida Kahlo parecem variar conforme seu estado de espírito para cada exposição.

Em 1943, como parte de seu trabalho para essa instituição, ela ajudou a organizar a primeira das exposições (sem júri) chamadas de Salón Libre 20 de Noviembre (para celebrar a data de início da Revolução Mexicana), realizadas no Palácio das Belas-Artes. Além disso, ela ajudou a organizar a Feira de Pintura no Parque Alameda, e em 1944 foi convidada a participar de uma conferência sobre pintura popular patrocinada pelo Ministério da Educação. (HERRERA, 2011, p. 388).

Frida Kahlo, a partir de 1943, foi professora na Oficina de Iniciação Pictórica na Escola de Arte *La esmeralda*. A chegada de uma mulher pintora, que faria parte de um cenário que era ocupado em sua maioria apenas por homens, causou grande surpresa. Os alunos ficaram admirados com sua presença, como conta Fanny Rabel⁷⁶, uma das alunas:

No começo, quando me disseram que eu teria uma mulher como professora, não gostei da ideia. Eu só tinha professores homens e colegas homens. Quase tudo no México era comandado pelo gênero masculino, e havia poucas meninas na escola. [...] Mas, no momento em que conheci Frida, fiquei fascinada porque ela possuía o dom de encantar as pessoas. Ela era única. Tinha uma enorme alegria, humor e amor pela vida. Tinha inventado sua própria linguagem, sua própria maneira de falar espanhol, cheia de vitalidade e acompanhada de gestos, mímicas e risadas, e um grande senso de ironia. A primeira coisa que ela fez quando me conheceu foi dizer: “Oh, você é uma das *muchachitas* daqui! Vai ser minha aluna! Escute, você sabe como é esse negócio de dar aulas? Eu não sei. De que se trata? Eu não tenho a menor ideia sobre como ensinar. Mas acho que vai dar certo”. Ela era muito amigável, e o relacionamento dela com todos os alunos começava na base íntima de igualdade do *tú a tú*. Ela virou nossa irmã mais velha, como uma mãe cuidando dos seus *muchachitos*. (HERRERA, 2011, p. 399).

A presença de Frida Kahlo, tão fraternal e amigável, levou seus alunos a conhecer o mundo da arte para além dos muros da instituição e ficou evidente a sua competência enquanto ocupante de um cargo de professora. Em razão da sua saúde debilitada, parou de lecionar na escola após três anos de trabalho, pois o deslocamento que fazia até lá era um esforço muito grande para seu corpo; era tão querida e os laços não se desfizeram, permanecendo registrada informalmente na escola por uma década.

A pintora deixou suas marcas nos alunos, que ficaram conhecidos como “Fridos”⁷⁷. Eles iam até a Casa Azul para ter aulas com Frida Kahlo, no período em que estava doente e conservaram uma admiração por ela, que se estendeu até o fim de suas vidas. A artista não impunha ideias aos seus pupilos, deixava-os livres para que seus talentos se desenvolvessem

⁷⁶ Na época chamava-se Fanny Rabinovich.

⁷⁷ “Os “Fridos” criaram uma agremiação de pintores esquerdistas que comungavam do ideal de levar a arte para o povo. Conhecidos como os Jovens Artistas Revolucionários, o grupo cresceu e chegou a incluir 47 membros, e organizou diversas exposições ambulantes em diferentes bairros de trabalhadores da Cidade do México. Até hoje é a Frida que creditam sua formação política. Anos depois da morte dela, Arturo Estrada prestou seu tributo à memória na estreia de uma mostra retrospectiva da obra de Kahlo.” (HERRERA, 2011, p. 415).

de acordo com a personalidade de cada um. “Frida dizia a eles que o contato direto com a vida e a interação com ela, não como simples espectadores, mas, sim, como cidadãos socialmente ativos, lhes abririam novos horizontes plásticos e enriqueceriam muito a sensibilidade estética e humana.” (BASTOS, 2010, p. 70).

A popularidade de Frida Kahlo e o reconhecimento da sua arte só cresciam. Em 1946, ela foi uma das ganhadoras de uma bolsa do governo e, posteriormente, de um prêmio de cinco mil pesos, com a pintura *Moisés* (1945), exibida na Exposição Nacional no Palácio das Belas-Artes. A pintora compareceu na estreia da mostra artística, mesmo usando colete de gesso.

A saúde de Frida Kahlo estava cada vez mais comprometida e sua coluna tão fraca que não permitia que ela ao menos se sentasse ou ficasse de pé sem apoio. Em 1950, fragilizou-se ainda mais e ficou por um ano internada em um hospital da capital mexicana. Nessa época, as produções no seu *Diário* eram constantes e até mesmo uma maneira de amenizar a dor do corpo e a solidão que sentia. Os médicos gostavam da paciente, porque, de acordo com Velasco y Polo, “ela nunca reclamava. Ela nunca dizia que alguma coisa havia sido malfeita. Ela aguentava tudo um pouco à *la mexicana*, sofrendo, mas sem protestar.” (*apud* HERRERA, 2011, p. 468).

Nesse período, Diego Rivera ocupou um quarto ao lado do dela no hospital, para que pudesse passar as noites e acompanhar mais de perto o seu quadro clínico. Mesmo parecendo um gesto de compaixão, alguns alegaram que foi uma configuração encontrada pelo pintor a fim de preservar sua liberdade em meio ao que acontecia com Frida Kahlo.

Durante o tempo em que ficou internada, a artista não parou de pintar. Com o auxílio de um cavalete, podia realizar tal atividade, deitada de costas, quando os médicos permitiam. Pintar era um meio que ela encontrava para ressignificar a sua existência e as dores. Foi do seguinte modo que Frida Kahlo descreveu aquele ano de 1950:

Eu nunca perdi o Ânimo. Continuei pintando o tempo todo, porque me mantinha à base de Demerol e isso me deixava animada e feliz. Eu pintava meus coletes de gesso, brincava, fazia piada, escrevia. Passei três anos [mais uma vez Frida exagera] no hospital como se estivesse em uma festa. Não posso me queixar. (HERRERA, 2011, p. 471-472).

Embora se mostrasse alegre e esperançosa no depoimento citado, ela vivia mergulhada em tristeza e desespero. Motivada por essa angústia, produziu figuras oníricas e ambientes que vão além do imaginável no universo exposto em seu *Diário* e em suas pinturas. A fotógrafa Lola Álvarez Bravo decidiu organizar, em sua Galeria de Arte Contemporânea, uma

exposição de pinturas de Frida Kahlo, sendo esta a primeira mostra individual da artista na sua terra natal. Como se encontrava bastante doente, essa notícia conseguiu reavivar a sua alegria de viver.

No dia da estreia da exposição, a quantidade de pessoas foi muito grande e houve congestionamento nas ruas. Todos queriam ver a arte produzida por Frida Kahlo:

Minutos depois, quando os convidados já começaram a lotar a galeria ouviram-se sirenes do lado de fora. As pessoas acotovelaram-se na porta e ficaram perplexas ao ver uma ambulância acompanhada por um cortejo de motocicletas, e Frida sendo tirada do veículo e levada para a exposição numa maca. “Os fotógrafos e repórteres ficaram muito surpresos”, diz Lola Álvares Bravo, “quase em estado de choque. Eles abandonaram as câmeras no chão. Foram incapazes de tirar fotografias do evento.” Felizmente alguém teve a presença de espírito de tirar uma fotografia desse extraordinário momento da vida de Kahlo. (HERRERA, 2011, p. 492).

O estado de saúde da artista havia piorado, mas ela insistia que iria ao evento. Um dia antes, mandou sua cama para a galeria; a cama foi instalada no centro da mostra artística para acolher a pintora durante a estreia e lá permaneceu como parte da exposição. O evento obteve grande destaque, sendo muito comentado por jornalistas e críticos, tanto do México quanto do exterior, que consideraram grandiosa a experiência pictórica de Frida Kahlo.

Em agosto de 1953, após um ano e meio de incertezas e dores, a artista teve que amputar a perna direita abaixo do joelho; a dor era insuportável e o membro estava encolhido e degenerado. Esse procedimento cirúrgico lhe causou uma profunda depressão, apesar de fingir em seus escritos e aos amigos não se importar com a nova condição. Sua sensibilidade estética ficou ferida e ela “optou” pelo isolamento.

Além disso, não queria retornar para a Casa Azul, onde voltou a morar com Diego Rivera após o segundo casamento. Mesmo estando casados, Diego Rivera levou Emma Hurtado⁷⁸ para morar no estúdio dele e essa outra mulher já começava a dar ordens na casa de Frida Kahlo. Tal acontecimento suscitou uma tentativa de suicídio por parte da pintora, por causa do sentimento de abandono do marido em relação a ela, em conjunto com suas limitações físicas.

Nesse período, Frida Kahlo dispôs dos melhores cuidados médicos e se recusou a usar a perna artificial, porque, nas tentativas de reaprender a andar, sempre caía. Velasco y Polo, um dos seus médicos, relembra:

Ela mandou fazer uma bota especial, porque não gostava da perna artificial. Eu disse a ela: “Ninguém nem vai notar, porque você sempre usa saias

⁷⁸ Emma Hurtado, em 1955, se tornou a quarta esposa do muralista.

compridas”. Ela me respondeu com linguagem de baixo calão: “Seu filho da ..., não se meta com o que não é da sua conta! Você cortou a minha perna, mas agora eu é que vou decidir o que precisa ser feito”. (HERRERA, 2011, p. 505).

Após três meses, Frida Kahlo já caminhava e parecia feliz, por recuperar novamente os seus movimentos. Porém, em decorrência da perda de controle tanto físico quanto emocional, diariamente se entorpecia com medicamentos e vivia nervosa a ponto da histeria. A artista se sentia solitária e desesperada, Diego Rivera ficava dias sem voltar para casa com o subterfúgio de não ver seu sofrimento e ela se amargurava diante de tal situação.

Os excessos emocionais e inconstantes de Frida Kahlo, conforme dados biográficos, passaram a ser ocasionados pela dependência progressiva de drogas, a fim de amenizar as suas dores. Para adquirir os remédios, a pintora tinha permissão de uma secretaria do governo; entretanto, as doses necessárias eram cada vez maiores. Visando diminuir essa dependência acentuada, o consumo de álcool tornou-se o recurso utilizado, em conjunto com as outras drogas, como paliativos aos seus padecimentos; eram dois conhaques por dia.

Em meio a tanto sofrimento, Frida Kahlo começa a se despedir da vida em seu *Diário*:

Obrigada aos médicos
Farrill – Gkuser – Páreas
e ao Doutor Enrique Palomera
Sanche Palomera
Obrigada às enfermeiras
aos padioleiros
aos esforçados atendentes
do Hospital Inglês –
Obrigado ao Dr. Vargas
a Navarro ao Dr. Polo
e à minha força de vontade.
Espero alegremente
a saída – e espero
nunca mais voltar –
FRIDA (KAHLO, 2015, p. 268).

Estes são os últimos escritos no *Diário*, uma possível despedida e agradecimento da pintora àqueles que foram significantes nos momentos mais terríveis da vida dela. A sua última pintura foi *Viva la vida* (1954), que se apresenta como uma declaração de alegria, em uma composição imagética de melancias, uma das frutas mais populares do México. Oito dias antes da sua morte, Frida Kahlo assina o quadro e coloca a derradeira saudação à vida e às criações de seu universo pictórico: VIVA LA VIDA!

Na noite anterior a seu falecimento, Frida Kahlo estava gravemente debilitada pela pneumonia e presenteou Diego Rivera com um anel pelo aniversário de 25 anos de casados, o

qual seria comemorado dentro de 17 dias; ela sentia que a morte se aproximava. O marido acreditava que, “embora ela soubesse que ia morrer, deve ter lutado muito pela vida. Caso contrário, por que então a morte teria sido obrigada a pegá-la de surpresa roubando-lhe o ar enquanto ela dormia?” (HERRERA, 2011, p. 521).

Assim, em 13 de julho de 1954, na Casa Azul, lugar em que nasceu e viveu grande parte da sua história, Frida Kahlo “se despediu” da vida singular que teve. Para quem se interessa em ir até ela, basta olhar para a fachada da Casa, que “exibe o nome “Museo Frida Kahlo” sobre o portal. Do lado de dentro, um dos lugares mais extraordinários do México – a casa de uma mulher, com todas as suas pinturas e pertences, convertida em museu.” (HERRERA, 2011, p. 17). Do contrário, é só se sentar ou deitar em lugar confortável, com boa luminosidade, na companhia desta dissertação de mestrado, para entender os caminhos que conduzem à Frida Kahlo e os espaços, as memórias e os estilhaços biografemáticos que compõem a sua obra.

APÊNDICE 2: O sonho

Aquela noite escura trazia o sentimento prematuro de ser a última; tudo se esvaía nesses tempos sorrateiros. O quarto silencioso, agora e depois, parecia mais vazio do que omitir era, o coração batia em descompasso e no pátio se ouviam os sons sorrateiros dos cri-cri que só surgem na calada da noite como forma de injetar a solidão.

Olhou de forma desamparada. Nem mesmo sua imagem se espelhava a sua frente. Fechou os olhos, fez um mergulho para dentro de si. Rememorou ainda criança os gritos insistentes:

– Frida perna de pau, perna de pauuuu.....

A amiga que se dizia “imaginária” surgia de maneira sorrateira e carinhosa, mostrava lugares e ambiências tão fantásticas que Frida acreditava estar sonhando. Como era doce tal lembrança... Agora, nem mesmo a perna de pau ela tinha, haviam retirado em decorrência de tantas dores e sofrimentos. A angústia era tamanha que quase se tornava impossível manter-se firme diante de tamanha crueldade que a vida lhe oferecia de modo inaudito: ausência de pé, de filhos e a coluna partida.

A mulher suspirou de maneira vagarosa. Havia vivido até então de forma tão intensa, mas deitada naquela cama parecia um ser indefeso, como o veado ferido cheio de flechas que havia pintado. O brilho no olhar, as gargalhadas altas e contagiantes haviam sumido em meio à dor. Fechou os olhos e lembrou-se das roupas pelas quais detinha tanto amor, cheias de cor, volume e bordados. Elas ganhavam vida, emanavam uma força misteriosa e a mulher se sentia como uma deusa mexicana, seus “eus” pluralizados naquelas vestimentas. Seria Frida, Friducha ou Frieda? Naquele momento ela não conseguia responder.

A tosse veio, parecia que o ar ia aos poucos desaparecendo. Viu um ponto de luz, virou a cabeça e notou que por uma fresta brotava uma luz singela que a fez visualizar uma fotografia em que estava abraçada com Diego. Foi tirada no dia do casamento. Como amava aquele com quem dividiu a maior parte do tempo e da vida! Nem naquele momento que parecia ser o derradeiro ela conseguia se arrepender de ter estado com ele, era um misto de sentimentos. Tempos bons, tristes, muitas viagens e solidão.

Lembrou-se naquele instante de quando a amiga dita “imaginária” havia voltado anos depois e caminhavam juntas, assim como nos tempos infantis de mãos dadas. Precisava de forças e só tal presença completava os vazios deixados pela vida e pelas pessoas. Lembrou-se dos filhos que não nasceram, como os amava, imaginava seu cheiro e aparência semelhante à de Diego. Como seria bom dizer que “estava de milagre”!

Sepultar os filhos fazia com que sofresse diariamente as agruras da vida. Talvez houvesse algum caminho que diminuísse a força terminal conferida a uma mãe que não pôde acalantar aqueles que tanto esperou. Ela nunca soube a resposta. A pintura sempre pareceu a estrada por onde era conferido e legitimado o seu poder de (re)começar ou acabar tudo; ela sempre saía de alguma forma morta.

Chorou copiosamente.

Corpo doente

Fragmentado

Esfacelado

Nu

Espargido

Estilhaçado

Vestido

Cores e força de *tehuana*.

Não era mais possível se metamorfosear ou fragmentar o seu corpo, como o coelho Teleco daquela história de que tanto gostava: um dia, ao se tornar humano, não adquirira outra forma física, assim como acontecia com ela. Difícil aceitar ter passado a vida sendo tantas e agora lhe ser permitida a unicidade. O “dentro” era obstinadamente inquieto e frágil, ela queria saborear mais da vida, porém todas as tentativas haviam sido frustrantes.

Enxugou a última lágrima que havia caído, tão pesada de sentimentos, fria e que se dizia ser de despedida. Frida deu uma última olhada no quarto, fechou os olhos e quase em sussurro disse:

– Saio dessa vida e espero nunca mais voltar!

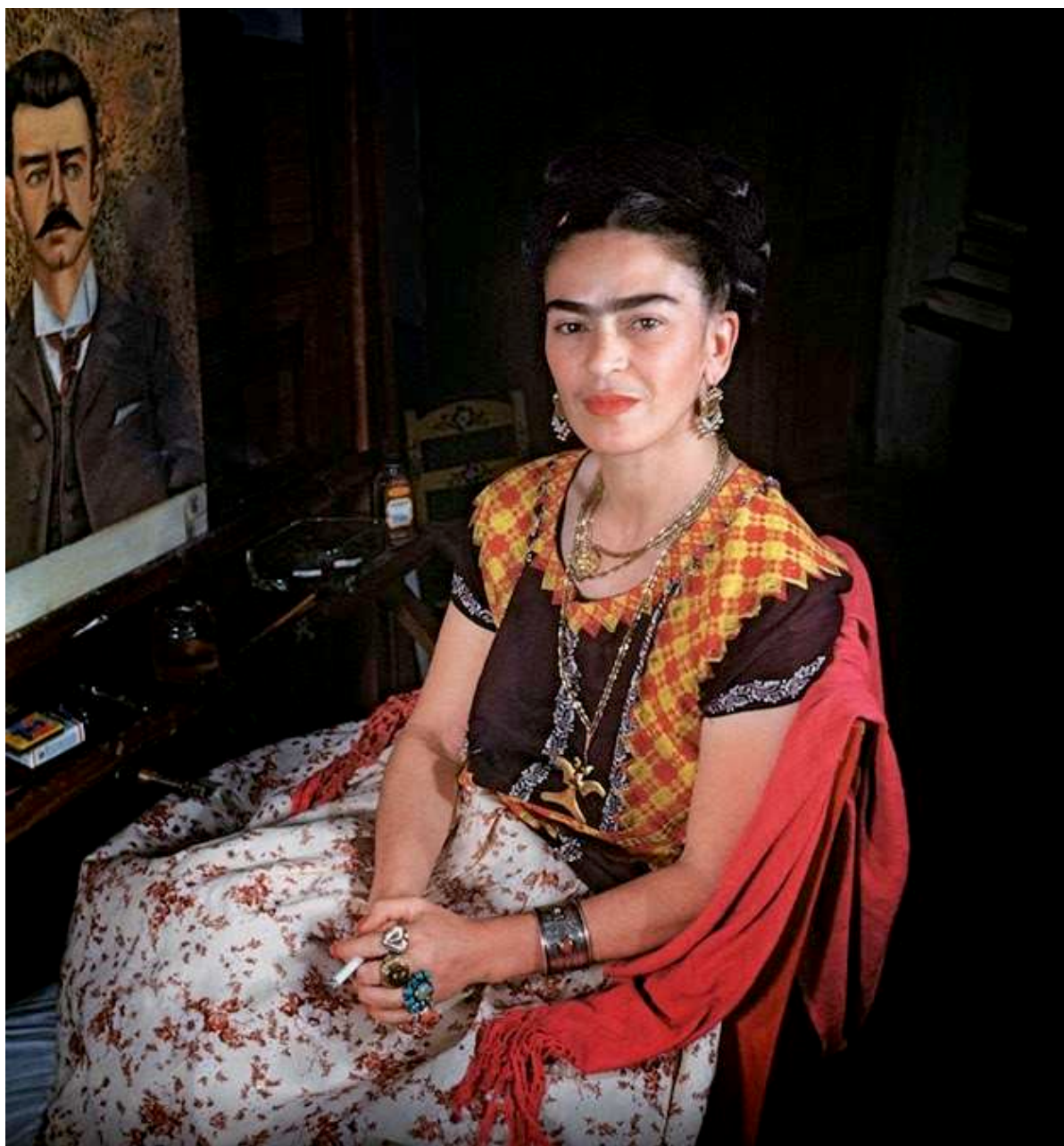
Ao seu lado, se encontrava a amiga que se dizia “imaginária”, aquela que lhe acompanhava desde menina e nos momentos em que transpassava para fora do mundo, sem retorno. Olhou em seus olhos de forma profunda e a abraçou amorosamente. Também em sussurros disse com a doçura que só aqueles que são muito próximos conseguem alcançar:

– Viva la Vida, Frida! Chegou a hora de partir.

Em um espaçamento de tempo que nós não seríamos capazes de situar, a imagem da amiga havia desaparecido e a cama, aquele objeto detentor de tanta magia e significância, começou a bailar no espaço do quarto. “Para onde estou indo?”, pensou Frida quase em desespero. Ela tossiu dessa vez de forma mais demorada, de repente tudo parou.

Até mesmo os relógios da Casa Azul.

Caderno de Imagens



“Pinto a minha realidade”

¹ Fonte: ALCÂNTARA, Fabiano. No dia de aniversário, veja fotos raras de Frida Kahlo durante últimos anos de vida. *Virgula*, 2017. Disponível em: <http://www.virgula.com.br/arte-e-fotografia/veja-fotos-raras-de-frida-kahlo-durante-ultimos-anos-de-sua-vida-para-comemorar-o-seu-110o-aniversario/>. Acesso em: 17 fev. 2019.

PAINEL O INÍCIO

1) Os meus avós, os meus pais e eu, 1936. Óleo e têmpera sobre metal, 30,7 cm x 34,5 cm, Nova Iorque (NY), The Museum of Modern Art, Gift of Allan Roos, M. D. and B. Mathieu Roos.²



2) Retrato da família de Frida, cerca de 1950-1954. Óleo sobre masonita, 41 cm x 59 cm, Cidade do México, Museo Frida Kahlo.³



² Fonte: KETTENMANN, Andrea. *Kahlo*. Trad. Sandra Oliveira Lisboa. Slovakia: Taschen, 2015. p. 8.

³ Fonte: KETTENMANN, Andrea. *Kahlo*. Trad. Sandra Oliveira Lisboa. Slovakia: Taschen, 2015. p. 9.

3) Guillermo Kahlo.⁴



⁴ Fonte: 01 Guillermo Kahlo. *FEPFI – Profesionales de la imagen*. Disponível em: <http://blog.fepfi.es/lo-que-no-me-mata-me-alimenta-por-angel-herraiz/01-guillermo-kahlo/> . Acesso em: 17 fev. 2019.

4) Guillermo Kahlo. “Herr Kahlo depois de chorar”, 1932. Foto: atribuída a Lucienne Bloch.⁵



5) Retrato de Guillermo Kahlo pintado por Frida, 1951.⁶



⁵ Fonte: Guillermo Kahlo, pai de Frida. *A Casa Azul*, 2013. Disponível em: <https://fridaencoyoacan.tumblr.com/post/30757483145/guillermo-kahlo-el-padre-de-frida>. Acesso em: 17 fev. 2019.

⁶ Fonte: KETTENMANN, Andrea. *Kahlo*. Trad. Sandra Oliveira Lisboa. Slovakia: Taschen, 2015. p. 10.

6) Retrato do casamento dos pais de Frida, Matilde Calderón e Guillermo Kahlo. 21/02/1898. Autor desconhecido.⁷



⁷ Fonte: GONZÁLEZ, Omar. Frida Kahlo e o círculo de afetos. *As mil notas e uma nota*, 2015. Disponível em: <http://notasomargonzalez.blogspot.com/2014/07/frida-kahlo-el-circulo-de-los-afectos.html>. Acesso em: 17 fev. 2019.

7) Matilde Calderón e Guillermo Kahlo, Museo Frida Kahlo.⁸



8) Matilde Calderón Kahlo. “Quando virem este retrato, lembrem-se como sua mãe amou cada uma de vocês”. 07/02/1919. Foto e legenda: Guillermo Kahlo.⁹



⁸ Fonte: Matilde Calderón e Guillermo Kahlo. *Google Arts & Culture*, 2019. Disponível em: https://artsandculture.google.com/asset/matilde-calder%C3%B3n-and-guillermo-kahlo/awHAgI_c2J3RXg. Acesso em: 17 fev. 2019.

⁹ Fonte: Matilde Calderón, mãe de Frida. *A Casa Azul*, 2013. Disponível em: <https://fridaencoyoacan.tumblr.com/post/30757483145/guillermo-kahlo-el-padre-de-frida>. Acesso em: 17 fev. 2019.

9) Frida Kahlo com quatro anos em 1913, México. Museo Frida Kahlo.¹⁰



10) Matilde, Adriana, Frida e Cristina Kahlo em 1916. Fotografia de Guillermo Kahlo, Museo Frida Kahlo.¹¹



¹⁰ Fonte: Biografia de Frida Kahlo. *Arte e artista*, 2018. Disponível em: <https://arteeartistas.com.br/biografia-de-frida-kahlo/>. Acesso em: 17 fev. 2019.

¹¹ Fonte: Matilde, Adriana, Frida e Cristina Kahlo. *Google Arts & Culture*, 2019. Disponível em: https://artsandculture.google.com/asset/matilde-adriana-frida-and-cristina-kahlo/9AFx8_bc8DD2kg. Acesso em: 17 fev. 2019.

11) Frida (de pé, à esquerda, usando terno masculino) com membros da família. Na fileira de trás, a partir da esquerda: sua tia, a irmã Adriana, o marido de Adriana, Alberto Veraza; na fileira do meio: seu tio, sua mãe, sua sobrinha Carmen, na fileira da frente: Carlos Veraza, Cristinha. Fotografia de Guillermo Kahlo, 1926.¹²



12) Eles pedem aviões e ganham asas de palha, 1938. Óleo. Paradeiro desconhecido.¹³



¹² Fonte: Foto de Frida Kahlo com a família. *Spanishplans.org*, 2012. Disponível em: <https://spanishplans.org/2012/09/20/familia-resources/>. Acesso em: 17 fev. 2019.

¹³ Fonte: Eles pedem aviões e ganham asas de palha, 1938. *Pinterest*, 2019. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/425942077243771145/?lp=true>. Acesso em: 17 fev. 2019.

13) Frida Kahlo em 1929, fotografia de Guillermo Davila.¹⁴



¹⁴ Frida Kahlo – photograph by Guillermo Davila, 1929. *Paola Pilot*, 2019. Disponível em: <https://twitter.com/paolapilot/status/1130011043147735040>. Acesso em: 17 fev. 2019.

PAINEL
A CASA AZUL

14) Museu Frida Kahlo em Coyoacán.¹⁵



15) Referência ao tempo em que Frida Kahlo e Diego Rivera residiram na Casa.¹⁶



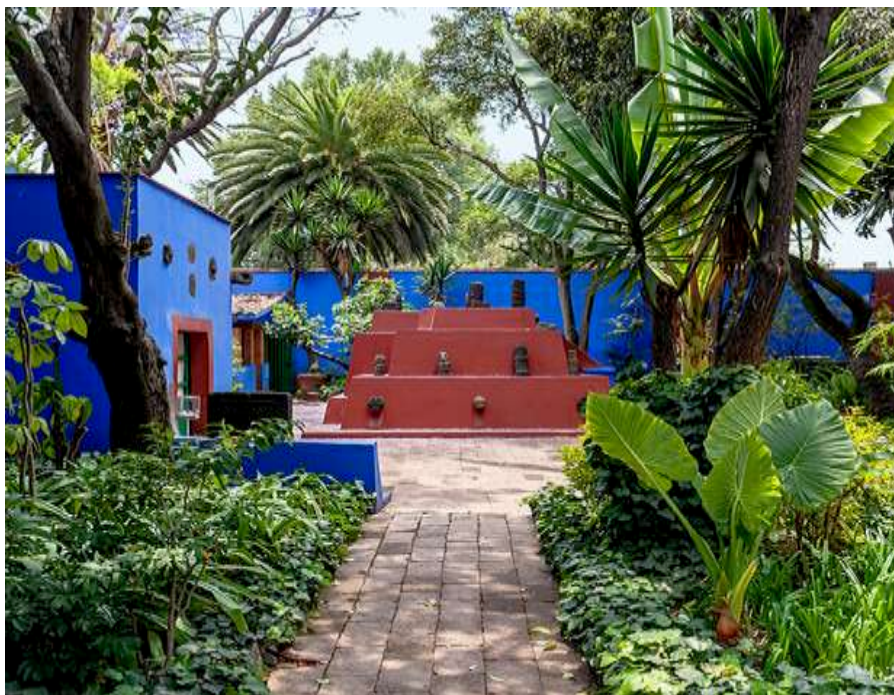
¹⁵ Fonte: Conheça Coyoacán e Museu Frida. *Operadora online*, 2015. Disponível em: <https://operadoraonline.com.br/pacotes/conheca-coyoacan-e-museu-frida-kahlo-alem-de-xochimilco-e-da-universidade-nacional/>. Acesso em: 18 fev. 2019.

¹⁶ Fonte: Conheça a história de amor de Frida Kahlo e Diego Rivera na cidade do México. *Embarque na viagem*, 2016. Disponível em: <http://www.embarquenaviagem.com/2016/06/09/conheca-historia-de-amor-de-frida-kahlo-e-diego-rivera-na-cidade-do-mexico/>. Acesso em: 18 fev. 2019.

16) Área externa da Casa Azul.¹⁷



17) Estátuas no jardim.



¹⁷ Fonte das imagens 17 e 18: DUBCOVSKY, Betina. Frida no jardim. *Architectural digest*, 2015. Disponível em: <https://www.revistaad.es/decoracion/casas-ad/galerias/la-casa-de-frida-kahlo-en-cayoacan-mexico/7718/image/598854>. Acesso em: 18 fev. 2019.

18) A sala colorida da Casa de Frida Kahlo.¹⁸



19) Sala de visitas da Casa Azul.¹⁹



¹⁸ Fonte: COCKING, Laurem. Guia de um amante da arte de Coyoacán em 24 horas. *Culture Trip*, 2017. Disponível em: <https://theculturetrip.com/north-america/mexico/articles/an-art-lovers-guide-to-coyoacan-in-24-hours/>. Acesso em: 18 fev. 2019.

¹⁹ Fonte: Banco de imagens. *123RF*, 2016. Disponível em: https://www.123rf.com/photo_105372706_coyoacan-mexico-oct-28-2016-kitchen-in-the-blue-house-la-casa-azul-historic-house-and-art-museum-ded.html. Acesso em: 18 fev. 2019.

20) Cadeira de rodas e cavaletes que Frida Kahlo utilizava.²⁰



21) Espaço da sala com uma presença ausente.²¹



²⁰ Fonte: Museu de Frida Kahlo. *Viagem*, 2016. Disponível em: <https://viagemeturismo.abril.com.br/atracao/museu-de-frida-kahlo/>. Acesso em: 18 fev. 2019.

²¹ Fonte: PONS, Romina. Museu Frida Kahlo. Casa Azul. *Time out*, 2012. Disponível em: <https://www.timeout.com/mexico-city/museums/museo-frida-kahlo-casa-azul>. Acesso em: 19 fev. 2019

22) Urna pré-hispânica onde está guardada as cinzas de Frida Kahlo.²²



23) Frida Kahlo em seu quarto.²³



²² Fonte: FERRARI, Tatiane. Museu da Frida Kahlo no México: Conheça a La Casa Azul. Zanzemos, 2019. Disponível em: <https://zanzemos.com/museu-frida-kahlo/>. Acesso em: 19 fev. 2019.

²³ Fonte: Frida Kahlo y su cama. Pinterest, 2019. Disponível em: https://66.media.tumblr.com/tumblr_lkn99wQZY11qzultro1_r1_500.png. Acesso em: 19 fev. 2019.

24) “Um rosto” a contemplar o espelho.²⁴



²⁴ Fonte: Beatriz, Ana. A casa Azul – Museu da Frida Kahlo. *Planejo viajar*, 2014. Disponível em: <https://planejoviajar.com.br/a-casa-azul-museu-da-frida-kahlo/>. Acesso em: 19 fev. 2019.

25) Frida e Diego na cozinha de sua Casa Azul.²⁵



²⁵ Fonte: SUBIZAR, Pamela. Pamela Subizar: A apaixonada e aberta relação de Frida Kahlo. *Vermelho*, 2019. Disponível em: <https://vermelho.org.br/prosa-poesia-arte/pamela-subizar-a-apaixonada-e-aberta-relacao-de-frida-e-diego/>. Acesso em: 18 fev. 2019.

PAINEL
REPRESENTAÇÃO CULTURAL
E POLÍTICA

26) Frida Kahlo com trajes típicos mexicanos.²⁶

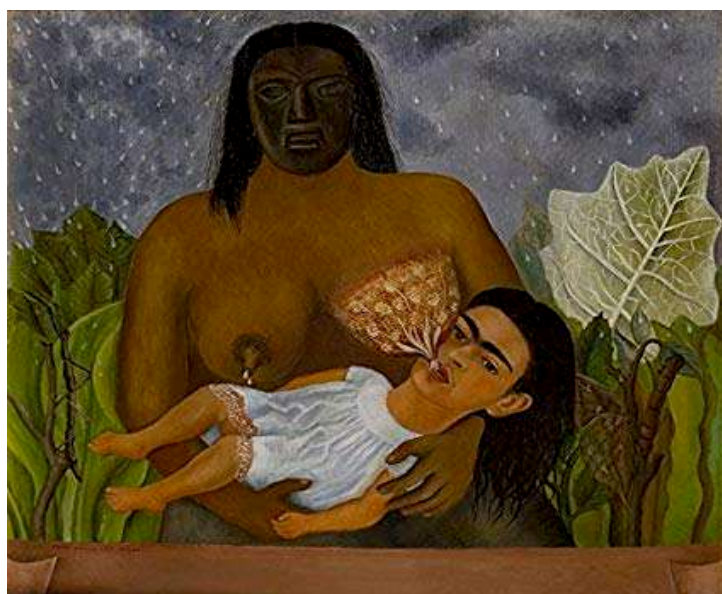


²⁶ Fonte: Frida Kahlo vestida de tehuana. *Google Arts & Culture*, 2019. Disponível em: https://artsandculture.google.com/asset/frida-kahlo-vestida-de-tehuana/DAFI_vcqWntMUA?hl=pt-BR. Acesso em: 18 fev. 2019.

27) Frida Kahlo e Diego Rivera, em uma manifestação do Dia do Trabalho em maio de 1929, no México.²⁷



28) A Minha Ama e eu, 1937. Óleo sobre metal, 29,84 cm x 34,92 cm. Coleção Dolores Olmedo, Cidade do México.²⁸



²⁷ Fonte: Frida Kahlo no Instituto Tomie Ohtake. *História Mundi*, 2015. Disponível em: <http://histormundi.blogspot.com/2015/10/frida-kahlo-no-instituto-tomie-ohtake.html>. Acesso em: 18 fev. 2019.

²⁸ Fonte: KETTENMANN, Andrea. *Kahlo*. Trad. Sandra Oliveira Lisboa. Slovakia: Taschen, 2015. p. 49.

29) Autorretrato na Fronteira do México com os Estados Unidos, 1932. Óleo sobre metal, 31 cm x 35cm. Nova Iorque (NY), Collection of Manuel Reyer.²⁹



30) O meu vestido está pendurado ali, 1933. Óleo e colagem sobre masonita, 46 cm x 50 cm, São Francisco, Hoover Galery, Heirs of Dr. Leo Eloeser.³⁰



²⁹ Fonte: KETTENMANN, Andrea. *Kahlo*. Trad. Sandra Oliveira Lisboa. Slovakia: Taschen, 2015. p. 35.

³⁰ Fonte: KETTENMANN, Andrea. *Kahlo*. Trad. Sandra Oliveira Lisboa. Slovakia: Taschen, 2015. p. 36.

31) Frida Kahlo recebendo Leon Trotsky e sua esposa, Natalia Sedova, em 9 de janeiro de 1937 em seu exílio.³¹



32) Quatro habitantes da Cidade do México, 1938. Óleo sobre metal, 32,38 cm x 47,62 cm. Coleção particular, Califórnia.³²



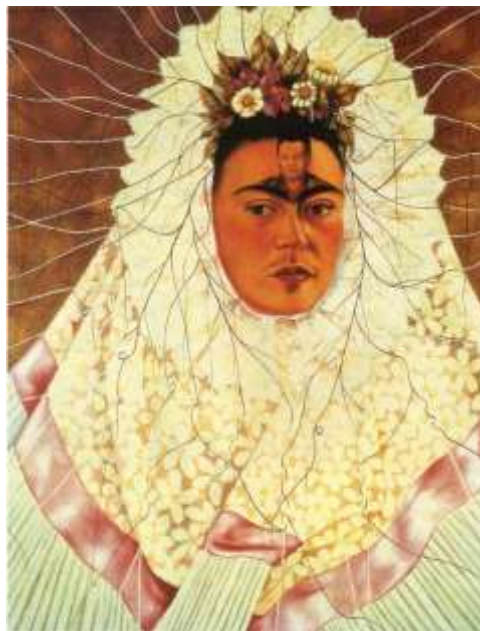
³¹ Fonte: Vida e obra de Trotsky. *Pacatuba em foco*, 2016. Disponível em: <https://www.pacatubaemfoco.com.br/2016/12/vida-e-obra-de-trotsky.html>. Acesso em: 18 fev. 2019.

³² Fonte: Los cuatro habitantes de Mexico. *Wahoo Art. Com*, 2019. Disponível em: <https://pt.wahooart.com/A55A04/W.nsf/O/BRUE-8CEFGQ>. Acesso em: 18 fev. 2019.

33) Menina Tehuacana, 1942. Óleo sobre madeira masonita, 54,6 cm x 48,3 cm. Coleção collection Pérez Simón, México.³³



34) Diego no meu pensamento, 1943. Óleo sobre masonita, 62,86 cm x 60,96 cm. Coleção Sr. e Sra. Jacques Gelman, Cidade do México, Fotografia de José Verde.³⁴



³³ Fonte: Acervo digital da Unesp. *UNESP*, 2016. Disponível em: https://acervodigital.unesp.br/bitstream/unesp/337856/15/frida_14.jpg. Acesso em: 18 fev. 2019.

³⁴ Fonte: KETTENMANN, Andrea. *Kahlo*. Trad. Sandra Oliveira Lisboa. Slovakia: Taschen, 2015. p. 68.

35) Frida Kahlo e Diego Rivera em frente ao mural “Pesadelo da Guerra, Sonho de paz” (1951-1952), Juan Guzmán.³⁵



36) Frida e seu colete ortopédico, Vázquez (2007, p. 48).³⁶



³⁵ Fonte: Frida Kahlo e Diego Rivera em frente ao mural “Pesadelo da Guerra, Sonho de paz”. *Google Arts & Culture*, 2019. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/frida-kahlo-e-diego-rivera-em-frente-ao-mural-pesadelo-de-guerra-sonho-de-paz-1951%E2%80%931952/0AFdmR3zAF9iWw?hl=pt-BR>. Acesso em: 18 fev. 2019.

37) Capa da Revista Vogue do México, em 2012, com fotografia de Nickolas Muray.³⁷



³⁷ Fonte: GOTTHARDT, Alexxa. Nickolas Muray's iconic photographs of Frida Kahlo. *Artsy*, 2019. Disponível em: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-intimate-iconic-photos-nickolas-muray-frida-kahlo>. Acesso em: 13 fev. 2019.

PAINEL OS AMORES

38) Alejandro Gómez Arias, 1928.³⁸



39) Autorretrato com vestido de veludo, 1926. Óleo sobre tela, 79,7 cm x 60 cm. Cidade do México, Legado de Alejandro Gómez Arias.³⁹



³⁸ Fonte: Alejandro Gómez Arias. *Mix City Guía Insider*, 2020. Disponível: <<https://mxcity.mx/2020/02/transformacion-parque-iman-iniciativa-sembrando-parques/>>. Acesso em: 18 jan. 2020.

³⁹ Fonte: KETTENMANN, Andrea. *Kahlo*. Trad. Sandra Oliveira Lisboa. Slovakia: Taschen, 2015. p. 6.

40) Frida e Diego no dia de seu casamento, 21 de agosto de 1929.⁴⁰



41) Frida e Diego Rivera, 1931. Óleo sobre tela 99,06 cm x 80,01 cm. Museu de Arte Moderna de São Francisco, Coleção Albert M. Bender, doação de Albert M. Bender.⁴¹



⁴⁰ Fonte: Frida Kahlo e Diego. *Dan Fox Br*, 2015. Disponível em: <http://danfozbr.blogspot.com/2015/02/frida-kahlo-e-diego.html>. Acesso em: 18 fev. 2019.

⁴¹ Fonte: KETTENMANN, Andrea. *Kahlo*. Trad. Sandra Oliveira Lisboa. Slovakia: Taschen, 2015. p. 23.

42) Isamu Noguchi, escultor e amante de Frida Kahlo, fotografado por Edward Weston em 1935.⁴²



43) Frida Kahlo e Chavela Vargas (em uma entrevista, Chavela reconheceu Frida Kahlo como o grande amor da sua vida).⁴³



⁴² Fonte: HERRERA, Hayden. *Frida, a biografia*. Trad. Renato Marques. São Paulo: Globo, 2011. s.p. (Anexo).

⁴³ Fonte: Frida Kahlo e Chavela Vargas, um amor intelectual. *Arte no caos*, 2017. Disponível: <http://artenocaos.com/erotismo/frida-kahlo-chavela-vargas-amor-intelectual/>. Acesso em: 18 fev. 2019.

44) Maria Felix, Diego Rivera, Armando Valdes Peza, Frida Kahlo e Enrique Alvarez, 1950.⁴⁴



45) Frida Kahlo com Nickolas Muray. Fotografia de Nickolas Muray, 1938.⁴⁵



⁴⁴ Fonte: Maria Felix, Diego Rivera, Armando Valdes Peza, Frida Kahlo y Enrique Alvarez. *Pinterest*, 2019. Disponível em: <https://i.pinimg.com/originals/f8/0a/9d/f80a9dfd277a8fc3b654cfcb76467926.jpg>. Acesso em: 18 fev. 2019.

⁴⁵ Fonte: HERRERA, Hayden. *Frida, a biografia*. Trad. Renato Marques. São Paulo: Globo, 2011. s.p. (Anexo).

46) Autorretrato com Frida Kahlo sentada e seus papagaios, Coyoacán, 1941.⁴⁶



47) Diego Rivera e Frida Kahlo participando de uma exposição de arte em Nova York, em 1933.⁴⁷



⁴⁶ Fonte: A vida de Frida Kahlo fotografada por Nickolas Muray. *Pigmento*, 2019. Disponível em: <http://pigmento.art.br/artigos/a-vida-de-frida-kahlo-fotografada-por-nickolas-muray/>. Acesso em: 18 fev. 2019.

⁴⁷ Fonte: DEISOI, Christine. Frida Kahlo e Cidade do México Rivera. *SFGATE*, 2015. Disponível em: <https://www.sfgate.com/mexicomix/article/Frida-Kahlo-and-Diego-Rivera-s-Mexico-City-6496626.php>. Acesso em: 18 fev. 2019.

48) Frida e Trotsky, 1937.⁴⁸



49) Autorretrato, 1937. Óleo sobre tela, 76,2 cm x 60,96cm. Coleção da Sra. Henry R. Luce, Hondulu, Havaí.⁴⁹



⁴⁸ Fonte: Frida Kahlo: de amante, a suspeita de assassinar Trotsky. *Taringa*, 2018. Disponível em: https://www.taringa.net/+imagenes/frida-kahlo-de-amante-a-sospechosa-del-asesinar-a-trotsky_16mdsf. Acesso em: 19 fev. 2019.

⁴⁹ Fonte: HERRERA, Hayden. *Frida, a biografia*. Trad. Renato Marques. São Paulo: Globo, 2011. s.p. (Anexo).

PAINEL
UM CORPO E MÚLTIPLAS
POSSIBILIDADES

50) “ Eu sou a desintegração”.⁵⁰



51) Árvore da esperança, 1946. Óleo sobre masonita, 55,88 cm x 40,64 cm. Coleção de Daniel Filipacchi, Paris.⁵¹



⁵⁰ Fonte: KAHLO, 2015, p. 1-2.

⁵¹ Fonte: KETTENMANN, Andrea. *Kahlo*. Trad. Sandra Oliveira Lisboa. Slovakia: Taschen, 2015. p. 73.

52) Desenho que Frida Kahlo fez do acidente.⁵²



53) Retablo, cerca de 1943. Óleo sobre metal, 19,1 x 24,1 cm. Coleção particular.



⁵² Fonte das imagens 52 e 53: KETTENMANN, Andrea. *Kahlo*. Trad. Sandra Oliveira Lisboa. Slovakia: Taschen, 2015. p. 8.

54) Frida Kahlo, fotografada em 1926 por seu pai, Guillermo Kahlo.⁵³



55) Frida Kahlo posa para Guillermo Kahlo, após a morte da mãe, 1932.⁵⁴



⁵³ Fonte: KETTENMANN, Andrea. *Kahlo*. Trad. Sandra Oliveira Lisboa. Slovakia: Taschen, 2015. p. 7.

⁵⁴ Fonte: ARELLANO, Annet B. Ramírez. “Dearest Friducha!”: The Letters of Guillermo Kahlo to his Daughter Frida. *Strokes*, 2010. Disponível em: <https://blog.nmwa.org/2010/10/28/dearest-frieducha-the-letters-of-guillermo-kahlo-to-his-daughter-frida/>. Acesso em: 19 fev. 2019.

56) Autorretrato, 1933. Óleo sobre metal, 34,29 cm x 29,21 cm. Coleção Sr. e Sra. Jacques Gelman, Cidade do México.⁵⁵



57) Umas facadinhas de nada, 1935. Óleo sobre metal, 38,1 cm x 48,26 cm. Coleção Dolores Olmedo, Cidade do México. Fotografia de Raúl Salinas.⁵⁶



⁵⁵ Fonte: KETTENMANN, Andrea. *Kahlo*. Trad. Sandra Oliveira Lisboa. Slovakia: Taschen, 2015. p. 16.

⁵⁶ Fonte: KETTENMANN, Andrea. *Kahlo*. Trad. Sandra Oliveira Lisboa. Slovakia: Taschen, 2015. p. 41.

58 e 59) Frida kahlo pelas lentes de Julien Levy, 1938.⁵⁷



60) Autorretrato com cabelos cortados, 1940. Óleo sobre tela, 40 cm x 27,94 cm. Coleção do Museu de Arte Moderna, Nova York, doação de Edgar Kaufmann, Jr.⁵⁸



⁵⁷ Fonte: De pintora a modelo: retratos de Frida Kahlo realizadas por Julien Levy. *Pijama Surf*, 2015. Disponível em: <http://23.253.41.33/2015/11/de-pintora-a-modelo-retratos-de-frida-kahlo-realizados-por-julien-levy/>. Acesso em: 19 fev. 2019.

⁵⁸ Fonte: HERRERA, Hayden. *Frida, a biografia*. Trad. Renato Marques. São Paulo: Globo, 2011. s.p. (Anexo).

61) Frida pintando em sua cama, 1940.⁵⁹



62) Raíces, 1943. Óleo sobre metal, 29,84 cm x 36,83 cm. Coleção Dolores Olmedo, Cidade do México.⁶⁰



⁵⁹ Fonte: Frida Kahlo – As suas fotografias. *Centro português de fotografia*, 2018. Disponível em: <http://cpf.pt/frida-kahlo-as-suas-fotografias/>. Acesso em: 18 fev. 2019.

⁶⁰ Fonte: HERRERA, Hayden. *Frida, a biografia*. Trad. Renato Marques. São Paulo: Globo, 2011. s.p. (Anexo).

63) A coluna partida, 1944. Óleo sobre masonita, 40 cm x 31,1cm. Coleção Dolores Olmedo, Cidade do México.⁶¹



64) Sem esperança, 1945. Óleo sobre masonita 27,94 cm x 36,19 cm. Coleção Dolores Olmedo, Cidade do México.



⁶¹ Fonte das imagens 63 e 64: HERRERA, Hayden. *Frida, a biografia*. Trad. Renato Marques. São Paulo: Globo, 2011. s.p. (Anexo).

65) O veado ferido, 1946. Óleo sobre masonita, 22,86cm x 30,48 cm. Coleção Sr. Espinosa Ulloa, Cidade do México.⁶²



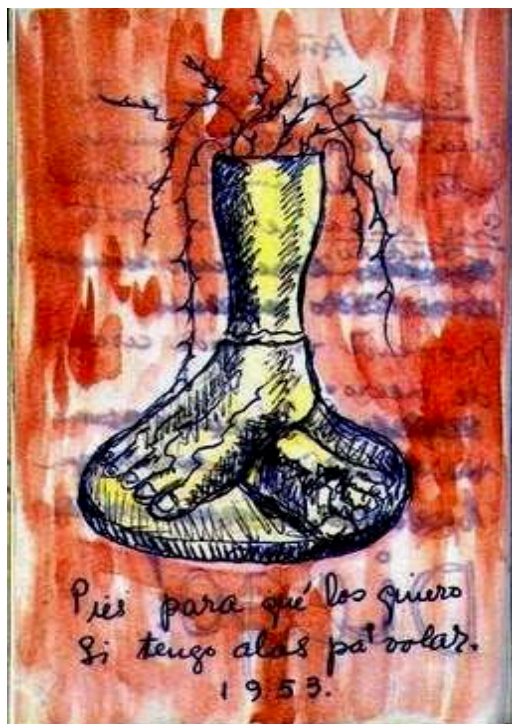
66) Frida Kahlo deitada, por Nickolas Muray, 1946. Museo Frida Kahlo.⁶³



⁶² Fonte: HERRERA, Hayden. *Frida, a biografia*. Trad. Renato Marques. São Paulo: Globo, 2011. s.p. (Anexo).

⁶³ Fonte: Frida Kahlo deitada. *Google Art & Culture*, 2019. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/frida-kahlo-deitada/aQHWISVBhLaomw?hl=pt-br>. Acesso em: 18 fev. 2019.

67) “Pés para que os quero se tenho asas para voar”.⁶⁴



68) Frida Kahlo com seu espartilho ortopédico (1950-1951), Juan Guzmán, Coleção e arquivo da Fundação Televisa.⁶⁵

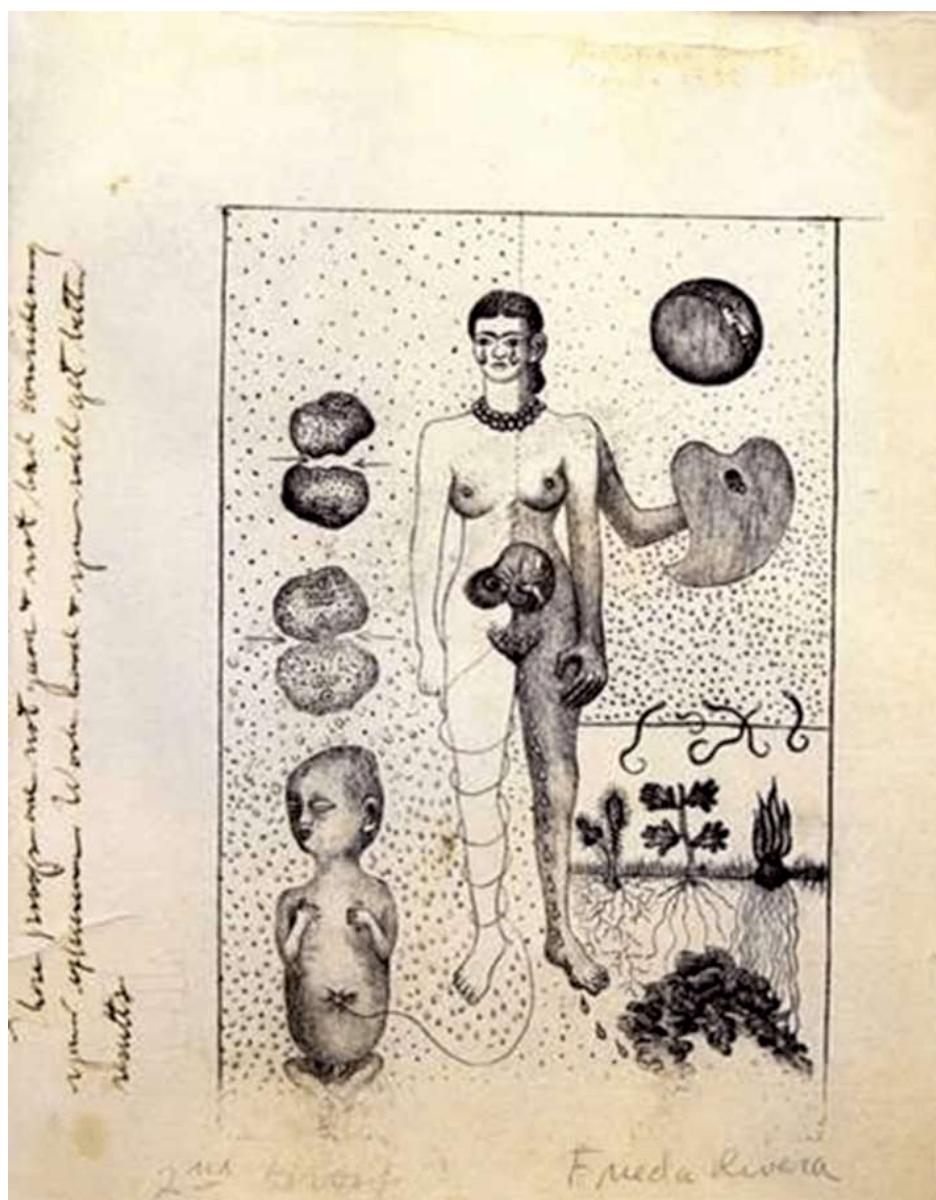


⁶⁴ Fonte: KAHLO, 2015, p.154.

⁶⁵ Fonte: Frida Kahlo com espartilho ortopédico. Google Arts & Culture, 2019. Disponível em: https://artsandculture.google.com/asset/frida-kahlo-posa-com-espartilho-ortop%C3%A9dico/3gE7Beg8u4Y_ySw?hl=pt-BR. Acesso em: 18 fev. 2019.

PAINEL
O SONHO DA MATERNIDADE

69) Frida e o aborto, 1932. Litografia 31,75 cm x 23,49 cm.⁶⁶



⁶⁶ Fonte: HERRERA, Hayden. *Frida, a biografia*. Trad. Renato Marques. São Paulo: Globo, 2011. s.p. (Anexo).

70) Meu nascimento, 1932. Óleo sobre metal, 37,75 cm x 35,36 cm. Coleção de Edgar J.Kauf-mann Jr., Nova York.⁶⁷



71) Eu e minha boneca, 1937. Óleo sobre metal, 40 cm x 31,1 cm. Coleção Sr. e Sra. Jacques Gelman, Cidade do México.⁶⁸



⁶⁷ Fonte: HERRERA, Hayden. *Frida, a biografia*. Trad. Renato Marques. São Paulo: Globo, 2011. s.p. (Anexo).

⁶⁸ Fonte: Acervo digital da UNESP. UNESP, 2018. Disponível em: <https://acervodigital.unesp.br/bitstream/unesp/381353/4/Eu%20e%20minha%20boneca%20%281937%29.jpg>. Acesso em: 18 fev. 2019.

72) O abraço amoroso do universo, a terra (México), Diego, eu e señor Xolotl, 1949. Óleo sobre tela, 69,85 cm x 60,32 cm. Coleção Sr. e Sra. Eugenio Riquelme.⁶⁹



⁶⁹ Fonte: Acervo digital da UNESP. UNESP, 2018. Disponível em: <https://acervodigital.unesp.br/bitstream/unesp/381353/5/O%20abra%20do%20amor%20do%20Univer%20so%20da%20terra%20e%20M%20e%20Diego%20e%20o%20Senhor%20Xolotl%201949.jpg>. Acesso em: 18 fev. 2019.

PAINEL
A NATUREZA SIMBÓLICA

73) Flor da vida, 1944. Óleo sobre masonita, 29,21 cm x 22,86 cm. Coleção Dolores Olmedo, Cidade do México.⁷⁰



74) Natureza-morta, 1942. Óleo sobre metal, 62,86 cm de diâmetro. Museu Frida Kahlo, Cidade do México.⁷¹



⁷⁰ Fonte: Flor da vida. *Google Arts & Culture*, 2019. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/a-flor-da-vida/QAFtjgkmwcQRzw?hl=pt-BR>. Acesso em: 18 fev. 2019.

⁷¹ Fonte: Bodegón. *WahooArt.com*, 2020. Disponível em: <http://de.wahooart.com/@/8CEFG4-Frida-Kahlo-Bodeg%C3%B3n>. Acesso em: 18 jan. 2020.

75) A noiva que se espanta ao ver a vida aberta. Óleo sobre tela, 63 cm x 81,5 cm. The Vergel Foudation.⁷²



76) Natureza viva, 1952. Óleo sobre tela, dimensões desconhecidas. Coleção de Maria Félix, Cidade do México.⁷³



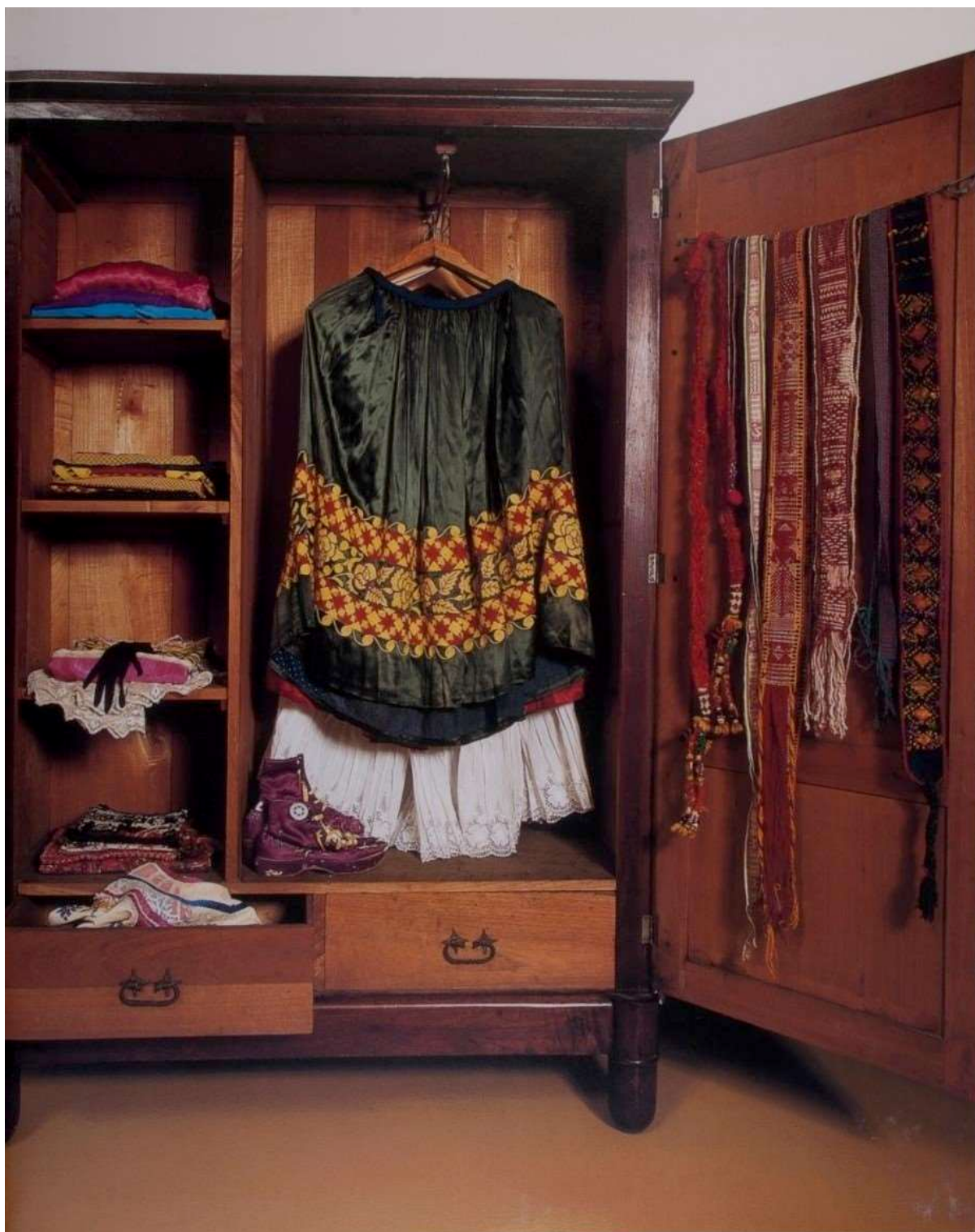
⁷² Fonte: Acervo digital da UNESP. UNESP, 2018. Disponível em: <https://acervodigital.unesp.br/bitstream/unesp/381353/14/Natureza%20Morta%20-%20viva%20a%20vida%20%281954%29.JPG>. Acesso em: 18 fev. 2019.

⁷³ Fonte: KETTENMANN, Andrea. Kahlo. Trad. Sandra Oliveira Lisboa. Slovakia: Taschen, 2015. p. 84.

PAINEL
AS ROUPAS E ACESSÓRIOS DE
FRIDA KAHLO⁷⁴

⁷⁴ As imagens que compõem esse painel foram retiradas do livro *El Ropero de Frida*, de Cecilio Rafael Pastelin Vásquez.

77) O guarda roupa de Frida Kahlo.



78) Avental hospitalar utilizado por Frida Kahlo.



79) Corpo ausente.



80 e 81) Roupas de Frida Kahlo.



82 e 83) Saia amarela e *corselet*; ao lado, adereço típico das mulheres *tehuanas*.



84) Colete ortopédico e saia.



85) Lenço de Frida Kahlo.



86) Os variados coletes utilizados por Frida Kahlo durante a vida.



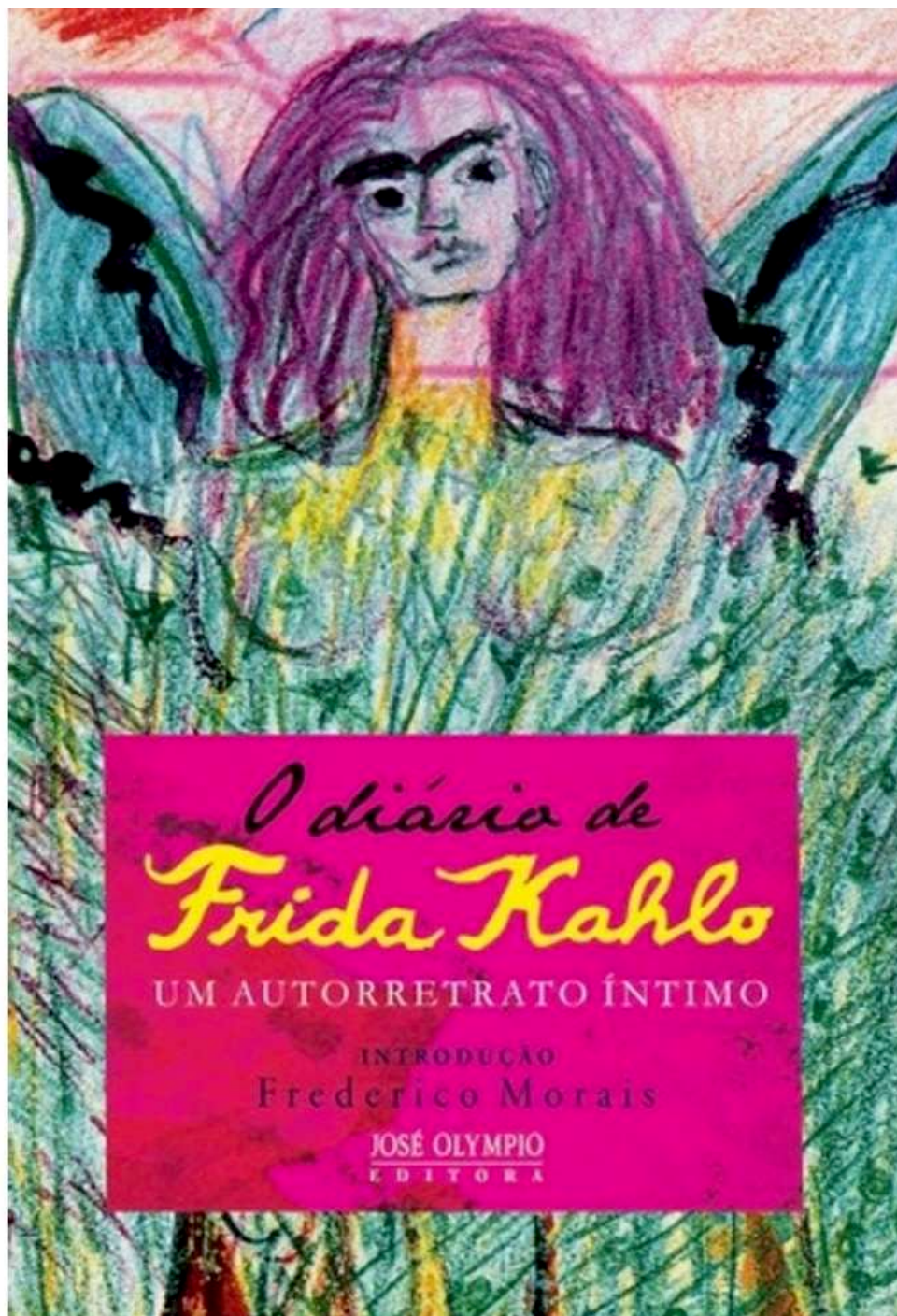
87) Prótese da perna direita de Frida Kahlo.



PAINEL
*O DIÁRIO*⁷⁵

⁷⁵ As imagens que compõem esse painel foram retiradas do livro: KAHLO, Frida. *O Diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo*. Trad. Mário Pontes. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

88) Capa de *O Diário de Frida Kahlo*, um autorretrato íntimo.



89) Página do *Diário*.90) Página do *Diário*.

91) Página do *Diário*.92) Página do *Diário*.

93) Página do Diário.



94) Página do Diário.

