



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

BRÍGIDA DUARTE DE OLIVEIRA MEDEIROS

**FRIDA KAHLO: UMA AUTOFICÇÃO VERBO-VISUAL.**

BRASÍLIA  
2019

BRÍGIDA DUARTE DE OLIVEIRA MEDEIROS

FRIDA KAHLO: UMA AUTOFICÇÃO VERBO-VISUAL.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília (PPG/VIS/IdA/UnB) como requisito para obtenção do título de Mestre em Arte.

Linha de pesquisa: Teoria e História da Arte.

Orientador: Prof.º Dr. Biagio D'Angelo.

BRASÍLIA

2019

A Graça,  
por sempre acreditar.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço ao meu orientador, professor Biagio D'Angelo, por aceitar embarcar em mais uma pesquisa sobre minhas paixões (e obsessões) artísticas e históricas;

às professoras Vera Marisa Pugliese de Castro e Rita Lenira de Freitas Bittencourt pela meticulosa leitura e pela generosidade nas valiosas contribuições no exame de qualificação;

aos colegas de mestrado por todas as trocas e aprendizados, em especial a Guilherme Moreira Santos, pelo incondicional companheirismo, apoio e amizade;

à Capes pelo apoio e incentivo à pesquisa científica desenvolvida no Brasil, em especial à presente pesquisa;

à minha mãe, Graça Aparecida, por todo o incentivo e suporte, e por nunca deixar de acreditar em mim e em meus sonhos.

*Sábios em vão*  
*Tentarão decifrar*  
*O eco de antigas palavras*  
*Fragmentos de cartas, poemas*  
*Mentiras, retratos*  
*Vestígios de estranha civilização*

- Chico Buarque

## RESUMO

A pesquisa aqui apresentada anseia investigar as relações entre visualidade e textualidade presentes na obra autorreferencial da pintora mexicana Frida Kahlo (1907-1954). Para tanto, serão estudadas suas produções verbo-visuais, sendo elas: os quadros que apresentam elementos escritos, pintados entre as décadas de 1920-50, e seu diário íntimo elaborado entre os anos de 1944 e 1954, além de algumas das cartas que escreveu durante toda a sua vida. Destaca-se aqui o diário de Frida Kahlo onde relatos, cartas, poemas, aquarelas e desenhos registrados em diversas cores se misturam e sobrepõem, garantindo não apenas o valor documental, mas um diálogo entre as dimensões estética e poética. Os materiais pictóricos e documentais citados serão estudados como autoficções, articulando-se com a bibliografia selecionada.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Frida Kahlo*. Visualidade. Textualidade. Autoficção.

## ABSTRACT

The research presented here aims to investigate the relations between visuality and textuality inside of the self-referential work of the Mexican painter Frida Kahlo (1907-1954). Therefore, her verb-visual production is going to be studied - the paintings that present written elements, painted between the decades of 1920-50, and her intimate diary elaborated between the years of 1944 and 1954, beyond some of the letters she wrote for all her life. Stands out here Frida Kahlo's diary where stories, poems, watercolors and drawings recorded in different colors mix up and overlap, ensuring not just the documental value, but a dialogue between esthetical and poetical dimensions. These pictorial and documental materials will be studied as autofictions, working with the selected bibliography.

**KEYWORDS:** *Frida Kahlo*. Visuality. Textuality. Autofiction.

## LISTA DE IMAGENS

Fig. 1: Rosângela Rennó e Alícia Duarte Penna, <i>Espelho Diário</i> , 2001 .....	29
Fig. 2: Cindy Sherman, <i>Untitled Film Still #15</i> , 1978 .....	32
Fig. 3: Frida Kahlo, <i>Autorretrato com macacos</i> , 1943 .....	40
Fig. 4: Frida Kahlo, <i>Autorretrato como tehuana</i> , 1943 .....	42
Fig. 5: Frida Kahlo, <i>Lembrança</i> , 1937 .....	44
Fig. 6: Frida Kahlo, <i>Autorretrato com o retrato do Dr. Farill</i> , 1951 .....	48
Fig. 7: Ex-voto mexicano, 1934 .....	65
Fig. 8: Frida Kahlo, <i>Retablo</i> , 1940 .....	69
Fig. 9: Frida Kahlo, <i>Autorretrato dedicado ao Dr. Eloesser</i> , 1940 .....	73
Fig. 10: Frida Kahlo, <i>Frieda e Diego Rivera</i> , 1931 .....	75
Fig. 11: Frida Kahlo, <i>Autorretrato com cabelo cortado</i> , 1940 .....	79
Fig. 12: Frida Kahlo, <i>Árvore da Esperança</i> , 1946.....	82
Fig. 13: Frida Kahlo, <i>Hospital Henry Ford</i> , 1932 .....	85
Fig. 14: Frida Kahlo, <i>O diário de Frida Kahlo</i> , s.d., p. 33 .....	100
Fig. 15: Frida Kahlo, <i>O diário de Frida Kahlo</i> , s.d., p. 26 .....	102
Fig. 16: Frida Kahlo, <i>O diário de Frida Kahlo</i> , 1954, p. 164 .....	104
Fig. 17: Frida Kahlo, <i>O diário de Frida Kahlo</i> , 1954, p. 180 .....	106
Fig. 18: Frida Kahlo, <i>O diário de Frida Kahlo</i> , 1950, p. 103 .....	110
Fig. 19: Frida Kahlo, <i>O diário de Frida Kahlo</i> , s.d., p. 58-59 .....	113
Fig. 20: Frida Kahlo, <i>O diário de Frida Kahlo</i> , 1953, p. 154 .....	115
Fig. 21: Frida Kahlo, <i>O diário de Frida Kahlo</i> , s.d., p. 88 .....	118
Fig. 22: Frida Kahlo, <i>O diário de Frida Kahlo</i> , s.d, p. 67 .....	121



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>9</b>
<b>1 CONSTRUÇÃO AUTOFICCIONAL</b> .....	<b>13</b>
1.1 O termo autoficção .....	13
1.2 Da autoficção às autoficções.....	23
1.2.1 A autoficção para além do verbal.....	28
1.3 Frida Kahlo: uma construção autoficcional.....	33
1.3.1 Os autorretratos e a criação da autoimagem.....	35
1.3.2 Autorretratos narrativos: ficcionalização do real.....	43
<b>2 FRIDA KAHLO E A PINTURA EX-VOTIVA</b> .....	<b>51</b>
2.1 México pós-Revolução .....	51
2.2 Os ex-votos .....	60
2.3 Inserções de escritos nas pinturas de Frida Kahlo .....	67
<b>3 O DIÁRIO DE FRIDA KAHLO</b> .....	<b>90</b>
3.1 De arquivo de memórias ao livro de artista .....	90
3.2 Autoficção e escrita confessional .....	98
3.3 Relações entre pinturas e escritos .....	109
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>127</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>131</b>

## INTRODUÇÃO

A presente dissertação, intitulada *Frida Kahlo: uma autoficção verbo-visual*, tem a proposta de refletir as relações entre visualidade e textualidade na obra da artista mexicana Magdalena Carmen Frieda Kahlo y Calderón (1907-1954), Frida Kahlo. Tratando-se de uma produção absolutamente autorreferencial, dá-se a impossibilidade da separação entre vida e obra. Entretanto, a biografia da pintora estará presente aqui como um dos materiais para se encarar a obra, essa sim figurando o primeiro plano da pesquisa.

Meu interesse na obra e vida de Frida Kahlo vem desde a infância e certamente foi o fator que me levou à escolha de cursar o bacharelado em Teoria, Crítica e História da Arte, aproveitando assim cada oportunidade que a graduação me ofereceu de estudar mais a fundo sua produção. E em uma viagem à Cidade do México no início do ano de 2016, que tinha como objetivo lidar pessoalmente com toda a criação de Kahlo, tive a certeza de que seria ela o objeto de meus estudos acadêmicos enquanto eles perdurassem. Enquanto caminhava pelos cômodos da Casa Azul, museu dedicado a pintora, pude compreender a partir da vivência que tudo que Frida Kahlo tocou, tudo que esteve ao seu redor é uma reverberação sua, uma parte de sua construção artística, um fragmento de sua tão minuciosamente construída autoficção. Portanto, ansiando continuar com a pesquisa que foi se desenvolvendo progressivamente desde 2012, e abrindo o olhar para novas perspectivas, me proponho a desenvolver a presente dissertação.

A preocupação em evidenciar, na pesquisa em Arte, as questões conceituais e formais da obra em detrimento de sua ligação com a vida da artista é produto de um incômodo antigo meu, despertado já em meu primeiro contato com a obra de Kahlo, há quase quinze anos. Incômodo esse que se tornou o elemento desencadeador do meu trabalho de conclusão de curso, que tem como título *Frida Kahlo: uma autoficção?*. O texto questiona, desde o início, a popularizada leitura sobre a produção da mexicana que a trata como mera ilustração de sua vida, forçando assim uma associação direta das composições pictóricas com passagens de sua biografia, o que acaba por desvalorizar sua potência como obra de arte. Destaca-se aqui o texto de Herrera, pesquisadora do campo da arte, que apesar do rico conteúdo biográfico contando com detalhados relatos, entrevistas com pessoas próximas à artista e leituras de suas pinturas, apresenta uma maior preocupação em buscar indícios nas

obras de Kahlo que confirmem a veracidade dos fatos históricos narrados, do que em lidar efetivamente com seus caracteres artísticos.

A proposta do trabalho de conclusão de curso foi a de aproximar o estudo da produção artística de Kahlo à noção de autoficção, quebrando então o padrão de relacioná-la automaticamente à autobiografia, o que corre o risco de cair nas armadilhas já citadas. Seu título indica um questionamento: teria Frida Kahlo criado (dentro e fora do âmbito da arte) uma autoficção? Todo o percurso traçado, trazendo desde o desenrolar da legitimação do conceito de autoficção na teoria da literatura, passando pelo desenvolvimento do autorretrato e culminando na produção da pintora mexicana alcançam a resposta para a questão presente desde o título: sim, pode-se entender a produção de Frida Kahlo como autoficcional. E a partir de tal confirmação, chegamos à presente pesquisa que lança no título ao invés de uma pergunta, a afirmativa de que as produções verbo-visuais de Frida Kahlo estudadas aqui serão encaradas como autoficcionais.

Frida Kahlo desenvolveu sua obra entre as décadas de 1920 e 1950, e tendo experimentado diversas linguagens artísticas durante esse período, escolheu a pintura para se dedicar de forma mais aprofundada. A produção pictórica de Kahlo é composta em sua grande maioria por autorretratos, porém há uma significativa parcela de retratos e naturezas mortas, sendo os dois últimos também diretamente ligados ao seu contexto social e biográfico. Por estar sempre buscando a valorização da identidade nacional, a pintora passou a beber na fonte da arte popular mexicana, trazendo o ex-voto como modelo formal para as suas obras. A estrutura coposicional dos quadros ex-votivos geralmente segue um mesmo padrão que conta com a inclusão de legendas. A inserção desses elementos escritos nas pinturas da artista mexicana é o fator desencadeador da presente pesquisa, primeira evidência da relação entre visualidade e textualidade em sua obra.

A escrita esteve presente no cotidiano da mexicana desde muito cedo, fértil redatora de cartas desde a adolescência e até o fim de sua vida. A pintora as utilizava para atualizar seus amigos principalmente sobre seu estado de saúde e sua produção artística, mantendo, de certa forma, também a linguagem verbal voltada para si mesma. Mas foi em sua última década de vida, entre os anos de 1944 e 1954, que Frida Kahlo produziu aquele que pode ser considerado seu maior feito na textualidade: seu diário. Composto por relatos, cartas, narrativas fictícias, poemas, aquarelas e desenhos gravados em diversas cores que se misturam e sobrepõem, é definido por

Carlos Fuentes como “diário pintado”. Esse material de grande potência artística e documental, se torna aqui uma das produções com maior destaque por manifestar a relação entre imagem e texto de maneira mais intensa e direta.

A delimitação do recorte do objeto de estudo por produções verbo-visuais de Frida Kahlo se deu pelo anseio de observar mais atentamente como a autoficção se desenvolve em sua obra não somente como visualidade, mas também em suas relações com a textualidade. O texto, matéria de onde a autoficção se origina, passa a ser explorado na produção de uma artista que se consagrou por sua criação pictórica, imagética. A partir do momento em que se volta a atenção aos elementos textuais presentes nessa obra e os coloca em uma posição de destaque, abre-se espaço para incluir a pintora no extenso grupo de artistas que, de alguma forma, também se notabilizaram por suas produções textuais.

Visando alcançar o objetivo principal dessa pesquisa, que é o de estabelecer uma investigação teórica sobre as relações entre imagem e texto na obra de Frida Kahlo, partiremos da análise de um recorte definido: pinturas produzidas entre as décadas de 1920-50, o diário desenvolvido entre 1944 e 1954, e algumas das cartas escritas durante toda a sua vida. Esse estudo estará a todo momento articulando-se com a bibliografia selecionada sobre a obra de Frida Kahlo e suas especificidades artísticas, como os textos de Hayden Herrera e Andrea Kettenmann; além de escritos sobre autoficção, autobiografia e produções autorreferenciais de Eurídice Figueiredo e Anna Faedrich Martins; publicações sobre a arte mexicana em seu período pós-Revolução de Raquel Tibol e Aracy Amaral; e estudos sobre livro de artista, como os de Paulo Silveira, Annateresa Fabris, entre outros.

O desenvolvimento da dissertação se dividirá então em três capítulos, seguindo uma linha de raciocínio encadeada que parte da apresentação dos conceitos principais da pesquisa para então, efetivamente, explorá-los: O primeiro capítulo se propõe a investigar a autoficção, conceito oriundo da teoria literária cunhado por Serge Doubrovsky em 1977, suas principais proposições, tratando suas diferenças e aproximações com a autobiografia, lidando com o neologismo desde sua origem, como indica o primeiro subcapítulo. A segunda subdivisão vem para explorar a expansão que o conceito sofreu durante os anos, da autoficção às autoficções, passando a ser usado para classificar obras de outras áreas do conhecimento, englobando assim, produções das artes visuais, como as de Frida Kahlo, Cindy Sherman e Rosângela Rennó. Por fim, desenvolve-se a aproximação da noção de

autoficção às contribuições de Frida Kahlo dentro e fora do âmbito artístico, afastando assim a leitura da obra como mera ilustração direta de sua vida.

O segundo movimento da dissertação objetiva traçar relações e aproximações entre a pintura de ex-votos e as obras de Frida Kahlo. A primeira subdivisão trata do contexto sociocultural do México pós-revolução, período de valorização nacionalista no qual a arte popular ganhou grande destaque. O próximo subcapítulo se volta diretamente às pinturas de ex-voto, prática cultural de cunho religioso muito propagada no México, buscando tratar, principalmente, de seus predicados cromáticos, estilísticos e composicionais. O último movimento do capítulo desenvolve a aproximação da obra de Frida Kahlo com os ex-votos, que por conta do desejo da pintora de explorar cada vez mais a cultura mexicana em suas composições pictóricas, acabou adotando-os como seu maior modelo pictórico; a inserção de escritos nas pinturas da artista será tratada como principal assunto desse movimento.

O terceiro e último capítulo se concentra em explorar o diário íntimo de Frida Kahlo, construído entre os anos de 1944 e 1954, e publicado em 1995 em reprodução fac-símile. O primeiro movimento é lançado com o objetivo de pensar os deslocamentos de função e as potencialidades desse material desde sua fruição como arquivo de memórias até sua publicação como livro de artista, levantando assim questões como o público e o privado, a manipulação de informações e as reproduções em fac-símile. A escrita confessional, mesmo que ficcionalizada, presente nos relatos, cartas e poemas da artista, recurso frequente em produções de autoria feminina, é o assunto abordado na segunda subdivisão desse movimento. O terceiro e último subcapítulo se voltará para a análise das relações entre imagem e texto, presentes durante todo o desenvolver do diário, incluindo questões sobre pintura narrativa, escrita como elemento pictórico, etc.

# CAPÍTULO 1

## CONSTRUÇÃO AUTOFICCIONAL

*“Mesmo querendo dizer a verdade, se escreve falso. Se lê falso. Loucura. Uma vida real passada se apresenta como uma vida fictícia futura. Contar sua vida é sempre o mundo às avessas”*

- Serge Doubrovsky

### 1.1 O termo autoficção

Por se tratar de uma pesquisa em artes que propõe associar a produção verbo-visual criada por uma pintora, Frida Kahlo, com um conceito emprestado da teoria da literatura, optamos por iniciar seu desenvolvimento explorando e introduzindo ao nosso campo de atuação, o conceito estrangeiro, a autoficção. A ideia é de construir um entendimento teórico efetivo sobre o elemento oriundo de outra área do conhecimento para então, entrar no objeto artístico central do presente trabalho.

E para que um pensamento teórico sobre autoficção seja construído, dá-se a necessidade de traçar diálogos dessa, dentre os diversos gêneros das escritas de si, principalmente com a autobiografia, gênero literário com o qual dialoga desde sua origem, por conta dos questionamentos que culminaram em sua criação, e pelas características de aproximação e oposição entre ambas.

A produção de escritas de si é uma prática exercida desde a cultura greco-romana, onde apareciam, principalmente, em forma de *hypomnematas* e correspondências. *Hypomnematas* eram cadernetas individuais nas quais se registravam citações, fragmentos de obras, comentários ouvidos, reflexões, entre outros, e que se tornava um material a ser relido e meditado posteriormente, a fim de produzir um aprendizado em relação ao passado. Essa produção não se assimilava aos diários íntimos que surgiriam alguns séculos depois, porque não exploravam questões confessionais, de cunho mais íntimo, secreto.

Já no caso das correspondências, os conselhos que eram trocados pelas partes envolvidas acabavam servindo como um compartilhamento de sabedoria a partir da experiência alheia, que poderia auxiliar em alguma experiência futura do

outro. Esses exemplos de textos, para além de estarem centradas no eu que as escreve, acabam por contribuir com uma formação de si. Pode-se associar as escritas de si nesse primeiro momento à noção de escrita espiritual, na qual a posterior leitura das confissões ali registradas causaria uma reflexão, impulsionando o sujeito na direção de uma vida disciplinada e servil.

Entretanto, os relatos de si só passaram a se desenvolver de forma mais frequente e frutífera a partir do momento em que o homem começou a ser entender como indivíduo, detentor de uma experiência única e pessoal no mundo. Ainda há controvérsias nos estudos da teoria da literatura sobre quando a autobiografia tomou a forma como ficou conhecida no campo literário, uma das hipóteses apontando que foi a partir das *Confissões* de Jean-Jacques Rousseau (1712 – 1778), escritas até 1770, onde o filósofo, já maduro, narrando desde suas lembranças da infância, faz um escrito retrospectivo de sua vida. Evando Nascimento, antecipando uma das diferenciações entre esse tipo de escrita e a autoficção, observa que: “As memórias ou confissões visam a enaltecer e/ou desculpar o autor-narrador- protagonista (caso prototípico de Rousseau), enquanto os autoficcionistas partem do inacabamento e da fragilidade de suas vidas.” (2010, p. 66).

O gênero autobiográfico, envolvendo suas diversas modalidades, foi por um longo período menosprezado, pode-se dizer até ignorado, nos estudos teórico-literários, que tinham sua atenção mais voltada para o romance. “Autobiografia, crônicas, diários, memórias, confissões são todos textos que operam numa zona limítrofe entre ficção e não-ficção, daí o estigma que ainda carregam de não serem literatura.” (LIMA, 2015, p. 41). Philippe Lejeune (1938 -), incomodado com tal desmerecimento da autobiografia no circuito literário, decidiu se dedicar a pensar e teorizar sobre ela já no início da década de 1970.

Com seu *Le pacte autobiographique* (1975), Lejeune inova no campo da teoria da literatura, e se coloca no papel de precursor dos estudos teóricos que problematizam a autobiografia e as diferentes formas das escritas de si. Ao apresentar uma publicação sobre a trajetória do gênero na França, e partindo da análise dessas escritas autorreferenciais produzidas e publicadas no país, ele estipula princípios fundamentais da modalidade autobiográfica.

O teórico francês define que a autobiografia seria uma narrativa retrospectiva que o próprio autor faz de sua vida, produzindo uma verdade sobre si, enfatizando a história de sua personalidade. O principal argumento levantado no texto, homônimo

ao título, é o pacto autobiográfico, que define que na autobiografia há um trato de identidade, onde autor, narrador e personagem principal seriam a mesma pessoa.

Eurídice Figueiredo sintetiza a ideia central do escrito como:

A ideia chave do livro *Le pacte autobiographique* (1975) é a de que haveria um pacto de referencialidade, de fidelidade ao acontecido entre autor e leitor. Isto se exprimiria, do ponto de vista formal, por uma identificação entre o nome do autor tanto na capa/página de rosto quanto no interior do livro, ou seja, [...] a pessoa que narra seria ao mesmo tempo o autobiógrafo e o autobiografado. Neste caso, o leitor esperaria encontrar a narração de acontecimentos “verdadeiros” – embora essa questão da verdade tenha sido sempre muito problemática -, ao contrário do romance, gênero ficcional, que supõe um outro tipo de pacto, o pacto romanesco. (2013, p. 26)

Os princípios de identidade e veracidade são as forças motrizes do pacto autobiográfico. No primeiro, como já comentado, o autor tem como objetivo convencer o leitor de que há uma unidade na forma autor-narrador-protagonista. Além do conhecimento de que partilham do mesmo nome próprio, a existência de informações extratexto ou paratexto (prefácio, entrevistas, apêndices, etc.) auxiliam no cumprimento de tal tarefa. O leitor então ao se deparar com essa concordância onomástica, passa a encarar o texto como um relato fidedigno, uma narração real e insuspeitável sobre a vida do autor, promessa que envolve o pacto de veracidade. Na autobiografia “[...] não basta que o autor conte a verdade, além disso deve anunciar e prometer que vai conta-la, declarando seu compromisso ao leitor e pedindo sua confiança, [...] solicita ao receptor que acredite nele e que confie na veracidade do texto.” (ALBERCA, 2013, p. 25, tradução nossa<sup>1</sup>)<sup>2</sup>

Por se tratar de um estudo seminal sobre a problematização da autobiografia e seus gêneros vizinhos, determinados apontamentos presentes no pacto autobiográfico acabaram apresentando falhas ao decorrer do tempo e foram revistos por Lejeune durante toda sua trajetória de pesquisa dedicada a esse gênero. Na primeira edição do estudo, o teórico deixou uma abertura no momento em que indaga se haveria algum romance que apresentasse identidade onomástica entre autor, narrador e personagem principal, como no pacto autobiográfico, e afirmou não se recordar de nenhum que se encaixasse em tal característica. Esse foi o gatilho que o escritor francês Serge Doubrovsky (1928-2017) utilizou para escrever seu livro *Fils*

---

<sup>1</sup> Todas as traduções, neste trabalho, são de nossa autoria. Com exceção das traduções do diário íntimo de Frida Kahlo que são de autoria de Mário Pontes, da edição de 2012 em língua portuguesa.

<sup>2</sup> “[...] no basta que el autor cuente la verdad, además debe anunciar y prometer que va a contarla, declarando su compromiso al lector y pidiéndole su confianza, [...] solicita al receptor que le crea y que confie en la veracidad del texto.”



(1977), romance no qual, ao apresentar um protagonista-narrador com seu próprio nome, desafiava as noções apresentadas na teoria lejeuniana.

A escrita em *Fils*, em oposição àquela usualmente adotada em autobiografias, se desenvolve como um fluxo de consciência, sem uma maior preocupação com encadeamentos de ideias ou com uma sucessão temporal de eventos lógica. Eurídice Figueiredo discorre sobre como o autor francês desenvolve esse livro, afirmando que a escrita se dá, em seus melhores momentos, de forma poética, contudo, por vezes desenrola-se de maneira cansativa e desgastante. A autora também reconhece que o escritor francês “[...] remete às experiências surrealistas de fazer aflorar o inconsciente através da narrativa de sonhos e pensamentos, sem censura de sintaxe e pontuação, numa associação de palavras própria do método psicanalítico.” (2013, p. 69).

Serge Doubrovsky assume a posição de problematizar o pacto autobiográfico ao publicar um livro que, apesar de apresentar concordância onomástica entre autor e protagonista, desenvolve uma construção narrativa ficcional, que não busca a veracidade total e inquestionável da autobiografia. O grande momento de *Fils*, que desperta polêmicas e questionamentos nos estudos teórico-literários até hoje, surge no paratexto, mais precisamente na quarta capa do livro, na qual o autor emprega pela primeira vez o neologismo autoficção para classificar seu escrito. Nesse momento ele já oferece ao leitor a definição inaugural de seu conceito:

Autobiografia? Não, isto é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no crepúsculo de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, *autoficção*, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, *concreta*, como se diz em música. Ou ainda: autofricção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer. (DOUBROVSKY<sup>3</sup> *apud* FIGUEIREDO, 2013, p. 61; grifos do autor)

O escritor francês vinha pensando criticamente sobre a autobiografia há algum tempo, inclusive o próprio neologismo autoficção já havia surgido em estudos anteriores a *Fils*, que ele só disponibilizou ao público alguns anos depois, nos quais também em um jogo de fluxo de consciência, acabou juntando as palavras “auto” e “ficção”, criando assim o termo. Serge Doubrovsky lança seu romance como uma forma de mostrar na prática o conceito que criara, visando problematizar as estabelecidas noções de real (ou referencial) e ficcional, ao jogar com dois gêneros (autobiografia e romance) que eram até então entendidos como excludentes,

---

<sup>3</sup> DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Gallimand, 1977, p.10.

contrários. O escritor também deixa muito clara sua crença de que todo relato de si acaba sendo ficcionalizante, afinal no próprio movimento de rememorar determinadas situações para passá-las para o papel, o autor seleciona, conscientemente ou não, o que será mais interessante para o seu objetivo e como mostrar esse material ao público, o que envolve certa dosagem de criação e manipulação.

Seguindo a definição de autoficção cunhada por Doubrovsky em *Fils*, que atualmente está presente em diferentes dicionários da língua portuguesa como “ficcionalização de fatos e acontecimentos absolutamente reais”, Anna Faedrich Martins defende que “[...] a autoficção parte de experiências vividas pelo autor, mas, ao narrá-las, o autor já não tem mais o domínio da escrita, nem daquilo que é falso ou verdadeiro, o que é realidade e o que é ficção, o que foi inventado, imaginado e o que foi esquecido.” (2014, p. 30).

A autoficção não é autobiografia e nem romance, ela encontra-se nesse entre-lugar. É uma construção literária híbrida, mesclada, ambígua, onde os limites entre realidade e ficção estão a todo momento se confundindo e embaralhando. Por conta disso, segue até hoje em uma posição nebulosa, gerando polêmica e problematização nos estudos teórico-literários. Diversos pesquisadores da área a compreendem como uma vertente pós-moderna da autobiografia, que acompanha a instabilidade e a fragmentação do sujeito, de seu discurso e do texto.

Angústias, histórias mal resolvidas, traumas, dores, relações familiares conflitantes, heranças familiares, culturais, religiosas, insatisfações, são “motivos impulsionadores”, motes que levam essas pessoas a escrever um romance, uma literatura, por vezes testemunhal, confessional, memorialística, mas também ficcional. (MARTINS, 2013, p. 197)

Diferentemente da autobiografia, a autoficção não ambiciona desenvolver uma retrospectiva linear e cronológica da história individual de quem a escreve. Ela, ao contrário, se configura como uma escrita fragmentada, constituída por narrativas de acontecimentos e fatos de diferentes momentos a serem moldadas no tempo presente, com distintos níveis de ficcionalização determinados pela vontade de seu autor, engajando diretamente o leitor em suas obsessões históricas. Enquanto uma é vista pelo leitor como recapitulação de verdade literal, insuspeitável e se desenrola em um discurso histórico lógico e coerente, a outra se mostra como uma reconstrução mais aleatória de fragmentos soltos de memórias que são manipulados e reformulados com o auxílio de determinados artifícios.

Em detrimento da linearidade lógica proposta na autobiografia, o que se observa agora é uma multiplicidade de possibilidades partindo da interação com a ficção. A fragmentação do sujeito que a autoficção tanto anseia explorar, a impede de desenvolver uma escrita linear, harmônica, totalmente coerente e lógica; nela a desconexão inesperada de pensamentos e palavras é frequentemente encorajada. Doubrovsky ao teorizar sobre seu neologismo assinala que a mudança na concepção do sujeito da unidade e da coerência para a fragmentação e a incoerência, se reflete nessa nova forma de escrita de si, da autobiografia para a autoficção.

A ruptura que autoficção expõe como conceito teórico e como prática artística e literária é resultado de toda uma noção de instabilidade e desordem do sujeito, da sociedade e, conseqüentemente das artes que começa a ser identificada e analisada nas diversas áreas do conhecimento desde o início do século XX. Tânia Rivera resume de maneira pontual como essas mudanças de compreensão se refletem e se complementam nesse primeiro momento:

[...] a primeira [arte] rompe, na pintura, com a organização espacial tradicional, vigente desde o Renascimento. A obra do pintor francês Paul Cézanne mostra que não há ordenação natural do espaço visual. O quadro não mais se compõe a partir da posição inquestionável e bem centrada de um olho ordenador, segundo as leis da perspectiva, e assim o espaço da obra se desestabiliza. Com Freud, de maneira complementar, é o sujeito representado por este olho que perde sua estabilidade, sua posição central. Após a descoberta freudiana do conceito de inconsciente, nunca mais o eu será totalmente senhor em sua própria casa. Ele estará irremediavelmente dividido; o espelho que a psicanálise e a arte lhe oferecem está em pedaços, e nele o eu se vê irremediavelmente fragmentado. (2005, p. 7)

Seguindo esse mesmo raciocínio, Eliane Moraes também observa que nas primeiras décadas do século XX, encaradas como um período de caos, uma “era de integridade perdida”, o mundo só poderia revelar-se em pedaços, portanto, só “restava ao artista capturar os fragmentos e as instáveis sensações do presente” (2010, p. 57). Esse mundo ao qual a autora se refere, inclui, claro, o corpo humano, e conseqüentemente, o próprio corpo do artista, considerando então, uma fragmentação do sujeito que pode se refletir em sua obra também em seus aspectos físicos.

Pensando neste sujeito e também neste corpo fragmentado que se apresenta na autoficção, é inevitável lembrar em Frida Kahlo, objeto da presente pesquisa, e em vista disto, optamos por abrir um breve parêntese nesta altura do texto para antecipar o comentário sobre aquela que foi a cisão fundamental na vida da pintora, o momento em que ela passou a entender o seu eu, interna e externamente, nas palavras de Tânia Rivera, “irremediavelmente dividido, fragmentado”. E essa marca definitiva na

vida da mexicana se dá a partir do acidente automobilístico que sofreu em 17 de setembro de 1925, quando tinha apenas dezoito anos de idade e o ônibus em que estava colidiu com um bonde, deixando diversos feridos e alguns mortos.

O acidente marcou, indiscutivelmente, sua história e seu corpo, causando-lhe inúmeras fraturas, ela “quebrou a clavícula, fraturou a terceira e a quarta vértebras, teve onze fraturas no pé direito (o atrofiado), que foi esmagado; sofreu luxação do cotovelo esquerdo;” (HERRERA, 2011, p. 70) além de sua a pélvis que se quebrou em três lugares por conta de uma barra de aço que se soltou do ônibus e a atravessou, entrando pelo quadril esquerdo e saindo por sua vagina. Por conta de todas essas lesões que lhe obrigaram a passar por numerosas cirurgias durante toda a sua vida, que Kahlo se tornou a desintegração que ela afirma ser em seu diário. A fragmentação de si, a criação de um outro personagem a partir de seu eu, se dá em consequência dessa primeira fragmentação de seu corpo físico, e ambos, incansavelmente, são explorados em sua obra.

Agora, retomando os principais predicados da autoficção, percebe-se que seu escritor, por não ter um pacto de veracidade a ser cumprido, se permite retomar e recriar, com certa liberdade, experiências e acontecimentos de sua vida, fazendo um recorte daquilo que mais lhe interessa e convém para trazer ao conhecimento do público. O pacto autobiográfico, comentado anteriormente, princípio que rege a autobiografia e determina um contrato feito pelo autor para com o receptor de sua obra, não se aplicaria à autoficção.

Por não trabalhar com as noções de veracidade e referencialidade da mesma forma que elas são impostas nas construções autobiográficas, as produções autoficcionais estabelecem com o leitor um compromisso que parte de uma outra natureza, que não dá certezas e que deixa espaços em branco a serem completados por esse observador que acaba se aproximando da obra, fazendo-o entender aquele texto como algo também seu. O contrato com a veracidade é rompido, entretanto um pacto romanesco não é adotado em sua completude. Portanto, o compromisso desenvolvido na autoficção seria então um pacto ambíguo, também definido por alguns teóricos como pacto oximórico, no qual o autor seria o detentor do conhecimento do que seria veracidade e do que seria ficção em sua obra.

A autobiografia depende mais do autor e do crítico especializado; já a autoficção se vincula pragmaticamente ao leitor, constituindo esse efeito de estranhamento (obtido em graus diferenciados por cada receptor, de acordo com suas próprias experiências) que ocorre quando se percebe uma

confusão mais ou menos intencional entre autor empírico e autor-narrador ficcional. (NASCIMENTO, 2010, p. 68)

Assim como na autobiografia, Doubrovsky defende que a concordância onomástica entre autor, narrador e protagonista deve, necessariamente, estar presente e ser anunciada na autoficção. Porém, ao passo que a autobiografia, como definira Lejeune em seu estudo precursor, se configuraria como uma narração retrospectiva da história individual de seu autor escrita em prosa, o conceito doubrovskyano, híbrido desde sua fruição, permite e incentiva outras possibilidades de linguagens, abrindo-se para a modificação da forma e a mistura de gêneros.

Aspecto importante e muito teorizado atualmente sobre a autoficção é a relação de seu discurso com aquele que a escreve. Ao contrário do que acontece com a autobiografia, na qual a obra é desenvolvida ao se alimentar de uma realidade anterior àquele discurso, na autoficção o movimento segue o sentido contrário, da obra em direção à vida. O texto autoficcional, como já levantado, é desenvolvido no presente, e simultaneamente à construção da personagem do autor, ou seja, criador e criatura são construídos ao mesmo tempo e partindo do mesmo material. As informações referenciais oferecidas ao decorrer do texto servem para enriquecer a elaboração dessa ficção que o autor cria de si, o que fortalece a noção de que na autoficção há um maior interesse pela construção da personagem do escritor do que precisamente pelas relações entre o texto e sua vida.

Pensando então no autor como personagem criada a partir dos artifícios utilizados na obra autoficcional e fora dela em suas diferentes falas de si, como em entrevistas, aparições públicas, palestras, etc., pode-se traçar ligações entre o conceito doubrovskyano e a performance. Essa personagem do autor seria então uma criação que parte da autoficção e extravasa seus limites, a fim de mostrar ao público um sujeito, assim como o texto, fragmentado. Ao aprofundar-se nos estudos sobre a relação entre autoficção e performance, Diana Irene Klinger afirma que:

O conceito de *performance* deixaria ver o *caráter teatralizado* da construção da imagem de autor. Desta perspectiva, não haveria um sujeito pleno, originário, que o texto reflete ou mascara. Pelo contrário, tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do autor são faces complementares da mesma *produção* de uma subjetividade, instâncias de atuação do eu que se tencionam ou se reforçam, mas que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente. O autor é considerado enquanto sujeito de uma *performance*, de uma atuação, que “representa um papel” na própria “vida real”, na sua exposição pública, em suas múltiplas *falas de si*, [...] Portanto, o que interessa do autobiográfico no texto de autoficção não é uma certa adequação à verdade dos fatos [...]. (2006, p. 59; grifos do autor)

A escrita de relatos da infância, que comumente aparece em textos autobiográficos, já que eles objetivam abarcar uma recapitulação completa do passado vivido pelo autor-personagem-narrador, também é pensada criticamente por Doubrovsky em suas publicações. Segundo ele, por esse tipo de narrativa estar em um tempo tão distante do presente, os relatos seriam totalmente fabricados, partindo de um aglomerado de fragmentos de lembranças isoladas, vagas e questionáveis.

Em algumas de suas obras autoficcionais, Doubrovsky trata de sua infância, porém sempre amparado pela psicanálise que o ajudava a estrutura-la e organiza-la. E pela aproximação do escritor francês com a prática e a teoria psicanalítica, torna-se clara a associação de sua opinião, sobre a impossibilidade dos relatos sobre a infância como realidade factual, com o conceito de lembranças encobridoras cunhado por Sigmund Freud (1856-1939).

Ao dedicar seus estudos às lembranças infantis, Freud identificou que haviam duas forças psíquicas que atuavam nelas: uma que validaria a importância da experiência e se empenharia em preservá-la, e outra que viria no sentido contrário, a impedindo de se manifestar, uma resistência. À medida que as forças não se anulam e nenhuma delas predomina sobre a outra, elas acabam se conciliando, o que resulta em deslocamentos na lembrança que tem os elementos importantes substituídos por outros mais triviais. O psicanalista cria a partir dessas conclusões o conceito de lembrança encobridora “[...] como aquela que deve seu valor como lembrança não a seu próprio conteúdo, mas às relações existentes entre esse conteúdo e algum outro que tenha sido suprimido.” (FREUD, 1987, p. 285).

O eu criança que viveu os acontecimentos é totalmente distinto do eu atual que as escreve, tanto o tempo quanto a identidade são outros. Por conta desses fatores que tanto as distanciam do agora, essas recordações são ainda mais fragmentárias e evanescentes do que aquelas oriundas de outros períodos da vida. As experiências posteriores, as histórias ouvidas por familiares e pessoas próximas acabam interferindo e ajudando a remodelar essas lembranças no presente: “Assim, recontar a infância é fixar o que *não é mais*, e é *agora* porque *agora é observado*.” (D’ANGELO, 2013, p. 167; grifos do autor). Os relatos da infância podem ser então considerados como matéria ficcionalizada por serem desenvolvidos a partir de lembranças que, independentemente da escolha do sujeito, acabam sendo modificadas em um estágio inconsciente da mente daquele que as viveu.

Serge Doubrovsky após criar o neologismo autoficção foi, ao decorrer dos anos, revisitando e modificando algumas concepções que estabelecera em um primeiro momento nos escritos que teorizam o conceito que criara, assim como fizera Philippe Lejeune com seus estudos seminais sobre a autobiografia. Mesmo após décadas de criação do conceito, “A autoficção enquanto perfil das escritas do eu faz parte, ainda, de um campo nebuloso, complexo, repleto de contradições e indefinições.” (MARTINS, 2013, p. 182).

Ao cunhar o neologismo, o escritor além de declarar que o termo seria uma classificação para sua prática literária, já que todos os seus textos se constroem nessa noção entre referencialidade e ficção, afirmou que seu romance *Fils* seria o primeiro exemplar de autoficção criado. Entretanto, ao observar a profusão de debates que seu conceito gerou no campo dos estudos teórico-literários, o autor foi flexibilizando algumas de suas assertivas, e anos depois retificou-se ao assumir que criou o conceito, mas não o fenômeno. Em outras palavras, Doubrovsky compreendeu que a produção de obras autoficcionalis já existia mesmo antes da concepção do termo.

Acredita-se que a escrita autoficcional possa remontar aos *Ensaio*s (1588) de Michel de Montaigne, à medida que afirma no início dos escritos que é nele mesmo que ele pensa quando pinta. Em algumas das pesquisas desenvolvidas sobre a autoficção por teóricos pós-Doubrovsky, surgem defesas de que a obra *Em busca do tempo perdido* de Marcel Proust (1871-1922), publicada em sete volumes entre os anos de 1913 e 1927, pode ser considerada como uma das primeiras aparições da escrita autoficcional no campo da literatura. Sobre a relação entre o neologismo doubrovskiano e o renomado texto proustiano, Evando Nascimento comenta que:

O narrador Marcel, nomeado assim de forma rara ao longo de *Em busca do tempo perdido*, é e não é Marcel Proust. Nessa tensão entre narrador, autor e personagem, é que se insere a verdadeira ficção para Barthes: a do leitor, que quase nunca é mencionado nas discussões sobre autoficção, exceto pelo próprio Doubrovsky. O leitor é convocado a intertrocar papéis com todas essas máscaras ficcionais, atribuindo também algo de sua própria vida, sem o quê a literatura permanece letra morta. (2010, p. 68)

A intensa investigação e problematização do conceito doubrovskiano em suas diversas facetas segue sendo uma constante nos estudos teórico-literários, ultrapassando os limites da França, e se alastrando por diversos países, como o Canadá, e mais recentemente, o Brasil. Algumas das provocações e alargamentos desenvolvidos por teóricos pós-Doubrovsky acerca da autoficção serão observados no próximo movimento dessa pesquisa.

Retomando sinteticamente o que foi visto sobre a autoficção até o momento no presente trabalho: ficção de fatos e acontecimentos absolutamente reais, como define o criador do termo, Serge Doubrovsky, a autoficção se desenvolve como uma construção literária híbrida, onde autor, narrador e personagem principal são a mesma pessoa, e que opera entre a confissão e a mentira, entre a realidade e a ficção, entre a autobiografia e o romance. Ela não se dá como um relato retrospectivo, linear e cronologicamente lógico da história individual de seu autor, mas se lança em uma narrativa fragmentada, que se abre para diversas possibilidades ao manipular e moldar, a partir da ficção, experiências de diferentes períodos no tempo presente. Não se limitando à configuração de escrita em prosa, as obras autoficcionais se abrem para elaborações em diferentes linguagens, possibilitando também a mistura de formatos e gêneros. A principal questão da autoficção seria a criação da personagem do autor, e não a veracidade nas relações entre texto e vida, o que como ficção e dramatização de si, a aproxima da performance.

## **1.2 Da autoficção às autoficções**

“Muito já se escreveu sobre autoficção. Os escritores e escritoras a tomam como possibilidade narrativa. As editoras, como aposta comercial. A academia, ora como gênero, ora como moda, ora como constante literária.” (PRELORENTZOU, 2017, p. 219). Por conta da vasta problematização e investigação pela qual vem passando desde a criação de seu conceito, a autoficção acaba por também ser modificada e expandida a partir do pensamento de diferentes teóricos que se disponibilizam a estudá-la. Esse novo movimento volta sua atenção para as teorias e alargamentos propostos por pesquisadores pós-Doubrovsky que atuam em diferentes países traçando novas redes de relações a partir da noção primeira de autoficção.

Manuel Alberca, explorando a relação entre a autoficção e a literatura de língua espanhola, produziu uma investigação de relevante valor teórico e crítico para os estudos do neologismo na teoria literária. Visando alcançar as especificidades que possam ajudar na compreensão desse conceito tão questionado da autoficção, ele parte para um esmiuçamento das características que a aproximam ou afastam de outros tipos de escritas que envolvem questões de referencialidade e ficção, que se enquadram no pacto ambíguo. As três formas de narrativas que Alberca analisa são: o romance autobiográfico, a autobiografia fictícia e a autoficção.



Comparando como a identidade onomástica e a mistura dos pactos opostos (autobiográfico e romanesco) aparecem em cada uma das três possibilidades de escrita, Alberca produz um quadro para melhor ilustrar essas diferenças. Segundo o teórico, o romance autobiográfico estaria mais próximo da autobiografia do que do romance, a identidade nominal entre autor, personagem principal e narrador seria fictícia ou anônima, e o autobiografismo ficaria então escondido. Já a autobiografia fictícia se aproxima mais do pacto romanesco, partindo de uma concordância onomástica fictícia e desenvolvendo as questões autobiográficas de forma simulada. Por fim, a autoficção se posicionaria em um ponto equidistante entre a autobiografia e o romance, mostrando explicitamente a compatibilidade entre autor-narrador-protagonista, e deixando transparente o autobiografismo na obra.

Em *El pacto ambiguo y la autoficción* (2013), o pesquisador justifica a importância dessa diferenciação ao afirmar que ao construir o quadro sobre as escritas do eu que possuem ambiguidades, optou para que:

[...] a autoficção se relacione sobretudo com o romance autobiográfico e com a autobiografia fictícia (ou memórias fictícias) e, portanto não bastaria ligá-la só com a autobiografia declarada e com o romance em geral. É preciso, portanto, relacionar e contrapor a autoficção com seus precedentes genéticos mais evidentes, [...] é preciso marcar afastamentos e buscar sua especificidade, pois entre aqueles e esta, apesar da forma ser parecida, há um salto qualitativo e de função muito notável, [...] (2013, p. 31)<sup>4</sup>

Após alguns anos da criação e legitimação do neologismo autoficção no campo literário, ele passou a ser utilizado indiscriminadamente em citações e categorizações de escritos na França, o que acabou por, de certa forma, banalizá-lo, fato que chegou a ser lamentado por Serge Doubrovsky. Por conta desse desgaste que o termo sofreu em seu uso desenfreado, atualmente muitos escritores e pesquisadores da literatura se negam a mencioná-lo ou enquadrar seus escritos nessa classificação. Alguns desses teóricos, ao rejeitar a adoção do conceito autoficção, passaram a criar seus próprios neologismos por acreditarem que esses poderiam melhor rotular o tipo de escrita de si híbrida, que une elementos confessionais, autorreferenciais à ficção.

Atuando nos campos da teoria, da crítica e da prática da literatura, Régine Robin é considerada uma das mais relevantes pesquisadoras da teoria, e também da

---

<sup>4</sup> “[...] la autotoficción se relacione sobre todo con la novela autobiográfica y con la autobiografía ficticia (o memorias ficticias), y por tanto no bastaría cortejarla solo con la autobiografía declarada y con la novela en general. Es preciso, por tanto, relacionar y contraponer la autoficción con sus precedentes genéticos más evidentes, [...] es preciso marcar distancia y buscar su especificidad, pues entre aquellos y esta, aunque en la forma se parezcan, hay un salto cualitativo y de función muy notable, [...]”

produção de autoficção. Pensando nos desdobramentos da autoficção, ela cunhou o conceito de romance memorial, no qual um sujeito retoma o seu passado a partir de vestígios, e então o reescreve “[...] modificando-o, deslocando-o, deformando-o, inventando lembranças, um passado glorioso, ancestrais, filiações, genealogias, ou ao contrário, lutando pela exatidão factual, pela restituição do acontecimento ou sua ressurreição [...]” (ROBIN<sup>5</sup> apud FIGUEIREDO, 2013, p. 169). Robin também utiliza os neologismos bioficção e ciberficção para classificar seus livros que passam a também se desenvolver em pequenas narrativas, como novelas e contos, e até como composições produzidas a partir de biografemas encontrados de páginas da Internet. Mesmo com as modificações quanto aos formatos e gêneros pelas quais seus escritos vão passando ao decorrer do tempo, questões de multiplicidade de identidades, culturas, línguas e lugares geográficos seguem sendo uma constante que perpassa toda a sua obra.

Em sua tese de doutorado, *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea* (2014), Anna Faedrich Martins discorre sobre dois dos neologismos que foram criados a fim de superar a autoficção: autonarração e autofabulação. O primeiro foi defendido por Arnaud Schmitt com a justificativa de que seria impossível a dupla recepção de gêneros que se opõem proposta pela autoficção, afirmando que essa mistura seria pouco enriquecedora. Schmitt também vê a figura do autor nas obras autoficcionais como tirânica, já que ele tem total conhecimento e poder pelo que se passa no texto, seus elementos referenciais e fictícios, mas o leitor não tem acesso à essas informações.

Já o termo autonarração foi apresentado por Vincent Colonna, propondo que o autor não fique mais preso na noção defendida por Doubrovsky, de ficcionalização de fatos e acontecimentos estritamente reais, mas que, mesmo mantendo a concordância onomástica, tenham liberdade de desenvolver uma história totalmente criada pela imaginação. Martins enfatiza nesse momento a total discordância de Serge Doubrovsky com esse desdobramento pensado por Colonna, por acreditar ser inadmissível um autor utilizar-se da autoficção para criar uma existência imaginária.

Ao observar e investigar o desenrolar da autoficção ao decorrer dos anos, Vicente Colonna também traz uma novidade aos estudos do termo ao identificar nessa prática literária diferentes maneiras nas quais ela se desenvolve, agora não mais se

---

<sup>5</sup> Régine Robin, *Le roman mémoriel: de l'histoire à l'écriture du hors lieu*. Montréal: Préambule, 1989, p.48.

limitando àquela única possibilidade proposta por Serge Doubrovsky. A evolução do termo, desencadeada por sua crescente prática, se abriria para diferentes vertentes, podendo expandir-se de autoficção para autoficções. O teórico apresenta então em seus estudos quatro tipos diferentes de propostas autoficcionalis: biográfica, fantástica, especular e intrusiva. “Essa tipologia de Colonna não pretende estabelecer uma grade de leitura; ele deixa muito claro que, na prática, os romances são híbridos e misturam procedimentos de um ou outro tipo.” (FIGUEIREDO, 2013, p. 65)

A autoficção biográfica seria aquela mais próxima à noção defendida por Doubrovsky, na qual o escritor, que frequentemente utiliza seu nome próprio também na personagem principal da história, utiliza-se de matéria absolutamente autobiográfica, porém executando-a de maneira ficcional. A obra é desenvolvida de forma mais verossímil possível, oferecendo-se ao leitor como uma verdade, e mesmo que se observe que ali há uma certa manipulação, é entendido que essa ficcionalidade se apresenta a serviço da veracidade.

Na autoficção fantástica, assim como na autobiografia, o autor segue sendo o protagonista do texto, entretanto sua história e sua personalidade são elaboradas de forma totalmente irreal, fantasiosa, não fazendo o mínimo esforço para se aproximar da veracidade. O leitor encara o texto desde o princípio como fantasioso, assim tomando certo distanciamento. “A autoficção fantástica inventa a existência; o escritor não é somente uma personagem, mas é também objeto estético [...]” (MARTINS, 2014, p. 27). O personagem principal desse tipo de produção é elaborado tal qual um típico herói de ficção, o ator torna-se um ser um ser fantástico, um ser ficcional.

Já na autoficção especular há um deslocamento da posição e função do autor no texto, ele não se localiza mais necessariamente no centro das atenções, protagonizando-a, mas passa a posicionar-se no canto. Sua verossimilhança torna-se um elemento secundário da obra, sua presença se dá refletindo-se no texto, o que é entendido como uma metáfora do espelho.

Por fim, na autoficção intrusiva o escritor novamente não se estabelece como protagonista, na verdade, ele não se presentifica como personagem do texto, mas como um contador da intriga que ali se desenrola. A identidade deixa de ser entre autor-narrador-personagem principal, se resumindo a autor-narrador. O autor se mantém então à margem da narrativa, através de sua função de narrador, tece observações, comentários, digressões.

Eurídice Figueiredo um dos mais renomados nomes no Brasil na pesquisa em autoficção, tem orientado suas investigações principalmente para a literatura francesa e as produções literárias contemporâneas brasileiras. Em seu livro *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção* (2013), a pesquisadora analisa obras autobiográficas, memorialísticas e autoficcionais produzidas desde os anos de 1970 por mulheres de diferentes gerações, entre elas: Conceição Evaristo, Régine Robin e Eliane Potiguara. Utilizando de conhecimentos oriundos de outros campos do saber, como a psicanálise e a sociologia, ela deixa clara sua preocupação com questões de gênero, etnia e classe social. Ao analisar essas obras, a autora levanta abordagens que são comuns às escritas de si de autoria feminina, como a sexualidade da mulher, seu lugar nos espaços de margem, a repressão materna, etc.

Quanto às autoficções produzidas por mulheres, a pesquisadora destaca uma diferenciação em relação àquelas desenvolvidas por homens: elas geralmente optam por não compartilhar tanto o seu prazer ou seus grandes feitos, que estão quase sempre ausentes em suas produções, mas priorizam em focar sua atenção em suas angústias, seus demônios, suas dores. Pode-se questionar a partir dessa constatação alcançada a partir da pesquisa da autora: as mulheres realmente priorizam contar mais sobre seus sofrimentos naquele espaço, ou talvez elas tenham mais sofrimentos do que outras coisas para contar?

Aqui, novamente podemos trazer a lembrança do acidente de Frida Kahlo que se tornou uma fenda estrutural em sua vida e obra. O acontecimento que causou um grande sofrimento e a sentenciou à uma vida inteira marcada por dores crônicas, coletes de couro e gesso para imobilizar sua coluna, e dezenas de cirurgias. Esses elementos são recorrentemente apresentados em suas pinturas, fotografias e desenhos como símbolos de seu martírio. A dor, seja emocional ou física, é o principal assunto de grande parte da produção visual, verbal e verbo-visual de Kahlo.

Figueiredo defende que, ao criarem um duplo de si, uma personagem autoficcional, as autoras encontram na autoficção maior liberdade para exporem questões de seu cotidiano, ou situações pelas quais já passaram, que ainda são vistas como tabus pela sociedade, afinal sentem-se, de certa forma, resguardadas pela noção ficcional que perpassa toda a obra. Sobre as escritas de si de autoria feminina, a pesquisadora afirma que:

A memória, no entanto, só adquire forma através da escrita. Ao tomar a palavra, e mais do que isso, escrever essa palavra – portanto, entrar no domínio reservado aos homens -, as escritoras subvertem a ordem masculina

do mundo e instauram uma nova ordem, uma ordem em que a mulher fala de si, de seu corpo, de seus sentimentos, de suas angústias. A escrita se apresenta como um novo combate: luta com as palavras, com a censura interna, com o público que reage diferentemente diante de um texto escrito por um homem ou uma mulher. (2013, p. 88)

Outra característica de destaque na pesquisa de Eurídice Figueiredo é que ela não se limita apenas ao campo estritamente literário em suas análises, dedicando um capítulo do livro ao estudo da obra da artista multimídia Rosângela Rennó em parceria com a escritora Alícia Duarte Penna, *Espelho Diário* (2001), que foi publicada em formato de livro em 2008. A autoficção como construção híbrida, se abre para a possibilidade de manifestação em diferentes linguagens artísticas. Atualmente é possível de se identificar filmes, pinturas, poemas, peças teatrais, quadrinhos, contos, performances, entre tantos outros formatos de produções autoficcionais.

### 1.2.1 A autoficção para além do verbal

Assim como a produção de Frida Kahlo que se estabelece de forma autoficcional, mesclando acontecimentos verídicos com diferentes níveis de ficção, se desenvolvem as obras de duas diferentes artistas que serão apresentadas a seguir. Entretanto, diferentemente de Kahlo que criou uma personagem de si que foi explorada incansavelmente em suas pinturas, Rosângela Rennó em *Espelho Diário* e Cindy Sherman em *Untitled Film Stills* criam dezenas de personagens a partir de seu corpo, de sua imagem, para construir suas obras. As duas produções de autoria feminina vêm neste momento da pesquisa introduzir a noção de autoficção para além dos domínios da literatura, estendendo-se para o campo das artes visuais.

*Espelho Diário* é uma obra resultado de um trabalho de pesquisa que durou oito anos (1992-2000), nos quais Rosângela Rennó se dispôs a buscar em jornais brasileiros notícias de mulheres que, assim como ela, também se chamassem Rosângela. Essas notícias foram organizadas, seguindo critérios da artista, em um diário de colagens, e Alícia Duarte Penna criou monólogos a partir delas para serem recontados por personagens vividas por Rennó. Os oito anos de seleção e arquivamento de material foram reduzidos a um ano no diário que se compõe por 133 monólogos. A artista nomeou a obra fazendo uma tradução literal do nome do tabloide inglês, conhecido por publicar um conteúdo sensacionalista, *Daily Mirror*.

*Espelho Diário* é uma instalação multimídia resultante da parceria entre a artista Rosângela Rennó e a escritora convidada Alícia Duarte Penna. Convertida em atriz, Rosângela Rennó encarna 133 personagens, num vídeo de duas horas de duração exibido em duas telas dispostas em ângulos, nas quais as imagens se desdobram como um caleidoscópio. Porém, ao contrário do caleidoscópio, o que se pretende no vídeo-longa é reunir aqueles múltiplos reflexos num único espelho. (RENNÓ e PENNA, 2008, sem numeração de página)



(Fig. 1) Rosângela Rennó e Alícia Duarte Penna, *Espelho Diário*, 2001. Projeção em duas telas em ângulo de 90/120 graus. Duração de 121' em cada tela de projeção.  
In: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/26/1>. Acesso: 20 mai. 2019.

Idealizado primeiramente em formato de instalação multimídia, como a citação anterior especifica, *Espelho Diário* (Fig. 1) acaba sendo publicado como livro de artista sete anos depois, segundo as autoras, em uma espécie de *making off* do vídeo exibido em sua configuração original. O livro é composto então por *snapshots*, fotografias de passagens do vídeo congeladas, e pequenos textos, que são apresentados sempre em duplas; em qualquer parte em que a publicação seja aberta serão encontradas duas páginas juntas de fotos seguidas por duas páginas de escrita, e assim por diante.

Das fotografias que compõem o livro, Rosângela Rennó aparece em 184, há outras 26 imagens exibindo animais ou coisas e 11 páginas totalmente pretas, correspondendo a situações de violência extrema, como a morte ou o estupro. Nas fotos a artista quase sempre é retratada vestindo roupas estampadas, como listras e poás, majoritariamente nas cores preto e branco, e em algumas vezes aparece usando calça vermelha, trazendo no texto que a acompanha a informação de que a personagem sofrera algum tipo de agressão.

Os figurinos, assim como os reduzidos cenários que Rennó utiliza para a gravação do vídeo, tem a função de contribuir com a construção das singularidades identitárias de cada uma dessas múltiplas Rosângelas que ela vive na obra. Algumas das identidades/profissões são mais frequentes entre as personagens, como: mães, mortas, donas de casa, delegadas, etc. “[...] as duas autoras exploram a questão da mulher na sociedade, suas identidades múltiplas e mutantes, suas indagações, seus sonhos e decepções.” (FIGUEIREDO, 2013, p. 218).

A artista se apropria de acontecimentos, supostamente reais, da vida de outras mulheres partindo de uma pré-seleção na qual o elemento determinante é o fato de que todas, inclusive ela, partilham de um mesmo dado em comum: o nome próprio Rosângela. A obra pode ser entendida como autoficção à medida que Rennó, partindo de si mesma, de sua imagem pessoal, cria uma multiplicidade de identidades diferentes. Ela utiliza seu corpo para viver, em uma ação performática, cada uma das 133 mulheres, personagens-narradoras, que contam suas histórias, partindo das notícias que são manipuladas e reformuladas por Alícia Duarte Penna com o objetivo de transforma-las em monólogos. Biagio D’Angelo, ao investigar o livro-objeto homônimo à instalação multimídia, conclui que a fragmentação do sujeito, tão explorada por Rennó também se reflete na forma como a obra é construída:

A escrita e a fotografia tornam-se aqui necessidades estéticas, instrumentos potenciais que servem à compreensão da realidade como alteridade indecifrável. A realidade, de fato, se mostra sob o aspecto de fragmentos, ausência de conclusão, incoerência que aguarda uma recomposição [...]. (2013, p. 166)

Como visto, *Espelho Diário* carrega, desde seu longo processo de idealização e fruição, questões essenciais da construção autoficcional. A fragmentação do sujeito é um dos elementos fundantes da autoficção, e aqui se dá de maneira exacerbada, à medida que a artista assume 133 diferentes personagens: “[...] Rosângelas pelejava para se ver no espelho, una, cabeça-tronco-membros, mas, qual! Qual? Eram miríades! Seu espelho, um caleidoscópio: a boca de uma cabeça ia parar em outra, sobre o tronco, os mesmos membros.” (RENNÓ e PENNA, 2008, introito).

A artista é aqui também encarada como um sujeito performático, característica que acaba por instigar a aproximação do público à sua criação, “As 133 ‘rosângelas’ são personagens-narradoras que buscam a identificação de seu próprio corpo através da possibilidade da decifração delas por parte do leitor-expectador.” (D’ANGELO, 2013, p. 167). O nome próprio da autora, Rosângela, é o elemento principal da obra,

característica que une todas as mulheres que dela se derivam, motivação para reunir as notícias, manipula-las e interpretá-las posteriormente; o próprio livro tem sua dedicatória destinada às Rosângelas do Brasil.

A apropriação de múltiplas identidades desenvolvida por Rosângela Rennó em *Espelho Diário*, é também a questão principal em obras de outras artistas ao redor do mundo, como é o caso da fotógrafa Cindy Sherman. *Untitled Film Stills* (1977-1980) é uma série de 70 autorretratos fotográficos, numerados de 1 a 84, construídos pela estadunidense a partir de narrativas absolutamente ficcionais. Sherman atua como diretora, atriz e fotógrafa de cenas clichês de personagens femininas presentes na mídia, totalmente inseridas no imaginário popular por conta de veículos como Hollywood das décadas de 1950 e 1960, filme *noir*, “[...] o cinema ‘série B’, a fotonovela, a imprensa sensacionalista e a televisão. Trata-se de um inventário de estereótipos da solidão e das frustrações da mulher ocidental pós guerra [...]” (ROUILLÉ, 2009, p. 372).

Assim como Rennó, Cindy Sherman utiliza seu corpo, de sua imagem pessoal para dar vida a dezenas de mulheres diferentes, entretanto a detalhada e minuciosa seleção e elaboração de figurinos, maquiagens, adereços e cenários que ela desenvolve para construir suas personagens femininas destoam da simplicidade e falta de acabamento nas produções da artista brasileira. Em *Untitled Film Stills*:

Tudo se passa como se fossem imagens fotográficas retiradas de filmes, dos quais elas representariam planos – fotogramas extraídos da sucessão em que se encontram na película cinematográfica – ou registros suplementares – fotografias produzidas durante as filmagens, destinadas a uso em cartazes e outras peças de divulgação ou em críticas especializadas. No entanto, as imagens não pertencem a filme algum, nem imitam fotogramas de outros filmes, como se poderia supor. [...] imagens que aparecem como fragmentos (RIBEIRO, 2017, p. 28)

A ambiguidade é um elemento de grande importância para a fotógrafa estadunidense e está presente no processo de construção, registro e exibição dessa série. Ela opta por construir cenas que não carregassem uma forte carga emotiva, preferindo posar com expressões faciais e corporais mais sóbrias, a fim de criar um ar de ambiguidade e mistério, deixando que o observador se engajassem em tentar decifrar as emoções abarcadas nas cenas e nas narrativas que elas insinuam. Os cenários também eram escolhidos e manipulados com atenção para que não denunciasses precisamente quais seriam os locais fotografados. Principalmente nas imagens ao ar livre, Sherman preocupava-se em eleger áreas com construções e outros detalhes da arquitetura mais genéricos. Sua escolha em numerar as



fotografias, de 1 a 84<sup>6</sup>, ao invés de nomeá-las com títulos verbais também foi intencionalmente feita com o objetivo de não dar dicas ao observador, deixando a série mais ambígua e aberta para diferentes leituras.



(Fig. 2) Cindy Sherman, *Untitled Film Stills #15*, 1978. Impressão em gelatina de prata. 24 x 18,9 cm.  
In: <https://www.moma.org/collection/works/56586>. Acesso: 20 mai. 2019.

É também digno de nota a observação de que as personagens femininas concebidas e registradas por Sherman em raras vezes são identificadas a partir de suas profissões, característica comum entre as Rosângelas secretárias, delegadas, artistas plásticas, etc. O universo de *Untitled Film Stills* é o universo midiático de uma sociedade patriarcal, que tem, muito bem definidos, seus estereótipos de feminilidade, que acabam transparecendo, como afirma André Rouillé, as frustrações de mulheres que estão sob a “dominação de um olhar-poder” estritamente masculino. Mesmo que a fotógrafa afirme não ter conscientemente pensando nas questões políticas de

---

<sup>6</sup> “O que explica a discrepância entre o número de imagens e sua numeração é a existência de uma lacuna – não existem as imagens de número 66 a 81 – e de um desdobramento – há uma imagem de número 27 e outra de número 27b. O procedimento de numeração decorre, em parte, da necessidade de identificar as imagens nas exposições, e não obedece a qualquer cronologia.” (RIBEIRO, 2017, p.27)

gênero que se depreendem de sua série, “A partir de uma perspectiva feminista, a série de Sherman pode ser interpretada como uma crítica do ‘olhar masculino’ que marca a experiência cinematográfica dominante, impondo ao corpo feminino a condição de objeto do olhar, e não de sujeito [...]” (RIBEIRO, 2017, p. 44). As múltiplas personagens são então retratadas partindo desses produtos presentes no imaginário midiático e popular: a sedutora *femme fatale*, a garota em fuga, a dona de casa entediada, entre outras.

*Espelho Diário* de Rosângela Rennó e Alícia Duarte Penna e *Untitled Film Stills* de Cindy Sherman podem ser entendidas como produções autoficcionais que se desenvolvem para além do âmbito da literatura e que abordam questões essenciais ao conceito doubrovskiano, como: a fragmentação do sujeito, a ficcionalização de si, a qualidade performática que envolve a obra e o autor, o convite para que o observador se engaje, questione e preencha lacunas deixadas. Além disso envolvem também especificidades que Eurídice Figueiredo aponta como sendo particulares às autoficções de autoria feminina: a tendência a voltar-se muito mais às angústias, às dores do que às glórias ou ao prazer da personagem; a utilização de duplos (nesses casos, múltiplos) para levantar questões inerentes, principalmente, às mulheres, que ainda são tidas como tabus na sociedade.

O estudo desses dois casos de autoficções femininas no campo das artes onde a fragmentação e multiplicidade de si é explorada de maneira exacerbada, permite uma melhor visualização dessas modificações pelas quais o conceito foi passando ao decorrer do tempo. Além disso, encaminha a presente pesquisa para lidar com seu principal objeto: a obra de Frida Kahlo como construção autoficcional.

### **1.3 Frida Kahlo: uma construção autoficcional**

Frida Kahlo (1907-1954) nasceu e viveu a maior parte de sua vida na Cidade de México, capital do país. Filha de Guillermo Kahlo, o “primeiro fotógrafo oficial do patrimônio cultural nacional do México”, ela esteve desde sua infância em contato com a arte em suas diversas expressões. Na década de 1920, após diversas experimentações com a gravura e a fotografia, a mexicana passou a focar-se mais na composição de pinturas, encarando-as com maior profissionalismo, iniciando nesse momento o desenvolvimento da obra que a tornou mundialmente conhecida.

A época em que Frida Kahlo começou a pintar foi marcada por uma grande efervescência cultural desencadeada pela Revolução Mexicana, iniciada em 1910 e que conquistou a derrubada da ditadura de Porfírio Dias que durava 34 anos. Esse período será amplamente abordado mais adiante na atual pesquisa, porém por enquanto, é necessário evidenciar o sentimento de nacionalismo e orgulho das raízes, das origens, que envolvia essa vitória e era incentivado pelo novo governo. No campo da literatura, da música e das artes plásticas, essa vontade era expressa por uma grande valorização das expressões artísticas populares, colocando em destaque a imagem do povo mexicano, produzindo a partir de suas conquistas, de sua história.

A forte exaltação da *mexicanidad*<sup>7</sup> que envolvia todo o país nesse momento, funcionando como uma ferramenta principalmente contra os avanços dos estadunidenses, conseqüentemente acabou sendo explorada na obra de Frida Kahlo. Sua produção pictórica tem como característica estar fortemente ligada à paleta cromática, estruturas composicionais e modelos figurativos comuns na arte popular mexicana. A maior, e mais conhecida, parcela dos quadros que ela pintou foram autorretratos, mas também há uma significativa quantidade de retratos (de familiares, amigos, pessoas que ela admirava e habitantes característicos do México), além das naturezas mortas que exploram as plantas e frutas do país. Suas pinturas são autorreferenciais, estão a todo momento se voltam para o seu universo íntimo e particular, até mesmo quando não apresentam propriamente a sua imagem.

Fiz retratos, composições figuradas e também quadros em que a paisagem e a natureza morta são o mais importante. Na pintura encontrei um meio de expressão pessoal, sem que nenhum preconceito me forçasse a fazê-la. Durante dez anos, meu trabalho consistiu em eliminar tudo o que não provinha das motivações líricas internas que me impeliam a pintar. Uma vez que meus temas sempre foram minhas emoções, meus estados de espírito e as reações profundas que a vida tem causado dentro de mim, muitas vezes materializei tudo isso em retratos de mim mesma, que eram a coisa mais sincera e real que eu podia fazer para expressar o que sentia a meu respeito e a respeito do que tinha diante de mim. (KAHLO, 2011, p. 105-106).

Os autorretratos de Frida Kahlo, nas pesquisas dos diversos campos do saber, quase sempre estiveram associados à noção de uma autobiografia, por vezes até sendo inferiorizados e tratados como ilustrações diretas de determinados acontecimentos de sua história de vida. Há também uma certa linha de pensamento popularizada acerca da obra de Kahlo, que ao trazer uma aproximação à psicologia

---

<sup>7</sup> Valorização da identidade nacional mexicana. Segundo Aracy Amaral "O mexicano revisto pelos mexicanos." (2006, p.296)

ou psicanálise, afirmam que as obras foram desenvolvidas com o objetivo de que a mexicana pudesse desabafar, expurgar seus demônios, desenvolvendo possivelmente uma espécie de arteterapia. Cautela e um olhar crítico são necessários ao lidar com tais abordagens, pois elas podem acabar se tornando reducionistas e até desvalorizar as potencialidades artísticas e conceituais da obra.

É preciso que esteja claro quando se pensa sobre essa produção pictórica, que as decisões tomadas por Frida Kahlo ao optar por produzir uma arte absolutamente autorreferencial, trazendo por vezes questões de cunho político, social e ideológico, estiveram também respaldadas pelo conhecimento sobre história da arte. Além da educação formal que tivera na Escola Preparatória, uma das mais prestigiadas instituições educacionais de seu país, ela desenvolveu sua pesquisa individual que foi enriquecida por seu trânsito nos círculos culturais e intelectuais mais importantes de seu período, convivendo com artistas e pensadores como Marcel Duchamp, Pablo Picasso, André Breton. Suas escolhas temáticas e estilísticas não foram ingênuas, partiram de seu arcabouço teórico e a encaminharam para deixar registrado seu legado artístico e sua marca como pintora mulher e mexicana.

As pinturas de Frida Kahlo serão aqui divididas em dois tipos, associando-se a questões inerentes à autoficção para que esse diálogo seja então desenvolvido. São eles: os autorretratos de rosto ou na altura do busto que registram a autoconstrução de sua imagem, e conseqüentemente, de uma personagem; e os autorretratos que desenvolvem uma narrativa e trazem a ficcionalização da realidade.

### 1.3.1 Os autorretratos e a criação da autoimagem

A ação de se autorretratar é uma prática comum ao ser humano desde os primórdios de sua existência, inclusive em produções que se deram durante a Pré-História. E desde quando ela passou a ser analisada e discutida, é possível associá-la ao objetivo de deixar a marca individual daquele que a realiza, registrar sua presença para a posteridade, como fica claro observar no caso de artistas que a adotaram como sua principal produção, como Frida Kahlo. Durante todo o decorrer da história da arte é possível encontrar exemplares de autorretrato, entretanto, eram entendidos como uma produção secundária, e em muitos casos uma forma dos

pintores praticarem seu ofício. Foi apenas durante o Renascimento que o autorretrato passou a ter maior visibilidade e reconhecimento de seu valor perante a sociedade, já que esse período, ao trazer consigo o retorno do interesse pela Antiguidade clássica, acabou colocando o homem no centro de todas as discussões, garantindo conseqüentemente, um maior protagonismo para a figura do artista.

Com a valorização de seu ofício, esses pintores passaram a encarar suas individualidades como algo importante, e começam a trazer os retratos que pintavam de si próprios para a exposição ao público. Os autorretratos, que eram até então produzidos partindo de uma necessidade, pode-se dizer funcional, como a documentação e registro de suas fisionomias, ou como exercício para testar novos materiais, estudar novas técnicas e ir assim aprimorando seu fazer artístico, passaram a ter seu valor como obra de arte legitimado. “Como resultado, o autorretrato pode ascender à categoria de manifesto de autoconhecimento humano geral, e até à de autorreflexão cultural.” (REBEL, 2009, p. 13).

O autorretrato começa a ser produzido desde seus primeiros exemplares levados a público<sup>8</sup>, majoritariamente seguindo um padrão clássico de composição comum ao gênero retratista, de onde deriva. Essa padronização recorrente às pinturas de retrato se dá pela configuração de uma tela em formato retangular, cuja altura é maior que o comprimento, expondo em primeiro plano, e no centro da composição, a figura de um indivíduo (no caso do autorretrato, o próprio artista), com o rosto voltado para frente ou em três quartos, em menor frequência de perfil, e que geralmente apresenta um recorte na altura do busto, por vezes também em meio comprimento ou comprimento total. Os autorretratos que afirmaram o reconhecimento dessa categoria na história da arte, como aqueles de Albrecht Dürer (1471-1528) e Rembrandt (1606-1669) foram pintados em sua grande maioria, seguindo o modelo comentado. O mesmo acontece com uma grande parcela da obra de Frida Kahlo.

Os autorretratos de Frida Kahlo que serão estudados nesse primeiro momento, se configuram por um enquadramento focado no rosto da artista, sendo, em sua grande maioria, recortados na altura do busto, ou seja, se estabelecem no padrão clássico de composição retratista. Essas pinturas têm como uma de suas principais

---

<sup>8</sup> Albrecht Dürer (1471-1528) foi o primeiro pintor de que se tem registro a levar a público uma série de autorretratos produzida entre os anos de 1484 e 1500, iniciada como uma forma de investigação de sua própria fisionomia, quando ele ainda era muito jovem, aos 13 anos de idade. Apesar de não ser muito numerosa, essa série tem grande relevância para a história da arte, como possivelmente o primeiro conjunto de autorretratos independentes da pintura ocidental.

questões a disseminação da imagem que artista criou para si a partir da noção de *mexicanidad*, da valorização de suas raízes mexicanas, que eram de tamanha importância em sua obra e vida.

O grande movimento de exaltação da cultura mexicana que dominava o país por conta da Revolução Mexicana, foi crescendo e tomando espaço gradativamente pinturas de Frida Kahlo, que a princípio, possivelmente por conta de seu estudo em história da arte, se ligavam mais às imposições acadêmicas oriundas de uma arte europeia. Bebendo da fonte da arte popular como principal modelo para suas pinturas, a artista foi também, cada vez mais, inserindo elementos representativos do México em seu cotidiano. Em meados dos anos 20, quando começou a se envolver romanticamente com o já consagrado muralista Diego Rivera (1886-1957), com quem se casou em 1929, Kahlo mudou drasticamente a forma como se vestia, a fim de criar em si a imagem da mulher mexicana.

Quando optou por vestir as roupas *tehuanas*, Frida estava escolhendo uma nova identidade, [...] 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: [...] Segundo o folclore, vivem em uma sociedade matriarcal, em que as mulheres dirigem os mercados, cuidam das questões fiscais e dominam os homens. [...] 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, [...] e, em ocasiões especiais, um primoroso adorno de cabeça com plissês rendados e engomados, semelhantes a um rufo elisabetano de tamanho fora do comum. (HERRERA, 2011, p. 140)

A indumentária das *tehuanas*, descrita acima, era sua favorita, e além de trazer toda a carga simbólica apontada por Herrera, também foi escolhida por uma questão funcional, já que as longas saias ajudavam a esconder sua perna direita que tinha se tornando mais curta e fina por conta da poliomielite que contraiu durante a infância. A escolha de Kahlo pelos trajes das mulheres *tehuanas* muito chamou atenção nos circuitos culturais e intelectuais (nacionais e internacionais) nos quais ela e Rivera transitavam, e já na década de 1930 era notável a popularização desse tipo de roupa entre as mulheres na Cidade do México. A pintora também utilizava acessórios de outras diversas épocas e regiões, misturando as diferentes origens, porém sempre se voltando para a cultura mexicana. Ostentosos colares de gemas de jade ameríndios, brincos do período colonial, *rebozos*<sup>9</sup> e botinhas que eram simbólicos elementos dos

---

<sup>9</sup> Xales de algodão longos e coloridos muito comuns nos mercados populares do México, são acessórios amplamente utilizados pelas mulheres do país.

trajes comuns às *soldaderas*<sup>10</sup>, são alguns exemplos de peças que a pintora usava para deixar a *mexicanidad* ainda mais evidente na autoimagem com a qual decidira se apresentar ao mundo.

Em união ao minuciosamente selecionado vestuário, Frida Kahlo devotava grande atenção à maneira como se maquiava, sempre com os lábios, bochechas e unhas pintados em tons avermelhados. A forma como arrumava seus cabelos também era de grande importância nesse processo de autocriação, ora ela utilizava penteados característicos de determinadas regiões do México, ora criava novos estilos, enfeitando suas tranças com fitas coloridas, e fazendo tiaras a partir de flores frescas. A mexicana encarava as ações de se vestir, se adornar e se pentear como parte de um ritual diário, equiparando-se à tamanha dedicação e cuidado com que tratava a escolha de pigmentos e elementos composicionais a serem utilizados em suas pinturas. A partir da icônica imagem reconhecida mundialmente, Frida Kahlo cria uma nacionalidade mexicana própria e ficcional.

Os olhos negros emoldurados por grossas sobrancelhas que se unem acima do nariz, os lábios pintados com batom vermelho, os trajes das *tehuanas*, as joias de diferentes origens mexicanas, os cabelos trançados com fitas, laços e flores: a união desses elementos figura no imaginário de grande parte da população mundial, que imediatamente a remete à pintora mexicana. Frida Kahlo foi construindo sua obra e sua autoimagem simultaneamente, seus autorretratos então confirmando e registrando para a posteridade a criação que ele desenvolvia para além de sua arte.

Em vários de seus quadros, Frida Kahlo desenha seu próprio rosto. Ao desenhá-lo, ela o representa, ela se faz personagem. A Frida que Kahlo pinta é uma Frida que ela faz nascer em sua própria obra: Frida filha de Frida. [...] Em seus quadros, ela tem o poder de se parir, de fazer nascer a Frida personagem que ela nos apresenta em toda a sua obra. (FERREIRA e RIVERA, 2010, p. 20).

Sobre a grande quantidade de autorretratos que foram pintados no período de sua maior profusão artística, entre o final dos anos 1930 e começo da década de 1940: “[...] Frida não estava apenas mais produtiva, mas também foi se tornando cada vez mais adepta da tentativa de fazer sua arte corresponder à evolução de sua *persona*.” (HERRERA, 2011, p. 267). Esses quadros se desenvolvem partindo de um certo padrão ao darem um maior destaque ao rosto da artista, apresentando um recorte na altura do busto da figura que está sempre posicionada no centro da composição.

---

<sup>10</sup> Mulheres soldados que lutaram junto com os homens e/ou companheiras que optaram em acompanhar seus maridos, pais e irmãos nos campos de batalha durante a Revolução Mexicana.

Sobre a grande produção desse período, Andrea Kettenmann observa que a semelhança – quase identidade – dessa série de autorretratos é notável:

[...] Diferem apenas nos adereços que os rodeiam, no plano de fundo e na paleta, influenciados pela arte popular mexicana. A artista manipula estes vários elementos para expressar temperamentos diferentes que, ao mesmo tempo, escondem a natureza de uma produção em massa, para ser vendida. O contraste, nestes retratos, entre os acessórios extravagantes, as roupas muito ornamentadas e penteados muito decorativos e a cara hirta, introspectiva, de quem está sentado, cria uma tensão notável, como se a cara fosse uma máscara atrás da qual estão escondidos os verdadeiros sentimentos da artista. (KETTENMANN, 2006, p. 52-54).

Seguindo o modelo acima mencionado, as obras *Autorretrato com macacos* (Fig. 3) e *Autorretrato como tehuana* (Fig. 4), ambas pintadas em 1943, foram selecionadas para serem aqui estudadas. Na primeira pintura, Frida aparece no centro da imagem, com o rosto em três quartos, porém ainda mantendo o olhar direcionado para o observador, olhar esse realçado pelas famosas sobrelanceiras unidas em formato das asas de um pássaro que ela fazia questão de destacar em seus quadros. “De fato, o ângulo em que sua cabeça está virada é quase sempre o mesmo; esse era claramente o ângulo que minimizava o movimento envolvido no revezamento do olhar da artista entre a tela e o espelho” (HERRERA, 2011, p. 344). A fisionomia séria, impassível é a mesma que se repete em todos os autorretratos que ela pintou durante sua vida. Seu pescoço é alongado com certo exagero, característica que ela emprega em algumas de suas pinturas por conta do interesse que tinha pela maneira com que o renascentista Sandro Botticelli compôs as figuras femininas de seu célebre quadro *O nascimento de Vênus* (1484-1486).

Ela ostenta um penteado trançado com fitas de uma tonalidade escura, terrosa, muito próxima à cor de seus cabelos. As bochechas e lábios da pintora aparecem maquiados em tons de vermelho, outra característica que ela tratava com grande cuidado na construção de sua autoimagem. Kahlo veste um *huipil* branco, blusa de algodão sem mangas, uma das roupas tradicionais mais comuns entre as mulheres indígenas e mestiças do México, sendo uma das peças comuns aos trajes de *tehuanas*, e que se tornou um grande símbolo da cultura mexicana, até hoje sendo vastamente comercializado nos mercados populares do país. O único detalhe que se destaca na simplicidade da blusa é a gola na cor vermelha que termina na altura dos seios em um retângulo bordado com um padrão geométrico em seu centro.





(Fig. 3) Frida Kahlo, *Autorretrato com macacos*, 1943. Óleo sobre tela. 81,5 x 63 cm.  
In: <https://www.nytimes.com/2019/01/31/arts/design/frida-kahlo-booklyn-museum.html>.  
Acesso: 20 mai. 2019.

Como se repete em outros autorretratos desse período, Frida Kahlo aparece acompanhada de alguns dos numerosos animais de estimação que ela mantinha no pátio de sua casa, nesse caso são os macacos, quatro deles. Os macacos que têm pelos negros da mesma cor dos cabelos dela, parecem estar posando para a tela: dois deles seguem a mesma angulação do rosto da pintora, em três quartos, e os outros têm os rostos totalmente voltados para frente, as duas posições nas quais ela sempre se retratou. Dois dos animais estão no primeiro plano, abraçando a artista, enquanto os outros parecem estar se revelando por detrás das folhas ao fundo. O cenário que envolve a figura central é composto por uma densa folhagem e uma flor *Strelitzia*, que apesar nativa da África do Sul, foi introduzida e naturalizada no México.

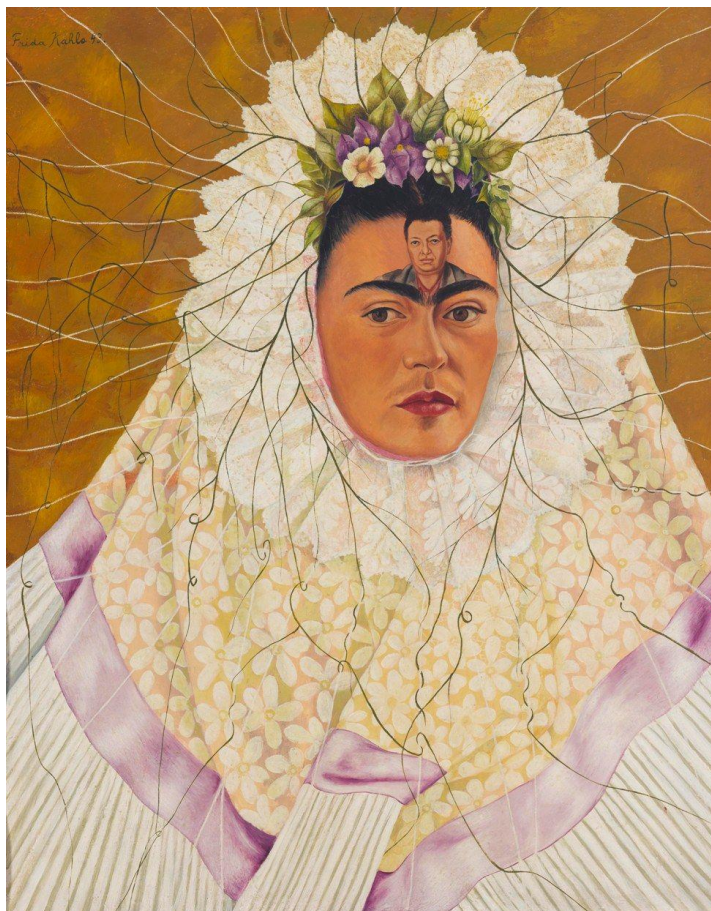
Toda a pintura envolve uma exaltação do México, desde sua fauna e flora, a forma com a qual ela se veste e de se penteia, e até as cores da bandeira (verde, branco e vermelho) que se destacam no centro da composição. A escolha dos cenários, sejam eles com folhagens, cactos, terrenos arenosos e/ou montanhosos, e até contando com a presença de animais nativos mexicanos, como os macacos e os

cães de origem asteca, é mais uma das racionalizadas decisões que Frida Kahlo toma a fim de estar sempre presentificando, para além de sua autoimagem, a questão do nacionalismo em sua obra. Ela se apresenta neste autorretrato com roupas e penteados simples, sem as valiosas joias coloniais e pré-coloniais de sua coleção, ansiando, portanto, uma identificação com a população indígena, e consequentemente com as raízes nacionais primeiras.

Em *Autorretrato como tehuana* (1943, Fig. 4), que também é popularmente conhecida como *Diego em meu pensamento*, a Frida Kahlo que se exhibe para o observador traz de forma ainda mais acentuada a identificação com as mulheres do istmo de Tehuantepec. Sua figura aparece novamente no centro da composição, com o rosto em três quartos, mas ainda mantendo o olhar direcionando para frente, sem revelar claramente nenhuma emoção. Adornando seus cabelos ela tem uma espécie de tiara natural, um arranjo de folhas e flores em tons de roxo e branco.

Seus lábios e bochechas seguem apresentando pintura em tonalidades avermelhadas, e entre suas volumosas sobrancelhas unidas e a raiz de seus cabelos negros, formando uma espécie de moldura, ela pinta um pequeno retrato de seu marido, Diego Rivera. A maior parte da imagem é ocupada pela opulenta veste *tehuana*, utilizada pelas mulheres apenas em importantes celebrações e desfiles. A peça é composta por um babado em renda branco que circunda todo o rosto da artista, formando uma espécie de véu que se estende em um tecido florido em tons amarelados, e uma faixa, possivelmente de seda ou cetim lilás, terminando abaixo do busto em um barrado drapeado de cor branca. O cenário da composição é bem simplificado, apresentando-se como um mero plano de fundo para a figura de Frida Kahlo, ele se dá em tons terrosos apenas na metade superior do quadro.

A associação feita por alguns pesquisadores, como Herrera e Kettenmann, entre a teia de uma aranha e as ramificações que se originam da peça rendada com a qual a artista se pinta nesta obra, além de carregar uma forte aproximação quanto aos seus aspectos formais, também pode se estender para uma relação simbólica, como traz Hayden Herrera quando afirma que “[...] Essa trama viva de tentáculos parece uma extensão de Frida [...] Como uma aranha fêmea surgindo do centro da teia, Frida aprisiona a imagem de Diego na testa [...]” (2011, p. 444).



(Fig. 4) Frida Kahlo, *Autorretrato como tehuana*, 1943. Óleo sobre madeira. 76 x 61 cm.  
In: <https://www.museofridakahlo.org.mx/es/frida-kahlo/obras/#regresar>. Acesso: 20 mai. 2019.

A veste especial é um dos símbolos das mulheres de Tehuantepec que, como já foi mencionado, vivem em uma sociedade predominantemente matriarcal, liderando as organizações sociais e econômicas da região. A escolha de Frida Kahlo em se pintar com essa roupa e trazer toda a carga histórica e ideológica que ela carrega neste autorretrato no qual ela exibe o retrato de Rivera em sua testa, acaba abrindo espaço para a leitura de que se encontra ali uma mulher de poder, que mantém aquele homem sob seu controle, fixado em sua mente, em seu pensamento, assim como uma aranha fêmea poderia fazer com um macho para aprisioná-lo e dominá-lo em sua teia.

O maior interesse no estudo desses autorretratos foi mostrar como Frida Kahlo construiu e eternizou uma personagem a partir de sua autoimagem em seu cotidiano e, conseqüentemente, em suas pinturas. Aqui localiza-se uma questão muito importante para a autoficção: sua realização no presente, na qual obra e autor, criador e criatura, são simultaneamente elaborados.

Sobre essa constante busca com a identificação nacionalista que impulsionou a pintora para essa criação de si mesma, é válido lembrar que ela não se deu apenas

quanto a sua imagem e forma de se apresentar, mas também em seu discurso, e em diversos posicionamentos que ela tomou ao decorrer de sua vida. É digno de nota o fato de que mesmo que seus registros e documentos indicassem 1907 como o ano de seu nascimento, ela insistia em afirmar que nascera em 1910, ano quando se deu a eclosão da Revolução Mexicana, buscando assim um vínculo ainda mais direto entre sua história pessoal e a história de seu país. Além disso, até o início da década de 1930, Kahlo utilizava a variante oográfica alemã de seu nome, Frieda, como fora batizada por escolha de seu pai, mas ela passou a modificar a grafia para Frida, como ficou mundialmente conhecida, partindo do propósito de se afastar do contexto europeu que o nome carregava. Segundo Bastos:

Frida Kahlo tem sua maneira própria de se inserir na questão política [...] está explícita simbolicamente na sua figura, no seu modo de se conduzir na vida e na sua marcante cidadania, sempre valorizando sua cultura e desafiando a ideologia burguesa imperativa nos meios sociais de seu tempo. A artista utiliza em sua plástica – pessoal e artística – os símbolos do México, além de deliberadamente assumir uma posição ideológica marcante que fez dela uma das representações mais expressivas da luta nacionalista em que mergulhava sua nação, identificada à causa mais popular. (2010, p. 65)

Como afirma Eurídice Figueiredo, a autoficção “[...] engaja diretamente o leitor, como se o autor quisesse compartilhar com ele suas obsessões históricas.” (2007, p. 56) e no caso de Frida Kahlo, pode-se claramente identificar as obsessões que são expostas para o observador: o orgulho e exaltação de suas raízes mexicanas e de tudo que provém do México; suas dores, seu sofrimento e a fragilidade de seu corpo que se desenrolaram principalmente por consequência do grave acidente que sofreu em sua adolescência; e seu conturbado relacionamento com Diego Rivera. Essas questões perpassam por toda a sua obra, algumas delas já puderam ser vistas e identificadas no desenvolvimento até o presente momento deste trabalho, mas fica nítido ao se observar a totalidade de sua produção que elas são exploradas de forma ainda mais direta e exacerbada nos autorretratos que desenvolvem uma narrativa, os autorretratos narrativos, como aqui serão chamados, que geralmente se configuram como pinturas de corpo inteiro da artista.

### 1.3.2 Autorretratos narrativos: ficcionalização do real

Os autorretratos narrativos que Frida Kahlo pintou durante a sua vida foram construídos a partir de uma grande quantidade de informações e com um maior



cuidado quanto aos detalhes simbólicos e imagéticos, o que fica claro principalmente quando eles estão em comparação com aqueles mais centrados no rosto da artista, seguindo um padrão retratista, apontados anteriormente. Serão destacados nesse movimento da pesquisa, duas das pinturas que assim se configuram, trazendo uma maior carga ficcional, fantástica para as composições: *Lembrança* (1937, Fig. 5) e *Autorretrato com o retrato do Dr. Farill* (1951, Fig. 6),

Em *Lembrança*, uma pequena tela em óleo sobre metal, Frida Kahlo aparece novamente no centro da composição, logo entregando qual seria o principal assunto da pintura, porém sua imagem é sugerida outras duas vezes sem que ela necessite se pintar completamente de novo. O enquadramento é de comprimento total, e a mexicana aparece com o corpo completamente voltado para frente, o olhar, como de costume, encarando o observador, mas, apesar de seguir com a mesma feição rígida e impassível que sugere a imagem de uma máscara, dessa vez ela tem lágrimas brancas descendo de seus olhos, se destacando sobre o tom pastel de sua pele e suas bochechas avermelhadas, e indicando sofrimento.



(Fig. 5) Frida Kahlo, *Lembrança*, 1937. Óleo sobre metal. 40 x 28,3 cm.  
In: <https://www.museofridakahlo.org.mx/es/frida-kahlo/obras/#regresar>. Acesso: 20 mai. 2019.

Assim como as maçãs de seu rosto, seus lábios ainda aparecem maquiados de vermelho, porém seus cabelos não ostentam os elaborados penteados trançados com fitas e flores, ao contrário, eles agora aparecem bem cortados, muito curtos, impossibilitando qualquer manipulação. Seus trajes também são simples, não os típicos mexicanos: um vestido branco que termina abaixo dos joelhos, um bolero de couro em tons terrosos e manchas claras, e sapatos pretos, sem nenhum outro acessório. As biógrafas de Frida afirmam que ela havia cortado seus cabelos nessa ocasião como uma vingança para Diego Rivera, agindo com certa violência contra seu próprio corpo a fim de atingi-lo, ao descobrir um de seus romances extraconjugais. Ou seja, ao despojar-se de sua vaidade, que se externava principalmente em seus cabelos cuidadosamente enfeitados, nas suas ostentosas vestes *tehuanas* e em seus acessórios mexicanos, ela via um meio de castiga-lo pela infidelidade.

Fazendo referência a uma recente cirurgia em seu pé, uma entre as dezenas de intervenções cirúrgicas pelas quais teve que passar durante toda a sua vida, um dos pés da figura central é pintado como se estivesse enfaixado. A união da bandagem branca com o formato distorcido de seu sapato preto acaba por criar a figura de um barco a vela, que está pisando/navegando no mar. Na altura do coração de Kahlo há um extenso buraco redondo, que é atravessado por uma viga de coloração amarelada, possivelmente em alusão à barra de metal que a empalou, causando um de seus maiores ferimentos no acidente. Em cada extremidade da viga está sentado um pequenino cupido nu, os dois anjinhos parecem estar em meio a uma brincadeira de gangorra, alheios ao sofrimento daquela mulher. O grande coração que parece ter sido brutalmente arrancado de seu interior aparece repousando no chão ao seu lado. Seguindo uma representação anatômica e apresentando um vibrante tom de vermelho, o órgão derrama abundantemente seu sangue que vem escorrendo desde os irregulares relevos ao fundo da imagem e acaba se encontrando com o mar mais à frente, tomando a forma de uma espécie de rio vermelho.

[...] Frida combinava realismo concreto e fantasia quando retirava de seu corpo as próprias entranhas e as apresentava como símbolos de sentimentos e sensações. O uso literal e feroz que Frida faz de seu coração extraído como símbolo da dor do amor em *Lembrança* e outras pinturas não é tão grotesco quando entendido no contexto da cultura mexicana. É, por exemplo, tão diretamente *naïf* quanto a maneira como a dor é simbolizada em pinturas mexicanas coloniais [...] (HERRERA, 2011, p. 233)

Kahlo se encontra no meio de duas de suas identidades, representadas por conjuntos de roupas, que como já foi visto, eram elementos fundamentais para ela na

criação de sua autoimagem. Esses conjuntos se ligam à figura central por fitas vermelhas, aparentemente vasos sanguíneos. De um lado há a roupa que ela usava para frequentar a escola, a jovem Frida Kahlo vestia-se como uma estudante alemã, o que é representado no autorretrato pelo uniforme formado por uma camisa branca de mangas curtas e uma saia em azul escuro. Do outro lado estão presentes as famosas vestes *tehuanas* que passou a utilizar depois de seu casamento, compostas por um *huipil* vermelho com bordados dourados e uma longa saia verde com o barrado drapeado branco, o traje é pintado nas cores da bandeira do México.

Ambos os conjuntos estão suspensos no ar em cabides vermelhos pendurados por duas fitas da mesma cor que descem do céu. Enquanto na figura central de Kahlo nota-se a ausência dos membros superiores, em cada um dos conjuntos há um braço. No caso da roupa de sua juventude o membro é rígido, e se estende em direção à pintora, mas não consegue alcançá-la, possivelmente indicando o maior distanciamento entre ela e sua identidade infantil, que ficou no passado. Enquanto isso, a imagem tehuana envolve seu braço à manga da jaqueta que a figura central veste, sua mão, apesar de não exibir nenhum dos numerosos anéis que eram comuns à sua identidade mexicana, apresenta as unhas pintadas de vermelho, e com seu gesto insinua uma maior intimidade e aproximação com àquela que pode ser entendida como uma Frida Kahlo mais próxima do real.

O cenário no qual se desenrola a dramática composição pintada pela mexicana é interpelado em seu eixo vertical, criando assim dois diferentes momentos na composição. Na parcela superior está o céu, composto por grandes áreas de manchas em diferentes variações de azul com branco, sugerindo figuras de nuvens. Já na parte inferior da pintura há de um lado uma superfície que, por sua coloração esverdeada, parece ser um gramado plano que mais ao fundo apresenta um relevo desregular, com fissuras em tons terrosos. Do outro lado há o mar azul cujas ondas terminam em uma insinuação de espuma branca. A figura de Frida Kahlo está posicionada no centro do quadro e tem um pé fixado na terra e o outro no mar, pisando ao mesmo tempo em dois lugares diferentes, possivelmente em alusão à fragmentação de si, tanto física quanto psicológica, à essas dualidades, essas diferentes identidades, tendo sangue europeu e índio como uma típica mexicana mestiça, e como também indicam as roupas, figurando simultaneamente o presente e o passado.

[...] o vestido mexicano está pendurado acima do mar, um símbolo de tradição europeia, enquanto o uniforme alemão é visualizado acima da terra mexicana. Sendo assim, torna-se explícita sua situação ambivalente no

circuito cultural, embora a escolha já tenha sido feita. Importa-nos observar ainda o fato de que seu nome alemão “Frieda Kahlo” está assinado precisamente abaixo do enorme coração arrancado, aos pés da figura central, evidenciando sua relutância em abandonar a identidade alemã. (LIM, 2005, p. 285)

Sua infância e adolescência no ambiente escolar, o grave acidente de 1925, o sofrimento amoroso pela infidelidade de Rivera, as inúmeras intervenções cirúrgicas pelas quais se submeteu, a criação de sua autoimagem: todos esses foram acontecimentos reais de diferentes momentos da vida de Frida Kahlo que ela ficcionaliza em *Lembrança*. A partir das emoções e questões que ela considera importantes no tempo presente, vai manipulando essas passagens de sua biografia, unindo-as em uma só composição pictórica, sem importar-se com o anacronismo existente entre elas, mas utilizando-o como mecanismo operatório. A mistura entre veracidade e ficção, realidade e fantasia, também é um dos constantes elementos presentes na arte e cultura mexicana, e a pintora a adota em sua obra como, também, mais uma estratégia para valorizar sua nacionalidade.

*Autorretrato com o retrato do Dr. Farill* (1951, Fig. 6) foi um dos últimos autorretratos que Frida Kahlo pintou em sua vida, nele sua figura aparece novamente de corpo inteiro. Sua expressão facial também segue com a mesma feição impenetrável, o rosto em três quartos e o costumeiro olhar destacado pelas sobrancelhas fixamente mirando algo que estaria à sua frente. Nesta obra, ela se apresenta com a imagem da valorização da *mexicanidad* que ficou marcada no imaginário popular: usa roupas mexicanas, um blusão branco liso com apenas um detalhe logo abaixo da gola de franjas douradas e azuis; uma longa e volumosa saia preta; diversas joias, que possivelmente sejam do período colonial, colar, brincos, pulseira e anéis dourados; e o penteado com tranças.

A pintora aparece sentada em uma cadeira de rodas, que foi utilizada por diversos períodos por conta de seus sérios problemas na perna e na coluna, tornando-se uma companheira inseparável principalmente pela piora de seu quadro de saúde em seus últimos anos de vida. Ao seu lado, exposto em um cavalete de madeira, há o retrato de seu médico, Juan Farill, no qual ele é apreendido da mesma forma com que ela se apresenta, com o rosto em três quartos e uma feição impassível. A presença da paleta e dos pincéis que ainda escorrem tinta em suas mãos indica que o quadro tinha acabado de ser pintado por ela. Assim como em *Autorretrato como tehuana*, Kahlo inclui o retrato de alguém próximo em seu autorretrato, atitude que é



repetida em mais algumas de suas obras. Em seu diário íntimo, editado e publicado anos após sua morte, ela comenta sobre a importância de Dr. Farill e sobre o conturbado momento que vivia quando pintou esse quadro:

1950-51. Passei um ano doente. Sete operações na coluna vertebral. O Dr. Farill me salvou. Me devolveu a alegria de viver. Mas ainda estou na cadeira de rodas, e não sei se voltarei a andar imediatamente. Estou usando um colete de gesso que apesar de ser uma *coisa pavorosa*, faz com que me sinta melhor da coluna. Não sinto dores. Apenas um... cansaço assustador, e, como é natural, muitas vezes desespero. Desespero que palavra nenhuma é capaz de descrever. Mesmo assim, quero viver. Já comecei a pintar novamente. Um quadrinho para dar de presente ao Dr. Farill [...] (KAHLO, 2012, p. 113)



(Fig. 6) Frida Kahlo, *Autorretrato com o retrato do Dr. Farill*, 1951. Óleo sobre madeira. 41,5 x 50 cm. In: <https://www.museofridakahlo.org.mx/es/frida-kahlo/obras/#regresar>. Acesso: 20 mai. 2019.

Nessa pintura, a inserção de elementos fantásticos em meio ao real, característica comum na produção da pintora mexicana, se dá pelos elementos que ela traz em suas mãos: uma paleta em formato de um coração em sua representação anatômica, imagem que também estava presente em *Lembrança*, e a tinta vermelha que escorre dos pincéis e cai sobre sua blusa, que se pode ser associada com o sangue que se esvai do órgão. Ela utiliza essas imagens por conta de seu forte simbolismo, possivelmente para indicar que o retrato que ela pintou para o médico é um pedaço de si que ela lhe oferece, que foi “feito de coração” para ele. O cenário aparece novamente como mero espaço a receber a cena principal, uma simplificada

indicação da estrutura arquitetônica de um dos recintos de sua casa, a Casa Azul, atual Museu Frida Kahlo, composta por uma parede branca com um largo barrado azul, e o chão de faixas de madeira em tons terrosos.

Por conta das aproximações quanto ao formato, material, escala, paleta cromática, trato de imagem e estrutura composicional, é possível perceber que as pinturas de ex-votos, tão presentes na realidade e no imaginário cultural e religioso mexicano, são o principal modelo pictórico para esse autorretrato. Kahlo se apresenta como a vítima que foi agraciada pelo milagre, a cadeira de rodas é o símbolo do problema que necessitava de intervenção sagrada, e a figura do Dr. Farill traz a potência da divindade, é o salvador, responsável pelos cuidados médicos e por devolver sua alegria de viver, como ela afirma no diário. As relações entre a obra de Frida Kahlo e a produção de pinturas ex-votivas antecipadas aqui, serão retomadas de forma mais abrangente em um próximo momento desta pesquisa.

[...] os trabalhos devem ser vistos como resumos metafóricos de experiências concretas. O rico imaginário que abunda nos trabalhos de Frida Kahlo provém, primeiro que tudo, da arte popular mexicana e da cultura pré-colombiana. [...] Mas apesar de muitos dos seus trabalhos conterem elementos surreais e fantásticos, não podemos chamá-los surrealistas, pois ela não chega a libertar-se completamente da realidade em nenhum deles. As mensagens nunca são indecifráveis ou ilógicas. Nos seus trabalhos dá-se a fusão entre fato e ficção, como em tantos trabalhos de arte mexicana, como se fossem duas componentes de uma só realidade. (KETTENMANN, 2006, p. 20-21)

*Lembrança e Autorretrato com o retrato do Dr. Farill* foram aqui observados a fim de abarcar uma leitura que os aproxima mais de uma noção autoficcional do que autobiográfica ou até surrealista. Assim como na autoficção, a obra de Frida Kahlo é principalmente construída no presente, sendo cada pintura um fragmento de sua história no qual ela expõe as questões, sensações e sentimentos que lhe interessam naquele momento, o que lhe dá liberdade para misturar períodos, unir acontecimentos de diferentes épocas em uma única composição pictórica. As experiências retratadas são recortadas de sua biografia como um todo, não há o anseio de levar a público toda a trajetória de sua vida a partir de suas pinturas, ao contrário, existe uma clara seleção dos temas que ela considerava de maior importância para se explorar na construção de sua obra e de si mesma.

Os fatos e acontecimentos reais são manipulados a fim de cumprir as demandas expressivas e formais desejadas pela artista. Ou seja, assim como definiu Doubrovsky em *Fils*, o material é autobiográfico, contudo o compromisso com a veracidade é completamente ignorado no momento em que se insere a ficcionalização

na composição da obra. Toda a carga dramática e metafórica que envolve a construção das pinturas da mexicana é potencializada principalmente pela adoção da fantasia, da ficção, e sua posição de manter-se sempre em uma temática pessoal, reafirma o caráter autoficcional dessas obras.

O fascínio e a atração que a obra de Frida Kahlo exerce sobre pessoas de diversos lugares do mundo estão claramente vinculados à sua marcante autoimagem construída, que tem os autorretratos também como um meio de garantir sua disseminação, registro e afirmação. Mas não é apenas essa elaborada criação de si que causa esse magnetismo, o desprendimento e liberdade como que ela aborda os recorrentes temas que surgem durante todo o decorrer de sua produção, envolvendo seus sofrimentos físicos e emocionais, e suas grandes paixões por suas raízes e por seu marido, acabam por aproximar o observador àquela realidade ali exposta e manipulada, criando um misto de curiosidade e identificação.

Ao expor de forma visceral sua intimidade, suas dores e suas fragilidades, que são totalmente inerentes ao ser humano, nessa obra que pode ser entendida como autorreferencial em todos os seus aspectos, ela abre espaço para que o observador descubra na vida e na obra de Frida Kahlo também um pouco de si, que encontre espaços em aberto que só podem ser preenchidos com a sua vivência. Esse magnetismo convidativo que a obra exerce também pode ser associado com a construção autoficcional, a medida que “O leitor atua como coautor, não só preenchendo lacunas em branco do texto, mas recriando-o, transformando aquele texto em algo seu.” (MARTINS, 2014, p. 51)

Por conta de todas as questões aqui abordadas que envolvem a ficcionalização de sua história e de si mesma, conclui-se que a produção pictórica de Frida Kahlo pode ser considerada como uma construção autoficcional, mesmo que no momento em que ela estava produzindo esse conceito ainda não existisse. Até mesmo Doubrovsky, o criador do neologismo, admitiu, após o desenvolver de seus estudos, que a existência do fenômeno antecipa a nomenclatura. Ao decorrer de toda a presente pesquisa, a obra de Frida Kahlo estará associada à noção da autoficção, mesmo que isso não esteja absolutamente explícito em determinadas passagens.

## CAPÍTULO 2

### FRIDA KAHLO E A PINTURA EX-VOTIVA

*“Desejo cooperar com a Revolução para transformar o mundo em um só, sem classes, para dar um ritmo melhor às classes oprimidas. [...] Aprender que sou apenas parte ‘ínfima’ do movimento revolucionário. Sempre revolucionário nunca morto, nunca inútil.”*

- Frida Kahlo

#### 2.1 México pós-Revolução

Para entender o lugar de destaque destinado aos ex-votos, assim como outros tantos elementos da arte popular na sociedade mexicana no início do século XX, e conseqüentemente sua adoção como principal modelo pictórico para a obra de Frida Kahlo, é necessária uma breve contextualização de toda a agitação política e cultural que envolveu esse período.

As primeiras décadas do século, principalmente a partir dos anos de 1920, quando Frida Kahlo começara a pintar, foram marcadas na América Latina pela notável busca de uma valorização do nacional, que no campo das artes vinha exaltando elementos da cultura popular e/ou o indígena, enquanto se afastava de tendências acadêmicas e internacionalistas. Aracy Amaral lança algumas possíveis justificativas para essa tendência de aproximação do dado popular que se apresentou de diferentes formas na produção de artistas latino-americanos desse período:

Essa aproximação ou contágio poderia refletir um pouco da “má consciência” do meio artístico, em geral tão desvinculado da maioria da população, ou mostrar as afinidades desse meio em relação à expressão plástica popular. Ou, ainda, evidenciar como alguns artistas são sensíveis a certas tradições culturais ancestrais e populares, a despeito de sua formação e informação, em geral cosmopolita. (2006, p. 30)

No México, essa tendência se deu de forma ainda mais intensa por conta do incentivo direto do novo governo que conquistou o poder após mais de trinta anos da ditadura de Porfírio Díaz encerrados pela Revolução Mexicana. A Revolução Mexicana foi uma revolta armada de caráter populista que teve seu estopim em 1910, “[...] surgida de uma impostergável necessidade de renovação, foi gestada em uma ampla frente que abarcou a todos os setores da sociedade mexicana no início do

século.” (TIBOL, 1975, p. 239)<sup>11</sup>. A mobilização de, principalmente, lideranças socialistas, anarquistas e liberais em conjunto com camponeses, operários, e outros trabalhadores urbanos conseguiu tirar do poder a longa ditadura, disfarçada de democracia por conta de eleições fraudulentas, de Porfírio Díaz. O porfiriato, como ficou conhecido o governo de Díaz, se estendeu entre 1876 e 1911, e favorecia a Igreja Católica, os grandes proprietários rurais e os investidores internacionais que se instalavam no México, em detrimento das classes populares e indígenas.

Com uma forte noção de nacionalismo, a Revolução, que tinha como principal objetivo a reforma agrária e uma reforma política, se organizou contra a exploração capitalista e as injustiças sociais, evidentes naquele período em que grande parte da sociedade era analfabeta, além da apropriação das terras indígenas e dos recursos naturais que eram tomados e repassados para a aristocracia rural e para empresários estrangeiros. A data que marcaria o fim da Revolução Mexicana ainda é controversa e discutida entre pesquisadores do assunto, mas a principal conquista do movimento é apontada como a elaboração de uma nova Constituição em 1917. Destaca-se nela o anúncio de uma reforma agrária, a redução dos poderes da Igreja, a restrição da atuação de estrangeiros nos recursos do país, e diversas leis sociais, como o salário mínimo para os trabalhadores, além dos direitos à greve e à associação em sindicatos.

O governo de Álvaro Obregón, que teve início em 1920, abriu portas para um período de reconstrução do país, tendo como principais metas a reforma agrária e o desenvolvimento do plano de educação de José Vasconcelos, que participou da Revolução desde suas origens e que em 1921 foi nomeado como responsável pela recém-criada Secretaria de Educação. Esse novo programa educacional objetivava tornar a educação do país legitimamente mexicana, ao contrário do que acontecia durante o porfiriato que se ancorava em modelos culturais e econômicos europeus, onde a cultura nativa era totalmente desprezada.

José Vasconcelos desencadeou uma renovação cultural no país pensando sempre em impulsionar a educação a partir da arte. Seus objetivos foram sendo alcançados à medida que ele investiu na construção de um grande número de escolas rurais, popularizou o acesso aos clássicos da literatura mundial por meio de preços mais acessíveis e de aquisições para bibliotecas públicas, instituiu escolas de arte ao ar livre, e pensando nos altíssimos níveis de analfabetismo, organizou concertos de

---

<sup>11</sup> “[...] surgida de una impostergable necesidad de renovación, se gestó en un amplio frente que abarcó a todos los sectores de la sociedad mexicana de principios del siglo.”

música gratuitos. E como, provavelmente, seu mais célebre feito, patrocinou as encomendas de pinturas murais em edifícios públicos:

Vasconcelos aplicou esta ideologia propugnando a inclusão de vastos setores rurais analfabetos ou semianalfabetos no consumo dos mais “altos” bens culturais da civilização ocidental, [...] Graças ao mecenato estatal, iniciou-se e se desenvolveu, com efeito, um dos movimentos mais importantes da pintura mexicana, que se, por um lado, dirigiu seu interesse e motivos, temas e personagens dos mitos indígenas, às festas populares, às cenas cotidianas e à história nacional (ênfatisando a persistência dos anseios de liberdade e dos movimentos de resistência popular), por outro lado, graças às diversas técnicas e estruturas compositivas experimentadas pelos realizadores, produziu uma arte moderna de expressão universal. (GELADO, 2006, p. 89-90)

É válido novamente frisar que esse período foi marcado em toda a América Latina como um momento de busca de um fortalecimento da identidade nacional, com um grande apego às raízes culturais, o que refletiu na aproximação dos artistas e intelectuais mais versados aos dados populares de diversas épocas e de matriz ameríndia: incorporando em suas produções artísticas tanto à temática, quanto aos seus elementos expressivos e formais “[...] que contêm uma autenticidade que a eles, ao longo das décadas, tem parecido importante como uma forma de expressar uma realidade típica deste continente, em que a massa é praticamente sem voz ou desprovida de articulação com as camadas dominantes.” (AMARAL, 2006, p. 30).

Ao adotar os temas e aspectos formais e pictóricos que são comuns à realidade e cultura popular para ensinar sobre a história nacional mexicana, as pinturas murais acabam por se aproximar de uma função didática, por apresentar aquele conteúdo para a população que até então não tinha acesso à educação. “Dessa maneira a história poderá, como o tinha sido no passado, ser ‘lida’ por todos a partir dos modernos pictogramas estampados nos muros dos edifícios públicos” (GELADO, 2006, p. 99). A decisão de que elas fossem expostas em construções públicas, reafirma a noção de arte feita para o povo, que além de se afastar dos cânones acadêmicos europeus que tanto agradavam à elite, ainda retiram o controle e o poder sobre a arte que até então estava nas mãos de poucos colecionadores para levá-lo para o público, para todo e qualquer cidadão que passasse por aqueles prédios.

Impulsionados pelas diretrizes de José Vasconcelos, os pintores mexicanos desse período buscaram legitimar historicamente os indígenas e os mestiços a partir da inclusão do passado ameríndio e colonial na tão desejada criação de uma identidade nacional. A grande produção de pinturas murais realizadas durante as primeiras décadas do século XX no país acabou se tornando um movimento artístico

revolucionário, sendo nomeado na década de 1920 como Muralismo Mexicano, explorando uma arte nacionalista e monumental de cunho político.

Os artistas do movimento muralista, intimamente ligado à Revolução Mexicana e ao Partido Comunista Mexicano, apesar de serem patrocinados pela nova elite política e cultural que comandava o país, tinham como objetivo produzir arte por e para as classes mais populares e subalternizadas: os indígenas, os mestiços e os trabalhadores rurais e urbanos. Buscando a integração entre o passado e o presente mexicano, o Muralismo passou a ser entendido como um renascimento da pintura do país, e tinha suas composições pictóricas pautadas, principalmente, nos dados do nacional, do popular e do revolucionário.

Apesar de unidos por essa busca da exaltação da história e das raízes de seu país, os pintores que se destacaram no movimento muralista não produziam a partir de regras ou algum padrão, cada um exprimia sua individualidade em suas pinturas, seja quanto ao tratamento técnico das imagens, aos materiais utilizados, e até nas temáticas que se sobressaiam naquele grande tema da *mexicanidad*. Os grandes nomes da arte mural mexicana são: José Orozco (1883-1949), Diego Rivera (1886-1957) e David Alfaro Siqueiros (1896-1974). Raquel Tibol, assim definiu as singularidades conceituais da produção dos três:

Orozco (1883-1949) levaria às suas últimas instâncias um niilismo transcendente; Siqueiros (1896) a militância política e a inconformidade nas rotinas teóricas e práticas; Rivera (1886-1957) a conjugação de todo o passado e de todo o futuro em um presente indubitável, sólido como a pedra, conjugação impregnada de sublime piedade herética. E todos eles, junto a muitos outros, logriam por fim, subir a esses andaimes [...] para derramar pelos muros dos edifícios públicos uma arte humanista, antiaristocrata, e definitivamente sociológica. (1975, p. 250)<sup>12</sup>

Além do motivo já citado de aproximar o povo da arte, assim alcançando uma função didática, a escolha de fazer pinturas monumentais em muros vem de um anseio de resgatar essa atividade que era uma das tradições na América Latina no período ameríndio. Na cultura popular mexicana também há a presença desse tipo de produção pictórica nos afrescos feitos por pedreiros e pintores populares nos

---

<sup>12</sup> “Orozco (1883-1949) llevaría a sus últimas instancias un nihilismo transcendente; Siqueiros (1896) la militancia política y la inconformidad en las rutinas teóricas y prácticas; Rivera (1886-1957) la conjugación de todo el pasado y de todo el futuro en un presente indubitable, sólido como la piedra, conjugación impregnada de sublime piedad herética. Y todos ellos, junto a muchos otros, lograrían al fin de subir a esos andamios [...] para derramar por los muros de los edificios públicos un arte humanista, antiaristocrático y definitivamente sociológico.”

conventos coloniais e nas *pulquerías*<sup>13</sup> que se espalhavam e ainda se espalham pelo país. Ou seja, na tradição da pintura mural se encontram os dois motivos principais da construção da identidade nacional impulsionada pelo Muralismo Mexicano, os dados indígenas e os populares.

Em relação à busca da valorização da arte popular mexicana em detrimento do que vinha de fora, e no constante uso de símbolos dessa cultura em suas criações, é possível notar a aproximação entre as pinturas do movimento muralista e as de Frida Kahlo. Assim como os muralistas afirmavam estar desassociados dos cânones acadêmicos vigentes, a pintora rejeitou o título de surrealista, ambos utilizando a *mexicanidad* como defesa a essas abordagens que reduziram a potência ideológica nacionalista de suas posições artísticas. Entretanto, essa exaltação da *mexicanidad*, é basicamente a única semelhança que une as duas. Enquanto o Muralismo se difundiu como um movimento majoritariamente masculino dedicado à produção de composições em escala monumental, trazendo os elementos típicos do seu país de forma direta e até pedagógica, Kahlo traz em suas obras seu universo particular, sendo sua nação grande parte dele, que se revela, principalmente, na imagem da mulher mexicana que ela criou para si, e que foi registrada em telas de menor escala.

A afirmação do caráter íntimo da produção da pintora se revela tanto na escolha de temas autorreferenciais, quanto na decisão de concentrar-se nos pequenos formatos, que se aproximam muito mais de um caráter pessoal, do que o escancaradamente público dos monumentais murais que se destacavam entre as paredes dos prédios e ruas do país. Frida Kahlo não rejeitou o Muralismo Mexicano, mas optou por encontrar seu próprio caminho, não recusando toda luta nacionalista que envolvia a sociedade e a arte de seu período, mas encontrando nela uma parte de si, uma parte essencial para a construção de sua personagem, da autoficção que ela encarnou em seu cotidiano e em sua obra.

Garantindo um lugar de maior destaque no campo das artes, as pinturas murais não foram as únicas produções que se desenvolveram no período pós-Revolução. As gravuras também foram exploradas como uma forma de democratização da arte, expandindo seu domínio para a população menos privilegiada por conta de sua reprodutibilidade e seu menor custo de produção. Assim como as escolas que

---

<sup>13</sup> Estabelecimentos muito populares no México especializados em vender pulque, uma bebida tradicional mexicana produzida desde o período pré-hispânico, feita a partir da fermentação da seiva do agave.



ensinavam pintura de cavalete foram sendo substituídas por ateliês ao ar livre, estimulando então a popularização das pinturas mais afastadas do academicismo e a produção de obras que se designassem ao domínio público, as artes gráficas também passaram a ser incentivadas e disseminadas em panfletos, jornais e outras publicações com postura político-revolucionária.

O principal nome regatado e disseminado no campo da gravura desse período foi Jose Guadalupe Posada (1852-1913). Posada foi um gravurista, que utilizando-se das técnicas da litografia e xilografia, produziu milhares de ilustrações e caricaturas, criando assim crônicas da vida mexicana a fim de assumir a voz do povo, além de dar grande evidência às suas insatisfações com o governo ditatorial de Diaz. A maior parcela de suas gravuras foi difundida a partir de jornais da época e em panfletos com caráter político, nos quais a imagem resumia ou ilustrava alguma passagem do texto que a acompanhava. Por vezes o escrito presente naquelas *hojas volantes*<sup>14</sup> era declamado por um trovador em praça pública, com objetivo de facilitar a compreensão da grande massa analfabeta, e então elas eram entregues gratuitamente ou em troca de algumas moedas, popularizando o acesso a aquele tipo de arte.

Posada teria então construído com suas gravuras cenas que simulavam a vida das classes menos favorecidas do México, ansiando com que o povo, ao encara-las, se reconhecesse, reconhecesse suas lutas e insatisfações, mas também seus momentos de gozo e celebração. O tratamento que ele dava às suas imagens intencionalmente trazia algo de tosco, dando a entender que aquelas gravuras eram feitas para e por alguém que pertencia a classe trabalhadora e menos afortunada, diferentemente daquela produção academicista tão valorizada durante o porfiriato. A intenção de Posada era criar uma arte voltada ao dado popular, desde seus temas até sua apresentação, que era e parecia barata.

Além de toda essa valorização do dado popular, o que levou muitos intelectuais mexicanos e pesquisadores a considerar Jose Posada o primeiro artista nacionalista do país, também foi a principal marca dessa produção a construção de personagens-caveiras. Ao trazer essas imagens como protagonistas de suas construções gráficas, Posada se aproxima mais uma vez do dado nacional, evidenciando um elemento tão significativo da cultura e do imaginário popular mexicano e suas crenças que estão

---

<sup>14</sup> Panfleto em folhas individuais utilizado por gravuristas para difundir obras simples, como ilustrações e caricaturas satíricas acompanhadas por pequenos textos e histórias.

presentes desde as civilizações dos períodos pré-hispânicos, que encaravam a morte, como potência renovadora e igualitária.

Com o estouro da Revolução, a caricatura política perdeu proporcionalmente boa parte de [...] sua função panfletária e cedeu espaço, com Posada, à crônica de costumes e à “sátira geral dos cidadãos”, isto é, após ter satirizado a alta sociedade porfiriana e seu culto da modernidade, com a Revolução aparecerão em sua obra as conhecidas caveiras, inspiradas em gravuras populares coloniais e que atualizavam o tópico da morte igualadora, [...] Siqueiros verá com argúcia a caricatura a forma de redimir a arte mexicana de suas nebulosas pretensões cosmopolitas academicistas durante o porfiriato e o período pós-revolucionário imediato, recuperando-se como forma de crítica com função social. [...] a caricatura possibilitará que a arte se humanize e recupere um diálogo perdido há muito tempo com um público maior, reinstaurando a perdida relação entre arte e vida, [...] permitirá a troca de uma representação narrativa legitimadora das gestas e costumes populares (GELADO, 2006, p. 92-93)

Foi apenas anos após seu falecimento que a obra de Jose Guadalupe Posada teve sua importância devidamente reconhecida no circuito artístico-cultural mexicano. Pintores e gravuristas como David Siqueiros, Diego Rivera e Jean Charlot a revisitaram e identificaram determinados elementos de ordem figurativa, temática ou conceitual considerados de tamanha importância para o então período de exaltação nacionalista que os trouxeram para fazer parte de suas próprias produções.

Posada passou a ser compreendido como alguém que conseguia trazer de forma direta a noção do popular, da produção feita pelo artesão, se colocando como parte da classe trabalhadora, porém como uma individualidade, técnica e senso crítico que o destacava como artista. Sua gravura passou a ser amplamente exaltada no período pós-Revolução por sua potência artística e unificadora do passado e do presente mexicano, misturando elementos da cultura ameríndia com a cultura popular iniciada com a miscigenação vigente desde o período colonial. Ou seja, em sua obra estavam presentes os elementos formadores da tão desejada identidade nacional.

Entretanto, apesar da grande valorização e do anseio por uma maior valorização da arte popular mexicana em detrimento de uma absorção direta de tendências academicistas e internacionalistas no campo das artes, fica claro que esse tipo de produção não alcançou o mesmo patamar que as produções dos legitimados artistas que lá atuavam. Durante esse período de grande exaltação nacionalista desencadeado pela Revolução e que se sobressaiu principalmente durante a primeira metade do século XX, a *mexicanidad* foi exaltada com tamanha proporção que acabou sendo reconhecida internacionalmente.

Além das exposições sobre a arte do México, destacando as variantes das produções populares e indígenas pré-coloniais, que aconteceram em museus e galerias de diversos países, o Muralismo e seus pintores representantes ganharam destaque e relevante reconhecimento nos circuitos de arte e cultura mundiais, a “[...] abrangência mundial da problemática social, fez com que estes fossem exportados para toda a América Latina e para os Estados Unidos, onde se tornaram a escola estrangeira mais influente dessa década [de 1930].” (AMARAL, 2006, p. 41).

Diego Rivera, o muralista que mais produziu e se destacou dentro do movimento, passou uma temporada de quatro anos, entre 1930-1934 nos Estados Unidos, pintando murais que foram encomendados em diferentes estados. A decisão tomada por Rivera de expandir sua produção oriunda de um movimento totalmente ligado aos valores mexicanos para um outro país, foi tomada por conta de motivos artísticos e políticos. Em 1924, com a mudança de governo, os investimentos em cultura e educação caíram drasticamente, incluindo a demissão de Vasconcelos de sua posição como ministro da Educação Pública, situação que piorou em 1928 com o retorno de movimentos repressivos e uma “caça” aos comunistas.

Essa repentina mudança do governo e da sociedade mexicana, foi uma espécie de gatilho para incentivar o trânsito dos artistas para o país vizinho, que além de estar muito interessado por toda a efervescência cultural causada pelo “renascimento mexicano” nas artes, também representava “um poderoso polo atrativo para os artistas mexicanos, [...] onde poderiam lucrar com um mercado de arte muito mais desenvolvido.” (KETTENMANN, 2006, p. 31).

Porém, de forma parecida com a que outros países que se interessavam, e ainda se interessam, em expor a arte mexicana e a latino-americana em geral, a partir de uma lente reducionista e “esperando de nossa parte o exotismo, a magia, uma visão do popular, sem cogitar do meio artístico erudito, ou culto, que na América Latina procede dos grandes meios urbanos” (AMARAL, 2006, p. 38), os artistas mexicanos mais intelectualizados, também buscavam extrair essas mesmas questões da arte popular e indígena, consideradas inferiores. Essas produções eram encaradas como uma espécie de material a ser utilizado pela produção artística legitimada daqueles que, mesmo mantendo um discurso de negação do academicismo, em sua grande maioria, haviam estudado em importantes escolas de Belas Artes, dentro e fora do país. Elas seriam então um subproduto, algo distante da arte dita racional e legitimada produzida pelos pintores, gravuristas e escultores encarados como profissionais.

A diferenciação como valor entre a “alta” arte produzida pelos artistas legitimados e a outra criada por artesãos ou amadores esteve presente na forma de se expor e tratar ambas, e inclusive no próprio discurso dos intelectuais e artistas daquele período. Ela também fica clara na conferência que David Alfaro Siqueiros dá na circunstância de sua primeira exposição individual que aconteceu na Cidade do México, em 1932. Nela, o pintor discorre sobre as principais questões presentes nas artes plásticas mexicanas daquele período. Destaca-se aqui a passagem na qual ele expõe sua visão sobre qual seria o lugar e função das produções populares dentro do circuito artístico-cultural:

A arte popular, apesar de toda a ciência e experiência que tem acumulada, é uma manifestação degradada de uma raça ou um povo escravizado durante séculos [...] Para os profissionais da pintura e da escultura, a arte popular, como a das crianças, dos jovens e dos amadores, é um documento de grande transcendência que os permite retificar linhas estéticas e encontrar valores profundamente reveladores de uma geografia, de uma condição social, de uma raça. Na arte popular o profissional das artes plásticas pode encontrar germes plásticos que, ao se desenvolver, estão em condições de construir a obra plástica, mas nada mais. (SIQUEIROS, 1974, p. 43)<sup>15</sup>

Todo o caminho percorrido até aqui nesse atual movimento da pesquisa foi delimitado a fim de se destacar a relevância que a arte popular e o dado nacional ganharam durante o início do século XX na América Latina, e em especial, no México, com um caráter indigenista-nacionalista. “Na América Latina, Modernidade tem a conotação de novo, como em toda parte. Só que o novo, para nós, chegou impregnado de um sentido de autoafirmação.” (AMARAL, 2006, p. 74).

A busca por uma identidade nacional que abarcasse as diferentes classes e origens que compõe a população mexicana foi a principal questão para os governos que sucederam a Revolução, e essa meta só poderia ser conquistada a partir da identificação do povo com aquela construção. Por se tratar de uma população que em sua grande maioria tinha pouco, ou nenhum, acesso à educação ou aos meios de comunicação formais, a forma mais eficaz de se alcançar esse objetivo seria então a partir de um programa educativo que se ancorava principalmente nas artes plásticas, a educação por meio das imagens.

---

<sup>15</sup> “*El arte popular, a pesar de toda la ciencia y experiencia que tiene acumuladas, es una manifestación degradada de una raza o de un pueblo esclavizados durante siglos [...] Para los profesionistas de la pintura o de la escultura, el arte popular, como el arte de los niños, de los jóvenes y de los dilettanti, es un documento de gran transcendencia que les permite rectificar líneas estéticas y encontrar valores profundamente reveladores de una geografía, de una condición social, de una raza. En el arte popular el profesional de las artes plásticas puede encontrar gérmenes plásticos que, al desarrollarse, están en condiciones de constituir la obra plástica, pero nada más.*”

Para tanto, as culturas de matrizes ameríndia e popular oriunda da mestiçagem promovida durante a colonização espanhola, as duas principais raízes do México, ficaram em evidência, levando os pintores, escultores, gravuristas e intelectuais do período a empenhar-se na valorização dessas tradições culturais de diversas épocas, incorporando-as às suas práticas. No campo das artes visuais, algumas das produções regatadas de diferentes origens e períodos que ganharam maior destaque foram: as máscaras e esculturas pré-coloniais, as pinturas de afrescos dos conventos coloniais e das *pulquerías*, as gravuras populares coloniais, e os *retablos*, pinturas de ex-votos tão populares no país, que serão melhor abordados a seguir.

## 2.2 Os ex-votos

Os ex-votos se caracterizam como uma forma material de agradecimento na qual fiéis ofertam a uma santidade à qual responsabilizam pelo recebimento de algum tipo de graça. O processo que desencadeia na prática ex-votiva se inicia na figura do fiel que, passando por uma grande dificuldade, geralmente envolvendo sua saúde ou a de alguém próximo, em orações pede para que determinado santo ou entidade espiritual o ajude. Após a cura ou solução da adversidade, o pedinte então produz ou encomenda a produção do ex-voto que simboliza, de alguma forma, o problema que foi solucionado, e enfim, finaliza o ritual, fazendo do agradecimento um gesto público, ao depositar o objeto em alguma igreja ou outro local sagrado.

Essas oferendas são produzidas principalmente por artesãos, os riscadores ou cortadores de milagres, mas há também casos em que são feitas pelo próprio ofertante. Elas se apresentam em diversos formatos, que foram se expandindo e trazendo tecnologias mais novas ao decorrer do tempo, o que acabou ocasionalmente, abrindo espaço para a serialização de sua produção, na qual o fiel já compra o ex-voto pronto, padronizado, o que reduz suas particularidades. “Se por um lado a essência litúrgica do rito votivo permanece viva, [...] por outro estas expressões de fé tendem à simplificação e à homogeneidade, com perda considerável das formas narrativas e das essências identitárias locais.” (BONFIM, 2012, p. 11).

Entre as formas ex-votivas mais comuns estão: as tradicionais pinturas em telas, madeira ou metal, e as esculturas principalmente em cera, mas também em argila ou madeira, além das cartas, desenhos, joias, mechas de cabelo, peças em

tecido, fotografias, aparelhos ortopédicos, fotomontagens, vídeos, etc. O ritual de oferecer esses objetos se estabelece como uma prática devocional que deixa clara a crença popular em milagres, no inexplicável, que está difundida em diferentes religiões, sendo o caso do ex-voto atrelado ao catolicismo. A função ritualística o acompanha desde sua mais remota origem:

Enraizados no paganismo, os ex-votos viram-se assimilados pelos cristãos já no século IV, expressando através dos séculos, a fé do povo nos milagres. [...] a exprimir, de forma ingênua e muitas vezes tosca, a presença do sagrado e do milagre na vida cotidiana; a viabilizar, pelo menos naquele pequeno retângulo colorido, o encontro entre a personagem sagrada e o beneficiário da graça – cada um devidamente circunscrito ao espaço que lhe era próprio. (SOUZA, 1999, p. 207)

No México, país de forte tradição religiosa, onde a grande maioria da população se declara cristã, o costume de depositar ex-votos em locais de culto, como igrejas e santuários, é tão disseminado que se tornou parte indissociável de sua tradição, estando presente em suas esferas popular, cultural, identitária, folclórica, religiosa e artística. Apesar de não haver um registro exato de quando e como os ex-votos passaram a ser produzidos no país, há indícios de que a prática foi introduzida no território em sua fase colonial, durante a Nova Espanha. Entretanto, é possível observar o raciocínio de ofertar algo em retribuição e agradecimento por uma graça concedida, como no caso da produção ex-votiva, também nos rituais de um período anterior, praticados pelos ameríndios aos deuses nos quais acreditavam, envolvendo, além da produção de objetos, a realização de sacrifícios.

A prática ex-votiva se tornou material de pesquisa para diferentes áreas do conhecimento, como a antropologia, a psicologia, a história, as artes, entre outras. Esse interesse é devido tanto aos elementos estéticos presentes nas diferentes linguagens nas quais os ex-votos se apresentam, quanto à relação da sociedade com sua função ritualista e religiosa. A relevância histórica se dá, principalmente, por seu papel como testemunho do imaginário, da especificidade técnica e da realidade das diferentes sociedades e épocas em que foram produzidos os objetos ex-votivos. As narrativas visuais, verbais e verbo-visuais que se desenrolam nas pinturas, desenhos e cartas de ex-votos compõe um retrato histórico do contexto em que o fiel agraciado se inscreve, observando-se as especificidades dos trajés, cenários, hábitos, etc.

Direcionado para o campo da antropologia, importa investigar as diferentes relações do homem e sua vida social e cultural com esse tipo de prática, analisando o forte fenômeno religioso, ritualístico e devocional que ali se desenvolve. Assim como

é de grande relevância observar o processo de resignificação, de transformação da função e do valor e que leva esses materiais ex-votivos, e tantos outros, que a princípio tinham função voltada especialmente para o ritual, se tornarem também objetos materiais da cultura popular, passando das igrejas e santuários para os museus, antiquários e coleções privadas.

Ainda sobre a questão da possibilidade da resignificação ou mudança de função de objetos inseridos na cultura popular, como os ex-votos, é digna de nota a passagem da biografia de Frida Kahlo, na qual Hayden Herrera comenta sobre a viagem que André Breton fez ao México em 1938. Segundo a autora, Kahlo e Rivera levaram o francês e Jacqueline Lamba, sua esposa, em viagens pela Cidade do México e seus arredores, apresentando-lhes a arte, cultura, fauna e flora de seu país. Por vezes, Leon Trotsky também acompanhava o grupo e “Numa dessas excursões, ficou enfurecido quando Breton roubou retablos da parede de uma igreja. Para o francês, os ex-votos eram tesouros surrealistas. Para o russo, apesar de toda a ideologia marxista, eram ícones religiosos.” (2011, p. 277). Enquanto um valorizava a função original e toda a carga ritualística e devocional daqueles objetos, o outro já exaltava seus predicados estéticos, um entendendo o espaço em que estavam com um local sacro e o outro como um espaço expositivo.

[...] relação indissociável entre o apelo de testemunho antropológico e o de manifestação estética, que passou a chamar a atenção dos artistas para a verve emergente daqueles instigantes objetos. Se por um lado o artefato litúrgico passava a ganhar um valor de vestígio, de prova etnográfica, de um espécime cultural, por outro despontava como revelador de uma inovadora forma de expressão estética, que viria a inspirar outras realizações artísticas. (BONFIM, 2012, p. 12)

A própria Frida Kahlo, que se rebelou cedo contra a fervorosa religiosidade católica de sua mãe, acumulou uma extensa quantidade de pinturas ex-votivas, que datam de 1842 a 1934, e foram retiradas de igrejas fechadas no período pós-Revolução. A coleção de *retablos* da pintora foi considerada uma das maiores e mais relevantes do país, entretanto, atualmente apenas uma menor parcela segue exposta no Museu Frida Kahlo, localizado na Casa Azul, local onde nasceu, viveu boa parte de sua vida e faleceu. Ao retirar esses *retablos* de igrejas para os expor em sua residência, do espaço sagrado ao profano, do ritual religioso ao fetiche das coleções, fica claro que interesse da pintora em, de certa forma, ignorar seu caráter religioso.

A aproximação de Kahlo com a produção ex-votiva se dá por sua direta ligação com a identidade mexicana, por se tratar de um símbolo inquestionável de sua cultura

e de seu folclore, além de um dos mais disseminados exemplares de sua arte popular. E justamente por ser um elemento tão significativo de seu país, ela acaba adotando-o como o principal modelo pictórico de sua obra, trabalhando com seus elementos formais, estilísticos e cromáticos, utilizando de seus materiais, suas escalas, e a forma com que suas narrativas são desenvolvidas, seja limitando-se ao campo da visualidade, ou incluindo também a textualidade. “Os quadros de Frida, como os murais de Rivera – e, de fato, grande parte da arte mexicana, dos *retablos* às gravuras de Posada -, entretecem fato e fantasia, como se os dois fossem inseparáveis, e igualmente reais.” (HERRERA, 2011, p. 317).

Os variados formatos nos quais os ex-votos são produzidos, desde as linguagens mais tradicionais até as com tecnologias que surgiram posteriormente, interessam ao campo artístico. Os diferentes materiais, suportes, técnicas e estilos encontrados em objetos ex-votivos de diferentes sociedades e períodos, e também seus diálogos com obras de artistas legitimados se tornaram objetos de estudo para diferentes pesquisas em arte. Entretanto, os ex-votos não tiveram seu lugar inscrito na grande história da arte, como é levantado por Didi-Huberman em seu *Diante da imagem*. Para explicar esse fato, o autor que se volta principalmente aos ex-votos escultóricos, discorre sobre a atitude de dois historiadores da arte diante desse material: Giorgio Vasari e Aby Warburg. Vasari, mesmo sabendo da forte presença, principalmente na igreja florentina da “Santissima Annunziata”, dos ex-votos, ou *bòti*, como eram chamados em Florença, opta por não apontar sua existência em seus escritos. Huberman entende que foi com:

[...] a finalidade [...] de constituir a pintura, a escultura e a arquitetura enquanto artes “maiores” ou “liberais”, que Vasari excluiu o artesanato *fallimagini* do esquema ideal da sua história da arte. Ele buscava também, [...] *salvar a semelhança*, fazer dela um projeto de artistas, uma conquista do “natural”, da vida, e de construí-la como categoria autenticamente “humanista”. Era preciso esquecer, portanto, que a semelhança dos *bòti* não fora uma finalidade em si, mas a cláusula parcial de um grande contrato firmado com Deus, entre desejo e promessa, prece e ação de graças. (2013, p. 290)

Já na história da arte construída por Aby Warburg, segundo Huberman, “o mais antropólogo dos historiadores da arte”, há pela primeira vez o estudo dos ex-votos na disciplina, porém Didi-Huberman lamenta que a “genial intuição” warburguiana não fora seguida por outros dos notáveis profissionais da área. O autor ainda lança uma possível justificativa para tal atitude, defendendo que o próprio ex-voto não ambicionava o título de obra de arte, “[...] e exigia uma técnica, uma prática artesanal



em que as noções humanistas de *invenzione* ou de maneira decididamente contavam muito pouco. [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 289).

Possivelmente a própria função primeira desses objetos, sagrada e ritualística, tenha sido o que mais pesou nessa “falta de engajamento” em se legitimarem como obras de arte, que Huberman observa nos ex-votos. Apesar de se aproveitar de linguagens artísticas para produzir uma oferenda de agradecimento, tanto o fiel que a oferta, quanto o artesão que a produz, têm como objetivo muito mais a noção de devoção e sacralidade do que seus predicados estéticos, que podem vir a ser valorizados com uma ressignificação posterior.

Entre os diferentes formatos nos quais se observam os ex-votos, são nos pictóricos em que deteremos mais atenção, com o objetivo de traçar um diálogo com o objeto de estudo do presente trabalho. As pinturas ex-votivas estão inseridas na cultura popular de diversos países que adotam o catolicismo como principal religião, como os países das Américas, destacando-se o México. É notável dentro dessa produção uma certa padronização nas escolhas de sua composição, estilo e paleta cromática. As pinturas ex-votivas se utilizam das narrativas visuais e textuais para apresentar um breve relato sobre a graça alcançada pelo fiel por intermédio de determinada entidade religiosa. Sua composição geralmente se estrutura em três movimentos: a legenda se localiza no terço inferior da tela, no centro está a cena que revela o motivo do ex-voto ou a imagem do fiel orando e agradecendo à divindade, e a própria santidade intercessora que surge ao alto, no terço superior da imagem.

A história é contada não para suscitar piedade, mas para acertar contas com Deus. A narração deve ser exata, precisa, legível e dramática, pois um retablo é ao mesmo tempo um recibo visual, um bilhete de agradecimento pelo recebimento da misericórdia divina, e uma salvaguarda contra perigos futuros. (HERRERA, 2011, p. 190)

Os cenários das pequenas telas de metal ou madeira, que geralmente não ultrapassam um metro, são constituídos por estruturas arquitetônicas ou paisagens simplificadas, sem grande preocupação com a perspectiva, pois estão presentes apenas como palco para a cena principal. A forte dramatização que envolve a cena do sofrimento no qual se encontrava o fiel, ou de seu grandioso encontro com o enviado divino é de maior relevância do que a fidelidade com a aparência externa dos ambientes. A paleta cromática geralmente é reduzida, utilizando misturas de variações de cores primárias e secundárias e tons pastéis, terrosos e preto, com

alguns pontos de maior iluminação, dando destaque à imagem da divindade e à narrativa que protagonizam a composição.



(Fig. 7) Ex-voto mexicano, 1934. Fonte: arquivo pessoal.

O pequeno retablo apresentado faz parte da coleção adquirida por Frida Kahlo, e é um dos exemplares que segue exposto no museu dedicado à pintora na Cidade do México. Nele, a cena principal se desenvolve no centro da tela: uma mulher com pele clara e cabelos longos escuros, que parece estar nua e tem parte do seu corpo coberto apenas por um lençol branco que se espalha pela cama verde onde está deitada, é esfaqueada por um homem também de pele clara, bigode e os cabelos curtos e escuros que está de pé, vestido com uma camisa branca e terno, calças e chapéu negros. As manchas vermelhas de sangue que se espalham pelo lençol indicam que aquela não é a primeira facada deferida sobre aquele corpo que, pelo que sugere o braço que cai solto pela lateral da cama, parece estar sem forças, inerte.

Na cabeceira da cama, em tons de dourado, branco, azul e preto aparece a imagem da santa que realizou o milagre, ao que tudo indica, de salvar a vida da mulher que foi brutalmente esfaqueada. A entidade espiritual destaca-se do resto da composição e impõe uma aura de divindade tanto por sua escala, que se apresenta em tamanho maior do que as outras figuras da composição, quanto pela forma com

que se apresenta, flutuando, sustentada pelas massas de nuvens brancas, além de ostentar uma coroa que se estende em uma aureola dourada ao redor da cabeça.

“O espaço pictórico do ex-voto tende à distorção, como se a encenação e sua ação estivessem a ponto de englobar o espectador.” (OLIVEIRA, 2017, p. 87). O cenário onde a narrativa visual se desenvolve indica uma construção arquitetônica simplificada, um quarto cujo único móvel aparente é a cama verde. As três paredes são pintadas em azul com barrados em uma coloração mais escura, verde ou preta, em uma delas está pendurado um quadro com a imagem de uma mulher, talvez um retrato da vítima, pintado com tinta preta, cujo fundo tem a mesma cor das paredes e a moldura dourada. O teto e o chão parecem formados por tiras de madeira em tons terrosos. A paleta cromática utilizada se resume ao branco, preto, azul, dourado, tons terrosos, e pontos em vermelho e verde. As áreas de maior iluminação da tela são o lençol que cobre a mulher esfaqueada e a imagem da santa, o uso das cores funcionando como um holofote que aumenta a dramaticidade da cena retratada.

No caso do ex-voto acima, a legenda<sup>16</sup> está localizada parte inferior da tela, como geralmente acontece neste tipo de pintura. Ela identifica a entidade intercessora como a Virgem de Talpa, santa que carrega o nome de um município mexicano de Jalisco, e declara que a graça recebida foi ter sua vida salva, apresenta a agraciada como M. Aragón e data o acontecido no dia 3 de outubro de 1934. As legendas estão presentes na grande maioria dos ex-votos pictóricos, a fim de trazer informações que estiveram presentes ou que não ficaram claras na narrativa imagética. Usualmente em terceira pessoa, apresentam o nome do pedinte agraciado ou daqueles que fizeram as orações, uma breve e objetiva descrição do problema pelo qual estava passando, o agradecimento direcionado à entidade espiritual envolvida, além a data e o local do milagre.

Assim como as pinturas ex-votivas ilustram uma história que envolve a dificuldade ou perigo, a promessa feita a determinada santidade e a vitória graças ao milagre concebido, Frida Kahlo também criou um considerável número de autorretratos que dramatizam e ficcionalizam acontecimentos de sua vida. Em meio aos elementos biográficos e ficcionais, há a indicação, conseqüentemente, de sua

---

<sup>16</sup> “*Doy gracias a la santísima Virgen de Talpa por el milagro que me hizo de haberme salvado la vida el día 3 de octubre de 1934. M. Aragón. Guadalajara, octubre 3 de 1934.*” (Dou graças à santíssima Virgem de Talpa pelo milagre que me fez ao ter me salvado a vida no dia 3 de outubro de 1934. M. Aragón. Guadalajara, 3 de outubro de 1934.)

vitória quanto às dificuldades físicas e emocionais pelas quais passou, à medida que ela sempre se pinta, mesmo quando apresenta lágrimas em seu rosto, com a postura ativa, sustentando a imagem de força e resiliência.

A artista, afirmou por diversas vezes que o acidente automobilístico que sofreu foi o marco que impulsionou seu fazer artístico, o que justifica a fragilidade e fragmentação de seu corpo, desencadeadas por esse acontecimento, serem temáticas constantes em seus quadros, cartas e diário. Entretanto, nas pinturas de Kahlo, as figuras que corresponderiam às santidades, aquelas que seriam as responsáveis pela salvação da vítima, são apresentadas de forma a subverter toda a tradição ex-votiva associada à religião católica, por vezes totalmente eliminadas, ou sendo representadas por outras pessoas “comuns”, revolucionários, médicos, ou elementos da natureza, como o sol e a lua.

Pode-se dizer que Frida Kahlo, ao pintar autorretratos autoficcionais que evidenciam, principalmente suas dores e sofrimentos, “[...] materializou as agruras de sua vida em composições narrativas pictóricas, escrevendo diários não verbais, como se tivesse construindo votos e ex-votos de sua própria história de vida.” (DUARTE, 2014, p. 165). Esses diários que ela construiu em seus quadros, diferentemente do que afirma Ana Helena Duarte, são majoritariamente visuais, entretanto, incluem sim elementos verbais, por mais sutis que eles sejam. Como já afirmado anteriormente, os *retablos* se tornaram o principal modelo pictórico, em suas diferentes facetas, para a obra de Kahlo, e é inquestionável o fato de que a inserção de escritos em sua obra é absorvida pelo contato com essa produção, seja essa presença textual em forma de legendas como as ex-votivas, ou em outras configurações.

### **2.3 Inserções de escritos nas pinturas de Frida Kahlo**

Como antecipado anteriormente com a obra *Autorretrato com o retrato do Dr. Farill* (1951, Fig. 6), Frida Kahlo, esteve muito próxima da pintura ex-votiva durante toda sua vida, inclusive optando por absorver algumas de suas principais características em suas composições. As obras de Kahlo são, majoritariamente, telas de pequeno formato, e por sugestão de Diego Rivera, ela começou a pintar em metal, para se aproximar ainda mais da aparência dos ex-votos. Aproximadamente, a partir do ano de 1932 “[...] os *retablos* passaram a ser a mais importante fonte individual

para o estilo primitivizante de Frida, e mesmo que suas telas tenham ficado menos primitivas e mais realistas, os *retablos* continuaram a ser seu principal modelo.” (HERRERA, 2012, p. 189). Assim como os ex-votos pictóricos:

As composições de Frida Kahlo [...] são também essencialmente figurativas, privilegiando a representação da figura humana, sendo, em sua maioria, autorretratos que ora ocupam todo espaço compositivo, ora fazem parte de uma cena narrativa. Narrações que externam cenas dramáticas da história de vida da artista numa mistura de realidade e imaginário. Vê-se pinturas com representações de acidente, aborto, assassinato, suicídio, vários autorretratos em meio corpo remetendo ainda às fotografias-ex-votos. (DUARTE, 2014, p. 148)

O atual movimento da presente pesquisa ambiciona, portanto, explorar os autorretratos de Kahlo que, de diversas formas, dialogam com a estética ex-votiva, principalmente com os ex-votos pictóricos motivados por doenças ou outras fragilidades físicas, traçando seus pontos de aproximações e afastamentos ou subversões. Conseqüentemente, nos levando a observar como as inserções de elementos textuais que surgem em algumas das pinturas da mexicana, principalmente a partir da década de 1930, e se fazem presentes a partir de um raciocínio bem atrelado às legendas dos *retablos*, e como elas se relacionam com o contexto predominantemente visual de suas composições.

Além dos quadros que apresentam explicitamente elementos textuais, existem outros como *Meu nascimento* (1931) e *Minha babá e eu* (1937), que sugerem legendas aos moldes ex-votivos, com a presença de faixas na parte inferior das composições, mas as subvertem ao deixá-las em branco. A partir de um levantamento das obras de Frida Kahlo que realizamos, conseguimos encontrar aproximadamente trinta pinturas<sup>17</sup> que apresentam algum tipo de inserção de escritos (não considerando as assinaturas). Apoiado neste levantamento inicial, foi então feito um novo recorte, a fim de reduzir a quantidade de obras e apresentar suas especificidades que serão efetivamente estudadas a seguir.

---

<sup>17</sup> *Retrato de Miguel N. Lira* (1927), *Retrato de uma mulher de branco* (1929), *Frida e Diego* (1931), *Retrato de Eva Frederick* (1931), *Retrato de Sra. Jean Wight* (1931), *Autorretrato na fronteira do México com os Estados Unidos* (1932), *Hospital Henry Ford* (1932), *Umas facadinhas de nada* (1935), *Autorretrato dedicado a Leon Trotsky* (1937), *O defuntinho Dimas* (1937), *Suicídio de Dorothy Hale* (1939), *Quando tenho a ti, vida, quanto te quero* (1939), *Retablo* (1940), *Autorretrato dedicado a Sigmund Firestone* (1940), *Autorretrato com cabelos cortados* (1940), *Autorretrato dedicado ao dr. Eloesser* (1940), *Retrato de Marucha Lavin* (1942), *Que bonita é a vida quando nos dá suas riquezas* (1943), *A noiva assustada ao ver a vida aberta* (1943), *Retrato de Mariana Morillo Safa* (1944), *Árvore da esperança* (1946), *Autorretrato com o cabelo solto* (1947), *Autorretrato* (1947), *Retrato do meu pai* (1951), *Natureza morta dedicada a Samuel Flastlich* (1951), *Cocos chorando* (1951), *Natureza morta dedicada a Samuel Flastlich* (1952), *Viva a vida e o Dr. Juan Farill* (1954), *Viva a vida* (1954).

Em *Retablo* (1940, Fig. 8), pode-se observar uma atitude incomum de Frida Kahlo em relação às suas obras, a medida em que ela não cria uma composição original sobre uma tela vazia, mas se apropria de um ex-voto que encontrou e que poderia ser mais um em sua coleção, mas que acaba tomando para si tamanha identificação que lhe causou. Na pintura é registrada a cena de um acidente entre um ônibus e um bonde, muito recorrente durante aquele período na capital do México, “cujo tema é tão parecido com o acidente que sofreu que seriam necessários apenas alguns retoques para o transformar numa representação do próprio acidente” (KETTENMANN, 2006, p. 17).



(Fig. 8) Frida Kahlo, *Retablo*, 1940. Óleo sobre metal. 19,1 x 24,1 cm.

In: <https://www.museofridakahlo.org.mx/es/frida-kahlo/obras/#regresar>. Acesso: 20 mai. 2019.

Segundo as biografias de Kahlo, apesar de ter a intenção, como indica um esboço sem data, ela nunca conseguiu efetivamente pintar um quadro sobre o momento de seu acidente, com a justificativa de acreditar que era um acontecimento complicado e importante demais para ser reduzido à uma única composição. Herrera comenta que na única tentativa da artista em registrar a dramática cena, observa-se que “O desenho brusco e cru sugere que o tema causava tamanha perturbação que Frida não conseguia controlar seu traço” (2011, p. 97). É possível que essa dificuldade em lidar com o incidente em si em sua produção pictórica, apesar de recorrentemente

trabalhar com as imagens de suas sequelas físicas e psicológicas, tenha motivado Frida Kahlo a se apropriar e modificar o ex-voto a fim de criar um testemunho verbo-visual daquela que foi a fenda estrutural e definitiva de sua vida, corpo e obra.

A cena central de *Retablo* apresenta o momento da colisão de frente entre dois veículos, um ônibus vermelho que parece invadir os trilhos e ir em direção ao bonde que tem sua superfície nas cores amarela, vermelha e verde. Silhuetas de pessoas aparecem nas janelas de ambos e alguém parece saltar do ônibus, provavelmente indo em direção da vítima, única figura humana totalmente nítida na composição, denunciando assim seu protagonismo. A personagem principal é uma mulher de cabelos curtos e negros e pele clara, que veste uma saia azul e uma blusa de mangas curtas branca, como o uniforme de uma estudante, imagem que é reforçada pela pasta ou maleta em tons terrosos que se encontra próxima de seu corpo. A mulher está caída no chão e tem sua perna direita posicionada entre os trilhos e o bonde, uma poça de sangue escorre de seu corpo pelo solo, apontando a violência que a acometeu, deixando-a naquele estado inerte.

No terço superior da composição em placa de metal, ao lado esquerdo, surge a imagem da entidade espiritual que, ao que tudo indica, salvou a vida da vítima. O retrato da santa de pele clara tem um recorte na altura do busto, seu véu é preto e o seu coração aparece fora do corpo, em uma escala desproporcional, cercado por uma coroa de espinhos dourada e atravessado na diagonal por uma faca, indicando se tratar de Nossa Senhora das Dores. A santidade, apesar de estar com o rosto voltado para frente, tem seu olhar direcionado para a cena do acidente, com uma feição aflita, preocupada. Uma aureola dourada aparece ao redor de sua cabeça e sua imagem surge flutuando no céu entre ramos verdes e flores brancas, cercada de raios iluminados que se expandem pela tela.

O cenário que abrange toda a composição é composto por massas de tinta em tons terrosos, amarelados e esverdeados, e o único elemento que entrega aquele como um espaço aberto, um ambiente possivelmente urbano ao ar livre, é a presença dos trilhos nos quais o bonde se locomove. A escolha de cores corresponde àquela usualmente adotada neste tipo de produção, reduzida, partindo do preto, branco e tons terrosos e abarcando cores primárias e secundárias, nesse caso vermelho, amarelo, azul e verde. As áreas de maior iluminação da tela se concentram nas figuras das protagonistas da narrativa, na imagem da Nossa Senhora das Dores, graças aos

raios brancos que a circulam, e na vítima acidentada, por conta de suas roupas em tons claros que destoam do resto do cenário.

As intervenções que Kahlo faz na composição pictórica são mínimas e com o objetivo de aproximar ainda mais aquela cena das recordações de seu próprio acidente. No rosto da vítima agraciada ela inclui suas características sobranceiras negras e unidas, tornando, com esse simples detalhe, a imagem daquela mulher desconhecida em seu próprio retrato. Nas laterais dos dois veículos ela insere escritos, no caso do ônibus o nome Coyoacán, local onde ela morava e destino para qual o coletivo em que estava se dirigia naquela tarde, e no bonde, a numeração 382, número que indicava a partida de Xochimilco, parte central da capital.

A maior modificação que a artista faz no ex-voto se localiza na parte inferior, a faixa destinada à legenda<sup>18</sup> aos moldes ex-votivos. Ela insere nesse espaço um escrito que corresponderia à uma dedicatória em nome de seus pais, Guillermo Kahlo e Matilde C. de Kahlo, em agradecimento à Virgem das Dores “por ter salvado sua filha Frida de um acidente que aconteceu em 1925 na esquina de Cuahutemozin com a Calzada de Tlalpah, na Cidade do México”.

A inclusão da legenda trazendo informações de seu acidente, simulando toda uma noção de devoção ex-votiva, é o detalhe final que torna aquele *retablo* encontrado definitivamente seu. Há também uma subversão na ordem do ritual dos ex-votos, que usualmente saem de um ambiente profano, realidade do fieis e dos artesãos que os produzem para ser ofertado e depositado em um local sagrado. No caso da artista, sua ação foi de, provavelmente, retirar essa pintura de alguma igreja onde já havia sido ofertada e leva-la para sua casa, não apenas para ser mais uma em sua coleção, mas também para incluí-la, de certa forma, em sua criação pessoal, tornando-a parte do conjunto de sua obra artística.

Além da evidente mescla entre fatos e fantasia característica dos encontros das cenas dramáticas vividas pela vítima com a santidade intercessora, característica dos ex-votos que está presente na cena principal do acidente, Frida Kahlo se utiliza de uma construção narrativa autoficcional também no conteúdo verbal de sua composição. Sua própria ação em relação à tela já pode ser considerada uma

---

<sup>18</sup> “Los señores Guillermo Kahlo e Matilde C. de Kahlo dan las gracias a la Virgen de las Dores por haber salvado a su niña Frida del accidente acaecido en 1925 en la esquina de Cuahutemozin y Calzada de Tlalpah.” (Os senhores Guillermo Kahlo e Matilde C. de Kahlo dão as graças à Virgem das Dores por ter salvado sua filha Frida do acidente acontecido em 1925 na esquina de Cuahutemozin e Calzada de Tlalpah.)



autoficção, à medida que ela introduz fragmentos de um acontecimento real pra ficcionalizar a composição, insinuando que o *retablo* seria uma oferta “original” de seus pais para a santa, não um objeto feito partindo da história de outra pessoa pelo qual ela se identificou e decidiu se apropriar e manipular. A autoficção está presente nesta composição tanto em seus elementos visuais, quanto em nos textuais, que se unem e fortalecem uma narrativa na qual os limites exatos de onde inicia a ficção e onde se encerra a biografia estão difusos.

No mesmo ano de 1940, Kahlo pintou *Autorretrato dedicado ao Dr. Eloesser* (Fig. 9), que assim como *Autorretrato com o retrato do Dr. Farill* (1951, Fig. 6) se configura como um ex-voto ofertado a um médico ao invés de ser para uma entidade religiosa. Neste quadro a artista aparece no centro da composição, com um recorte na altura do busto e o rosto em três quartos, ostentando o característico olhar fixamente mirando à sua frente destacado pelas sobrelhas negras que se unem como o formato das asas de um pássaro. Os lábios e as bochechas estão maquiados em tons de vermelho e o cabelo preto é penteado com tranças e finalizado com um arranjo de flores, supostamente naturais, nas cores rosa, amarela, branca e verde.

Um *rebozo* em um tom entre o ocre e o esverdeado é a única veste aparente da artista. Em sua orelha esquerda pende um brinco em formato de mão que, conforme suas biógrafas, foi um presente que ganhou de Pablo Picasso, mas que neste autorretrato vem, principalmente, para indicar o motivo de seu sofrimento. A mão direita infeccionada por fungos foi curada graças ao seu médico, Leo Eloesser, a quem ela dedica a pintura, seguindo o raciocínio das narrativas ex-votivas. No alongado pescoço de Kahlo encontra-se uma coroa de espinhos, que fere sua pele em diversos pontos que apresentam cortes nos quais escorre sangue. Os espinhos vêm para reforçar a noção de sofrimento e dor física, e também para sugerir uma vitória, um renascimento a partir da desavença à medida que remetem a um dos mais consagrados símbolos dos últimos momentos de Jesus Cristo na terra.

Ela se apresenta como mártir. Os espinhos arrancam sangue. Embora rejeitasse a religião, o arsenal imagético cristão, especialmente os martírios teatralmente sangrentos comuns na arte mexicana, permeia a obra de Frida. A sanguinolência e a automortificação remontam, obviamente, à tradição asteca, pois os astecas não apenas praticavam sacrifícios humanos em larga escala, mas também perfuravam a própria pele e as orelhas para arrancar o sangue que, segundo sua crença, garantia lavours férteis. Mas foi o cristianismo que introduziu no México colonial o retrato da dor em termos realistas e humanos; [...] Frida [...] usava a mesma dor e realismo extremos para transmitir sua mensagem; se ela tomou de empréstimo a retórica do cristianismo, foi porque suas telas tratavam, à sua própria maneira, da salvação. (HERRERA, 2011, p. 344)



(Fig. 9) Frida Kahlo, *Autorretrato dedicado ao Dr. Eloesser*, 1940. Óleo sobre madeira. 59,5 x 40 cm.  
In: <https://www.museofridakahlo.org.mx/es/frida-kahlo/obras/#regresar>. Acesso: 20 mai. 2019.

Na parcela superior do segundo plano da tela, manchas de tinta em diferentes tons de azul sugerem um céu com nuvens. Embaixo encontra-se uma densa folhagem em variações de verde “[...] em que, juntamente com ramos mortos e murchos, podemos ver vários rebentos com novos botões brancos indicando o renovar de sua vitalidade.” (KETTENMANN, 2006, p. 56). A escolha da paleta cromática resume-se à preto, branco, tons terrosos, verde, azul, vermelho, amarelo e rosa. Assim como o tratamento dramático da personagem, indicando uma narrativa que não se desenvolve literalmente na composição, a junção de elementos biográficos e ficcionais, a escolha de cores e o tratamento diferenciado em relação a figura principal e o cenário ao fundo, evidenciam a aproximação dessa obra de Frida Kahlo com os *retablos* mexicanos.

O elemento que vem para amarrar de vez a composição de Kahlo com as pinturas ex-votivas, eliminando qualquer dúvida do que a pintora sugere aqui, é a presença da legenda na parte inferior da tela. Um broche de mão branca segura uma faixa que flutua na tela, dando lugar aos escritos em tinta escura e caligrafia elegante.

Na dedicatória<sup>19</sup>, Frida Kahlo se identifica e afirma que pintou o autorretrato no ano de 1940 para Leo Eloesser, seu médico e melhor amigo e a oferece a ele com todo o seu carinho. A razão para a oferta deste suposto ex-voto não é explicitada no campo textual, mas como comentado anteriormente, é representada pelo brinco em formato de mão que a artista traz na orelha.

Em *Autorretrato dedicado ao Dr. Eloesser* elementos verbais e visuais se unem e complementam para construir uma narrativa ex-votiva, mesmo que deturpada e subvertida. Figuras que estão consolidadas no imaginário cristão e ex-votivo são corrompidas e rebaixadas de sua aura sagrada para o espaço do profano, o que pode ser motivado por um anseio de Kahlo em afirmar sua descrença na religião que sustenta seres superiores, comprovando que esses motivos estão ali presentes muito mais por seu valor social do que religioso, um olhar voltado para sua inegável presença na arte e cultura popular. Isso acontece à medida que, no campo imagético, a artista se põe como mártir, identificando-se com a figura maior do cristianismo, insurgindo tanto por, de certa forma, se igualar a imagem de Jesus Cristo, quanto por ser uma mulher se colocando nesse lugar. Já no campo verbal, ela também eleva a imagem de um homem das ciências ao patamar de alguma santidade ao dedicar a ele, e não à espiritualidade, sua cura, e conseqüentemente, seu *retablo*.

Em 1931, quase dois anos após a cerimônia de seu matrimônio com Rivera, Frida Kahlo pinta *Frieda e Diego Rivera* (Fig. 10), como uma espécie de retrato de casamento. Os recém-casados são retratados de corpo inteiro, em pé, ocupando a maior parte da tela. A diferença de altura entre os dois é exaltada na composição em que a grande figura do marido posicionada à esquerda une-se à diminuta imagem da esposa à direita ao tocar a mão que ela estende em sua direção, o encontro das mãos do casal figurando o centro da pintura.

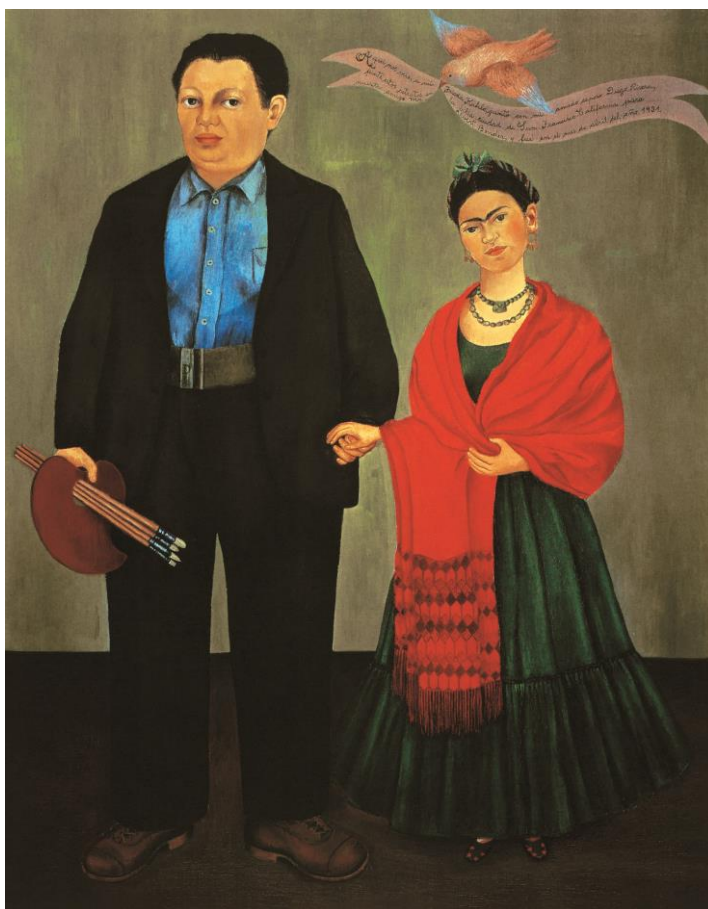
Diego Rivera é retratado com o corpo voltado para frente e o rosto em três quartos, na direção contrária à de Kahlo, sua feição é séria e os grandes olhos negros encaram o observador. O opulento pintor de pele clara têm os cabelos curtos e escuros penteados para trás, e está vestindo paletó e calça pretos e camisa azul, um cinto acinzentado que tem a letra D gravada na fivela e grandes sapatos em tons terrosos. Na mão direita ele segura uma paleta de tintas e quatro pincéis com cerdas

---

<sup>19</sup> "Pinté mi retrato en el año de 1940 para el Doctor Leo Eloesser, mi médico y mi mejor amigo. Con todo mi cariño. Frida Kahlo" (Pintei meu retrato no ano de 1940 para o Doutor Leo Eloesser, meu médico e meu melhor amigo. Com todo meu carinho. Frida Kahlo)

diferentes, deixando claro qual seria seu ofício. A composição pictórica não traz Rivera apenas como o noivo, mas também evidencia a importância que a pintora dava à sua imagem consagrada como um grande artista. O retrato do marido pintado por Frida Kahlo muito se assemelha à descrição detalhada e parcial que ela faz de sua forma física no texto intitulado *Retrato de Diego*, escrito em 1949 para o catálogo da exposição do muralista no Instituto de Belas Artes da Cidade do México:

Diego é um menino grande, imenso, de rosto bondoso e olhar meio tristonho; [...] Seus olhos saltados, escuros, grandes e muito inteligentes, são sustentados quase fora das órbitas, com dificuldade, por pálpebras inchadas e protuberantes. Parecem olhos de batráquio, mais separados entre si do que outros. São assim para que seu olhar possa abarcar um campo visual muito mais amplo, como se tivessem sido especialmente construídos para um pintor de grandes espaços e multidões. [...] Seus ombros infantis, estreitos e arredondados, transformam-se em braços femininos, sem angulações, por fim chegando a mãos maravilhosas, pequenas e esplendidamente desenhadas. [...] Sua barriga enorme, macia e suave, é como uma esfera apoiada sobre suas pernas fortes e belas, semelhantes a pilastras. Estas terminam em pés grandes, que se abrem para fora num ângulo obtuso, como que para abarcar a Terra inteira e postar-se de maneira ímpar sobre ela, como [...] um exemplo da humanidade futura, dois ou três mil anos distante de nós. (KAHLO, 2011, p. 143-144)



(Fig. 10) Frida Kahlo, *Frieda e Diego Rivera*, 1931. Óleo sobre tela. 100 x 79 cm.  
In: <https://www.museofridakahlo.org.mx/es/frida-kahlo/obras/#regresar>. Acesso: 20 mai. 2019.

Frida Kahlo se autorretrata com a visão de face completa, tendo a cabeça levemente inclinada na direção de Rivera. Os lábios vermelhos, dessa vez, apresentam uma sutil curva para cima, em um quase sorriso, e os olhos negros sob as densas sobrancelhas seguem mirando fixamente para frente. Os cabelos pretos estão trançados em um penteado com uma fita verde escura com bolinhas vermelhas, finalizado com um laço no alto da cabeça. O traje da artista é simples, e se aproxima muito mais daqueles utilizados pelas mulheres indígenas mexicanas em seu cotidiano do que um comumente adotado por uma noiva em sua cerimônia de casamento.

O longo vestido que Kahlo veste tem o mesmo tom de verde escuro da fita de seu penteado, é longo e drapeado e termina em um largo barrado. O *rebozo* que envolve seus ombros e se estende até a altura de suas pernas é vermelho e apresenta uma padronagem geométrica e franjas em suas pontas. Nas orelhas da pintora estão pendurados brincos de argola com pingentes dourados, possivelmente do período colonial, e em seu pescoço, umas das joias que ela usava com mais frequência, um colar asteca esverdeado, formado por pedras de jade. A união das vestes populares nas cores da bandeira com os acessórios de dois importantes períodos históricos, fortalece a imagem da mulher mexicana mestiça que Kahlo adotou principalmente a partir de seu casamento. Sapatilhas nas mesmas cores da roupa da pintora calçam seus pequeninos pés que mal parecem tocar o solo, criando um contraste com os grandes sapatos de Rivera, completamente firmes e plantados no chão.

Enquanto Diego Rivera é retratado segurando as ferramentas de trabalho em sua mão, afirmando-se como pintor, Frida Kahlo, que se ocupa do mesmo ofício, sendo a própria pintora de seu retrato de casamento, opta por se autorretratar sem nenhum indício de sua ocupação. O noivo é o grande muralista, tendo sua arte como prioridade até mesmo durante seu casório, e ela é a sua fiel companheira, que lhe estende a mão e o apoia, encarnando o papel que a sociedade lhe atribuía naquele momento: a jovem e bela mulher mexicana de Rivera.

A pintora apresentava atitudes consideradas, de certa forma, ousadas para a época desde sua adolescência, como por exemplo, sua preferência em se trajar com macacões largos ou com ternos e gravatas, vestes consideradas masculinas, do que com vestidos, e também sua escolha em estudar na Escola Preparatória em um período em que a permissão para o ingresso de alunas ainda era uma grande novidade (quando Kahlo se matriculou era uma das trinta e cinco meninas faziam parte do corpo discente de dois mil alunos). Mais tarde, quando se separou, teria buscado

sua independência financeira com a comercialização de sua arte, por não querer mais sustentar-se com o apoio econômico de seu pai ou de Rivera, arte essa que, por diversas vezes, abordou temas sobre seu sofrimento e sexualidade que eram até então polêmicos e considerados tabus do universo feminino.

Apesar de todos esses dados conhecidos, é preciso ter em mente que Frida Kahlo ainda vivia em um contexto histórico e social que dificilmente aceitava a mulher em um lugar de protagonismo ou de equivalência ao homem. Mesmo a pintora tendo se tornado uma espécie de ícone “[...] da transgressão das normas sexuais e dos códigos sociais, parece que ela nunca foi capaz de esquecer completamente os ensinamentos rigorosos que teriam sido recebidos pela sua mãe devota cristã e pelas convenções sociais da época.” (LIM, 2005, P.295). Esta seria então a justificativa para a sua opção de retratar Diego Rivera como pintor até em seu retrato de casamento, enquanto ela só se autorretratou segurando a paleta de tintas e assim afirmando-se como artista em duas obras que vieram a público, *Autorretrato com o retrato do Dr. Farill* (1951, Fig. 6) e na litogravura *Frida e o aborto* (1932). Herrera, traçando um paralelo entre a arte e a sociedade mexicana que se refletem na pintura de Kahlo, afirma que: “O retrato evoca um tipo comum no México: a esposa que assume de bom grado o papel de submissa, mas que na verdade manda na casa e controla o marido com dominação hábil e delicada.” (2011, p. 157).

O retrato segue o estilo das pinturas populares mexicanas, como uma ilustração folclórica e, conseqüentemente, apresenta um cenário cuja função é meramente servir de fundo para o retrato dos noivos, sendo formado por uma única parede esverdeada que termina em um piso em tons terrosos. A paleta cromática utilizada, como de costume é reduzida, formando-se por tons terrosos, pastéis e esverdeados, preto, branco, azul, vermelho e rosa. Mais uma vez Frida Kahlo se utiliza das faixas flutuantes na tela próprias da pintura do período colonial de seu país para servirem de espaço para a inserção de escritos informativos sobre a composição.

A faixa cor-de-rosa que flutua acima da cabeça de Kahlo é segurada pelo bico de um pássaro com penas rosadas e azuladas que ali sobrevoa. O pequeno texto<sup>20</sup> escrito em tinta preta na caligrafia de Frida Kahlo se configura mais uma vez como

---

<sup>20</sup> “Aquí nos veis a mi Frieda Kahlo junto con mi amado esposo Diego Rivera, pinté estos retratos en la bella ciudad de San Francisco California para nuestro amigo Mr. Albert Bender, y fue en el mes de abril del año 1931.” (Aqui veem a mim Frieda Kahlo junto com meu amado esposo Diego Rivera, pintei estes retratos na bela cidade de São Francisco Califórnia para nosso amigo Sr. Albert Bender, e foi no mês de abril do ano 1931.)

uma legenda dedicatória. Seguindo a tradição ex-votiva, ela informa que as pessoas retratadas são ela, Frieda Kahlo (ainda utilizando a variante alemã de seu nome) e seu amado esposo, Diego Rivera. Além disso, indica que o retrato foi pintado em São Francisco, Califórnia, cidade que ela descreve como bela, durante o mês de abril do ano de 1931. Ela ainda anuncia que a pintura é oferecida a Albert Bender, colecionador de arte amigo que os ajudou a conseguir vistos de entrada nos Estados Unidos que haviam sido negados por suas aproximações com o comunismo. O ex-voto seria então o retrato pintado do unido casal em agradecimento ao auxílio, novamente, de um homem comum, um homem das artes, ao invés de uma santidade.

Quanto ao uso das legendas escritas, que funcionam como dedicatórias aos moldes ex-votivos, é notável que elas são o formato de inserção de elementos verbais que mais se repetem entre as composições de Frida Kahlo, e é possível observar um certo padrão na maneira com que elas são compostas, que geralmente envolvem os mesmos tipos de informações:

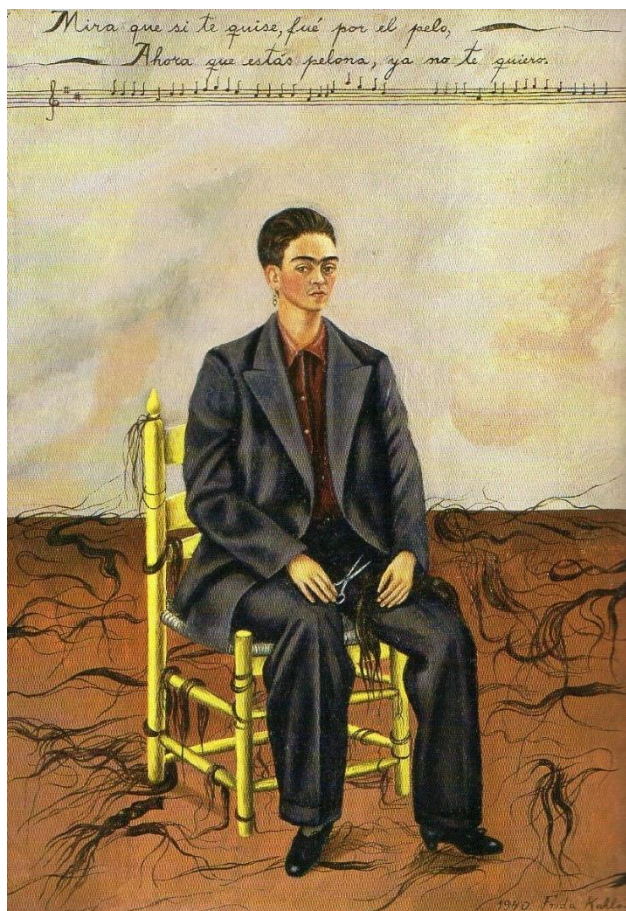
[...] nomes de pessoas, nomes de cidades, datas, a idade da artista, a oferta da imagem constando o nome da pessoa a qual a artista está oferecendo a imagem, frases falando do carinho da oferta, de suicídio, da morte e da dor. O uso de palavras e textos nas imagens pictóricas pode auxiliar uma maior decodificação das imagens. Elas são importantes para elucidar o que a iconográfica da cena pictórica não conseguiu transmitir (principalmente no caso de imagens de pinturas ex-votivas, por apresentar muitas dificuldades de domínio formal das imagens). A representação de palavras é um código visual muito usado pelos devotos para divulgarem suas histórias, e também por Frida Kahlo, para externar de forma intimista passagens de histórias de sua vida. Nos dois casos, as palavras potencializam e completam as imagens. (DUARTE, 2014, p. 152)

Sentada com as pernas abertas em uma cadeira amarela simples de madeira no centro da composição pictórica de *Autorretrato com o cabelo cortado* (1940, Fig. 11) está uma Frida Kahlo diferente daquela da autoimagem construída presente na grande maioria de seus autorretratos. A figura da artista é pintada de corpo inteiro, tem o rosto voltado em três quartos, e apesar de carregar a mesma feição e o olhar duro e direto destacado pelas icônicas sobrancelhas unidas, está despojada da aura extremamente feminina e mexicana de sua personagem, livre de suas maquiagens, penteados e trajas típicos.

Como o título já entrega, Kahlo se autorretrata com os cabelos negros bem curtos, não permitindo serem penteados com suas usuais fitas e arranjos de flores. A pintora veste paletó e calças sociais pretas de tamanho evidentemente maior que seu corpo, possivelmente roupas de Rivera. A camisa de botões tem um tom terroso



avermelhado e os sapatos fechados com pequenos saltos também são pretos. Kahlo opta por registrar sua imagem vestindo-se e penteando-se de forma usualmente compreendida como masculina, deixando os brincos pendentes dourados em suas orelhas como um último resquício de sua tão exacerbada feminilidade.



(Fig. 11) Frida Kahlo, *Autorretrato com cabelo cortado*, 1940. Óleo sobre tela. 40 x 28 cm.  
In: <https://www.nytimes.com/2019/01/31/arts/design/frida-kahlo-booklyn-museum.html>.  
Acesso: 20 mai. 2019.

Em sua mão direita, posicionada em frente à sua pélvis, ela segura uma tesoura prateada, indicando com a ferramenta que o inusitado corte capilar havia sido recentemente realizado. Caindo de sua mão esquerda está uma grande trança de seus cabelos cortados, cabelos esses que estão pendurados na cadeira e espalhados pelo solo em mechas e fios, como testemunhas do que havia se passado naquele cenário. Repetindo o que fizera no período em que pintou *Lembrança* (1937, Fig. 5), após a oficialização de seu divórcio, Frida Kahlo cortou seus longos cabelos, que seu ex-marido tanto admirava como uma forma de atingi-lo, e registra a suposta cena em seu autorretrato de forma dramática, sugerindo a fúria de sua retaliação, de forma que



“[...] podemos entender que os cabelos são tomados, nesse momento, como significantes da sexualidade feminina.” (BASTOS, 2010, p. 84).

Kahlo encontra-se sozinha em um ambiente aberto, uma planície de solo em um tom terroso avermelhado. A metade superior do plano de fundo, formado por grandes manchas de tintas brancas, pastéis e acinzentadas, sugere a imagem de um céu repleto de nuvens sem a presença do sol. A tela é majoritariamente composta por tons frios, criando uma atmosfera sombria com seu tons terrosos e pastéis em conjunto com o preto e o branco. A única cor quente e vibrante que se destaca em meio à composição é o amarelo da cadeira. Um objeto inanimado é o elemento que parece ter mais vida em meio à cena da resposta violenta ao sofrimento da artista, intensificando assim seus sentimentos de desolação e solidão.

O mesmo cabelo que parece ainda estar flutuando, caindo em direção ao solo no qual se espalha por toda a sua extensão, aparenta, por conta da textura e coloração, ser o material utilizado para formar a inscrição<sup>21</sup> que figura a extremidade superior da tela. Diferentemente dos outros autorretratos estudados até aqui, a faixa que, de alguma forma, separa os elementos escritos do resto da composição pictórica, não segue o conteúdo das legendas informativas dos ex-votos, nesse caso, Kahlo nem mesmo assina seu nome. Ao invés de trazer dados sobre a pintura e dedicá-la a alguém de seu convívio, a artista escreve, com sua elegante caligrafia, um trecho de uma canção popular que estabelece relações com a cena autoficcional retratada.

A estrofe está inserida em uma faixa que delimita o espaço reservado para o elemento verbal a partir de uma partitura musical, antecipando, visualmente, qual seria o tipo de conteúdo ali registrado. Kahlo parece utilizar o trecho da música mexicana como uma mensagem que segue o sentido inverso, como se fosse direcionada de Diego Rivera para ela e não o contrário, à medida em que cita: “Olha, se te quis, foi pelo seu cabelo, Agora que estás careca, não te quero mais.”. A escolha de utilizar essa frase como uma espécie de legenda para a composição pictórica dá força à justificativa apontada nas biografias da pintora de que o corte de cabelo havia sido uma tentativa de atingir o ex-marido, se desfazendo de algo que ele tanto amava.

Uma vez que esses tufo de cabelo não diminuem de tamanho conforme recuam no espaço, eles parecem flutuar no ar, e assim lembram as veias, trepadeiras, raízes e fitas que em outros autorretratos são símbolos da sensação de Frida (ou de seu desejo) de estar ligada a realidades além de si mesma. [...] Frida faz de sua impotente retaliação uma pesarosa piada:

---

<sup>21</sup> “*Mira que se te quise fué por el pelo, Ahora que estás pelona, ya no te quiero.*” (Olha que se te quis foi pelo cabelo, Agora que estás careca, já não te quero.)

extirpar um sinal de feminilidade torna-se pouco mais do que a ilustração de uma canção popular. Desafiadora, sozinha, cercada por um testemunho de sua vingança que é tão horripilante quanto as gotas e manchas de sangue de outros quadros, Frida é uma imagem inesquecível de fúria e sexualidade machucada. (HERRERA, 2011, p. 347-348).

É interessante observar que em *Autorretrato com cabelo cortado*, além do elemento verbal não seguir a mesma linha de legenda informativa, formato mais utilizado nas pinturas de Kahlo que apresentam inserções de escritos, há uma sutil inclinação para tornar a escrita também um elemento pictórico, por conta da associação da caligrafia com os fios de cabelo espalhados. Apesar da pintora se autorretratar sem a recorrente caracterização que exala *mexicanidad*, ela não exclui a valorização do dado nacional de sua composição, adotando o estilo da arte popular, e utilizando elementos como a cadeira de um modelo muito comum nos lares de seu país, e incluindo a estrofe de uma canção na tela, artifício que era disseminado entre as pinturas populares. Questões como a escrita também trabalhada como elemento pictórico, e o registro de trechos de músicas mexicanas nas pinturas se repetirão nas próximas obras a serem estudadas.

*Árvore da Esperança* (1946, Fig. 12) é uma das obras de Frida Kahlo em que se observa de forma mais explícita sua ligação com a forma com a qual se desenvolvem as narrativas pictóricas dos ex-votos. A composição que evidencia seu caráter fantástico, configura-se como um autorretrato com dupla retratação, uma atitude inovadora em seu campo de atuação que também foi adotada anteriormente de forma mais sutil em *Lembrança* (1937, Fig. 5), e de forma literal em sua mais conhecida e reproduzida obra, *As duas Fridas* (1939). Nesta pintura, mais uma vez, o tema que envolve a cena principal é o sofrimento físico de Kahlo, por consequência de uma grande intervenção cirúrgica para fundir algumas de suas vértebras, pela qual se submeteu alguns meses antes em Nova York, ainda na tentativa de remediar as sequelas de seu acidente.

O autorretrato duplo se desenvolve no plano central da tela. A Frida Kahlo da esquerda está deitada em uma maca hospitalar, de costas para o espectador, tem os escuros cabelos soltos, caídos, sem apresentar os penteados, fitas e flores que eram tão comuns em seus autorretratos e aparições públicas. Um lençol branco cobre seu corpo fragilizado, deixando descoberta apenas sua cabeça e suas costas nuas, nas quais expõe o motivo de seu sofrimento: as duas grandes incisões, que ainda estão escorrendo sangue, de sua última cirurgia. Em uma carta que a pintora escreve para

Alejandro Gómez Arias em junho de 1946 falando sobre esta que ela considerava “a grande operação”, ela acrescenta um desenho do formato das cicatrizes e explica que: “[...] eles me cortaram um pedaço da pélvis para usar como implante em minha coluna. Essa é a cicatriz menos feia e mais reta. Havia cinco vértebras lesionadas, mas agora elas ficarão bem.” (KAHLO, 2011, p. 131).



(Fig. 12) Frida Kahlo, *Árvore da Esperança*, 1946. Óleo sobre madeira. 55,9 x 40,6 cm.  
In: <https://www.museofridakahlo.org.mx/es/frida-kahlo/obras/#regresar>. Acesso: 20 mai. 2019.

A Frida Kahlo da direita aparece como uma *tehuana*, com os cabelos presos enfeitados com um arranjo de fitas vermelhas, e o rosto maquiado, apesar de estar marcado com lágrimas brancas, olha para frente, impassível. A artista está sentada em uma grande cadeira de madeira em tons terrosos, como que velando o repouso de seu duplo debilitado. Ela veste um *huipil* vermelho com detalhes em amarelo e preto e uma longa saia também vermelha com o barrado preguiado branco. Um colar longo com um broche redondo e brincos pendentes dourados, possivelmente do período colonial mexicano, são usados como adornos para finalizar seu traje típico. Em uma das mãos está um colete ortopédico de couro nas cores rosa e vermelho,

que se torna um símbolo de sua dor e superação, e é evidente pelas duas fivelas na parte superior de seu tórax que ela está usando outro colete do mesmo modelo.

Na outra mão encontra-se uma bandeira em tom amarelo esverdeado com enfeites vermelhos nas bordas que se assemelham ao formato das trilhas de sangue que escorrem pelas costas da Frida Kahlo recém-operada, além da ponta afiada no mastro, também em tom avermelhado, que sugere uma aproximação com a imagem da extremidade de um instrumento cirúrgico. A frase escrita<sup>22</sup> na bandeira, em letras bastão maiúsculas vermelhas, é um verso de uma de suas canções favoritas:

[...] “Árvore da Esperança, mantenha-se firme”. É o primeiro verso de uma canção de Veracruz que ela gostava de cantar. “Não chore quando eu disser adeus”, sugerindo que a árvore da esperança é metáfora para uma pessoa, e que no caso particular desta tela, para a Frida de vigília, que chora de compaixão, mas está sentada em postura aprumada e firme. A noção de pinturas baseadas em canções vem dos afrescos de Rivera no terceiro andar do edifício do Ministério da Educação, bem como dos folhetos com baladas de Posada. Frida, contudo, sempre usava as canções apenas como ponto de partida para imagens de seu drama pessoal. “Árvore da Esperança, mantenha-se firme” era seu grito de guerra e seu lema. (HERRERA, 2011, p. 430).

A artista se retrata duplamente à beira de um precipício e, segundo uma carta que enviou ao seu cliente Eduardo Morillo Safa para falar sobre esta obra enquanto a estava pintando, havia um esqueleto simbolizado a morte que fugia no segundo plano ao ver sua postura firme, sua vontade de viver. A figura típica de Posada acabou sendo suplantada na versão final do autorretrato duplo, entretanto, a atmosfera esperançosa da narrativa é garantida tanto por seus elementos visuais, na figura altiva da Frida Kahlo sentada, quanto pelos verbais, nos escritos da bandeira.

A paisagem ao fundo é interpelada em seu eixo horizontal, criando assim dois ambientes distintos. Do lado esquerdo, onde se encontra a figura em convalescência, é dia, e o grande sol em tons de amarelo e laranja ilumina a parcela da tela em que se posiciona. Na metade direita, a parcela da Frida Kahlo *tehuana*, uma lua cheia branca surge no céu, mantendo os tons desta metade da tela mais frios e escurecidos. O firmamento é representado em manchas de tinta em azul e branco, mais claros do lado do sol e mais escuros do lado da lua, o mesmo acontece com o solo do plano de fundo, que é repleto de fendas, fragmentado em um padrão que se aproxima do formato das cicatrizes marcadas nas costas da figura debilitada, apresentando tons terrosos, amarelados e esverdeados.

---

<sup>22</sup> “Árbol de la esperanza mantente firme.” (Árvore da esperança mantenha-se firme.)

Kettenmann assim define a escolha de Kahlo em representar o dia, o sol junto com sua figura frágil, nua e descaracterizada, e a imagem forte e bela de sua autoimagem construída relacionando-se com a lua: “O corpo ferido é atribuído ao lado do Sol, ao qual se ofereciam sacrifícios de sangue humano, na mitologia asteca. [...] A Frida otimista e forte, por outro lado, é atribuída ao lado da Lua, símbolo do sexo feminino.” (2006, p. 68). A fragmentação que envolve o corpo, a vida e a obra de Frida Kahlo está refletida na eleição da dualidade dia e noite para servir como cenário da representação da dualidade de sua realidade.

O desenvolvimento da cena com a imagem da Frida Kahlo recém-operada, ainda na maca nua e sangrando, ao lado de seu duplo que, apesar de estar em recuperação, como indica o fato de estar vestindo o colete ortopédico, apresenta-se firme e imponente como uma sobrevivente, assemelha-se às narrativas pictóricas ex-votivas nas quais o fiel ofertante é retratado mais de uma vez, apresentando-se primeiramente passando pelo problema que necessitou de intercessão divina e depois já recuperado e capaz de agradecer pelo milagre recebido.

O sol e a lua aparecem reluzentes na parte superior da composição, ocupando o espaço que geralmente é destinado à santidade milagreira nas composições dos *retablos*, o que poderia indicar que esses elementos tão representativos da mitologia do antigo México seriam os seres superiores aos quais Kahlo daria graças por ter sobrevivido a mais esta intervenção cirúrgica. Entretanto, é o elemento textual que ela carrega gravado em sua bandeira, como uma autoidentificação, que aponta para uma leitura que tende mais a entender a própria Frida Kahlo como responsável por sua sobrevivência. Não é o sol e nem a lua, mas é ela a Árvore da Esperança que consegue manter-se firme e viva. “Aqui a fé de Frida está nela, não em uma imagem santa; resplandecente em seu vestido *tehuano*, a Frida de vigília não é uma santa que opera milagres.” (HERRERA, 2011, p. 430). Aqui, mais uma vez, os elementos visuais e verbais, apesar de não estarem completamente fundidos por conta dos limites da bandeira, quase como uma moldura, acabam somando-se para fortalecer a carga simbólica da obra e enriquecer a autoficção de Frida Kahlo.

*Hospital Henry Ford* (1932, Fig. 13) foi a primeira criação do conjunto de obras de Frida Kahlo em que pode-se notar uma clara aproximação com a estrutura, tratamento pictórico e estilo ex-votivo. A figura da artista surge no centro da tela, nua. A palidez de sua pele sendo interrompida apenas pelo preto de seus longos cabelos soltos sem nenhuma ornamentação, e de suas sobrancelhas e pelos pubianos. Sua

nudez é apresentada de forma crua, sem grandes detalhes, de forma quase tosca e distante da idealização comum às representações de nu feminino comuns na história da arte até então. De um de seus olhos escorre uma grande lágrima branca, e sua barriga ainda inchada aponta a razão de seu sofrimento, que se tornou a motivação principal para a criação da pequena tela: um aborto sofrido recentemente.



(Fig. 13) Frida Kahlo, *Hospital Henry Ford*, 1932. Óleo sobre metal. 30,5 x 38 cm.  
In: <https://www.museofridakahlo.org.mx/es/frida-kahlo/obras/#regresar>. Acesso: 20 mai. 2019.

Durante a temporada que Rivera e Kahlo passaram nos Estados Unidos, o muralista recebeu uma oferta para pintar um painel que celebrasse a potência industrial moderna no *Detroit Institute of Arts*, e foi nessa passagem pela cidade de Detroit que a artista descobriu que estava grávida. Por saber da debilidade de seu corpo, Frida Kahlo tentou induzir o aborto, como já havia feito anteriormente, entretanto, dessa vez a gestação prosseguiu e o médico estadunidense que a acompanhava, com o apoio de Leo Eloesser que a aconselhou por meio de cartas, a persuadiu de que mantendo a gravidez ela teria capacidade de gerar o bebê que nasceria em uma cirurgia cesariana. Aproximadamente no quarto mês de gestação, uma grande hemorragia a levou ao Hospital Henry Ford no qual descobriu que havia perdido a criança e ficou hospitalizada para se recuperar. Em uma carta que a artista escreveu para Eloesser pouco tempo depois do aborto espontâneo, ela evidencia a

esperança e expectativa que nutriu em poder ter um filho e como a perda havia lhe causado grande sofrimento físico, e principalmente, emocional.

A fragilidade do corpo e do emocional de Kahlo é evidenciada à medida que ela se retrata pequena e quase encolhida no meio de uma grande cama com armação de madeira em tons terrosos. O lençol branco, que é manchado por uma poça de sangue que se esvai do corpo feminino, aumenta a carga dramática da cena e indica aquele como o momento da perda seu filho. Na altura de seu ventre, Frida Kahlo segura com uma mão seis fios vermelhos, possivelmente veias ou cordões umbilicais, que sustentam, em cada uma de suas extremidades, figuras diferentes.

Todos os elementos flutuantes aparecem em escalas bem próximas do autorretrato de Kahlo e, de alguma forma, relacionam-se com sua sexualidade e o fracasso em tentar gerar aquele filho. A fita que está acima da poça de sangue termina na imagem de um feto do sexo masculino com pele morena, em uma direta associação ao filho que perdeu, seu Dieguito. A primeira figura no canto superior esquerdo da tela é um torso feminino cor-de-rosa que permite a visualização de seu interior, no qual encontra-se a imagem de duas colunas vertebrais, em uma possível associação à sua espinha dorsal fraturada, um dos impedimentos em manter a gravidez. Assim como a representação dos ossos da pélvis que aparece no canto inferior direito que aponta outra das sequelas de seu acidente, sendo essa a que ela acreditava ser a principal causa de seu aborto.

A lesma, Frida uma vez explicou, é uma referência à lentidão do aborto, que, como uma lesma, era “mole, coberto e, ao mesmo tempo, aberto”. O significado da estranha peça de maquinaria abaixo da cama é ambíguo. De acordo com Lucienne Bloch, representa os quadris de Frida, o que parece provável já que todos os outros símbolos estão intimamente relacionados ao corpo feminino. Bertram Wolfe sugere que a peça era um “torno de bancada de ferro, sugerindo a pressão excruciante de dor”, e dada a declaração que, depois de Detroit, toda e qualquer coisa mecânica passou a significar azar e dor, essa interpretação parece plausível. (HERRERA, 2011, p. 181)

Por fim, a orquídea em tons de roxo, localizada entre a peça de maquinaria acinzentada e os ossos pélvicos, teria sido um presente que Diego lhe deu durante sua recuperação no hospital, e carregaria ao mesmo tempo a noção de sexualidade, por seu formato parecido com o órgão genital feminino, e o valor emocional por ter sido ofertado em um momento delicado. Os elementos das extremidades das fitas vermelhas confirmam o caráter autoficcional da narrativa visual, e ao serem apresentados flutuando, se relacionam com a forma com que as entidades espirituais são apresentadas nos ex-votos. Ao invés da representação da santidade responsável



pelo milagre, Kahlo elege a esta posição os envolvidos e responsáveis por sua fatalidade. A pintora compõe um *retablo* às inversas, mais uma vez contrariando e subvertendo a lógica ex-votiva em sua produção.

A grande cama de hospital está posicionada no centro da composição, deslocada de seu ambiente natural encontra-se em meio a um ambiente externo, sob um céu azul com ocasionais manchas brancas indicando nuvens. O chão árido em tons terrosos aponta também a falta de fertilidade do solo. No horizonte, dividindo o cenário ao meio, está o complexo Ford River Rouge com suas fábricas, fornos, pontes e chaminés em tons acinzentados, evocando o caráter industrial do local onde se desenrolou a trágica cena. Ao pintar seu autorretrato isolado no meio da planície árida, distante da paisagem que evidencia a eficiência e organização da modernidade industrial, Kahlo evidencia sua solidão durante o período de sofrimento, e a indiferença que ela percebia do mundo exterior, que seguia em sua ritmada ordem moderna, em relação ao seu estado de desequilíbrio e desolação.

*Hospital Henry Ford* não é um simples autorretrato de uma mulher que queria desesperadamente ter um filho mas não podia, nem mesmo uma mera representação de sua incapacidade e vulnerabilidade que Frida sentiu durante sua convalescença no hospital. Embora reflita evidentemente a dor e a tristeza causadas pela perda do filho, o quadro expressa uma tristeza muito mais profunda e complexa que se torna algo mais do que puramente pessoal. Como “La Llorona”<sup>23</sup>, Frida sente-se culpada e chora pelos seus filhos que ela mesma deixou morrer para “agradar” seu amado, por quem, porém, como “La Llorona”, acaba sendo traída e abandonada. (LIM, 2005, p. 303)

A paleta cromática selecionada apresenta, mais uma vez as cores branca e preta, os tons terrosos e pastéis, além do vermelho, cinza e azul. Nas figuras flutuantes há a inserção de cores lilás e rosa que destoam de um certo equilíbrio cromático presente no resto da composição. Já a presença do dado verbal neste quadro encontra-se em pequenos detalhes que não estão separados da composição visual como no caso das faixas dedicadas às legendas dos ex-votos, mas tem seu registro localizado em meio aos dados pictóricos, sem uma grande diferenciação.

Em tinta branca, simulando entalhes na estrutura de madeira da cama, Kahlo insere, em uma espécie de legenda<sup>24</sup> reduzida, as informações que em uma

---

<sup>23</sup> “No folclore mexicano, “La Llorona” é tida como uma assombração em forma de mulher, vestida de branco, chorosa e descabelada, que atrai as pessoas nas margens de rios, lagos e nas encruzilhadas. Como de todos os mitos populares, há várias versões que associam “La Llorona” a um arquétipo feminino, traída por seu amante, que perde filho, habitualmente nas margens de um rio/lago. Em algumas versões é ela própria quem afoga seus filhos. Em desespero tenta resgatá-los e acaba por afogar-se também. A partir daí, quem passa nesse local ouve “La Llorona” chorar, pelos filhos, pelo homem que a traiu e por si própria.” (LIM, 2005, p. 302-303)

<sup>24</sup> “Julio de 1932. F.K. Henry Ford Hospital Detroit.” (Julho de 1932. F.K. Henry Ford Hospital Detroit.)



composição ex-votiva indicariam o momento do milagre, mas que nesse caso, mesmo se utilizando de seu estilo, são os dados referentes ao infortúnio representado pictoricamente. O dado verbal está totalmente inserido na composição visual, e a maneira com a qual a artista o trabalha, em uma espécie de mimetismo, é conseqüentemente uma forma de valorizar seus aspectos formais, a informação escrita acaba se tornando também elemento pictórico da tela.

Na faixa aos pés da cama a artista informa o mês e ano do acontecido, julho de 1932 e identifica-se a partir de suas iniciais F.K. Já na lateral aparente do móvel, há a inscrição do local onde ocorreu a fatalidade, Hospital Henry Ford em Detroit. Ao incluir dados sobre sua biografia que geralmente estão presentes nos *retablos*, a artista conclui a construção de seu ex-voto às avessas, que pode ser um questionamento irônico à fé dos cristãos em um ser superior, ao preferir registrar sua adversidade, seu momento de dor, sugerindo estar sozinha, abandonada. Seu sofrimento está escancarado, e seu olhar choroso encara o expectador e o traz para a sua realidade, deixando claro que nenhuma santidade intercedeu por ela ali.

Em um sintético levantamento do que foi apresentado ao decorrer deste capítulo, contamos com uma breve contextualização política e do social do México no início da década de 20, período pós-Revolução em que o governo de Álvaro Obregón, com o auxílio de José Vasconcelos, buscava exaltar uma identidade nacional, valorizando a história de seu povo, utilizando como principal ferramenta a educação a partir da arte. Frida Kahlo começou a pintar em meio a essa efervescência cultural do país, o que torna mais fácil entender seu apego às suas raízes e sua escolha em adotar a arte popular como o principal modelo pictórico para suas telas, em especial, os ex-votos. A prática ex-votiva é observada a partir de sua função ritualística, sendo parte da religião e cultura de diferentes povos, e principalmente por conta de seus caracteres artísticos, as pinturas ganham destaque, e sua estrutura composicional, na qual observamos a frequente presença de legendas escritas, é estudada a fim de ser posteriormente relacionada à obra pictórica de Frida Kahlo.

Durante o percorrer do presente subcapítulo, pudemos observar como as diferentes inserções de escritos se comportam nos quadros de Frida Kahlo. As composições verbo-visuais da artista que seguem de forma direta as estruturas pictóricas ex-votivas, como *Retablo*, apresentam um espaço reservado para legendas dedicatórias geralmente na parte inferior das pequenas telas, reservado por faixas em tons pastéis. Além dos quadros narrativos que se assemelham aos *retablos*, mas

subvertem seu caráter sagrado e devocional, há os autorretratos, geralmente de busto, que assemelham às fotografias ex-votivas, que eram oferecidas como o registro da imagem do fiel em agradecimento à santidade, e que novamente apresentam as recorrentes legendas, assim como *Autorretrato dedicado ao Dr. Eloesser* e seu retrato de casamento, *Frieda e Diego Rivera*.

Recorrências de pinturas que apresentam trechos escritos de músicas que carregam alguma mensagem relacionada com a cena pintada, o que era comum naquele período na arte mexicana que traçava relações com o dado popular, também estão representadas aqui pelo autorretrato duplo *Árvore da Esperança* e pelo *Autorretrato com cabelo cortado*. E a evidente fusão entre os elementos visuais e verbais da composição, evidenciando esse caráter duplo das obras, é observado em *Hospital Henry Ford*, no qual a inserção de escritos é composta de tal forma a valorizar não apenas a informação ali passada, mas a possibilidade de tratar aqueles elementos também como uma potencialidade pictórica.

As diferentes formas com as quais Frida Kahlo uniu os elementos verbais e visuais em suas pinturas, seja com as legendas em oferecimento de uma tela, ou informativas quanto ao seu conteúdo, ou até mesmo inserindo uma outra linguagem artística, sendo ela a poesia ou a música, são observadas também decorrer da composição de seu diário. A pesquisa sobre este material da artista, suas potencialidades verbo-visuais e as diversas questões que podem ser discutidas a partir dele, serão abordadas no próximo capítulo.

## CAPÍTULO 3

### O DIÁRIO DE FRIDA KAHLO

*“Quem diria que as manchas vivem e ajudam a viver? Tinta, sangue, cheiro. Não sei que tinta usar, qual delas gostaria de deixar desse modo o seu vestígio.”*

- Frida Kahlo

#### 3.1 De arquivo de memórias ao livro de artista

Como levantado anteriormente, a Kahlo tinha, desde a adolescência, o hábito de escrever cartas para seus amigos, familiares e amantes que moravam no México e em diversas partes do globo. Assim como sua pintura, a obra verbal de Kahlo se encontra na autorreferencialidade, colocando sua vida, suas sensações e suas experiências como os elementos centrais das narrativas. Em sua produção epistolar, era comum observar a inserção de elementos gráficos, a fim de ilustrar ou aumentar a dramaticidade de suas palavras, “[...] sua característica impulsividade se mantém no ritmo de sua linguagem; o jorro de palavras raramente se deixa comedir por vírgulas, períodos ou parágrafos, mas ganha vida por meio de desenhos e caricaturas. Frida ilustrava as coisas que aconteciam com ela” (HERRERA, 2011, p.52-53)

Os elementos da visualidade sempre estiveram presentes no grande número de cartas que a artista escreveu ao decorrer de sua vida, e o diálogo entre elementos verbais e visuais é evidente principalmente no diário ao qual se dedicou a escrever, pintar e desenhar entre os anos de 1944 e 1954, sua última década viva, sendo este documento o objeto de estudo do atual movimento da presente pesquisa. Como defende Herrera na citação acima, na produção escrita de Kahlo é possível observar uma maior fluidez ou impulsividade, o que se difere de sua obra pictórica.

Segundo as biógrafas da artista, a justificativa para que Frida Kahlo demorasse meses para pintar suas telas não estava somente em suas limitações físicas, que a mantinham na cama por longos períodos, mas também por conta da esquematização que envolvia seu processo criativo. Herrera relata que a pintora primeiro traçava com lápis ou tinta os contornos gerais da composição para depois ir completando as áreas de cor partindo do canto superior esquerdo em direção às zonas mais baixas. Apesar

da maior espontaneidade criativa que se encontra no diário íntimo de Kahlo, ainda é perceptível esse modo mais organizado e pictórico de se pensar, partindo de um esboço a ser finalizado, como é possível perceber em alguns dos escritos, desenhos e pinturas presentes no documento que possuem linhas de outras cores por baixo, por vezes traçando formas ou palavras diferentes daquelas finalizadas por cima, formando uma espécie de palimpsesto.

Ao ler o diário de Kahlo, em uma atitude de voyeurismo, mais uma vez, nos vemos em um lugar entre a veracidade e a ficção, entre o sofrimento e a exacerbada dramatização, entre a realidade e a fantasia. Nos vemos, mais uma vez, no campo da autoficção. Aqui, a artista expõe de forma ainda mais crua seu corpo, e conseqüentemente, seu sujeito fragmentado, a partir dos relatos, cartas, poemas, desenhos, colagens e pinturas que fazem de seu diário uma obra híbrida e também fragmentada, cujo principal tema, é claro, é ela mesma e seu universo particular:

[...] Aí se expõem seu amor por Diego, suas tantas outras experiências amorosas que teve com homens e mulheres, suas feridas que purgavam só depois das inúmeras injeções, sua perna que aos poucos era consumida pela gangrena, a poliomielite que a fazia mancar. Mas, ao mesmo tempo, ela coloca palavras de fé na revolução comunista, o culto às filosofias orientais, e sobretudo, destaca sua fidelidade à cultura mexicana, aliás, o que faz dessa escrita íntima um território político-cultural, compondo a teia em que a experiência “pessoal” e a “pública” se permeiam. (LIM, 2005, p. 308)

O diário é uma forma de escrita que ficou popularizada entre o fim do século XVIII e o início do XIX, sendo entendido como um gênero e diferenciando-se de uma literatura cronista. Sua escrita era incentivada de um lado pelo impulso de “[...] exaltação do sentimento e a voga das confissões, [...] de outro, a ambição de fundar as ciências humanas a partir da observação das sensações a fim de se compreender e estudar o homem [...]”. (FIGUEIREDO, 2013, p. 29). A partir do momento em que a produção diarista passou a ser reconhecida, ela se tornou uma ferramenta para a autorreflexão, à medida que se caracteriza como um gênero discursivo que tem por objetivo registrar cotidianamente acontecimentos da esfera privada e pública.

A possibilidade de uma leitura posterior de seus registros conferida pelo diário permite que sejam assim resgatadas descrições das informações, opiniões e sensações desencadeadas por determinado evento, o que torna este material um documento tanto da vida daquele que a escreve, quanto do ambiente e da época em que ele se insere. Partindo da análise dessas narrativas, chega a ser possível, em alguns casos, traçar um retrato da sociedade, dos costumes e ideais de um povo em dado período. O que facilita o desenvolvimento dessas associações é uma das

principais características da escrita diarista, o fato de os registros possuírem datas. Mesmo que não seja escrito todos os dias, como indica o nome, os intervalos entre as anotações costumam ser curtos e a data no início das páginas funciona como um localizador temporal que abre o caminho para os relatos.

Por se tratar, na maioria dos casos, de uma produção de caráter íntimo e que não tem como destino o olhar público, o autor tende a desenvolver suas confissões, ideias e sentimentos com maior liberdade e espontaneidade. Entretanto, mesmo que não passe de forma alguma pela cabeça daquele que escreve a possibilidade de uma futura publicação de suas memórias, elementos como a autocensura, e todo o processo de lembrar e posteriormente escrever, envolvem uma certa dosagem de manipulação, não permitindo que se possa afirmar que o que está presente na escrita diarista seja uma verdade total, irrevogável e inquestionável. Barthes concorda com essa noção, e ainda afirma que o diário não seria um livro, mas um álbum:

O Álbum é coleção de folhas não apenas permutáveis [...], mas principalmente *suprimíveis ao infinito*: relendo o meu Diário, posso cancelar uma anotação depois da outra, até o aniquilamento completo do Álbum, sob o pretexto de que “não me agrada”; [...] Inessencial, pouco seguro, o Diário é, além do mais, inautêntico. Não pretendo dizer com isso quem nele se exprime não é sincero. Quero dizer que a sua própria forma só pode ser tirada de uma Forma antecedente e imóvel (precisamente a do Diário íntimo), que não se pode subverter. Ao escrever o meu Diário, estou, por estatuto, condenado a simulação. (BARTHES, 1984, p. 169-170; grifos do autor)

Sobre a questão da eventual supressão de folhas e anotações a que Barthes se refere ao relacionar o diário com o álbum, Lejeune, em um artigo sobre o estudo de diários íntimos de garotas francesas do século XIX (1995), aponta como um dos problemas iniciais ao se desenvolver a leitura desse tipo de material. As três dificuldades primeiras encontradas pelo leitor seriam: a identificação, à medida que a maioria das autoras não começam sua escrita se apresentando ou dando maiores detalhes sobre sua personalidade e o ambiente no qual estão inseridas; as repetições, que podem tanto deixar a leitura cansativa, quanto conferir uma maior densidade na relação entre aquele que escreve e aquele que lê; e por último, as lacunas, sejam elas acidentais com a perda ou danificação de determinados fragmentos, ou intencionais, pela escolha de se retirar trechos ou deixar períodos incompletos.

Lejeune ainda comenta que durante a pesquisa de material para iniciar seus estudos, poucos diários de autoria masculina foram encontrados. Ele entende que a justificativa para esta, segundo ele, “discrepância entre gêneros” é cultural. Enquanto as meninas eram criadas para se dedicarem às esferas privadas, conseqüentemente

incentivadas a desenvolver a escrita confessional diarista, os meninos deviam se dedicar a produção de conhecimentos “superiores”.

Sobre sua relação com os documentos estudados, o autor aponta que os diários manuscritos não permitem uma leitura rápida, tornado quase impossível folheá-los ou antecipar a próxima página, à medida que demandam maior atenção. Elementos como as alterações de tamanho e inclinação da caligrafia e a tinta usada para escrever que pode ser clara demais ou ir desbotando com o tempo exigem mais atenção. Entretanto, Lejeune vê nessa lentidão para se fruir as narrativas diaristas uma vantagem, afinal afirma que o maior tempo necessário para se ler esse tipo de material é o mesmo tempo que ele necessita para compreendê-lo, aproximando-o do texto, possibilitando assim que o leitor crie empatia com o autor e suas memórias.

Ao se debruçar sobre o diário de Frida Kahlo, é possível observar algumas características e dificuldades apontadas por Lejeune em seu estudo. O diário, evidentemente, é todo construído a partir da experiência pessoal e íntima da pintora, assim como sua obra pictórica, que carrega uma certa aproximação com o caráter confessional diarista, o que o autor francês observa ser uma tendência entre as criações de autoria feminina. Lim, ao apontar que a tradição artística e literária tende a menosprezar as produções de mulheres, considerando-as inferiores por conta de suas temáticas autorreferenciais, defende sua crença de que “[...] articular para si própria a sua experiência de mulher significa manifestar seu desejo, consolidar sua identidade e legitimar sua existência [...]” (2005, p. 32).

A edição levada a público do diário da artista mexicana é uma edição fac-símile de seu original manuscrito, o que nos remete a descrição que Lejeune faz de como é diferenciada a forma de interação com os documentos que possuem essa especificidade. O diário de Kahlo é uma composição intrinsecamente pictórica, os usuais tons terrosos e as variações de azul, amarelo e vermelho que figuram seus quadros também são utilizados ali para materializar as palavras e imagens. “Os textos são intensamente coloridos, em tons fortes, gritantes, e os desenhos que se entremeiam aos escritos apresentam a intensidade de uma pintura gestual, o que torna o diário uma peça para contemplar e decifrar.” (VIANNA, 2003, p. 78). A grande profusão e sobreposição de tintas de diferentes cores demanda uma maior atenção do leitor que, por vezes, se depara com trechos quase ilegíveis, além das numerosas páginas escritas em cor amarela que acabaram se desbotando com o tempo.

Manchas e borrões, possivelmente causados, ou simulando, lágrimas de Kahlo ao escrever seus pensamentos, além dos rabiscos rasurando trechos dos relatos e poemas, impedindo assim sua leitura, acabam criando lacunas que comprometem sua total fruição, e apontam uma noção de autocensura, que abre espaço para a hipótese de que a artista já pudesse pensar em uma eventual publicação de suas memórias no futuro. As interrupções causadas pelas rasuras, frases desconexas ou pensamentos incompletos acabam abrindo espaço para uma postura mais ativa do leitor “[...] conjunção entre tempos e espaços gerando múltiplas leituras, em que cada leitor se torna um coautor do livro, corporificando a natureza de uma obra em aberto.” (DERDYK, 2012, p. 168). A caligrafia da artista, que passa de firme e mais definida no início do diário para trêmula e instável em sua fração final, é um fator que também demanda uma maior atenção para a leitura, e acaba se tornando uma espécie de documento do declínio de sua saúde física em seus últimos anos de vida.

“[...] ao escrever seu diário, Frida está condenada à simulação. De fato, a própria autora se define como “a grande ocultadora” [...]. Ela rasgou várias páginas do diário, seja porque não lhe agradou, seja porque queria se proteger do olhar público. Mesmo que tivesse escrito sem pensar em publicá-lo, Frida dissimulava suas imagens, sendo consciente de que seu diário jamais seria um espaço onde seria absolutamente livre de si.” (LIM, 2005, p. 312)

As repetições encontradas no diário de Frida Kahlo, concernem, principalmente, aos eixos temáticos no quais ela se debruça, comentados anteriormente no presente capítulo. Seu amor por Rivera é possivelmente o tema mais explorado, cartas, poemas, retratos e relatos sobre o muralista figuram uma significativa porcentagem das páginas. Mas questões que também são centrais em seus quadros, como seu sofrimento físico, o orgulho e exaltação de suas raízes mexicanas e sua crença na revolução comunista, se repetem constantemente, deixando claro para quem lê quais são suas obsessões históricas, e conseqüentemente, aproximando esse leitor de sua vida e sua obra.

Sobre a questão da dificuldade na identificação que Lejeune aborda em seu artigo, no caso de Frida Kahlo não se dá pela falta de uma apresentação da artista, afinal a primeira página de seu diário já conta com uma colagem que possui uma fotografia sua vestida com as usuais vestes *tehuanas*. Contrariando a lógica da escrita diarista, a artista além de não seguir uma linha cronológica linear dos fatos, apenas adiciona a datação em seus registros esporadicamente, sendo a maior parte deles não datados, requerendo então uma contextualização prévia do leitor que se dedica a

ser um *voyeur* do universo verbo-visual compartilhado naquelas páginas. Por conta da escassez de datas registradas, o próprio ano apontado como o de início de sua escrita mesmo na apresentação das publicações em fac-símile, 1944, é questionado entre alguns dos biógrafos da artista.

O diário de Frida Kahlo é uma obra intermídia, à medida que, composto por cerca de 170 páginas, não se limita à narração dos fatos do cotidiano, como é o característico nos diários íntimos. Diferentes linguagens artísticas e literárias são exploradas pela artista a partir de uma multiplicidade de cores e materiais, os sentidos e os sentimentos são exaltados pelo cromatismo. “Frida lida com a palavra-ato e a imagem-ato: as sensações vivenciadas são representadas a partir daquilo que elas tinham lhe despertado: dor, indignação, surpresa.” (ALVES, 2012, p.178).

Técnicas que não foram muito exploradas por Kahlo em sua obra oficial, como a fotografia, a colagem e, de certa forma, até o desenho, são experimentadas e ganham espaço em seu diário. Narrativas fantásticas sobre o folclore mexicano e suas origens também são desenvolvidas pela artista que as ilustrou com desenhos e aquarelas, contando usualmente com a inserção de legendas, assim como fazia em suas pinturas. A escrita automática, prática difundida pelos estudos psicanalíticos, é o método mais utilizado na criação de seus poemas. E seguindo a linha de sua produção pictórica, diversos autorretratos são pintados ao decorrer das páginas,

Mas não tem nada a ver com o típico caderno de esboços próprio dos artistas plásticos, o qual, geralmente, é o lugar para a busca de soluções em pequeno porte ou desenhos preparatórios para serem aplicados em obras de grande formato. Frida usa mais o diário como repositório de sentimentos e imagens que não cabem em nenhum outro lugar [...]. (VIANNA, 2003, p.77)

O diário da pintora mexicana, que esteve reservado à esfera privada, aproximadamente quatro décadas após sua morte foi publicado no ano de 1995, em edição fac-símile, comentado e traduzido em diversos idiomas. O crescente interesse pela vida de Frida Kahlo, que por vezes ultrapassa aquele por sua obra, mostrou-se como incentivo de trazer esse documento a público. Isso nos remete, apesar de não se conhecer a intenção de Kahlo, a uma das quatro motivações para a existência de um diário apontadas por Barthes em *Deliberação*, a utópica. Segundo o escritor, o motivo utópico seria aquele em que o autor se torna um objeto de desejo, despertando o anseio do leitor de conhecer a intimidade, o cotidiano, os gostos e humores daquele que admira, o que o levaria a ler os registros ali documentados. Os outros três seriam:



“poético (o estilo do autor), histórico (vestígios de uma época), [...] e amoroso (diário como ateliê de frases). (FIGUEIREDO, 2013, p. 31)

Os limites entre privado e público, que sempre estiveram nublados na produção artística de Frida Kahlo, são completamente rompidos com a publicação de seu diário íntimo, integrando-a, oficialmente, ao grupo de pintores que escreviam. A prática de manter diários e cadernos de experimentações ou notas é comum entre artistas que os utilizam para registrar pensamentos, desenhos, planejamentos e investigações do mundo e das artes. Cadernos de viagem, diários confessionais, cartas e cadernetas de esboços, ou a mistura deles, são as formas mais comuns de escrita de cunho privado produzida por artistas, como nos casos de Leonardo da Vinci, Paul Gauguin, Vincent van Gogh, Tarsila do Amaral, etc.

Silveira em seu *A página violada* (2008) aponta que a arte produzida no século XX legitima a presença do documento pessoal em seu universo como um livro-obra, “É o momento em que o registro ou o vestígio plástico subverterá a integridade literária que se presume característica do livro comum, e “atestará” a singularidade íntima de uma personalidade artística.” (2008, p. 93). Diferentemente do livro de arte, no qual alguma produção artística ou artista seria o assunto principal, o livro-obra, ou livro de artista, seria uma obra intermídia que, no diálogo entre palavras e imagens, tende a valorizar os aspectos formais, possibilitando tanto experimentações que potencializem a imagem como escritura, quanto elaborações da palavra como visualidade.

Quando expostos ou publicados e levados a venda, os cadernos ou diários íntimos de determinado artista além de saírem da esfera particular e tornarem-se de domínio público, podem passar a ser classificados como livros de artista. Ao elencarem e classificarem os diferentes tipos de livros de artista, Annateresa Fabris e Cacilda Teixeira da Costa legitimam o diário como um deles. No catálogo produzindo em ocasião da exposição *Tendências do Livro de Artista no Brasil* (1985) no Centro Cultural de São Paulo, Fabris e Costa ao traçarem um panorama desde tipo de produção no país, afirmam que, mesmo se desenvolvendo em diferentes técnicas e diretrizes estéticas, estará sempre explorando as características estruturais do livro, ou seja, a obra não seria concebida na individualidade de cada página, mas nas relações estabelecidas entre o conjunto de todas elas. À medida que as autoras comentam a tipologia dos livros de artista, elas apontam os cadernos de Anésia Pacheco Chaves como exemplares de diários íntimos que negam os limites entre público e privado e carregam reflexões sobre a condição feminina.

A partir do momento em que os diários íntimos e outros registros de caráter particular são cogitados a serem levados a público, além de todas as suas especificidades, há que se refletir cautelosamente de que forma essa abertura será feita. O original será exposto ou vendido como peça única e original? Poucas tiragens serão feitas a fim de se manter ainda uma certa exclusividade na mão dos colecionadores compradores? Ou a reprodução em larga escala seria a melhor opção para reduzir o custo e popularizar o acesso ao documento?

[...] Croquis, rascunhos, pequenos textos, desenhos, recortes, ou o que fosse, quando unidos em algum tipo de sequência, perceptível, proporcionando a constatação do tempo, da memória e do pensamento, formando um novo todo na forma de livro, agenda ou caderno (mesmo que de maneira muito sutil), geraram uma especialização do livro de artista, à imagem e semelhança das agendas e diários pessoais. Essa peça poderia se manter única, um testemunho arqueológico da criatividade. Portanto, para poucos, fechada em gavetas, egoísta e cara. Ou poderia ser fac-similada, apoiada nos novos recursos das artes gráficas industriais. Portanto barata, vulgar, mundana. A individualidade do artista se prometeria de todo, mas intimamente com o colecionador, ou se democratizaria nas mãos de quem quer que fosse, concorrendo marginalmente com os veículos de massa. Surgiria, então, um novo tema: o segredo e, seu contraponto, a exposição. (SILVEIRA, 2008, p. 103)

O *offset*, impressão usualmente utilizada na publicação de fac-símiles, permite a conservação e distribuição mais democratizada de obras esgotadas, documentos com relevância histórica e/ou cujos os originais são peças únicas. Ao se debruçar sobre esse tipo de edição, Paulo Silveira destaca sua importância e observa que o *offset* “escancara as portas” tanto para o valor mais barato quanto para o refinamento técnico. O autor também elenca alguns dos livros de artista que figuram os mercados varejista, postal e virtual mundiais, como *Jazz* de Matisse, original de 1947, *Sobre 2 quadrados* de El Lissitzky, original de 1922 e *A Humument: A Treated Victorian Novel* de Tom Phillips, original de 1980. Silveira ainda comenta sobre o caráter póstumo da publicação do diário de Frida Kahlo e sobre sua larga distribuição em diversos países, classificando-o como um *best-seller* da área.

Considerando-se o breve levantamento de informações que concernem à prática e a publicação de diários íntimos e, conseqüentemente, sua posterior classificação como livros de artista, foi possível traçar paralelos com a criação verbo-visual de Frida Kahlo. Os diferentes níveis de veracidade encontrados nas escritas de cunho privado, como apontam os autores que se dedicam a pesquisa desse tipo de material estudados neste capítulo, são aqui entendidos, como é reafirmado ao decorrer de toda a pesquisa, como autoficção. Kahlo escrevia “[...] com a mesma

mistura de detalhes literais, fantasia e intensidade de sentimentos que caracterizaria o arsenal imagético de suas pinturas.” (HERRERA, 2011, p. 71).

Seu diário funciona como um repositório de suas ideias e sentimentos que não podiam se limitar às narrativas verbais comuns ao gênero diarista, que tem aparições raras no documento. O jorro de palavras desconexas coloridas, os desenhos e as aquarelas são geralmente adotados, o que pode ser facilmente justificado à medida que se apreende que foi, principalmente, a partir da linguagem plástica que a artista registrou seu mundo. Observando as conexões inseparáveis entre imagem e texto no diário de Frida Kahlo, compreende-se se que se trata de uma obra híbrida, multimídia, o que abre o caminho para integrá-lo também à classificação de livro de artista.

A mistura dos desenhos, colagens e pinturas com a escrita fragmentada de sentimentos e memórias reais ou não de Frida Kahlo fazem de seu diário uma criação original e sua condição como também uma obra de arte intermídia é atestada no momento em que esse material é publicado, rompendo completamente o seu caráter íntimo e se transformando em uma obra a ser consumida, manipulada e completada pelo público. É a partir da publicação em fac-símile do diário íntimo em 1995 que ele passa de arquivo de memórias à obra, ao livro de artista.

Às máscaras públicas com que desfilam na esfera das relações sociais se sobrepõe a “falta de máscara” do mundo íntimo (uma outra máscara?). A obra íntima, produzida à margem do convencional, movida por um transbordamento da subjetividade, é campo fértil para o traçado da história da autorrepresentação das mulheres e de sua construção identitária no gênero. (VIANNA, 2003, p. 85)

Compreendendo a impossibilidade de se estudar o diário da pintora mexicana em sua completude no contexto da presente pesquisa, dois pequenos recortes foram feitos a fim de se observar melhor alguns dos fenômenos presentes neste material. No próximo subcapítulo teremos nossa atenção voltada para a escrita confessional, portanto, partindo da leitura de fragmentos do diário que nos quais os aspectos escritos prevalecem. O último subcapítulo será dedicado então a efetivamente observar as diferentes maneiras com as quais os elementos verbais e visuais se relacionam em algumas das páginas do documento.

### **3.2 Autoficção e escrita confessional**

A escrita confessional foi e continua sendo fortemente atrelada à noção da literatura de autoria feminina, como já apontado anteriormente. Enquanto era

esperado que os homens apresentassem grandes feitos nos diferentes campos do saber, inclusive nas práticas artísticas e literárias, às mulheres era reservada apenas a posição passiva de musa ou criatura, jamais de criadora. Quando se aventuravam na elaboração de produções visuais ou verbais, acabavam se limitando aos temas concernentes à esfera privada, não ousando interferir em um contexto público mais abrangente, considerado do universo masculino.

Com o passar do tempo, as mulheres foram ganhando mais espaço e liberdade nas diversas áreas da sociedade, entretanto o egotismo continua sendo uma forte característica de suas criações verbo-visuais. E mesmo quando essas autoras optam por se afastar do contexto autorreferencial, que ainda é visto com certo menosprezo, e “[...] saem desse papel que lhes é reservado, a crítica tende a considerar que elas não são capazes de se descolar de seu próprio universo.” (FIGUEIREDO, 2013, p. 72). Subvertendo o papel passivo e inferior designado às produções mais pessoais, artistas e escritoras passaram a levar a público suas obras com o objetivo de elevar sua voz, deixando visível sua marca pessoal e afirmar-se como mulheres e criadoras.

Essa situação, de difícil reconhecimento das mulheres como produtoras de arte em termos qualitativos e quantitativos, está mundialmente disseminada. Portanto, entender a estratégia artística das mulheres supõe um esforço especial para compreender como elas conceitualizam o mundo a partir tanto de suas experiências íntimas como de participação na sociedade, no mundo público. Aliás, seus produtos exigem um outro modo de ser encarados e devem ser vistos como sistema de inscrição da mulher na sociedade, ou melhor, o que encena essa inscrição na escolha das estruturas formais e no enfoque narrativo. (LIM, 2005, p. 36)

Assim podemos compreender a produção visual e verbo-visual de Frida Kahlo. Do mesmo modo com que as pinturas fazem parte da autoficção construída pela artista a partir do diálogo de sua arte e vida, a fim de criar sua personagem marcante de pintora e mulher mexicana, se comporta seu diário íntimo. Portanto, as narrativas fragmentadas que não se importam em seguir uma linha cronológica linear e lógica, e que misturam elementos verídicos e fantasiosos, sem qualquer compromisso com a veracidade mesmo nos trechos de escrita de caráter confessional, serão aqui encarados como uma construção autoficcional.

A produção pictórica oficial de Frida Kahlo é por diversas vezes aludida, verbal e visualmente, ao decorrer de seu diário. Na página abaixo (Fig. 14), observa-se que a artista escreveu uma espécie de léxico das cores adotadas em suas pinturas, e por que não também em seu diário, registrando uma interpretação própria oriunda de suas

sensações e experimentações. Os usos recorrentes e significados das cores<sup>25</sup> são descritos a partir de um jorro de informações sem preocupação com pontuação, e com a inserção de elementos fantásticos, características comuns à sua escrita.



(Fig. 14) Frida Kahlo, *O diário de Frida Kahlo*, s.d., p. 33.

Construindo uma espécie de legenda, a pintora expõe os sentimentos e as relações que cada uma das cores citadas, não coincidentemente, as mais utilizadas em suas pinturas e no diário, despertam nela. Kahlo utiliza a tinta referente à cor estudada para escrever as informações sobre ela, iniciando cada tópico identificando-

<sup>25</sup> “Probaré los lápices tajados al punto infinito que mira siempre adelante: El verde – luz tibia y buena, Solferino – azteca. Tlapali vieja sangre de tuna, el más vivo y antiguo. Color de mole, de hoja que se vá tierra. Locura enfermedad miedo parte del sol y de la alegría. Electricidad y pureza amor. Nada es negro – realmente nada. Hojas, tristeza, ciencia, Alemania entera es de este color. Más locura y misterio. Todos los fantasmas usan trajes de este color, o cuando menos ropa interior. Color de anuncios malos y de buenos negocios. Distancia. También la ternura puede ser de este azul. Sangre? Pues, quien sabe!” (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 e mais antigo. Cor de pimentão, de folha 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 é toda desta cor. Mais loucura e mistério. Todos os fantasmas vestem roupas 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!)

as por seus nomes ou a partir de pequenos desenhos e padrões ou manchas. A importância do caráter pictórico do diário mesmo em uma página predominantemente verbal, é evidenciada aqui por conta do cromatismo como forma em meio à confusão de escritos e rabiscos e, logicamente, pelo conteúdo dos escritos.

A primeira cor analisada é o verde, que segundo Kahlo proporciona uma luz tépida e de boa qualidade. Mais adiante, possivelmente ao formular mais informações em meio ao fluxo de pensamento, a artista novamente escreve sobre a cor, afirmando ser característica de anúncios ruins e negócios bons. Ela ainda acrescenta mais um tom de verde, dessa vez mais claro, que se remeteria às folhas, à tristeza, à ciência, e curiosamente, afirma que a Alemanha, país natal de seu pai, seria toda desta cor.

Ela então volta sua atenção para o magenta, associando-o à cultura asteca, à velha *Tlapali* “[...] palavra asteca para “cor” usada na pintura e no desenho [...]” (HERRERA, 2012, p. 345), ao sangue de atum, e ao mais velho e mais antigo (tom?). Um tom terroso avermelhado seria, segundo a artista, a cor do pimentão e da folha que se torna terra. A cor amarela é a associada à loucura, à enfermidade, ao medo, e paradoxalmente à parte do sol e da alegria. Kahlo retoma posteriormente ao amarelo adicionando ao seu uso mais loucura e mistério, e conclui resgatando o humor fantástico tipicamente mexicano ao apontar que todos os fantasmas vestem roupas desta cor, ou pelo menos as roupas que trazem sob as roupas.

O primeiro tom de azul, mais claro, é associado à eletricidade, à pureza e ao amor. Enquanto isso, o azul anil representaria a distância e também a ternura. A artista afirma com veemência, ao lidar com a tinta preta, que nada é negro, e encerra sua legenda com uma escrita em vermelho questionando se poderia vincula-lo ao sangue, ao que prontamente responde com um mero “quem sabe!”.

Esta página revela ao leitor uma parte do imaginário de Frida Kahlo até então desconhecido, evidenciando, de certa forma, a atitude sistemática com a qual ela lidava com suas composições, e ilustrando a mistura de elementos pictóricos, fantasia e ironia que figurava seus pensamentos. A partir dessa leitura, mesmo tendo consciência de que algumas decisões podem ser frutos do acaso, o leitor passa a observar com outros olhos as escolhas cromáticas nas pinturas e no diário da mexicana, assumindo uma postura ativa e questionadora perante a essas produções.

Possivelmente o tema mais abordado no diário de Kahlo seja Diego Rivera e seu conflituoso relacionamento. A pintora dedica diversas páginas para declarar seu amor pelo marido, vangloriando-o com uma longa lista de adjetivos. Na página abaixo

(Fig. 15) podemos ler umas das cartas<sup>26</sup> que Frida Kahlo endereça a Rivera, no entanto não é conhecido se as cartas que a artista escreveu no diário ficaram apenas reclusas ali, ou se de alguma forma chegaram a ser lidas pelos destinatários:

Diego.  
Verdad es, muy grande, que yo  
no quisiera, ni hablar, ni dormir  
ni oír, ni querer.  
Sentirme encerrada, sin miedo  
a la sangre, sin tiempo ni ma-  
gia, dentro de tu mismo miedo,  
& dentro de tu gran angustia, y  
en el mismo ruido de tu corazón.  
Toda esta locura, si te la pidiera,  
yo sé que sería, para tu silencio.  
Solo turbación.  
Te pido violencia, en la sinrazón,  
& tú, me das gracia, tu luz y  
calor.  
Pintarte quisiera, pero no hay co-  
lores, por haberlos tantos, en mi  
confusión, la forma concreta  
de mi gran amor.  
F.  
~~\_\_\_\_\_~~  
Cada momento, él es mi niño,  
mi niño nacido, cada ratito,  
diario, de mi misma.

(Fig. 15) Frida Kahlo, *O diário de Frida Kahlo*, s.d., p.26.

Interessa observar toda a devoção dedicada a Rivera, tão comentada nas inúmeras biografias de Kahlo, com as próprias palavras da pintora. Nos escritos direcionados ao muralista, nos deparamos com “metáforas, inteligência, vocabulário da língua cotidiana, porém nada de brevidade, pois, ao falar sobre Diego Rivera, Frida

<sup>26</sup> “Diego. Verdad es, muy grande, que yo no quisiera, ni hablar, ni dormir, ni oír, ni querer. Sentirme encerrada sin miedo a la sangre, sin tiempo ni magia, dentro de tu mismo miedo, y dentro de tu gran angustia, y en el mismo ruido de tu corazón. Toda esta locura, si te la pidiera, yo sé que sería, para tu silencio, solo turbación. Te pido violencia, en la sinrazón, y tu me das gracia, tu luz y calor. Pintarte quisiera, pero no hay colores, por haberlos tantos, en mi confusión, la forma concreta de mi gran amor. F. ~~Hoje Diego me beijou.~~ Cada momento, él es mi niño, mi niño nacido, cada ratito, diario, de mi misma.” (Diego. É uma verdade, bem grande, que eu não queria falar, nem dormir, nem ouvir, nem querer. Sentir-me encerrada, sem medo de sangue, sem tempo nem magia, dentro do teu próprio medo, e dentro da tua grande angústia, e mesmo no ruído do teu coração. Toda essa loucura, se a ti perguntasse, sei que seria, para o teu silêncio, pura confusão. Peço-te violência, na desrazão, e tu me dás a graça, tua luz, e calor. Gostaria de pintar-te, mas não há cores, por haver tantas, em minha confissão, a forma concreta do meu grande amor. F. ~~Hoje Diego me beijou.~~ Cada momento, ele é meu filho nascido a cada instante, a cada dia, de mim mesma.)



não tinha limites, tampouco aparente eloquência coesa.” (FACHIN, 2017, p. 152). A artista utiliza tinta amarela na escrita de sua carta que, retomando ao seu léxico de cores, poderia simbolizar a loucura, citada no texto, mas também pode remeter-se a parte do sol, o que poderíamos relacionar à “graça, luz e calor” que ela afirma receber de Rivera mesmo em meio a sua falta de razão.

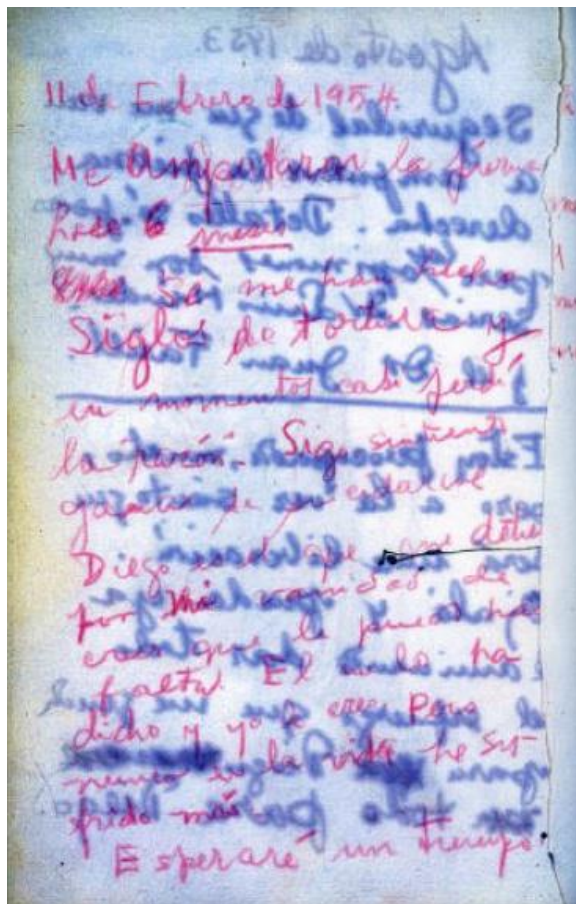
Uma das dificuldades apontadas por Lejeune na leitura de diários manuscritos, as lacunas, é encontrada aqui na forma de uma rasura que parcialmente impede a leitura de um trecho do segundo movimento da página, que parece ser um comentário a respeito da carta que é finalizada com a abreviação do nome da artista pela letra F. A frase “Hoje Diego me beijou” é coberta por rabiscos em tinta azul, em uma espécie de autocensura que poderia tanto simular a inocência e vergonha de uma adolescente ao relatar suas confissões apaixonadas em seu diário, ou uma forma de autocrítica da artista ao se deparar escrevendo uma frase com um sentido tão pueril para uma mulher madura e casada há anos. É digno de nota a cor escolhida para a rasura ser um tom de azul, associado por ela com amor e pureza.

É relevante também observar a utilização de palavras e outros temas que se repetem por diversas vezes ao decorrer do diário, como o sangue, as cores, a loucura, etc. É digno de nota o fato de que nesta carta, que se localiza no início do diário, Kahlo afirma que gostaria de pintá-lo, mas por haver tantas cores em sua confissão, não haveria cores para fazê-lo, entretanto ao decorrer do diário essa colocação é negada, à medida que diversos retratos de Rivera são desenhados e pintados em meio a uma profusão colorida de palavras e autorretratos da pintora.

Outro assunto que compete em recorrências com Diego Rivera no diário é a fragilidade de sua saúde, e principalmente, a deterioração de sua perna direita, que gangrenada, teve que ser amputada até a altura do joelho em uma cirurgia no ano de 1953. “A remoção cirúrgica da perna foi uma terrível ofensa à sensibilidade estética de Frida; seu senso de integridade e sua autoestima estavam vinculados a sua vaidade em um nível bem profundo, e sua vaidade foi despedaçada.” (HERRERA, 2012, p. 502). Apesar de conseguir voltar a andar pequenas distâncias com a perna mecânica, Kahlo nunca se recuperou psicologicamente da amputação. Seu humor que se alternava drasticamente entre esperança e desespero, é observado também nos registros da parcela final do diário.



A confissão<sup>27</sup> a seguir (Fig. 16) revela um desses momentos:



(Fig. 16) Frida Kahlo, *O diário de Frida Kahlo*, 1954, p. 164.

Com um lápis de cor vermelha em uma folha que parece ter sido arrancada e posteriormente recolocada no diário, Kahlo comenta sobre os meses seguintes à intervenção cirúrgica. A caligrafia não é mais firme e linear como a da carta escrita para Rivera, porém o muralista é também assunto aqui no momento em que a pintora o aponta como a razão para que ela não cometa, ou pelo menos espere mais algum tempo, para cometer suicídio. O fato de acreditar que, com sua morte, poderia causar sofrimento e fazer falta para o marido, restitui sua vaidade comprometida desde a perda de sua perna.

Ao se observar este e todo o conjunto de relatos que a pintora escreveu sobre sua debilidade física e atualizações de seu estado de saúde, observa-se que eram

<sup>27</sup> “11 de Febrero de 1954. Me amputaran la perna hace 6 meses. Se me han hecho siglos de tortura y en momentos casi perdí la razón. Sigo sintiendo ganas de suicidarme. Diego es el que me detiene por mi vanidad de creer que le puedo hacer falta. El me lo ha dicho y yo lo creo. Pero nunca en la vida he sufrido más. Esperaré un tiempo.” (11 de Fevereiro de 1954. Há seis meses amputaram-me a perna. Torturaram-me durante séculos e em alguns momentos quase enlouqueci. Continuo a sentir vontade de me suicidar. Diego é que me impede, despertando em mim a vaidade de pensar que posso fazer falta. Ele disse, e eu creio nele. Mas nunca sofri tanto na vida. Esperarei algum tempo.)

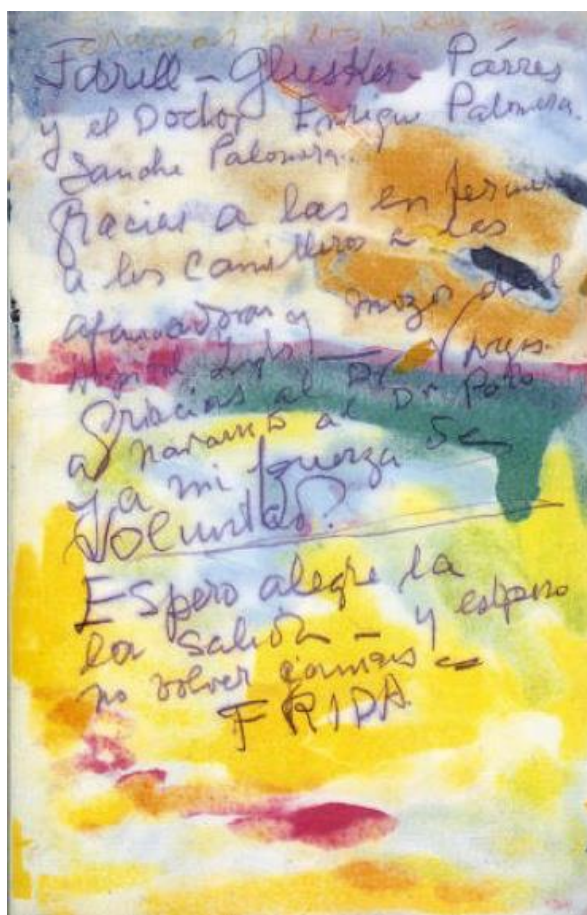
caracterizados pela brevidade, talvez em uma tentativa de evitar mostrar fraqueza caso se alongasse nessas confissões. Quando lidava com esses assuntos em seu diário, Frida Kahlo raramente adotava a profusão de cores e adjetivos comuns aos registros das outras facetas de sua vida. Diferentemente da postura altiva e forte que Kahlo costumava empregar em seus autorretratos, nos quais mesmo com o rosto salpicado de lágrimas, encarava o sofrimento de frente, aqui ela demonstra fragilidade, desesperança e cansaço ao lidar com toda sua trajetória de dor.

A página apresenta data, 11 de fevereiro de 1954, elemento essencial à escrita diarista que apenas é utilizado por Kahlo esporadicamente. Escrito cinco meses antes de seu falecimento, o registro tem sua leitura dificultada por conta das manchas em tinta azul que vazam da página anterior, permitindo a identificação de alguns de seus fragmentos e criando uma sobreposição de palavras em cores diferentes. A passagem anterior também é datada, agosto de 1953, e nela a pintora revela que sua perna seria amputada e que apesar do medo, tinha esperanças de que a cirurgia a libertaria, e que a decisão havia sido tomada pelo anseio de voltar a andar e poder oferecer toda a sua energia a Diego Rivera. Com as duas páginas seguidas datadas pode-se observar o fato de que Kahlo não seguia a lógica de se escrever todos os dias comum ao diário, ao contrário, passava grandes períodos sem se dedicar a ele. Também pode-se depreender desse longo intervalo a dificuldade que a artista teve em lidar, e conseqüentemente, se expressar sobre sua nova condição física.

Nas entradas seguintes ao relato de fevereiro de 1954, Frida Kahlo escreve mais algumas breves atualizações sobre acontecimentos e seu estado de saúde, e faz algumas pinturas e desenhos de si com a perna mecânica e como veado, animal com o qual ela se identifica tanto no diário, quanto na obra *O veado ferido* (1946), na qual ela se autorretrata com o corpo do animal. Ela também começa a escrever uma espécie de recapitulação de sua vida, desde a data ficcional de seu nascimento, que ela declara ser no ano de 1910, comentando sobre sua infância e sobre a forte impressão que a Revolução Mexicana lhe causou, e como a incentivou a ingressar na juventude comunista. Além disso, dedica algumas páginas a escrever agradecimentos a diversas pessoas que passaram por sua vida. Segundo Herrera, é provável que Kahlo sentisse que sua documentação de sua gratidão funcionasse “[...] como retablos e orações, rituais de devoção dotados de algum poder mágico, capazes de conectá-la às pessoas que ela amava e de quem precisava.” (2012, p. 508).

[...] temos a impressão que a pintora se despede de Rivera e das pessoas, pois retorna à infância, fala de seu povo agradecendo-lhe, lembra de seus pais, sobretudo o exemplo de Guillermo Kahlo diante de uma existência de convalescência, assim como a artista, faz referência ao partido comunista que tão bem a acolhera e a respeitara, além de ter se sentido acolhida e cuidada de forma maravilhosa pelas enfermeiras que passaram por sua vida. (FACHIN, 2017, p. 164)

Essa fase de gratidão e de um olhar de otimismo sobre sua trajetória se repete na última entrada escrita<sup>28</sup> (Fig. 17) do diário da pintora mexicana:



(Fig. 17) Frida Kahlo, *O diário de Frida Kahlo*, 1954, p. 180.

A primeira linha da anotação é escrita em amarelo, em letras pequenas e a tonalidade tão desbotada que quase impossibilitam a leitura, enquanto o resto apresenta a cor azul e o tamanho maior, mas a caligrafia ainda é imprecisa e em alguns momentos quase ilegível. As duas cores escolhidas para registrar a última

<sup>28</sup> “Gracias a los médicos Farill – Glusker – Párres y el Doctor Enrique Palomera. Sanche Palomera. Gracias a las enfermeras a los camilleros y afanadoras y mozos del Hospital Ingles – Gracias al Dr. Vargas a Navarro al Dr. Polo y a mi fuerza de voluntad. Espero alegre la salida – y espero no volver jamás – Frida.” (Obrigada aos médicos Farill – Glusker – Párres e ao Doutor Enrique Palomera. Sanche Palomera. Obrigada às enfermeiras aos padioleiros aos esforçados atendentes do Hospital Inglês – Obrigada ao Dr. Vargas a Navarro ao Dr. Polo e à minha força de vontade. Espero alegremente a saída – e espero nunca mais voltar – Frida)

página são as mais utilizadas entre os elementos verbais do diário, talvez buscando exprimir a mistura de sentimentos e emoções vividos pela pintora durante seus últimos meses de vida, caso pensemos nos apontamentos de seu léxico de cores.

Assim como acontece em grande parte de seu diário, os últimos escritos de Frida Kahlo também são marcados por evidências do registro que a antecede. A página anterior é aparentemente uma tentativa de pintar uma paisagem em massas de cor, como aquelas que comumente ocupavam o segundo plano de seus quadros, em tons de azul, amarelo, verde, vermelho e preto. Talvez se tratasse da preparação para receber mais um autorretrato que ela não chegou a pintar, mas acabou se tornando o plano de fundo para seus escritos, criando uma atmosfera pictórica, quase até solene, tratando sua última confissão como um de seus autorretratos.

Aos moldes da carta escrita para Diego Rivera (Fig. 15), este escrito parece dividir-se em dois momentos. O primeiro se configura como uma espécie de carta ou bilhete em agradecimento aos médicos, enfermeiras e outros trabalhadores do Hospital Inglês, onde havia passado mais uma temporada para tratar de sua saúde. Sua última expressão de gratidão, no entanto, é direcionada a ela mesma, mais precisamente à sua força de vontade, retomando à sua personagem autocriada que sempre exibiu força e resiliência mesmo meio aos maiores sofrimentos. O segundo movimento seria então um comentário de Frida Kahlo, uma conclusão que poderia referir-se à sua saída do hospital ou efetivamente à sua saída da vida.

“Espero alegre a saída - e espero nunca mais voltar”: estaria Kahlo prevendo o fim de seus dias? Ou teria levado a cabo o desejo de suicidar-se declarado páginas antes? Questionamentos que ainda são feitos e que ganham força à medida que se observa a maior frequência de citações sobre a morte, incluindo pinturas de caveiras vestidas como aquelas de Posada, uma série de desenhos mais sombrios, além dos inúmeros agradecimentos e a tentativa de recapitulação de sua vida que compõe a parcela final de seu diário. Ela ainda registrou mais sete páginas com desenhos e pinturas autorreferenciais e de figuras aladas após sua última frase escrita, uma das citações da pintora mais disseminadas atualmente.

Nas últimas páginas do diário de Frida, há estranhas figuras femininas aladas, desenhadas de maneira muito mais caótica do que os autorretratos alados de meses anteriores. A anotação final é um desenho de um anjo negro nos céus – certamente o anjo da morte. [...] As últimas palavras de seu diário revelam, com tremenda pungência, sua vontade de olhar com *alegría* as realidades mais tristes e desanimadoras: “Espero a partida com alegria – e espero nunca mais voltar – Frida”. Essas palavras e seus derradeiros desenhos sugerem que Frida cometeu suicídio, embora oficialmente sua

certidão de óbito registre embolia pulmonar como a causa da sua morte em 13 de julho de 1954, uma terça-feira. Certamente a versão de Rivera para a morte da esposa não exclui a possibilidade de suicídio, mas ao mesmo tempo mantém a imagem de Frida como indomável em sua batalha pela vida. (HERRERA, 2012, p.520)

Além do motivo utópico relacionado anteriormente na presente pesquisa ao diário de Frida Kahlo, à medida que nos detemos em sua escrita confessional, podemos encontrar indícios que poderiam aproxima-lo também dos outros três motivos que justificariam a existência de um diário segundo Roland Barthes. Os motivos poético, histórico e amoroso podem ser relacionados a esta obra à medida que observamos: a constante presença da mesma paleta cromática e das temáticas que são repetitivamente abordadas em sua obra oficial. O fato de que a pintora além de registrar acontecimentos de sua vida privada, também utilizava seu diário para documentar suas impressões sobre fatos contemporâneos a ela, como suas lembranças da Revolução Mexicana e sua devastação com a morte de Stalin. Sua forma costumeira de se expressar verbalmente por meio de breves períodos, dentro dos quais algumas frases acabaram se tornaram célebres e seguem sendo amplamente citadas quando se lida com a vida e obra de Kahlo, como “árvore da esperança mantenha-se firme”, “pés para que os quero se tenho asas para voar”, “espero a saída com alegria e espero nunca mais voltar”, etc.

Com a observação deste pequeno recorte do diário pudemos nos aproximar mais do imaginário de Frida Kahlo, e observar as diferentes maneiras com que ela se expressava em sua escrita confessional, passando da prolixidade ao se declarar e apontar as qualidades de Rivera, e ao lidar com produção pictórica, e em contrapartida, a brevidade ao tratar de sua saúde e seu sofrimento físico. Sua preocupação com a escolha de das cores, e seu anseio em lidar com o pictórico está presente mesmo em meio às suas páginas predominantemente verbais, denunciando assim seu ofício. A autoficção ganha mais um espaço para ser desenvolvida em seu diário, tanto a partir de sua escrita confessional, quanto nas páginas em que efetivamente observa-se as relações entre visualidade e textualidade, material com o qual lidaremos no subcapítulo a seguir.

### 3.3 Relações entre pinturas e escritos

A primeira edição do fac-símile do diário de Frida Kahlo, de 1995, conta com a introdução e comentários de Carlos Fuentes, escritor que chegou a conhecer a pintora em vida. Nesses textos, o autor aponta que as palavras de Kahlo celebram os sentidos, e que suas breves frases descritivas carentes de verbos são frutos de uma escrita automática gravada em cores vivas. Ainda segundo Fuentes, Kahlo não impunha hierarquias em suas produções verbo-visuais, justapondo o sagrado e o profano, o belo e o desagradável, o orgânico e o tecnológico, o literal e o imaginado, e é claro, o íntimo e o público. Algumas destas e outras escolhas técnicas e temáticas da artista em sua obra pictórica e diarista as aproximam de um pensamento e estética surrealista, mas é preciso manter em mente que:

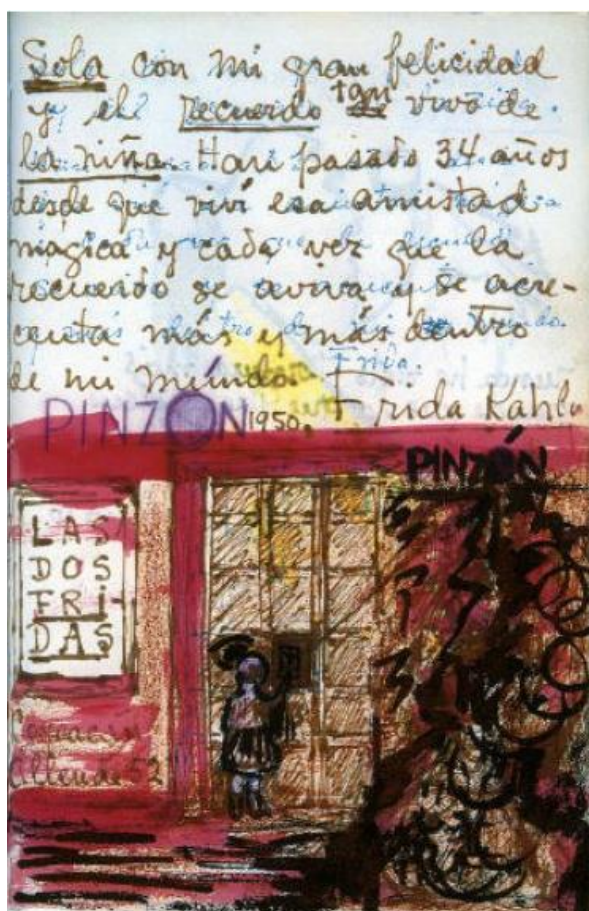
Kahlo foi revolucionária e libertária. Estava politicamente engajada na luta pela revolução comunista nas Américas. Admirava as ideias de Marx e Engels. Endeusava Lênin e recebeu Trotsky em sua casa, a Casa Azul, e tiveram um caso amoroso. Todos frequentam o seu diário. Esteticamente estava ao lado das vanguardas, principalmente do surrealismo. Não se deixou contudo submeter às imposições de André Breton e continuou afirmando nos seus trabalhos os traços inconfundíveis da cultura mexicana. Rechaçou com firmeza as ingerências colonialistas dos europeus na sua arte. Viveu na primeira metade do século XX atravessada pelas tensões culturais que hoje, explodidas, obrigam o pensamento crítico a buscar novos parâmetros. As questões de gênero, étnicas, sexuais, transgressões comportamentais, o cosmopolitismo e as ideias de nacionalidade já agitavam internamente a sensibilidade dessa mulher [...] (VIANNA, 2003, p. 84)

Ainda pensando na produção diarista da artista, mas agora partindo de uma produção efetivamente verbo-visual, destacamos a página a seguir, que se enquadra, assim como o todo o contexto da obra de Kahlo, na noção de autoficção, e traz a narração de algumas de suas memórias da infância, que podem se configurar, como observado no primeiro capítulo da presente pesquisa, como lembranças encobridoras, conceito cunhado por Freud. A pintora passa as três páginas anteriores relatando uma experiência que afirma ter vivido em sua infância enquanto se recuperava da poliomielite que a acometeu quando tinha apenas seis anos de idade.

A doença além de deixar como marca física a perna direita afinada em relação a outra, impediu que a pequena Frida Kahlo saísse de casa por algum tempo durante sua recuperação. E é durante esse período que se passa a narrativa fantástica que, diferentemente dos outros textos encontrados em seu diário, é intitulada. *Origem de As duas Fridas = Lembranças* é o nome dado para sua memória de sua infância que indicaria a história por trás de sua mais célebre pintura *As duas Fridas* (1939). Ao



decorrer das quatro páginas Kahlo conta sobre sua amizade com uma menina imaginária que devia ter a mesma idade que ela. Segundo a pintora, para se conectar com a amiga ela soprava no vidro da janela de seu quarto que dava para rua Allende e com o dedo desenhava uma porta pela qual saia em direção a uma leiteria chamada *Pinzón*, onde sempre a encontrava sua companheira alegre, ágil e dançante. O relato é encerrado com a seguinte página (Fig. 18) que une elementos verbais e visuais<sup>29</sup>:



(Fig. 18) Frida Kahlo, *O diário de Frida Kahlo*, 1950, p. 103.

A página é novamente interpelada em seu eixo vertical, criando dois movimentos. A metade de cima é destinada a abarcar a conclusão de suas lembranças infantis, onde, com tinta em um tom terroso, a artista destaca a informação de que está sozinha, mas feliz ao se lembrar da amizade mágica que teve com a

<sup>29</sup> “*Sola con mi gran felicidad y el recuerdo tan vivo de la niña. Han pasado 34 años desde que viví esa amistad mágica y cada vez que la recuerdo se aviva y se acrecenta más y más dentro de mi mundo. Pinzón 1950, Frida Kahlo. Las dos Fridas. Coyoacán Allende 52.*” (Sozinha com minha grande felicidade e a nítida lembrança da menina. Passaram-se 34 anos desde que vivi aquela amizade mágica e cada vez que a recordo mais ela se aviva e mais cresce dentro do meu mundo. *Pinzón 1950, Frida Kahlo. As duas Fridas. Coyoacán Allende 52.*)

menina que segue, cada vez que ela se recorda, mais viva em seu mundo. Kahlo pontua que os encontros com sua amiga imaginária se passaram há trinta e quatro anos, entretanto, ao observarmos o ano com o qual data o registro, 1950, percebemos que esse cálculo foi feito a partir da data de nascimento ficcional da pintora.

O escrito é finalizado com o ano do registro, a assinatura Frida Kahlo e o nome da leiteria de sua imaginação *Pinzón* com uma tinta de cor diferente do resto do relato, dessa vez, roxa. É provável que não seja uma coincidência o fato de este também ser o nome de um pássaro, à medida que ao decorrer do diário, diversas imagens de pássaros são pintadas e desenhadas por Frida Kahlo, que inclusive chega a declarar em uma das páginas “Eu sou ave”. As figuras aladas poderiam indicar a ânsia por liberdade da artista que era prejudicada por sua debilidade física.

Na parcela inferior da página, funcionando como uma espécie de ilustração que finaliza o relato desenvolvido nas últimas páginas, está uma composição pictórica em tons terrosos, vermelhos e negros, que:

Muito mais do que apenas ornar ou elucidar um texto, sua imagem simboliza, narra e persuade. O desenho é verticalmente dividido na mesma proporção em três partes. No lado esquerdo da composição, aparece uma moldura com o título, escrito em maiúscula: “LAS DOS FRIDAS”. É curioso observar que Frida quebra a palavra “FRIDAS” em duas partes — “FRI-DAS” —, o que, de certa forma, visualiza tipograficamente a existência de dois eus, inclusive o texto em si é escrito também duas vezes: na primeira versão, em tinta azul, e na segunda, em tinta marrom, sobreposto ao original, cujas cores, inclusive, estavam constantemente presentes nos quadros que já vimos. O próprio texto é duplicado como se fosse narrado em duas vozes. Ora, esses fatos reforçam a noção de que sua companheira imaginária realmente era seu alter ego ou segundo eu. Embaixo da moldura, registra-se o endereço de “La Casa Azul”, e sendo assim, a cena se encaixa dentro de um cenário “real”. O lado direito da composição, sob a legenda “PINZÓN”, está cheio de figuras abstratas, feitas por linhas, espirais, ziguezagues e manchas, que produzem um sentimento inseguro e dispersivo. (LIM, 2005, p. 279)

O ambiente simplificado pintado seria o interior de seu quarto na Casa Azul. E no terço central da imagem está o autorretrato da pequena Frida Kahlo, que de costas para o observador tem o olhar voltado para um dos vidros mais baixos da janela gradeada que apresenta coloração diferenciada dos outros. Os cabelos são curtos e as vestes são compostas por uma blusa de mangas curtas, uma saia plissada curta, e aparentemente botinhas de cano, o tipo de roupa e corte de cabelo que ela costumava usar durante a infância. Kahlo se autorretrata completamente só, realizando o ato que a levaria à liberdade para além daquele ambiente fechado, onde encontraria sua amiga e não estaria mais sozinha. Com a mão direita ela desenha uma porta no terceiro vidro de baixo para cima na coluna central da janela. Um grande

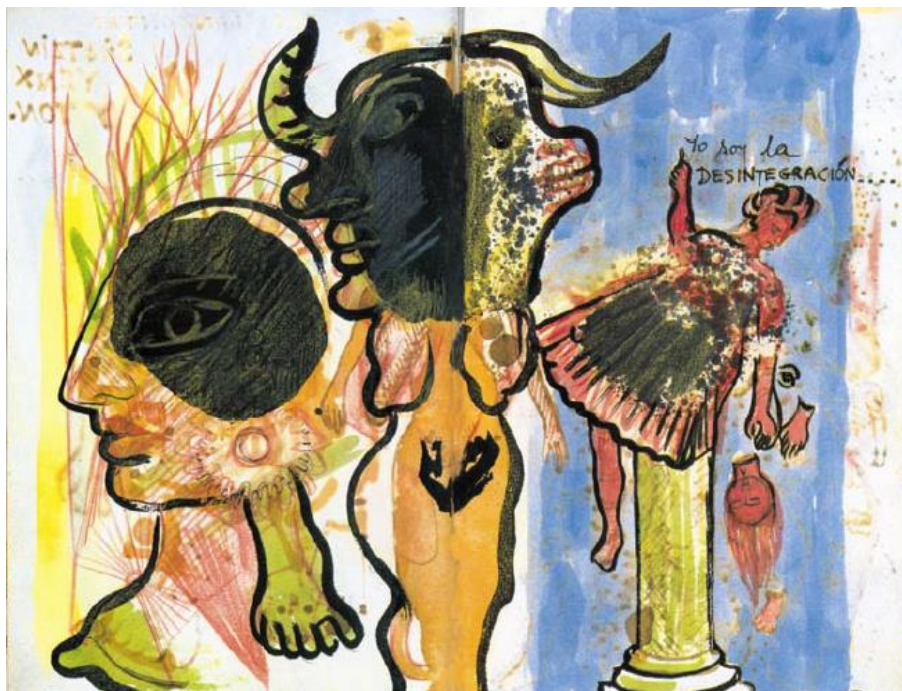


olho, figura que também se repete ostensivamente ao decorrer do diário, desenhando no vidro à esquerda parece observar a ação da garota.

A janela ao mesmo tempo que bloqueia sua saída para o mundo exterior, é o elemento elencado por ela para ser o portal entre a realidade de enclausuramento e solidão e a fantasia da liberdade e alegria. Ao olhar para os vidros da janela, Kahlo via sua imagem refletida, seu duplo, como acontecia quando utilizava os espelhos ao autorretratar-se. Com esta narrativa verbal e visual utilizada a fim de relacionar seu duplo com a amiga imaginária e assim explicar a origem de sua pintura *As duas Fridas*, a artista acaba também justificando a composição de seus outros autorretratos duplos, a percepção da dualidade de seu eu, a consciência da fragmentação de seu sujeito.

Assim como acontece na grande maioria dos quadros de Frida Kahlo que apresentam a inserção de escritos, em seu diário as legendas também são elementos frequentemente adotados. Mas no caso das legendas utilizadas no contexto diarista, sua função não é de apresentar a oferta da obra a alguém, característica comum aos ex-votos pictóricos, afinal, é de se deduzir que os autorretratos e outros tipos de pinturas e desenhos ali presentes foram produzidos com o objetivo de permanecerem cerrados no diário íntimo, direcionados apenas ao olhar da própria artista. As legendas aqui são breves, e geralmente possuem o objetivo de informar, de alguma forma, sobre o que estaria exposto na composição visual que complementa e acompanha, ou de lançar uma frase solta, um pensamento pontual que figurava o imaginário de Kahlo no momento daquela criação.

Entre o grupo de pinturas e desenhos que apresentam a inserção de legendas escritas se localiza a composição verbo-visual que ocupa duas páginas subsequentes do diário de Frida Kahlo a ser estudada (Fig. 19). Na área central da obra, ocupando o espaço em que as duas páginas se unem, está localizada uma figura fantástica, uma hibridização do deus Janus, divindade romana que conseguia ver o passado e o futuro simultaneamente por possuir duas cabeças voltadas em sentidos diferentes, com Minotauro, criatura mitológica que possui cabeça de touro e corpo de homem ostensivamente abordada na obra de Picasso. Entretanto, a criatura com duas faces é retratada com o corpo de mulher, pelo que indica os fartos seios e a genitália feminina, contrariando a afirmativa masculinidade presente nas histórias e representações dos personagens adotados. Aqui a figura é ao mesmo tempo Minotauro e musa, ou possivelmente Minotauro e criadora, caso associemos o corpo feminino pintado em tons pastéis a um autorretrato de Kahlo.



(Fig. 19) Frida Kahlo, *O diário de Frida Kahlo*, s.d., p. 58-59.

O tratamento pictórico dado as imagens é quase tosco, com suas grossas linhas delimitando os contornos, bem distante do preciosismo técnico adotado em sua obra oficial que foi levada a público. Enquanto o corpo feminino é retratado de frente, as duas faces da criatura são pintadas de perfil, cada uma encarando um movimento diferente da composição. A cabeça que ocupa a página esquerda tem coloração preta, e apesar de apresentar o conjunto de traços faciais humanos, possui também um chifre em cor verde, dividindo a característica do touro. O olhar dessa cabeça está direcionado para um busto feminino simplificado e de feições delicadas, possivelmente um autorretrato de Kahlo.

O busto em perfil é colorido a partir de pequenos desenhos de figuras que se parecem com sóis ou flores, e rabiscos em tons de verde, amarelo e vermelho, que ora se assemelham a folhagens, ora a artérias ou labaredas. Uma mancha redonda de tinta preta está localizada na altura de seu olho aparente, e curiosamente, em uma provável alusão ao motivo do sofrimento físico de Kahlo, um pé de cor esverdeada é posicionado próximo ao pescoço da figura, quase como os brincos em formato de mão que havia ganhado em um encontro com Picasso.

Traçando uma relação com o mito de Janus, pode-se associar a face da esquerda com a observadora do passado, que seria correspondente ao busto de Kahlo com belas feições e a postura altiva, o olhar erguido. Quanto ao futuro, vislumbrado pela cabeça de touro branca com pequenas manchas em verde, azul e

amarelo, seria seu autorretrato de corpo inteiro, que pode ser considerado o elemento protagonista da obra, e figura a segunda página, no terço direito da composição. Nele, a artista tem seu rosto pintado em perfil olhando para baixo enquanto o corpo que é representado voltado para frente, parece estar caindo ao equilibrar-se precariamente em uma coluna dórica em tons de branco, verde e amarelo, [...] o que só poderia ser visto como um pedestal irônico para uma figura tão desprovida dos ideais clássicos de equilíbrio, unidade e harmonia” (HERRERA, 2011, p. 499). Kahlo se autorretrata usando uma veste tehuana nas cores da bandeira mexicana e sua pele e cabelos em um penteado no alto da cabeça apresentam uma coloração avermelhada.

O corpo de Kahlo, que se fragmenta à medida que parece cair, tem o “[...] aspecto de uma marionete com membros desarticulados, tentando firmar-se sobre uma coluna clássica.” (BATISTA, 2015, p. 185). Ela não possui uma das pernas, em uma direta referência ao membro atrofiado por conta da poliomielite e mais tarde afetado pela gangrena. A pintura acaba antecipando a amputação cirúrgica real pela qual a artista se submeteu em 1953. O braço esquerdo da pintora parece soltar-se do resto do corpo no momento em que a cena é registrada, e une-se a uma mão, um olho com sobancelha, uma cabeça cujo rosto está voltado para frente e apresenta as típicas sobancelhas unidas de Kahlo, e novamente a figura de um pé.

Logo acima da cabeça da Frida Kahlo da direita está localizado o elemento verbal<sup>30</sup> da composição. Distintamente das legendas presentes nas pinturas de ex-votos, que são separadas da narrativa visual, geralmente posicionando-se em faixas nas extremidades inferiores das telas, a informação escrita ocupa o mesmo espaço do autorretrato de corpo inteiro, mais precisamente as massas de tinta azul que funcionam como seu plano de fundo, provavelmente uma simulação do céu, artifício usualmente empregado em seus quadros. Em tinta preta, destacando a última palavra por escreve-la em letras bastão, e não na caligrafia cursiva com a qual iniciara a sentença, a artista declara: “Eu sou a desintegração”.

Kahlo reafirma, agora por meio de palavras, a consciência de seu sujeito e de seu corpo fragmentados que foram explorados pictoricamente a partir do dualismo apontado pelas personagens, e na representação literal de sua desintegração física. Aqui, ao expor de forma ainda mais direta a mistura entre elementos autorreferenciais e ficcionais, reais e fantásticos, a insinuação de diferentes tempos na composição,

---

<sup>30</sup> “*Yo soy la desintegración...*” (Eu sou a desintegração....)

além da clara fragmentação como conceito e forma, Frida Kahlo acaba confirmando o caráter autoficcional da obra.

“Esse sentimento de desagregação perpassará pela criação artística dessa pintora e trará à tona, muitas vezes, desenhos de partes de seu corpo, tal como seu pé enfermo – símbolo de sofrimento.” (BATISTA, 2015, p. 185). Outra página do diário na qual encontra-se tanto a questão da literal da fragmentação a partir da representação de membros deslocados de seu ambiente natural, quanto a inserção de legendas<sup>31</sup>, é a apresentada abaixo (Fig. 20):



(Fig. 20) Frida Kahlo, *O diário de Frida Kahlo*, 1953, p. 154.

Aqui, de forma simplificada em adoção de elementos se comparada a página anterior, observa-se um autorretrato incomum de Frida Kahlo, partindo da representação exclusiva de seus membros inferiores. Desenhados com instáveis linhas azuis grossas e pintados com tinta amarela, ocupando uma grande área no centro da página estão localizados os dois pés da artista sobre uma espécie de

---

<sup>31</sup> “*Pies para qué los quiero si tengo alas pa' volar. 1953.*” (Pés para que os quero se tenho asas para voar. 1953.)

pedestal, como se fossem uma escultura em exposição. Um pé está sobreposto ao outro, o membro esquerdo está posicionado por baixo do direito, deixando visível apenas sua metade da frente.

O membro direito possuiu uma extensão do pé até a panturrilha, entretanto uma ruptura na altura do calcanhar, como uma rachadura, cria mais uma fragmentação e desfaz a conexão entre as duas partes. Da extremidade superior da perna, apesar da forma bastante similar, e subvertendo a lógica que levaria a representação veias e artérias saindo do pedaço de anatomia humana, crescem arbustos espinhosos. Os espinhos, assim como utilizados em sua obra oficial, carregam aqui a noção de sofrimento físico, mas uma vez permitindo a associação da imagem da artista com um mártir, reformulando aqui sua própria coroa de espinhos.

O fundo é pintado sem preocupação em manter a uniformidade. Uma tonalidade de vermelho parecida com sangue se espalha pela composição, possivelmente o sangue que se esvairia das veias-arbustos, trazendo dramaticidade à cena que aponta a ruptura brusca e violenta do membro. A cor amarela pouco natural escolhida para pintar os membros inferiores, nos remete ao léxico de cores presente em seu diário, no qual a artista estabelece a associação com a enfermidade, e também à loucura, que podem ser relacionadas ao difícil período de sua biografia, confirmado pela presença da datação na legenda com o ano de 1953, momento em que descobriu que teria que amputar sua perna, causando-lhe além do sofrimento físico, um grande dano emocional.

Abaixo do pedestal que suporta os pés, com a mesma tinta azul utilizada para gravar os traços e contornos do desenho, Kahlo insere mais um de seus pensamentos, a frase que se tornou uma marca registrada da artista após a publicação do diário, e possivelmente sua citação mais repetida entre os admiradores de sua vida e obra ao redor do globo: “Pés para que os quero se tenho asas para voar”. Em meio a dramaticidade e sofrimento evocado pela composição visual, a pintora, a partir de seu escrito, tenta manter-se esperançosa, firme, indicando que mesmo com suas debilidades físicas, que seriam ainda acentuadas com a futura amputação de sua perna, ela ainda conservaria sua liberdade, sua pulsão criativa que a permitiria voar.

As asas e criaturas aladas, como pássaros, anjos e, mais frequentemente pombas, se tornaram cada vez mais recorrentes ao decorrer do diário de Kahlo, se configurando, em muitos casos, como símbolos de sua esperança e otimismo, mas

principalmente, de sua ânsia por liberdade. A oscilação de humor vivada nos últimos anos de vida da pintora se revela também nas diferentes abordagens dessas figuras.

Enquanto na página acima a afirmação de sua posse de asas é encarada de forma positiva e esperançosa, mesmo em meio a uma situação ruim, em outros momentos, elas carregam a evidência do que Kahlo não terá mais, como quando se autorretrata com asas quebradas, que impediriam seu voo, assim como a falta da perna direita interferiria em sua liberdade de ir e vir, imagem escolhida para figurar a capa da publicação de seu diário íntimo.

Nas duas páginas com legendas observadas, o elemento escrito não está efetivamente separado visualmente do contexto das composições pictóricas, afinal dividem o mesmo plano de fundo que elas. Mas também é perceptiva uma certa noção de delimitação do espaço destinado às informações escritas, geralmente na faixa inferior ou superior do desenho ou pintura, de certa forma, ainda como resquícios da estrutura composicional dos ex-votos tão utilizada em seus quadros. Sempre que possível ao decorrer do diário, Kahlo criava interrupções das narrativas visuais para permitir que as curtas sentenças estivessem legíveis e não perdessem sua essência de legenda que complementa o elemento pictórico, evitando assim sobreposições entre as duas linguagens. Entretanto essa preocupação é gradativamente anulada à medida que a artista se dedica aos poemas compostos a partir de escrita automática e associações de palavras, que mais extensos, por vezes acabam justapondo ou sobrepondo os componentes do campo da visualidade.

A página a seguir (Fig. 21) é um dos casos nos quais os elementos imagéticos se relacionam com dados verbais que se utilizam da escrita automática e da associação de palavras. Diferentemente do que acontece na grande maioria das composições verbo-visuais do diário, onde Kahlo desenvolve pinturas e desenhos autorais e originais, aqui observa-se a experimentação da artista em uma outra técnica, a partir da colagem de uma imagem criada por outrem.

É notável o fato de que que parte da elaboração escrita deste fragmento do diário é obliterada pela inserção do componente visual a partir da colagem da imagem. Não é possível descobrir a intenção por trás do ato: autocensura? Criar a noção de confissão inalcançável? Recomeçar o registro do zero? Seja qual for, algumas palavras, ou fragmentos delas, aparecem na lateral da imagem, como *villa* (vila), *tuya*, (sua) que é escrita em tinta preta, mas acaba ganhando uma característica cromática ao ser realçada com vermelho por cima, *árbol* (árvore), que é sutilmente pintada com



um tom terroso, associando a palavra à sua cor material, e *voyage* (viagem), palavra em francês que acaba abrindo uma teia de relações com o material visual e a composição escrita<sup>32</sup> abaixo.



(Fig. 21) Frida Kahlo, *O diário de Frida Kahlo*, s.d., p. 88.

Seguindo a informação deixada visível e observando o formato e um pequeno detalhe na extremidade inferior direita da composição colada, uma logomarca e logo abaixo, o nome Paris, pode-se deduzir que o material utilizado seria um cartão postal, e que possivelmente, a escrita fragmentada seja referente às memórias da viagem que Frida Kahlo fez à França no ano de 1939.

A reprodução utilizada, provavelmente pela ação do tempo, não é muito nítida, mas ainda é possível apreender que é composta pelo retrato de uma mulher com cabelos escuros presos em um penteado no alto da cabeça, trajando um vestido longo deixando aparente um de seus seios que capturam sua atenção, a levando a abaixar

<sup>32</sup> "Sonrisa gota, sota, mota. Mirto, sexo, roto. Llave, suave, brota. Ternura Licor mano dura. Amor silla firme. Gracia viva. Viva plena. Llena. Son..." (Sorriso gota, sota, mote. Mirto, sexo, roto. Chave, suave, brota. Ternura Licor mão firme. Graça viva. Vida plena. Plena. São...)

o rosto e conduzir sua mão direita em direção a ele. A figura feminina está sentada diante de dois espelhos que refletem sua imagem, criando assim um jogo de olhares, o que acaba remetendo ao uso de espelhos por Kahlo durante a criação de suas obras. Talvez seja esse o motivo que levou a artista a interferir na composição visual, pintando o vestido de vermelho, retocando e dando destaque ao seio nu e modificando totalmente o rosto em perfil, em uma possível apropriação do material, tornando-o um de seus autorretratos, como fizera em *Retablo* (1940, Fig. 8).

Abaixo da imagem se localiza o conteúdo escrito explícito da página. Com tinta vermelha, em letra bastão maiúscula e em uma escala maior, e provavelmente com o uso de um pincel mais espesso utilizado para pinturas, ela grava as palavras sorriso e ternura, adicionando assim um certo valor pictórico a esses termos que estão em destaque, e que são sobrepostas por palavras em tamanho menor e traço mais estreito em tinta preta. Kahlo acaba compondo uma espécie de poesia visual a partir da associação de palavras que se aproximam por sua sonoridade, como “*gota, sota, mota*”, e por motivos outros desconhecidos pelo leitor. Os termos escolhidos, no geral, possuem uma conotação positiva, indicando ser aquele o registro de um momento bom, em que a artista se sentia viva e plena, como é apreendido em um verso ao fim do escrito. Considerando o teor da imagem escolhida que exalta a sensualidade feminina em associação a outros relatos ao decorrer do diário que também apontam referências à viagem à Paris, é possível apontar que as lembranças se referem a um romance homoafetivo que a pintora viveu em terras francesas.

Ao decorrer do diário são encontrados diversos poemas escritos por Kahlo que seguem a mesma característica de associação livre de palavras. Alguns de seus exercícios de escrita automática chegam a se estender por três páginas seguidas, anotadas do início ao fim. Batista aponta em seu *Frida Kahlo para além da pintora* (2010) que, ao se deter no estudo da produção de cartas e poesias da artista, Raquel Tibol buscou orientação de um renomado nome da pesquisa literária no México, Antônio Alatorre, que em 2003 atestou a relevância de sua criação escrita e “conferiu a ela o *status* de poeta”. Ainda:

Segundo Tibol, a poesia de Frida foi influenciada por um movimento de vanguarda diferente, representado no México pelo Estridentismo, [...] movimento artístico interdisciplinar que se iniciou na cidade do México em 31 de dezembro de 1921, depois do manifesto *Actual N°1* pelo poeta Manuel Maples Arce. [...] Os artistas estridentistas conjugavam o aspecto moderno do Futurismo com a irreverência do Dadaísmo. O Estridentismo tinha, como seus atributos primordiais, a emoção como fonte da criação estética, os protestos radicais, a força interna, a associação livre, pirotecnias verbais,



solidariedade com as causas operárias e camponesas, e a defesa de mudanças estruturais na sociedade. (BASTOS, 2010, p. 73-74).

Os aspectos fragmentários, dinâmicos em união à ação rápida e a subversão, características principais da construção poética estridentista, são prontamente observadas na escrita de Frida Kahlo, o que justifica a associação feita por Tibol. O automatismo e a velocidade por eles exaltados, tão distantes da criação obra oficial da artista, eram elementos constantes entre sua construção literária. Ainda sobre as práticas do movimento vanguardista mexicano, a adoção do humor e ironia para manipular as noções de realidade são também abordadas pela pintora que era conhecida pelo humor ácido com o qual lidava com situações de seu cotidiano, registrado também por vezes em sua produção verba-visual.

A preocupação dos membros do Estridentismo em construir obras que unissem as ideias primeiras da Revolução Mexicana ao pensamento político e ideológico de esquerda, apesar de não estar explícita em todas as produções de Kahlo, como já chegamos a levantar ao lidar com sua produção artística oficial, era algo inerente à sua arte e com presença solidificada em seu cotidiano e em sua construção autoficcional. Ou seja, as criações pictóricas, verbais e verbo-visuais de Frida Kahlo se aproximam de uma lógica estridentista, seja por suas estratégias e características formais, seja por seus aspectos conceituais. A arte de Kahlo

[...] contém assim uma mensagem política inerente, [...] A sua identificação com a nação mexicana e as suas raízes culturais não podem ser vistas, somente, como um retrato do meio privado que a rodeava ou dos seus problemas pessoais. É claramente uma atitude intelectual influenciadora pelos desenvolvimentos políticos e culturais que se seguiram à Revolução Mexicana." (KETTENMANN, 2006, p. 83)

Ainda sobre a fragmentação como forma e estratégia nas composições verbo-visuais de Frida Kahlo, e ainda pensando em seus poemas que se aproximam das construções estridentistas, nos detenhamos na página a seguir (Fig. 22). Neste fragmento do diário as informações dos campos da visualidade e da textualidade se unem de forma definitiva, em uma caótica composição na qual estão dispostos em justaposições e sobreposições. Os tons terrosos amarelados, os mais utilizados na metade inicial do documento, são elegidos para registrar os desenhos, enquanto o azul, cor predominante na parcela final do diário, é estipulado para desenvolver a escrita, ambos contando com pontuais detalhes em tinta vermelha.



(Fig. 22) Frida Kahlo, *O diário de Frida Kahlo*, s.d., p. 67.

Rostos são os elementos protagonistas da composição verbo-visual, sendo quatro áreas distintas da página ocupadas por estas figuras. Os dois desenhos que se localizam no lado direito, são retratos de Diego Rivera, sua face arredondada, com os olhos grandes e saltados e os grossos lábios, é retratada de forma infantilizada, remetendo à constante referência que Kahlo faz a ele, inclusive no próprio diário, como seu filho. Nas duas ocasiões a pintora destaca o formato redondos dos rostos, que são desenhados até a altura do queixo, com círculos em tinta vermelha, sendo um retratado de frente, e outro em três quartos, no qual ela adiciona uma espécie de boné na mesma tinta azul utilizada na escrita<sup>33</sup>, infantilizando ainda mais a figura.

O lado esquerdo da composição é reservado para os autorretratos de Kahlo. O primeiro, também desenhado somente até a altura do queixo, se estrutura, de alguma forma, como uma representação cubista do corpo humano. A face que é

<sup>33</sup> “Deseo. La que se parió a sí misma. Icelti. Que me escribió el más maravilloso poema de su vida entera. Dar...ía mar hacer besar. Yo amo a Diego y a nadie más.” (Desejo. Ela deu à luz a si mesma. Icelti. Que me escreveu o mais maravilhoso poema de toda a sua vida. Eu dar...ia mar fazer beijar. Amo a Diego e a mais ninguém.)

autorretratada primeiro totalmente de frente, curiosamente sem a presença dos olhos, se fragmenta por mais três vezes, alternando entre visualizações de frente e de perfil. A forma humana é apresentada em ângulos diferentes simultaneamente, evocando uma certa sensação de movimento. O vermelho está novamente presente, agora de forma mais sutil, destacando alguns pontos dos contornos das imagens.

No autorretrato abaixo encontra-se a Frida Kahlo usualmente presente em sua obra oficial. O desenho chega até a altura do busto e o rosto sustentado pelo longo pescoço se posiciona em três quartos. O cabelo está preso para cima, provavelmente em um dos penteados trançados, as sobrancelhas unidas e os lábios grossos se destacam em meio a delicadeza da figura. Bem próximo ao segundo autorretrato, possivelmente como uma continuação dele, está um perfil que assim como a primeira imagem da pintora, se fragmenta, dessa vez, se repetindo por algumas vezes, como se estivesse movimentando-se em direção à direita.

Outros fragmentos de rostos, como olhos, narizes, bocas e insinuações de perfis se misturam com rabiscos e rasuras que acabam dificultando a leitura dos dados escritos da composição. Palavras soltas, pequenas frases sem pontuação e escritas em direções diferentes compõem o curto poema fragmentado, desintegrado de Frida Kahlo. Os temas principais da parcela visual da página, indicados pelos retratos de Rivera e seus autorretratos, se repetem no contexto verbal.

Assim como a divisão visual que reserva o lado esquerdo para os autorretratos de Kahlo e o lado direito para os retratos de Rivera, o poema também parece estar dividido em dois momentos, a metade superior direcionada a ela, e a inferior a ele. Sobre o marido, a artista dedica parte do escrito em que compõe uma breve associação de palavras, iniciada por um jogo com a palavra *daría* que é dividida a fim de formar a partir dela outros verbos, dar, seu infinitivo e ia, que são seguidos pelos termos mar, fazer e beijar. Kahlo encerra o poema com uma declaração de amor ao muralista, apontando ser ele o único destinatário de seu afeto.

Contudo, é na parcela superior do poema que se encontram suas estrofes de maior relevância. Após escrever a palavra desejo, que centralizada na página pode indicar o título do escrito, está lançada a frase: “Ela deu à luz a si mesma”. O que provavelmente seria uma citação direta à Lola Álvarez Bravo, fotógrafa e amiga íntima que certa vez afirmou que Kahlo seria a única pintora que deu à luz a si mesma. Também nos remete ao quadro *Meu nascimento* (1932) em que é registrada a cena do parto de um bebê que tem as mesmas feições de Frida Kahlo por uma mulher com

a cabeça coberta por um lençol, sobre o qual ela comentou “A minha cabeça está coberta porque, coincidentemente à elaboração da pintura, minha mãe morreu.” (KAHLO *apud* HERRERA, 2011, p. 198). Ou seja, o fato de se declarar como sua própria criadora, já havia sido elaborado artisticamente antes. Logo depois, está a palavra *Icelti*, que significa sozinha no idioma asteca *naualt*, gravada em tinta vermelha com letras bastão, que se difere do resto do escrito em que seguia um padrão da caligrafia cursiva em azul.

O destaque dado à palavra sozinha aponta que ela, e apenas ela, seria a responsável por sua autocriação, pelo nascimento de Frida Kahlo. A escolha em escrever o termo em *naualt*, assim como o uso do idioma em outras passagens do diário, também evidencia e sublinha a presença de um posicionamento político ao explorar as raízes de sua nacionalidade, mais precisamente sua *mexicanidad*:

Aqui, como faz ver Sarah Lowe, a cultura mexicana está representada nas palavras em *naualt* (língua asteca), nas figurações remanescentes da civilização indígena, no léxico de cores e referências: o marrom bem escuro de molho picante de chocolate usado na culinária mexicana; o solferino que lembra o sumo da flor do cactus nopal, que chama atenção pela semelhança com a genitália feminina; o tom magenta asteca e o vermelho sangue do atum. Para Carlos Fuentes, que conheceu Frida pessoalmente, ela considerava a si mesma como herdeira de uma fonte incrivelmente rica de imagens, e invocar a civilização asteca, origem de sua cultura, soava para ela como um gesto político, em um período pós-revolucionário [...]” (VIANNA, 2003, p. 73-74)

Logo após a inserção da palavra em *naualt*, Kahlo afirma que lhe escreveram o mais maravilhoso poema de toda a sua vida, entretanto, não há nenhuma pista sobre o sujeito, deixando assim uma lacuna, uma dúvida sobre a quem ela estaria se referindo. Contudo, considerando o contexto geral da composição e a forte afirmação que a antecede, ficamos propensos a considerar que ela estaria, novamente, falando sobre si. E o mais maravilhoso poema escrito ao qual ela se refere seria ela mesma como sua autocriação, a personagem Frida Kahlo, a mais mexicana entre as mexicanas, protagonista de sua autoficção.

Nesta página, as aproximações com a construção autoficcional vão se tornando ainda mais claras. A partir de uma contextualização prévia, o leitor logo apreende que autor e personagem da obra verbo-visual são a mesma pessoa, e se configuram como o tema principal da composição. A mistura entre elementos da realidade e da ficção também são evocados. A exaltação da fragmentação está na estrutura verbal, inclusive no trato das palavras, como no jogo com o verbo daria, e na construção das imagens, como nas faces que, de certo modo, evocam a estética cubista. Por fim, a

criação de sua personagem, tão discutida entre os estudos sobre Frida Kahlo, dessa vez é afirmada e registrada, por meio de palavras da própria criadora, validando assim sua associação com a autoficção.

Frida se via com o olhar construído na interação com o *outro* pela memória pessoal/coletiva, pela cultura mexicana/indígena, pela dor do corpo e da alma que a acompanhou a vida toda, pelo diálogo com os intelectuais e artistas do seu tempo, pelo engajamento político, pelas ideias revolucionárias, pelo amor e admiração por Diego Rivera, pela fotografia do seu pai, [...] Dessa matéria, que passa pelo filtro da autora-criadora, é feita a sua obra cujas máscaras dela mesma nos olham e nos indagam e requisitam o olhar engajado, posicionado. (ALVES, 2012, p.180)

Ao explorar as relações entre visualidade e textualidade no diário íntimo de Frida Kahlo a partir da leitura de algumas páginas selecionadas entre as cerca de cento e setenta que compõem o seu total, foi possível observar a composição de narrativas que misturam fatos da biografia da artista e elementos fantásticos sendo complementadas por composições visuais, como uma forma de ilustrar e enriquecer o imaginário o que havia sido explorado a partir de palavras previamente. Pudemos testemunhar novamente evocações à obra oficial da artista, de forma ainda mais direta, incluindo a citação do título de seu mais célebre autorretrato em conjunto com a insinuação de uma confissão sobre sua origem.

O “[...] princípio dualista que caracteriza muitos dos seus trabalhos, remonta à mitologia do antigo México, em que a artista se inspirou. Tornou-se a expressão da sua filosofia da natureza e da vida, a sua visão do mundo.” (KETTENMANN, 2006, p. 68), também é frequentemente encontrado em páginas do diário. A obra que se configura como uma criação híbrida, utiliza-se do dualismo seja formalmente pela divisão espacial entre elementos visuais e verbais, seja conceitualmente nas narrativas que desenvolvem questões como realidade e ficção, passado e presente, vida e morte, esperança e desalento, etc.

Aqui também observamos a presença das legendas comuns aos seus quadros que propunham a inserção de elementos verbais em meio a um ambiente predominantemente visual, seguindo a estrutura compositiva ex-votiva. Dentro do contexto diarista as legendas não têm função dedicatória, mas de apresentar breves informações, e mais frequentemente, lançar pensamentos curtos e certos, sobre seus sentimentos e sensações, alargando as possibilidades de interpretação das composições imagéticas. Os escritos aqui, formalmente, se aproximam mais dos dados pictóricos, ocupando o mesmo ambiente, o mesmo plano de fundo, mas a fusão entre ambos ainda não é completa.

Por fim, foram abarcadas as páginas em que os poemas de Kahlo ocupam efetivamente o mesmo espaço que seus desenhos e pinturas, justapondo-se e por vezes até chegando a sobreporem-se. Os poemas da artista caracterizam-se por associações de palavras e curtos versos que geralmente são frutos de uma escrita automática, lidando assim com a espontaneidade e a fragmentação. Os temas seguem a autorreferencialidade de toda a sua obra, e os diferentes materiais e cores utilizados em seus escritos acabam também conferindo um certo valor pictórico aos dados verbais. As características estruturais e a imanente natureza política na forma de pensar e criar em sua arte e vida, aproximam os poemas de Frida Kahlo aqueles produzidos no movimento estridentista mexicano.

Com a leitura das páginas selecionadas e testemunhando a exaltação de seu caráter híbrido e fragmentário, é reafirmada a associação do diário íntimo de Frida Kahlo, assim como toda a sua obra pictórica, com a autoficção. Encerrando os apontamentos sobre este material, traçaremos um breve panorama sobre as características e impressões gerais observadas ao decorrer da fruição deste arquivo de memórias que se tornou um livro de artista, uma obra de arte:

Quanto aos aspectos formais é possível observar o constante uso de tons terrosos e amarelados, principalmente em sua metade inicial, e de azulados na parcela final, cores que também são muito frequentes entre os quadros da artista. Imagens de olhos, pés, sóis, asas, pássaros e figuras antropomórficas aladas são constantemente evocadas, misturando-se os escritos e evidenciando-se em meio às pinturas e desenhos. As representações humanas geralmente apresentam as áreas dos olhos e dos órgãos genitais destacadas, a sexualidade da artista apontada de forma mais sutil e metafórica em suas telas levadas a público, aqui é explorada de forma mais explícita. Seguindo a tendência de sua obra oficial, os autorretratos são as composições visuais que mais se repetem ao decorrer das páginas, logo seguidos pela frequência de aparições pelos retratos de Diego Rivera. Ainda sobre o marido, constantemente referido como seu filho em seu cotidiano e em sua obra, pode-se afirmar que seja o assunto mais abordado no início do diário, seu protagonismo sendo trocado pelo sofrimento físico e amputação da perna nas páginas finais, nas quais as datações dos registros se tornam mais frequentes. As retratações da artista como a personagem de mulher mexicana, a tehuana Frida Kahlo são comuns no diário, e a manipulação de datas e idades para confirmar sua data de nascimento como o ano

da eclosão da Revolução Mexicana, 1910, reafirmam o caráter autoficcional de sua criação que para além da arte, também se estabelece na vida.

O diário de Frida Kahlo foi aqui estudado não com o intuito de traçar uma investigação comparativa ou qualitativa em relação à produção pictórica oficial da artista. Agindo ao contrário de separar os dois de tipos de criação, a proposta é de uni-las, trazendo essa composição marginal para o conjunto da obra de Kahlo. Ao nos dedicarmos à fruição deste material, além de atestar o imaginário da artista mexicana em seu estado mais cru, e provavelmente mais espontâneo a partir das inúmeras leituras possíveis que se depreendem das relações entre imagem e texto ao decorrer das páginas, nos deparamos com a compreensão de que, apesar da linguagem e do tratamento estético diferenciado das telas que a artista pintou durante a vida, o diário deve ser entendido “[...] como parte de uma trama discursiva em cuja teia se alojam as estratégias, conscientes ou instintivas, para a construção da imagem-de-si e de um nome identitário.” (VIANNA, 2003, p.86).

O diário íntimo assim como os autorretratos, as fotografias, os trajes e acessórios típicos, a decoração da Casa Azul, são todos parcelas essenciais e inseparáveis da grande criação de Magdalena Carmen Frieda Kahlo y Calderón: a vida e a obra da pintora, companheira de Diego Rivera, símbolo inquestionável do orgulho à história e às lutas do México, Frida Kahlo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo do objetivo de investigar a obra de Frida Kahlo, a presente dissertação propôs como recorte de seu objeto de estudo uma pesquisa e uma reflexão sobre suas produções verbo-visuais; além disso, ansiando nos aprofundar ainda mais nas relações entre o campo da arte e o da literatura, nestas páginas relacionamos as criações da artista mexicana com a autoficção, conceito cunhado por Serge Doubrovsky. Como dissemos, a origem do neologismo autoficção parte de uma crítica sobre a noção de pacto de veracidade proposto na lógica da autobiografia. A construção autoficcional se caracterizaria então como uma escrita híbrida e fragmentada, que acomoda narrações de acontecimentos e fatos de diferentes momentos a serem moldadas no tempo presente, manipulados com níveis de ficcionalização a partir da vontade do autor, que também é personagem e narrador, engajando o leitor diretamente em suas obsessões históricas. À autoficção importa muito mais a criação da personagem do autor, do que a veracidade das relações entre obra e vida, e as questões como ficcionalização e dramatização de si, acabam a aproximando da linguagem da performance.

Ao decorrer do tempo, com a popularização e propagação do conceito, outros pesquisadores se debruçaram sobre a produção e investigação da autoficção, expandindo suas aplicações de forma que ela deixou de se limitar apenas ao campo literário, e passou a ser utilizada também para designar diferentes criações do campo da visualidade. A partir dessa abertura, obras do campo das artes como *Espelho Diário* (2001) de Rosângela Rennó e Alícia Duarte Penna e *Untitled Film Stills* (1977-1980) de Cindy Sherman, ambas partindo da imagem das autoras para explorar suas potencialidades e as diversas temáticas que concernem ao universo feminino podem ser inseridas no gênero autoficcional. Estão presentes nelas questões como: a fragmentação exacerbada do sujeito, a ficcionalização de si, a qualidade performática da obra e do autor, além do convite para que o observador se engaje nas narrativas visuais criadas, questionando e complementando lacunas propositalmente deixadas.

Esta abertura, da mesma forma, permite com que a produção pictórica de Frida Kahlo, com o devido destaque aos seus autorretratos, possa ser classificada como autoficcional. Suas pinturas são compostas a partir de diferentes níveis de ficcionalização adotados nos registros de fragmentos de acontecimentos de sua biografia que misturam passagens de momentos do passado com o objetivo de



cumprir com as demandas formais e expressivas do atual momento em que a artista as produzia. Em seus autorretratos podemos observar a construção e validação da personagem que surge da autoimagem explorada em seu cotidiano, que exaltando sua *mexicanidad* elegeu as vestes *tehuanas*, os penteados com tranças, fitas e flores, além dos lábios pintados de vermelho e as grossas sobrancelhas unidas. Assim como na autoficção, a realização da produção de Kahlo se desenvolve no presente, de forma que obra e autor, criador e criatura, são construídos simultaneamente.

A busca pela constante reafirmação de suas raízes mexicanas tanto na criação de sua personagem quanto na elaboração de sua obra pictórica, é mais facilmente compreendida à medida que se analisa o contexto histórico e político que envolvia o México no período em que Frida Kahlo começou a pintar. A década de 20 no país foi marcada pela agitação cultural incentivada pelos governos que sucederam a Revolução Mexicana. O principal objetivo dos líderes que estavam no poder era o de construir uma identidade nacional que englobasse as diversas origens e classes sociais e econômicas que formam a população, e assim despertar o orgulho por suas raízes e por sua história. E a melhor maneira de atingir as diferentes camadas da sociedade era com a adoção da educação a partir da arte, o que levou ao surgimento do Muralismo, além do resgate e valorização de variadas linguagens artísticas populares, como as máscaras de celebrações indígenas, as gravuras do período colonial, e os ex-votos, em especial os pictóricos.

Além dos dados nacionais exaltando a *mexicanidad* na criação de sua autoimagem, Kahlo também se utilizou da arte popular de seu país para a construção de sua produção artística. As pinturas de ex-votos, elementos culturais e religiosos de grande importância no México, se tornam o principal modelo pictórico para a artista, com o qual ela frequentemente compartilha os mesmos materiais, paletas cromáticas, escalas, e a maneira de construir as narrativas visuais, que tendem a dramatização dos acontecimentos, misturando elementos reais e fantásticos. Além do tratamento dado às imagens, Frida Kahlo também seguiu em diversos autorretratos, retratos e naturezas mortas a estrutura composicional ex-votiva que tem por característica a presença de legendas que por meio das palavras buscam revelar informações sobre o problema enfrentado que não ficaram explícitos na cena pintada, além de identificar o agraciado e dedicar a pequena tela à entidade intercessora.

Observando a aproximação entre os ex-votos pictóricos e a obra de Frida Kahlo, ficou nítido que a inserção de escritos nas composições da artista esteve

diretamente relacionada com o contato com esse tipo de produção. A pintora que acumulou uma numerosa coleção de *retablos* durante a vida, chegou a fazer pequenas modificações em um dele, adicionando particularidades de sua aparência e de seu acidente automobilístico, assim se apropriando dele e simulando uma oferta de seus pais em agradecimento a preservação de sua vida. Entre as pinturas que possuem elementos verbais da artista, a grande maioria se configura com a estrutura ex-votiva, na qual a legenda é posicionada em um espaço separado do contexto visual da composição e tem como objetivo passar informações sinteticamente e dedicar o quadro a alguém, que ela utilizava para também evidenciar certa subversão do caráter ritualístico e devocional. Ainda seguindo a valorização da arte popular mexicana, além das legendas, Kahlo incluiu em algumas de suas telas, trechos de canções típicas de seu país, assim como também fizeram Rivera e Posada. A união entre visualidade e textualidade presente nas pinturas da mexicana é a característica principal do diário ao qual se dedicou em seus últimos anos de vida.

Composto durante 1944 e 1954, o diário de Frida Kahlo apresenta diferentes linguagens artísticas e literárias como desenhos, pinturas, colagens, poemas e narrações de acontecimentos que misturam realidade e fantasia. A forma com que a artista registra suas ideias e sentimentos acaba quebrando um padrão esperado para as escritas diaristas de caráter íntimo, o que leva a intuir que aquele não seria um mero repositório de memórias. Pensando em como a potente união de palavras, imagens e cores com a qual a artista escolhe expor seus pensamentos poderia causar interesse entre os leitores que tivessem curiosidade em observar como ela revelou seu imaginário de forma mais espontânea, o diário é publicado em versão fac-símile traduzido em diversas línguas em 1995. A publicação acaba conferindo-lhe o valor de obra de arte híbrida, de livro de artista, rompendo de vez o campo do privado, e inserindo-o em domínio público, permitindo larga distribuição graças a especificidade do *offset* escolhido como tipo de impressão.

Mesmo em meio às páginas que mais se aproximam do que se espera encontrar em um diário íntimo, as confissões, a escrita de Frida Kahlo não se desvincula de um certo raciocínio pictórico. Os temas mais recorrentes entre a escrita confessional de Kahlo são sua relação com Diego Rivera e a fragilidade de sua saúde, com a diferença que nos escritos sobre o marido ela se expressa de forma prolixa, adotando uma infinidade de adjetivos, enquanto seu sofrimento físico é comentado de forma sucinta. A pintura e as cores têm papel tão essencial no imaginário da artista

que em sua preocupação com a escolha cromática em suas pinturas, e conseqüentemente nos registros de seu diário, ela chega a registrar em uma das páginas um breve léxico no qual diferentes tonalidades são relacionadas com recomendações para seu uso. A escrita de Kahlo tende à fragmentação, não seguindo uma linha cronológica linear e nem se apegando à acentuação e pontuação, frequentemente misturando elementos factuais com outros ficcionais e fantásticos, o que a aproxima, assim como sua obra oficial, à autoficção.

A escrita confessional de Kahlo por vezes vem acompanhada de desenhos ou pinturas que ilustram e enriquecem a potência dramática e o caráter dualista das narrativas. Também entre as páginas em que efetivamente se desenrola o encontro entre imagem e texto no diário da artista, nos deparamos mais uma vez com a presença de legendas, que agora apresentam pensamentos pontuais sobre seus sentimentos e sensações, quase como sugestões de títulos para as composições visuais com as quais dividem o mesmo cenário, apesar de não se fundirem completamente. Já nas páginas em que Frida Kahlo escreve os poemas inerentemente fragmentados que se caracterizam por curtos versos ou associações de palavras que sugerem a espontaneidade da escrita automática, podemos observar uma relação mais próxima entre textualidade e visualidade, na qual os elementos de ambas acabam se justapondo e sobrepondo, complementando-se de forma definitiva. O diário é então compreendido como parte integrante da obra de Kahlo, que assim como os autorretratos, a autoimagem construída, as fotografias e a Casa Azul, compõem sua maior criação: a autoficção como estratégia em sua arte e vida.

A trajetória de toda a pesquisa com o objetivo de investigar a aproximação da obra verbo-visual de Frida Kahlo com o gênero autoficcional, nos possibilitou lidar de maneira intensa, durante os últimos dois anos, com o imaginário da artista mexicana, no qual se mesclam paixões e sofrimentos sempre envolvidos por muita cor. Temos consciência de que a obra de Kahlo se mantém relevante e aberta para novas associações, questionamentos e hipóteses, e lidar com este pequeno recorte aqui apresentado desperta o anseio de nos lançar nas novas perspectivas que possam ser despertadas por esta produção. Para uma pesquisa futura, na qual tenhamos maior tempo e recursos disponíveis, como uma continuação do estudo iniciado na graduação e prosseguido durante o mestrado, projetamos o desejo de nos debruçar sobre o diário íntimo de Frida Kahlo de forma mais aprofundada, em sua integralidade.

## REFERÊNCIAS

- ALBERCA, Manuel. *El pacto ambiguo y la autoficción*. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de (Org.). *Escritas do eu: introspecção, memória e ficção*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.
- ALVES, Maria da Penha Casado. *Frida Kahlo entre palavras e imagens: A escrita diarista e o acabamento estético*. In: *Linha d'Água*, n.25 (2), 2012.
- AMARAL, Aracy A. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) – Vol. 2: Circuitos de arte na América Latina e no Brasil*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- BARTHES, Roland. *Deliberação*. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1984.
- BASTOS, Marli Miranda. *Frida Kahlo: Para além da pintura* – Rio de Janeiro: Mauad X, 2010.
- BATISTA, Edilene Ribeiro. *Entre as palavras e a linguagem: O diário, de Frida Kahlo*. In: *Revista Fórum Identidades*, v.18, maio-agosto. 2015.
- BONFIM, Luís Américo Silva. *A expressão votiva católica na época de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Campos*, v.13, n.1, 2012.
- D'ANGELO, Biagio. *Fragments de um discurso quotidiano. A estética fotográfica em Espelho Diário de Rosângela Rennó*. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de (Org.). *Escritas do eu: introspecção, memória e ficção*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questões colocadas aos fins de uma história da arte*. [Tradução de Paulo Neves]. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DERDYK, Edith. *A narrativa nos livros de artista: por uma partitura coreográfica nas páginas de um livro*. In: *Revista Pós*, v.2, n.3, maio. 2012.
- DOUBROVSKY, Serge. *Le livre brisé*. Paris: Grasset & Fasquelle, 1989.
- DUARTE, Ana Helena da Silva Delfino. *O imaginário ex-votivo na pintura de Frida Kahlo*. In: *Revista Cordis*, nº12, 2014.
- FABRIS, Annateresa e COSTA, Cacilda Teixeira de. *Tendências do Livro de Artista no Brasil*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985.
- FACHIN, Paulo Cesar. *Uma casa azul de memórias: escritas de Frida Kahlo*. [Tese de doutorado] – Cascavel: Unioeste, 2017.
- FERREIRA, Renata Wirthmann e RIVERA, Tânia. *A Máscara da Feminilidade: o véu e o vazio na obra de Frida Kahlo*. In: FERREIRA, Renata Wirthmann. *Arte e Subjetividade: Diálogos com a Psicanálise*. Brasília: Universa, 2010.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *Dany Laferrière: autobiografia, ficção e autoficção?* In: *Revista Interfaces Brasil/Canadá*, nº7, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção e autoficção*. Rio de Janeiro: EdUE RJ, 2013.

FREUD, Sigmund. *Lembranças Encobridoras*. In: *Primeiras publicações psicanalíticas (1893-1899)*, vol. III. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1987.

GELADO, Viviana. *Poéticas da transgressão: Vanguarda e Cultura Popular nos anos 20 na América Latina*. Rio de Janeiro: 7Letras; São Carlos, SP: EdUFSCar, 2006.

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

JAMIS, Rauda. *Frida Kahlo*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

KAHLO, Frida. *Cartas apaixonadas de Frida Kahlo*. [Compilação de Martha Zamora; tradução de Vera Ribeiro]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

\_\_\_\_\_. *O diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo*. [Tradução de Mário Pontes; introdução de Federico Morais]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

KETTENMANN, Andrea. *Kahlo*. Lisboa: Taschen, 2006.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: Autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. [Tese de doutorado] - Rio de Janeiro: UERJ, 2006.

LEJEUNE, Philippe. *Diários de garotas francesas no século XIX: constituição e transgressão de um gênero literário*. Disponível em: <<http://www.ieg.ufsc.br/admin/downloads/artigos/31102009-093637lejeune.pdf>>. Acesso em: 16 abr.19.

LIM, So Ra. *Da imagem à palavra: medo e ousadia em Hye Seok Rha, Tarsila do Amaral e Frida Kahlo*. [Tese doutorado] – Porto Alegre: UFRGS, 2005.

LIMA, Bruno. *Eu: itinerário para a autoficção*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

MARTINS, Anna Faedrich. *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. [Tese de doutorado] - Porto Alegre: PUCRS, 2014.

\_\_\_\_\_. *Escritas do eu: o perfil da autoficção*. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de (Org.). *Escritas do eu: introspecção, memória e ficção*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

MORAES, Eliane R. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

NANNINI, Priscilla Barranqueiros Ramos. *Palavra e imagem: possíveis diálogos no universo do livro de artista*. [Tese doutorado] – São Paulo: Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, 2016.

NASCIMENTO, Evando. *Matérias-primas: entre autobiografia e autoficção*. In: *Cadernos de estudos culturais*, v.2, n.4, jul./dez. 2010.

OLIVEIRA, José Cláudio Alves de. *Códigos, símbolos e sinais: o caso dos ex-votos mexicanos*. In: *Revista Extraprensa*, v.10, n.2, edição eletrônica, 2017.

PRELORENTZOU, Renato. *A personagem de autoficção: anotações de uma hipótese para textos futuros*. In: *Letras de Hoje*, v.52, n.2, abr.-jun. 2017.

REBEL, Ernst. *Auto-retratos*. Lisboa: Taschen, 2009.

RENNÓ, Rosângela; PENNA, Alícia D. *Espelho Diário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, São Paulo: Edusp / Imprensa Oficial de São Paulo, 2008.

RIBEIRO, Marcelo Rodrigues Souza, *A imagem como experiência em Untitled Film Stills*. In: *Revista Passagens*, v.8, n.2. 2017

RIVERA, Tânia. *Arte e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SILVEIRA, Paulo. *A Página Violada. Da Ternura à Injúria na Construção do Livro de Artista*. 2ª edição. Porto Alegre: UFRGS, 2008.

SIQUEIROS, David Alvaro. *Rectificaciones sobre las artes plásticas en México*. In: TIBOL, Raquel. *Documentación sobre el arte mexicano*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1974.

SOUZA, Laura de Mello e. *Norma e conflito: aspectos da história de Minas no século XVIII*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

TIBOL, Raquel. *Historia general del Arte Mexicano: Epoca Moderna y Contemporánea*. México: Editorial Hermes, S.A., 1975.

VIANNA, Lucia Helena. *Tinta e sangue: o diário de Frida Kahlo e os 'quadros' de Clarice Lispector*. In: *Revista Estudos Feministas*, v. 11, n. 1, edição eletrônica, jan./jun. 2003.