



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ – CAMPUS DE CASCAVEL
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS – NÍVEL DE
MESTRADO E DOUTORADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM LINGUAGEM E SOCIEDADE**

PAULO CESAR FACHIN

UMA CASA AZUL DE MEMÓRIAS: ESCRITAS DE FRIDA KAHLO

CASCAVEL - 2017

PAULO CESAR FACHIN

UMA CASA AZUL DE MEMÓRIAS: ESCRITAS DE FRIDA KAHLO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Nível de Doutorado, área de concentração em Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE – *campus* de Cascavel-PR para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Linha de Pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados.

Orientador: Prof. Dr. Acir Dias da Silva.

CASCADEL - 2017

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

F127c

Fachin, Paulo Cesar
Uma casa azul de memórias: escritas de Frida Kahlo. / Paulo Cesar
Fachin.— Cascavel, 2017.
177 f.

Orientador: Prof. Dr. Acir Dias da Silva

Tese (Doutorado) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Campus
de Cascavel, 2017.

Programa de Pós-Graduação em Letras

1. Literatura comparada. I. Silva, Acir Dias da. II. Universidade Estadual
do Oeste do Paraná. III. Título.

CDD 20.ed. 809
CIP-NBR 12899

Ficha catalográfica elaborada por Helena Soterio Bejio – CRB 9º/965

AGRADECIMENTOS

Às pessoas do meu cotidiano, que contribuem para que eu me construa e seja eu.

À minha família, pelo amor que não se pode medir e pelo exemplo de trabalho e honestidade.

Ao Professor Doutor Acir Dias da Silva, meu orientador, por contribuir e me conduzir na produção deste trabalho, ajudando-me a tornar possível um projeto de qualificação profissional e formação humana.

À Coordenação do Programa de Pós-graduação em Letras da UNIOESTE, Professora Doutora Lourdes Kaminski Alves, um exemplo de profissional e ser humano para todos nós.

Ao Centro Universitário Assis Gurgacz – FAG pelo auxílio concedido por meio de bolsa de estudos.

Aos meus colegas de Doutorado, pela amizade e convivência.

A Deus, por colocar em nossos caminhos alguns anjos que nos dizem quando é o momento de repensar nossa existência e seguir crescendo.

DEDICATÓRIA

À noite, fiel companheira durante as leituras
e produção deste trabalho.

“Donde no puedas amar, no te demores”.
Frida Kahlo.

FACHIN, Paulo Cesar. **Uma casa azul de memórias: escritas de Frida Kahlo**. 177 f. Tese (Doutorado em Letras com área de concentração em Linguagem e Sociedade). Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, *campus* de Cascavel-PR, 2017.

RESUMO

Frida Kahlo registra alegria, dor, tristeza e sofrimento por meio de seu Diário, trazendo em toda a sua obra traços que falam de amor, da existência trágica, intimidade e aspectos da cultura mexicana relacionados à cultura indígena. Esta tese tem como objetivo estudar a imbricação do elemento autobiográfico e da consciência do feminino, da alteridade e da cultura popular na obra de Frida Kahlo. Refletiremos sobre as imagens poéticas contidas nos textos escritos e na pintura, a partir de uma seleção temática. Considerando-se a extensão da obra da artista, faremos um recorte de textos das biografias, da correspondência, do diário e das pinturas que estabelecem relação com a ideia da alteridade, com elementos de uma existência apaixonada e trágica que também apontam para aspectos históricos e culturais do México e, por extensão, para o contexto latino-americano a partir das biografias de Jamís (1985), Mayayo (2008), Sánchez (2008), Le Clézio (2010), Haghenbeck (2011), Herrera (2011), Kettenmann (2015), da correspondência, do diário e das pinturas que estabelecem relação com dados autobiográficos, com o duplo, com a tragicidade e com a memória, relacionando-os com as reflexões de Lejeune (2008), Le Goff (2013), Ricoeur (2007), Sontag (2004) e Tin (2005). Com este trabalho, responderemos as seguintes perguntas: como se dá a relação entre escrita e pintura? Em que medida imagens da escrita e imagens da pintura reafirmam ou desconstróem identidades? Verificaremos como a obra polêmica da autora mexicana foi recebida em seu tempo no contexto latino-americano. Os resultados os quais se espera atingir com este estudo, envolve o Diário da pintora mexicana, assim como várias biografias produzidas sobre ela, mas principalmente, uma reflexão mais profunda sobre seus autorretratos e suas cartas. Esta pesquisa trará contribuições a outros estudos voltados para o campo das escritas do eu, pintura e oportunizar o diálogo entre literatura, escritas autobiográficas e pintura. A metodologia que orienta este trabalho está amparada nos pressupostos teórico-metodológicos da Literatura Comparada e na Sociocrítica, utilizando-se dos estudos de Nitrini (2000) e Coutinho (2003). Para este estudo, serão considerados, também, os pressupostos teóricos de Perrone-Moysés (2005), Vilas Boas (2008), Seligmann-Silva (2005), Didier (1996), Viné-Krupa (2014), Fabris (2004), Ostrower (2002), entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Frida Kahlo; Imagens Autobiográficas; Pintura; Alteridade; Diário.

FACHIN, Paulo Cesar. **Una casa azul de memorias: escritas de Frida Kahlo**. 177 f. Tesis (Doctorado en Letras con área de concentración en Lenguaje y Sociedad). Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, campus de Cascavel-PR, 2017.

RESUMEN

Frida Kahlo registra alegría, dolor, tristeza y sufrimiento a través de su Diario, trayendo en toda su obra características que hablan de amor, de la existencia trágica, intimidad y aspectos de la cultura mexicana relacionada a la cultura indígena. Esta tesis tiene como objetivo estudiar la imbricación del elemento autobiográfico y de la consciencia del femenino, de la alteridad y de la cultura popular en la obra de Frida Kahlo. Reflexionaremos sobre las imágenes poéticas contenidas en los textos escritos y en la pintura, a partir de una selección temática. Al considerar la extensión de la obra de la pintora, haremos un recorte de textos de las biografías, de la correspondencia, del diario y de las pinturas que establecen relación con la idea de la alteridad, con elementos de una existencia apasionada y trágica que apuntan aun para elementos históricos y culturales de México e, por consiguiente, para el contexto latinoamericano a partir de las biografías de Jamís (1985), Mayayo (2008), Sánchez (2008), Le Clézio (2010), Hagenbeck (2011), Herrera (2011), Kettenmann (2015), de la correspondencia, del diario y de las pinturas que establecen relación con datos autobiográficos, con el doble, con la tragicidad y con la memoria, los relacionando con las reflexiones de Lejeune (2008), Le Goff (2013), Ricoeur (2007), Sontag (2004) y Tin (2005). Con este trabajo, nosotros responderemos las siguientes preguntas: ¿Cómo se da la relación entre escrita y pintura? ¿En qué medida las imágenes de la escrita e imágenes de la pintura reafirman o desconstruyen identidades? Verificaremos cómo la obra polémica de la autora mexicana fue recibida en su tiempo en el contexto latinoamericano. Los resultados, los cuales se espera atingir con esta investigación, envuelve el Diario de la pintora mexicana, así como varias biografías producidas sobre ella, pero, sobre todo, una reflexión más profunda sobre sus autorretratos y sus cartas. Esta investigación traerá contribuciones para el campo de las escritas del yo, pintura y posibilitar el diálogo entre literatura, escritas autobiográficas e pintura. La metodología que guía esta investigación está amparada en los fundamentos teóricos y metodológicos de la Literatura Comparada y en la Sociocrítica, se utilizando de los estudios de Nitrini (2000) e Coutinho (2003). Para este estudio, serán considerados aún los fundamentos teóricos de Perrone-Moysés (2005), Vilas Boas (2008), Seligmann-Silva (2005), Didier (1996), Viné-Krupa (2014), Fabris (2004), Ostrower (2002), entre otros.

PALABRAS CLAVE: Frida Kahlo; Imágenes Autobiográficas; Pintura; Alteridad; Diario.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: Carta a Diego Rivera, Diário de Frida Kahlo (1995)	24
Imagem 2: Revista Vogue (1937)	26
Imagem 3: <i>La columna rota</i> (1944)	50
Imagem 4: <i>La cama volando</i> (1932)	64
Imagem 5: <i>Pinté de 1916</i> (1995)	73
Imagem 6: <i>Autorretrato con traje de terciopelo</i> (1926)	81
Imagem 7: <i>La Adelita, Pancho Villa y Frida</i> (1927)	83
Imagem 8: <i>El tiempo vuela</i> (1929)	85
Imagem 9: <i>Frida Kahlo y Diego Rivera o Frida y Diego</i> (1931)	87
Imagem 10: <i>Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos</i> (1932)	90
Imagem 11: <i>Henry Ford Hospital</i> ou <i>La cama volando</i> (1932)	93
Imagem 12: <i>Mi nacimiento</i> ou <i>Nacimiento</i> (1932)	96
Imagem 13: <i>Mis abuelos, mis padres y yo</i> (1936)	98
Imagem 14: <i>Mi nana y yo</i> (1937)	101
Imagem 15: <i>Las dos Fridas</i> (1939)	105
Imagem 16: <i>Autorretrato con pelo cortado</i> (1940)	111
Imagem 17: Frida vestida como homem (1924)	112
Imagem 18: <i>La columna rota</i> (1944)	116
Imagem 19: <i>Autorretrato con collar de espinas y colibrí</i> (1940)	119
Imagem 20: <i>Lo que vi en el agua</i> o <i>Lo que me dio el agua</i> (1940)	122
Imagem 21: <i>Autorretrato como tehuana</i> o <i>Diego en mi pensamiento</i> (1943)	126
Imagem 22: <i>El sueño</i> o <i>La cama</i> (1940)	127
Imagem 23: <i>El marxismo dará salud a los enfermos</i> (1954)	129
Imagem 24: Carta de Frida a Diego	149
Imagem 25: Carta de Frida a Diego	153
Imagem 26: Carta de Frida a Diego	159
Imagem 27: Museu Frida Kahlo	166

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – PÉS PARA QUE? SE QUERO VOAR	10
CAPÍTULO I – MEU CANTO, MEU MUNDO, MEU BERÇO: NOS ESPAÇOS INÚTEIS O DIÁRIO E MINHA HISTÓRIA	18
CAPÍTULO II – EU MESMA, NOS ESPELHOS, RASPO AS PAREDES DAS SALAS E VEJO RETRATOS E AUTORRETRATOS	69
CAPÍTULO III – NO ESPAÇO AMADO GUARDO CARTAS E MANUSCRITOS APAIXONADOS	131
CONSIDERAÇÕES FINAIS – NA PORTA DE SAÍDA ESPERO ALEGRE E NUNCA FAZER DE NOVO	166
REFERÊNCIAS – NA SALA DE JANTAR, AMIGOS E AMIGAS	172

INTRODUÇÃO

PÉS PARA QUE? SE QUERO VOAR

Artista e mulher, Magdalena Carmen Frieda Kahlo y Calderón – Frida Kahlo (1907-1954) foi uma das personagens mais marcantes da história mexicana. Teve sua existência marcada pela dor, pelo sofrimento e pela paixão, sentimentos refletidos em sua obra (escrita e pictórica), por meio da qual ficou conhecida mundialmente como sendo uma das maiores artistas do século passado. Declarada, definitivamente, como comunista, revolucionária e patriota, a imagem dessa artista, socialmente construída, é de uma mulher engajada com a política e à frente do seu tempo, questões reafirmadas em seus autorretratos e em seu diário autobiográfico.

Para a composição do diário, a artista faz uso da pintura e de desenhos, explorando imagens poéticas que metaforizam aspectos confessionais como seus amores, intimidade e aspectos da cultura mexicana relacionados à cultura indígena. O diário corresponde aos últimos dez anos de uma vida agitada por amores e dores afetivas e físicas, pois, através dele e da obra pictórica, é possível perceber que Frida pintava o que ela vivia, pintava a própria realidade, desconstruindo a ideia da produção de uma arte surrealista. Ela foi além do surrealismo¹, sua proposta estética está imbricada em uma consciência crítica,

¹ Sonhos, fantasias, devaneios, inconsciência, ausência de lógica, formaram as bases das criações do movimento surrealista. Fundado em Paris em 1924, o Surrealismo engrossou os movimentos de vanguardas do início do século XX. André Breton foi seu principal porta-voz e lançou, naquele mesmo ano, o primeiro e principal manifesto – *O Manifesto Surrealista*. Entre seus mais marcantes expoentes nas Artes Plásticas estão: Salvador Dalí (1904-1986), Max Ernst (1891-1976), René Magritte (1898-1967), André Masson (1896-1987), Joan Miró (1893-1983). Os artistas ligados a esse movimento rejeitavam os valores e os padrões impostos pela sociedade burguesa, seguindo a exploração dadaísta de tudo o que fosse subversivo na arte. Fortemente influenciados pelas teorias psicanalíticas de Sigmund Freud, os surrealistas seguiram alguns métodos para impedir o controle do consciente na ação artística, desprendendo o inconsciente. Como parte do seu processo artístico, os artistas desse movimento também exploravam o imaginário dos sonhos como um atributo inquietante e bizarro da vida diária, chegando pedir que pessoas comuns descrevessem suas experiências oníricas como uma forma de montarem arquivos para suas produções. Assim, os surrealistas concebiam o inconsciente como um meio de imaginação, as formas e imagens não poderiam prover da razão, mas de impulsos e sentimentos irracionais e surreais. A obra *A persistência da memória* de Salvador Dalí é uma das mais representativas desse movimento. (OLEQUES, Liane Carvalho. Surrealismo. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/movimentos-artisticos/surrealismo/>> Acesso em: 02 mar. 2017).

da necessidade de reelaborar criativamente aspectos da cultura mexicana, do ser mulher nesta cultura e da história de seu país.

A partir destas considerações iniciais desenha-se, aqui, esta tese que tem como objetivo estudar a imbricação do elemento autobiográfico e da consciência do feminino, da alteridade e da cultura popular mexicana na obra de Frida Kahlo. Refletiremos sobre as imagens poéticas contidas nos textos escritos e na pintura, a partir de um recorte temático. Considerando-se a extensão da obra da autora mexicana, propõe-se um recorte de textos das biografias, da correspondência, do diário e das pinturas que estabelecem relação com a ideia do duplo, com a alteridade, com elementos de uma existência apaixonada e trágica que também apontam para aspectos históricos e culturais do México e, por extensão, para o contexto latino-americano. Assim, o *corpus* de textos escritos compõe-se das obras, *El Diario de Frida Kahlo: un íntimo autorretrato* (1995); *Frida* (2011), biografia de Hayden Herrera; *Frida* (1985) de Rauda Jamís; *Frida Kahlo* (2015), de Andrea Kettermann; *Frida Kahlo* (2008), de Laura García Sánchez, *Frida Kahlo contra el mito* (2008), de Patricia Mayayo e *Frida e Diego* (2011), de Jean-Marie Gustave Le Clézio.

Discutiremos sobre questões relacionadas à autobiografia e à alteridade presentes no diário e na pintura de Frida Kahlo, apresentando sua origem e relação íntima com a cultura mexicana, atestando sua filiação às civilizações indígenas, refletindo sobre a construção da identidade nacional mexicana moderna e a valorização como autoridade cultural frente às representações coloniais e imperialistas norte-americanas e europeias, pois esta reflexão e entendimento podem se relacionar aos estudos pós-coloniais², cujo objetivo (da pós-colonialidade) é desconstruir questões tradicionais e cristalizadas ligadas ao subalterno, ao silenciado, ao colonizado latino-americano (e também ao indígena) e ao imperialista europeu.

² Depreendem-se do termo “pós-colonialismo” basicamente dois entendimentos. O primeiro diz respeito ao tempo histórico posterior aos processos de descolonização do chamado “terceiro mundo”, a partir da metade do século XX. Temporalmente, tal ideia refere-se, portanto, a independência, libertação e emancipação das sociedades exploradas pelo imperialismo e neocolonialismo, especialmente, nos continentes asiático e africano. A outra utilização do termo se refere a um conjunto de contribuições teóricas oriundas, principalmente, dos estudos literários e culturais que, a partir da década de 1980, ganharam evidência em algumas universidades dos Estados Unidos e da Inglaterra. (BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro Decolonial, 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-33522013000200004> Acesso em: 28 fev. 2017).

Para as reflexões e análises, esta tese se divide em três capítulos. O primeiro aborda a história de vida de Frida Kahlo (1907-1954), a partir do diário e das biografias escritas por Herrera (2011), Jamís (1985), Kettermann (2015) e Mayayo (2008). Esta primeira parte reflete sobre a voz narrativa da escrita diarista, biográfica e gêneros textuais vizinhos, estabelecendo relações com questões ligadas ao nascimento da pintora e ao nascimento do México moderno, pós-revolução, à relação afetuosa com o pai, ao acidente sofrido aos 18 anos, evento este que muda radicalmente a vida da artista e aparece refletido em parte de sua obra pictórica, ao relacionamento conturbado com o muralista mexicano Diego Rivera, sofrimento da artista causado pela incapacidade do esposo de ser fiel ao casamento, além dos sucessivos abortos e à impossibilidade de ser mãe, um dos sonhos que Frida jamais conseguiu realizar. Ainda, neste capítulo, ressaltamos as definições de biografia, autobiografia e diário a partir da obra *O pacto autobiográfico* de Philippe Lejeune (2008) e como esses conceitos se relacionam com a descrição histórica e a produção artística de Frida Kahlo. Faremos uma apresentação geral da artista mexicana e de suas obras, mas nem todas as telas analisadas aparecem, obrigatoriamente, neste capítulo.

O segundo capítulo apresenta uma análise referente à memória e ao imaginário presentes em algumas obras produzidas por Frida Kahlo após o acidente de 1925: *Autorretrato con traje de terciopelo* (1926), *La Adelita, Pancho Villa y Frida* (1927), *Autorretrato* (1929), *Frida Kahlo y Diego Rivera* (1931), *Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos* (1932), *Henry Ford Hospital* ou *La cama volando* (1932), *Mi nacimiento* ou *Nacimiento* (1932), *Mis abuelos, mis padres y yo* (1936), *Mi nana y yo* ou *Yo mamando* (1937), *Lo que vi en el agua* ou *Lo que me dio el agua* (1938), *Las dos Fridas* (1939), *Autorretrato con pelo cortado* (1940), *La columna rota* (1944), *Autorretrato como tehuana* ou *Diego en mi pensamiento* (1943), *El sueño* ou *La cama* (1948), *El marxismo dará luz a los enfermos* (1954). Neste capítulo, consideramos as reflexões sobre retrato e autorretrato trazidas por Annateresa Fabris (2004) e Virgínia Gil Araujo (2003), a partir de um recorte temporal compreendendo a produção de Frida de 1926 a 1954, considerando, também, como os conceitos de história e memória são compreendidos por Ricoeur (2007) e Le Goff (2013) e como Frida materializa e poetiza suas próprias

experiências corpóreas. Para Le Goff (2013), a memória é a capacidade de preservarmos certas informações, capacidade que se refere a um conjunto de funções psíquicas que possibilita ao indivíduo renovar impressões ou informações passadas. Já, para Ricoeur (2007), “para falar sem rodeios, não temos nada melhor que a memória para significar que algo aconteceu, ocorreu, se passou antes que declarássemos nos lembrar dela”. (RICOEUR, 2007, p. 40). Nesta parte do trabalho, consideramos o entendimento de que há uma desvantagem sofrida pela pintura com relação à fotografia questionada por Susan Sontag na obra *Sobre fotografia: ensaios* (2004), pois, segundo a autora, a pintura é uma das belas artes e cada objeto seu um original único e artesanal.

Este *corpus* permite refletir sobre questões ligadas ao retrato e autorretrato e como a dor, a tragicidade, os horrores físicos e o sofrimento aparecem no diário de Frida Kahlo e são discutidos por Sánchez (2008), assim como elementos da cultura mexicana e latino-americana são narrados em sua produção e como Frida dirige a beleza em torno de si, desencaixando os parâmetros estabelecidos e fazendo surgir um efeito provocativo carregado de sinceridade que reflete a própria realidade e existência.

O terceiro e último capítulo desta tese, faz uma análise da correspondência deixada pela pintora mexicana, por meio de cartas que, assim, como muitos dos retratos e autorretratos, expressam os sentimentos da artista que se relacionam com detalhes íntimos de sua vida, revelando e tornando pública essa intimidade. Para as reflexões desta parte de nosso trabalho de doutoramento, apresentamos um recorte da correspondência presente no diário, cujo maior destinatário foi o grande amor de Frida, Diego Rivera. Uma espécie de escrita autobiográfica, as cartas deixadas pela artista mexicana exercem a função de um documento expressivo que nos mostra detalhes da personalidade, posicionamento político e de mulher latina e estigmatizada por uma existência de lutas pela vida, por um corpo mutilado e por uma série de desejos e sonhos marginalizados por ausências. Ainda, para as discussões deste capítulo, utilizamos os pressupostos teóricos de Rodrigues (2015), Tin (2005) e Perrone-Moysés (1986) relacionados aos conceitos de carta e como as epístolas ilustram o forte vínculo que unia Frida a Diego, ou seja, as mensagens escritas pela artista eram cartas de amor que delatavam

uma insuportável angústia, ansiedade e dor que só diminuía com a presença do muralista.

A pintura de Frida Kahlo adquire uma forte conotação catártica por meio da criação e reafirma a condição de mulher, de uma perspectiva absolutamente individual. Frida representa o trabalho incansável através do que consegue dar a luz, identidades plurais como artista e como mulher, paradoxalmente, o único modelo é ela mesma e, através dele, deixa um legado, plasmado na cultura mexicana, tendo uma obra considerada perturbadora, no sentido do múltiplo, do desmembramento de eus e da manifestação da tragicidade de uma condição humana.

Sobre o diário de Frida Kahlo, produzido com imagens pictográficas e palavras, é possível dizer que, apesar da dor e do sofrimento, existe a ideia de uma Frida heroína, sobrevivente a essa dor física e emocional, sendo uma mulher muito diferente das que viveram em sua época, cujo perfil imponente e ativo, pode ser encontrado em muitas de suas obras.

A representação desta artista transgride o diário, construída no imaginário social através do tempo, revela a consciência de uma mulher que transgrediu os padrões de sua época, politicamente engajada, livre e dividida entre duas grandes paixões: a arte e Diego Rivera, paixões registradas no diário produzido pela pintora mexicana.

A obra de Frida Kahlo é mediada pela tragicidade humana em toda sua grandiosidade. Está ali estampada a imagem da dor, mas também imagens de luta e da consciência do feminino e da alteridade. A obra imagética de Frida constitui a si mesma e por si mesma como um ícone da pintura mexicana e latino-americana. Por esta razão, é que se configurou como um tema no campo dos estudos de gênero: uma mulher que rompe com os parâmetros de uma época depois ao que, historicamente, atribui-se ou se determina como feminino, participando ativamente na política, levando a sexualidade muito além do que era permitido para aquele momento histórico e vivendo um amor incondicional com Diego Rivera, também pintor, mexicano, contudo, associado ao movimento muralista³.

³ O muralismo mexicano, considerado o Renascimento da arte mexicana, foi um movimento artístico singular e de extrema importância para a arte mundial do século XX. O traço fundamental deste movimento é a intervenção social e política através da arte, levando-a ao

Com relação ao tema da bissexualidade vivida por Frida Kahlo, buscamos a fundamentação teórica em estudos contemporâneos que tratam sobre questões do feminino no contexto latino-americano a exemplo da pesquisadora Dora Barrancos (2007) refletindo que,

El concepto de feminismo es una ruptura o una irrupción de la modernidad. [...] La modernidad configura el universal, con sus valores que los otros debían copiar. La modernidad es bifronte, prefigura al otro como una diferencia asimétrica, como el enemigo. Una vez que se choca el universal, que es el sujeto prominente blanco hombre, que va a hacer la evolución maravillosa, no soporta las otredades y él es su propia vara con la que mide a los otros. El primer otro de las asimetrías son las mujeres, son las que están cerca, no son los indios. Eso es inescindible de la modernidad, que tuvo muchas luces, pero que a la vez tiene un fondo de hogueras en las que sucumben las diferencias que la constituyen⁴. (BARRANCOS, 2007, p. 108).

De acordo com a biógrafa de Frida, “o homossexualismo, que tinha causado trauma quando se manifestou pela primeira vez em seu último ano na *Escuela Preparatoria Nacional*, voltou à tona depois que ela ingressou no

povo e, através dela, transmitindo uma mensagem de otimismo e solidariedade em relação à sociedade e à humanidade. A temática central é o povo mexicano, a sua vida, a sua história e os seus valores, a melhor forma de fazer passar a mensagem ao povo de um modo simples e compreensível. Isto foi realizado através de uma técnica monumental, a pintura mural, que tornava a arte acessível às massas e que foi levada a cabo com grande talento pelos grandes pintores mexicanos Orozco, Rivera e Siqueiros, entre outros. O muralismo mexicano está intimamente relacionado com a revolução mexicana de 1910 e os ideais comunistas que lhe estavam subjacentes. Aliás, foi José Vasconcelos, Ministro da Educação Pública do período pós-revolucionário, o principal impulsionador deste movimento, ao pôr à disposição dos pintores as paredes dos edifícios públicos do México. O muralismo mexicano foi um dos últimos movimentos estéticos em que se verificou a integração das três artes, a pintura, a escultura e a arquitetura. Este fato diz muito da sua importância e monumentalidade. Toda a mensagem transmitida pelas obras muralistas está impregnada de ideais comunistas, abordados de uma forma mais idealista e utópica, em Rivera, mais crítica e pessimista, em Orozco ou mais convicta e interventiva, em Siqueiros. Em termos formais a influência do realismo socialista no muralismo mexicano foi ultrapassada pela riqueza da experiência estética dos seus protagonistas, que com grande talento sintetizaram várias influências, dando origem a um movimento estético único. (Fonte: Portal Artes. Disponível em: <<https://www.portalartes.com.br/curiosidades/323-muralismo-mexicano.html>> Acesso em: 02 mar. 2017).

⁴ O conceito de feminismo é uma ruptura ou uma irrupção da modernidade. [...] A modernidade configura o universal, com seus valores que os outros deveriam copiar. A modernidade é bifronte, prefigura ao outro como uma diferença assimétrica, como o inimigo. Uma vez que o universal se choca, que é o sujeito predominantemente homem branco, que fará a maravilhosa evolução, não suporta a alteridade e ele é a sua própria vara com a qual mede os outros. O primeiro outro das assimetrias são as mulheres, são as que estão perto, não são os índios. Isso é inseparável da modernidade, que teve muitas luzes, mas que ao mesmo tempo tem um fundo de fogueiras nas quais sucumbem as diferenças que a constituem. (Tradução nossa).

mundo boêmio e liberal de Diego. [...] Frida não sentia vergonha alguma de sua bissexualidade [...]" (HERRERA, 2011, p. 242-244).

Acreditamos que esta pesquisa possa trazer contribuições a outros estudos voltados para o campo das escritas do eu, pintura, identidade e oportunizar o diálogo entre literatura, escritas biográficas e autobiográficas e pintura. Com relação à proximidade ou mesmo similaridade entre a literatura e as artes plásticas, esta é pensada por Roland Barthes (2003), que retoma discussões clássicas em torno desta relação, contudo, sugerindo o apagamento da linha que as divide:

Se a literatura e a pintura já não são mais consideradas numa relação hierárquica, uma sendo espelho de fundo para a outra, por que mantê-las como objetos ao mesmo tempo unidos e separados, em resumo classificados juntos? Por que não eliminar a diferença entre elas (que é puramente de meio material)? Por que não renunciar à pluralidade das artes, para afirmar tão mais fortemente a pluralidade dos textos? (BARTHES, 2003, p. 44).

Para este teórico, se as artes não são separadas por espaços intransponíveis, é possível estabelecer entre elas relações esclarecedoras de sua estruturação. Barthes desenvolve a reflexão a respeito do *haiku* e da fotografia, em *Câmara clara* (1984), bases teóricas que permitem realizar estudos comparados entre escrita e pintura.

Em nossa contemporaneidade, observamos uma abolição de fronteiras entre as diversas artes, tal como reflete Leyla Perrone-Moisés (2005), ao chamar a atenção para um problema que se colocava para a crítica literária, sobre a diluição de fronteiras entre gêneros e linguagens artísticas.

A metodologia que orienta este trabalho está amparada nos pressupostos teórico-metodológicos da Literatura Comparada e na Sociocrítica, considerando-se estudos de Nitrini (2000) e Coutinho (2003).

Entendemos que a Literatura Comparada constitui um direcionamento profícuo para a análise comparada das obras artísticas, de forma que possibilita a compreensão de cada uma e da relação estabelecida com as demais linguagens artísticas. Nesta perspectiva, os textos, em sentido amplo, tantos escritos, quanto a pintura, são concebidos como discursos em diálogo, sendo que, portanto, tanto o primeiro influencia na construção de significados

do segundo, como o segundo interfere na interpretação do outro, promovendo sua revitalização (COUTINHO, 2003). Neste sentido, podemos dizer que Frida Kahlo buscou elementos da memória coletiva e histórica e do imaginário mexicano e indígena inserindo-os em sua obra pictórica e autobiográfica e no diário, pois assim como o diário, a autobiografia representa uma forma de conceber o tempo, eternizando-se em seu próprio momento presente, construindo e desconstruindo valores relacionados à arte e ao corpo.

Para Nitrini (2000), ao ler um determinado texto, se está concomitantemente lendo os diversos discursos com os quais este dialoga. O efeito dos elementos que perpassam a obra pictórica e escrita de Frida Kahlo é tão desconcertante, assim como provocador também, pois ela sempre produziu sua arte a partir da própria realidade. Consideramos, aqui, fundamentais as reflexões de Nitrini (2000) e Coutinho (2003) para estudos comparados entre literatura e outras linguagens artísticas, constituindo-se assim, a base teórico-metodológica desta pesquisa.

Refletiremos em que medida as imagens que emanam da escrita presente no diário, nos excertos das biografias e das pinturas de Frida Kahlo remetem a um eu multiplicado e fraturado, na perspectiva das reflexões pós-modernas. Como se dá a relação entre escrita e pintura? Em que medida imagens da escrita e imagens da pintura reafirmam ou desconstróem identidades? Também interessa a esta pesquisa, verificar como a obra polêmica da autora mexicana foi recebida em seu tempo no contexto latino-americano.

Nesta tese, as obras de/sobre Frida Kahlo são estudadas na condição de gêneros textuais diário, retrato, autorretrato, biografia e correspondência e se discute sobre as relações históricas e literárias que tais gêneros podem estabelecer a partir das considerações teóricas de Didier (2006), Lejeune (2008), Le Goff (2013), Perrone-Moysés (1986), Ricoeur (2007), Seligmann-Silva (2005), Tin (2005), Viné-Krupa (2014), Vilas Boas (2008), Fabris (2004), Ostrower (1987), Sontag (2004), entre outros.

CAPÍTULO I

MEU CANTO, MEU MUNDO, MEU BERÇO: NOS ESPAÇOS INÚTEIS O DIÁRIO E MINHA HISTÓRIA

Yo soy la desintegración.
Frida Kahlo

A história de Frida Kahlo começa e termina no mesmo lugar, mais precisamente, na Casa Azul, hoje Museu Frida Kahlo, Rua Londres, em Coyoacán, um bairro aos arredores da Cidade do México e os últimos dez anos desta história de sofrimento e mutilação estão registrados em seu diário. Obra cujo título *El Diario de Frida Kahlo: un íntimo autorretrato* com a introdução escrita por Carlos Fuentes, com *ensayos y comentarios*⁵ de Sarah M. Lowe foi publicado pela Editora *La Vaca Independiente*, na Cidade do México, em 1995, com praticamente trezentas páginas trazendo, sobretudo, a dor e a paixão de uma mulher que se tornou um ícone para o seu tempo e com sua obra pictórica e escrita analisada e estudada por muitos até nossos dias.

Sobre o diário de Frida Kahlo, produzido com textos verbais e pictográficos, é possível dizer que, apesar da dor e do sofrimento presentes na vida da pintora, existe a ideia de uma Frida heroína, sobrevivente a essa dor física e emocional, uma mulher sensível e à frente de seu tempo, cujo perfil imponente e altivo, pode ser encontrado em muitas de suas obras, transformando-se em uma das mais importantes pintoras do século XX. Mas, por que a opção pelo diário? Tomamos, aqui, uma reflexão de Leonidas Morales T. (2001) que sinaliza o diário como uma espécie de crônica de uma consciência.

El *Diario* es 'íntimo' porque es el registro circunstanciado, la crónica de una conciencia 'íntima': interior, emocionada, libre en su movimiento, sometida a sus propios límites. Una conciencia que se interroga en silencio y busca, obstinada, su verdad como una verdad del hombre. Pero no lo hace en el solipsismo de una subjetividad cerrada sobre sí misma, sino en la relación viva, como protagonista o testigo, con la realidad

⁵ Ensaio e comentários. (Tradução nossa).

cotidiana y cultural del mundo contemporáneo.⁶ (MORALES T., 2001, p. 85).

O diário, com o passar do tempo, pode se transformar em um documento histórico muito importante e muito valorizado. Não podemos desprezar que ele encerra em si uma força capaz de representar determinado momento na história ou mesmo registrar feitos do cotidiano de uma pessoa que fez ou ainda faz parte de uma sociedade. Para Sergio Vilas Boas (2008, p. 232), “a memória aparece como força subjetiva e ao mesmo tempo profunda e ativa [...] um trabalho sobre o tempo, mas sobre o tempo vivido, conotado pela cultura e pelo indivíduo”. Ele (o diário) não deixa de ser um pedido ou um apelo a uma leitura que será feita depois, sendo uma modesta ou uma grandiosa contribuição para a memória coletiva relacionada ao tempo transcorrido.

Ainda, conforme Vilas Boas (2008), a memória é um trabalho sobre o tempo, porém sobre o tempo vivido, algo inseparável do indivíduo e de sua cultura, sendo que cada classe ou pessoa o vive de forma diferente. Para Frida, o tempo era breve e infinito ao mesmo tempo. Nos momentos em que sentia dor e tristeza, o tempo, para ela, era infinito. Mas, nos espaços de tempo em que fazia o que mais gostava, pintar, o tempo era breve, profundo, e “voava”. O tempo que a pintora mexicana viveu e sofreu, ou seja, seu fluxo de vida está registrado nos retratos, autorretratos e, sobretudo, no diário. O diário de Frida dava vida e modelava o passado e o presente, antecipando a vida futura. Para Bosi (1998), lembrar é uma questão de sobrevivência. Sobre as lembranças, Vilas Boas (2008), orienta-nos que,

O passado conserva-se no espírito de cada ser humano e aflora à consciência na forma de imagens lembranças. Ao lado da história escrita, das datas, da descrição de períodos e dos intervalos regulares de tempo, há lembranças que não desaparecem. Elas podem reviver em uma rua, em uma sala, em certas pessoas, em um estilo, em uma maneira de pensar, sentir, falar que são resquícios de outras épocas. (VILAS BOAS, 2008, p. 230-231).

⁶ O *Diário* é ‘íntimo’ porque é o registro circunstanciado, a crônica de uma consciência ‘íntima’: interior, emocionada, livre em seu movimento, submetida aos seus próprios limites. Uma consciência que se interroga em silêncio e busca, obstinada, sua verdade como uma verdade do homem. Mas não o faz no solipsismo de uma subjetividade fechada sobre si mesma, senão na relação viva, como protagonista ou testemunha, com a realidade cotidiana e cultural do mundo contemporâneo. (Tradução nossa).

As lembranças, principalmente da dor e do sofrimento, aparecem nos momentos em que Frida produz o diário e registra os acontecimentos e o tempo vivido, a artista registra o tempo para ser lembrado mais tarde. Paul Ricoeur (2007) coloca que a lembrança é resultado e pertence ao mundo da experiência, aproximando ponto de vista e percepção. Ao olharmos a obra pictórica e o diário, podemos identificar marcos do tempo biográfico da pintora no tempo decorrido, evidenciando a importância do diário para compreendermos Frida e toda sua luta na busca da desconstrução de questões sociais, históricas e políticas enraizadas na época.

Outro estudioso que trata da importância do diário como uma espécie de tecido do tempo, que contém em suas lembranças aspectos da vida social e da história é Philippe Lejeune, para quem:

O diário é uma série de vestígios. Ele pressupõe a intenção de balizar o tempo através de uma sequência de referências. O vestígio único terá uma função diferente: não a de acompanhar o fluxo do tempo, mas de fixá-lo em um momento-origem. O vestígio único será não um diário, mas um "memorial". [...] Já o diário se inscreve na duração. A série não é forçosamente quotidiana nem regular. O diário é uma rede de tempo, de malhas mais ou menos cerradas... [...] O diário é um espaço onde o eu escapa momentaneamente à pressão social, refugia-se protegido em uma bolha onde pode se abrir sem risco, antes de voltar, mais leve, ao mundo real. Ele contribui, 'modestamente, para o equilíbrio individual [...] É certo que só é possível viver com alguma autoestima, e o diário será, como a autobiografia, o espaço de construção dessa imagem positiva. (LEJEUNE, 2008, p. 260-263).

O gênero autobiográfico traz consigo expressões literárias semelhantes entre si, como memórias, diários e cartas, que revelam sentimentos relacionados à intimidade do autor e sua experiência. Geralmente, os escritos autobiográficos resultam de momentos em que o autor faz reflexões sobre a própria existência a partir de suas lembranças. Paul Ricoeur (2007, p. 138), observa que "a lembrança dita, pronunciada, já é uma espécie de discurso que o sujeito trava consigo mesmo". Este discurso (que o sujeito trava consigo mesmo) está repleto de lembranças e assim já é por si uma ficção da própria existência, colocando em cheque a pureza ou a fidelidade das biografias ou autobiografias.

Textos biográficos e autobiográficos devem, segundo Philippe Lejeune (2008) apresentar uma trajetória de vida estruturada, porém escrita por outra, seguindo as convenções literárias, pois ambas (biografia e autobiografia), deveriam proporcionar aos seus leitores descrições detalhadas de uma vida, ou melhor, de uma existência, assim como o diário cuja função principal é de registrar feitos individuais e pessoais do dia a dia do autor.

Falar ou escrever sobre si é algo comum em nossa modernidade, talvez uma necessidade de nossa cultura, e o que se espera de um autor/escritor é sempre a verdade subordinada à sua sinceridade. A partir de Lejeune (2008), um texto autobiográfico não é quando alguém diz a verdade sobre sua vida, mas quando diz que a diz, assim, o que importa nesta reflexão é pensar como a autobiografia, assim como a biografia e o diário, cumpre com sua função primeira, dizer o que pretende dizer, ou seja, ao ler sobre a vida de muitos indivíduos, contadas por eles próprios, é como se pudéssemos ter acesso a uma quantidade muito grande de informações, consideradas, às vezes, como duvidosas. A experiência pode reservar, talvez, agradáveis surpresas.

A noção de verdade ligada à escrita autobiográfica se associa com um estrato profundo, inconsciente, inatingível senão através da mediação ficcional, este possível imaginário funciona como máscaras escalonadas segundo a profundidade do palco. Roland Barthes (1975) considera que não é que a verdade sobre si mesmo só pode ser dita na ficção, mas, “quando se diz uma verdade sobre si mesmo deve ser considerada ficção”. (BARTHES, 1975, p.136). Sobretudo, porque tanto o signo verbal, quanto os signos pictográficos contém já em si a ambiguidade e a multiplicidade, a exemplo de muitas obras produzidas por Frida Kahlo, em que seus biógrafos divergem no momento da leitura e interpretação dos quadros. As múltiplas interpretações de uma obra de arte podem ser resultado da linguagem figurada ou metafórica que o artista faz uso.

Foucault (2001) observa que a percepção comum de que a literatura expressa a interioridade de um sujeito que fala de si por meio figurado constitui-se durante a época romântica. Apesar de o texto autobiográfico, assim como o diário, não terem suas origens situadas na modernidade, foi com o advento do homem moderno que as condições de possibilidade de uma

palavra sobre si, como forma de expressão subjetiva, de afirmação perante si e perante os outros, foram efetivadas.

Articuladas a esta ideia, encontram-se as formulações de Lejeune (2008), que define a autobiografia como texto literário marcado por um relato primordialmente em prosa. Para este autor, a autobiografia, por tratar da vida individual, constituindo-se na história de uma personalidade, na qual autor, narrador e personagem mantêm uma relação de identidade, através de um pacto, contempla sentidos literários.

Na definição de autobiografia de Lejeune (2008) entram em jogo elementos pertencentes a quatro categorias diferentes, sendo, realmente, uma autobiografia toda obra que preenche, ao mesmo tempo, as condições indicadas em cada uma dessas categorias, ou seja, a forma da linguagem narrativa e em prosa, o assunto tratado é sobre a vida individual, sobre a história de uma personalidade, situação do autor, sua identidade (cujo nome remete a uma pessoa real e do narrador e a posição do narrador, sua identidade e do personagem principal e a perspectiva retrospectiva da narrativa).

Desta forma, os gêneros vizinhos da autobiografia não trazem consigo essas condições, sendo eles, principalmente, o diário, o autorretrato, a biografia e as memórias.

É principalmente na narrativa que se articulam as lembranças no plural e a memória no singular, a diferenciação e a continuidade. [...] É essa alteridade que, por sua vez, servirá de ancoragem à diferenciação de lapsos de tempo à qual a história procede na base do tempo cronológico. Resta que esse fator de distinção entre os momentos do passado rememorado não prejudica nenhum dos caracteres maiores da relação entre o passado lembrado e o presente. [...] É à memória que está vinculado o sentido de orientação da passagem do tempo; orientação em mão dupla, do passado para o futuro, de trás para a frente, por assim dizer, segundo a flecha do tempo da mudança, mas também do futuro para o passado, segundo o movimento inverso de trânsito da expectativa à lembrança, através do presente vivo. (RICOEUR, 2007, p. 108).

A autobiografia é um gênero literário que, por sua própria especificidade, melhor marca a relação autor-pessoa, sendo a própria pessoa que justifica a própria existência, cujo nome próprio é o principal tema da autobiografia. Este

nome próprio acaba selando um contrato de identidade para quem a lê. Com relação à definição de autobiografia, Lejeune (2008) nos esclarece que,

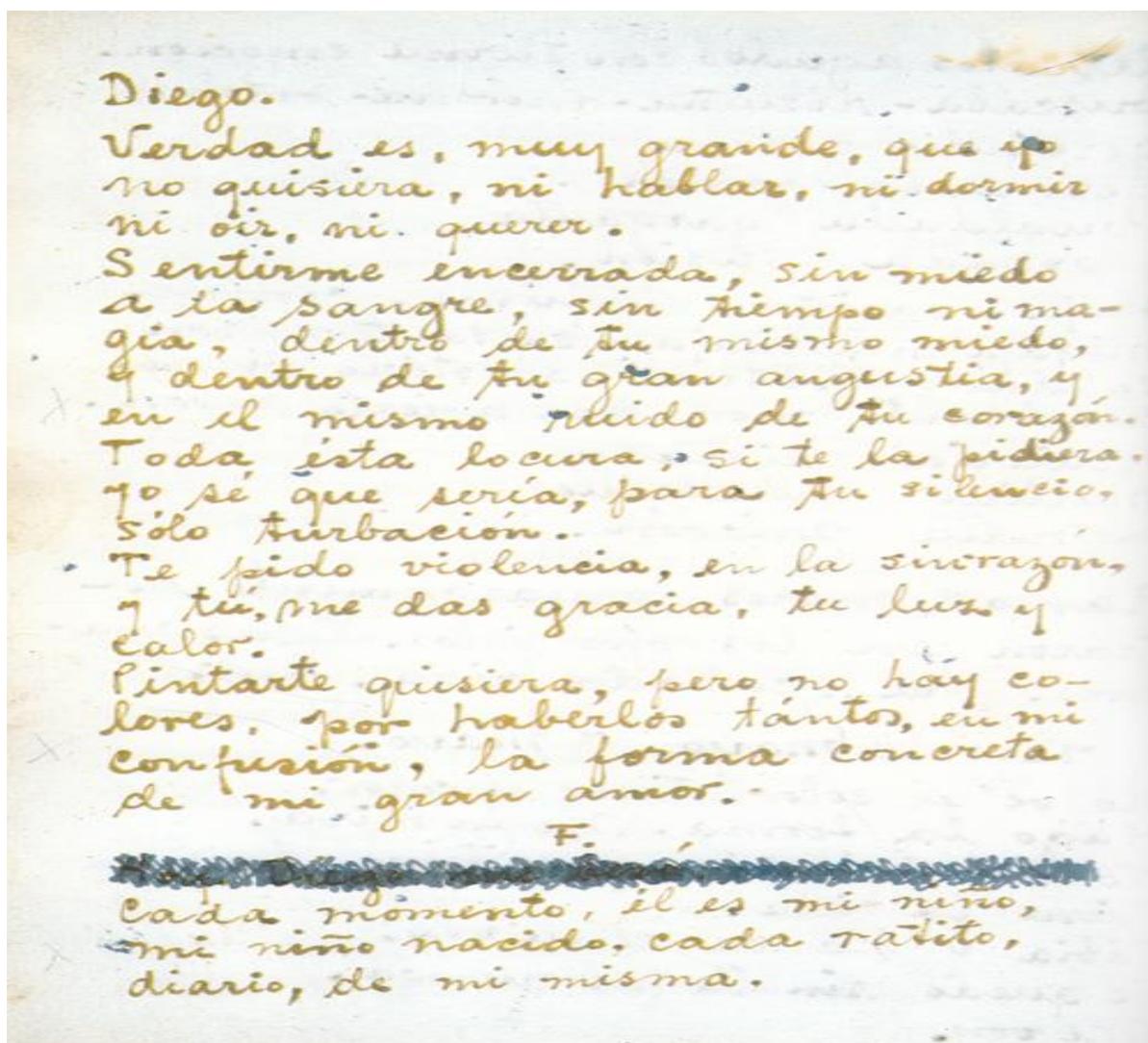
O primeiro sentido (o que escolhi) foi proposto por Larousse, em 1886: “Vida de um indivíduo escrita por ele próprio.” Larousse contrapõe a autobiografia, que é uma espécie de confissão, às Memórias, que contam fatos que podem ser alheios ao narrador. Mas, num sentido mais amplo, “autobiografia” pode designar também qualquer texto em que o autor *parece* expressar sua vida ou seus sentimentos, quaisquer que sejam a forma do texto e o contrato proposto por ele. Menos conhecido que Larousse, Vapereau explicitou muito bem esse sentido em seu *Dictionnaire universel des littératures* (1876): AUTOBIOGRAFIA [...] obra literária, romance, poema, tratado filosófico, etc., cujo autor teve a intenção, secreta ou confessa, de contar sua vida, de expor seus pensamentos ou de expressar seus sentimentos. (LEJEUNE, 2008, p. 53).

Não podemos deixar de destacar que algo extremamente relevante nas narrativas autobiográficas é o fato de que este tipo de escrita, este tipo de texto, busca transmitir a ideia de que o leitor está diante de fatos concretos e reais, narrados, descritos sem nenhuma espécie de mediação, sendo perfeitamente aceitável uma vez que a história descrita ou transcrita pelo próprio autor que ao mesmo tempo acumula atributos de narrador e de sujeito de uma ação não fictícia corresponde a uma história verdadeira, cuja reprodução de uma realidade corresponde à sua própria realidade. Frida Kahlo procurou reproduzir a sua realidade por meio da arte, sobretudo através dos autorretratos, buscando recorrer, muitas vezes, segundo Viné-Krupa (2014, p. 100), “aos fatos passados e presentes para reinterpretá-los, misturá-los e refundi-los em uma gênese reelaborada”.

O discurso utilizado em um diário, como o de Frida Kahlo, por exemplo, pode ser considerado como um continente de reflexões de um indivíduo em torno de si mesmo tentando, diante dos outros, explicar a relação com esses outros, construindo uma subjetividade própria tendo a si mesmo como centro.

A representação da artista ultrapassa o seu próprio diário, construída no imaginário social através do tempo, revela a consciência de uma mulher que transgrediu os padrões de sua época, politicamente engajada, livre e dividida entre duas grandes paixões: a arte e Diego Rivera, paixões registradas em seu

diário e, também, em grande parte de sua correspondência, como se observa na passagem que segue:



(Imagem 1: Carta a Diego Rivera, Diário de Frida Kahlo, 1995)

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, sólo turbación. Te pido violencia, en la sinrazón, y tú, 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.

Cada momento, él es mi niño, mi niño nacido, cada ratito, diario, de mi misma.⁷ (KAHLO, 1995, p. 205).

⁷ Diego, verdade é, muito grande, que eu não queria, nem falar, nem dormir, nem ouvir, nem querer. Sentir-me presa, sem medo de sangue, sem tempo nem magia, dentro de teu mesmo

A linguagem utilizada pelo diarista durante a sua escrita, normalmente, dá a impressão que está escrevendo uma carta a um amigo íntimo, a um grande amigo ou a uma pessoa muito próxima, cujo carinho, intimidade e afeto aparecem bem evidentes. Não diferente é o diário de Frida, pois algumas partes dele foram produzidas a partir de cartas “endereçoadas” a Diego Rivera, tal como observamos na ilustração anterior.

Para Beatrice Didier (1996) o que distingue o diário da correspondência é, sobretudo, a natureza da relação com o outro. No que diz respeito ao modo de escrevê-los, esses dois ‘gêneros’ têm em comum a ausência de limites, a fragmentação, o dia a dia, o fato de serem concebidos, ao menos em um princípio, sem propósito de publicação. Não são ‘obras’ propriamente ditas, nem têm o caráter acabado destas, nem sofrem as vicissitudes próprias da publicação, da difusão e do ingresso no circuito comercial. Inclusive se as correspondências e os diários se publicam finalmente, continuam marcados por essa liberdade, essa ausência de forma inerente à sua origem.

O diário se transforma, pura e simplesmente, numa prática de escrita e que somente as palavras traduzem o que está no pensamento do autor. Será que para Frida Kahlo, o diário lhe permitia manter certo equilíbrio de escrita constante nos momentos de menor criação e facilitar a criação nos momentos de plena atividade artística?

Para Phillipe Lejeune (2008), o diário autobiográfico é uma espécie de escrita que compartilha muitas semelhanças com a autobiografia, pois o diário, a biografia e a autobiografia em oposição a todas as formas de ficção, são textos referenciais, trazendo em si a proposta de fornecer informações sobre uma determinada realidade.

Desta forma, o diário deve ser considerado um processo de construção, em que o autor do trabalho conta a própria história, ou parte dela, por meio de fatos que foram selecionados por ele mesmo e, como algo natural, deve esclarecer determinadas questões consideradas importantes e centrais à sua formação: quem nos fala, o que nos fala e, principalmente, de onde nos fala,

medo, e dentro de tua grande angústia, e no mesmo ruído do coração, toda tua loucura, se eu te a pedisse, eu sei que seria, para teu silêncio, somente turbação. Eu te peço violência, na insensatez, e você, me dá graça, tua luz e calor. Eu queria pintar você, mas não há cores, por existir tantas, em minha confusão, a forma concreta de meu grande amor. (Tradução nossa).

questão esta tratada por Walter Mignolo (2005) como *lócus enunciativo*, constituindo um espaço e se esforça para encontrar um lugar e estabelecer diálogos com a tradição intelectual latino-americana, como por exemplo, a especial atenção dada pelos ensaios e romances de escritores e intelectuais latino-americanos que se posicionam condenando a opressão e o colonialismo.

Tanto na escrita quanto na pintura, é possível reconhecer marcas de um *lócus enunciativo* localizado no contexto latino-americano, seja por meio das cores, seja por meio de gestos e elementos simbólicos que compõem os autorretratos, levantando questões da arte relacionadas aos estudos da pós-colonialidade.



(Imagem 2: Revista Vogue, 1937)

As perspectivas pós-coloniais emergem do testemunho colonial dos países do Terceiro Mundo e dos discursos das “minorias” dentro das divisões geopolíticas de Leste e Oeste, Norte e Sul. [...] Reconstruir o discurso da diferença cultural exige não apenas uma mudança de conteúdos e símbolos culturais; uma substituição dentro da mesma moldura temporal de representação nunca é adequada. Isto demanda uma revisão radical da temporalidade social na qual histórias emergentes possam ser escritas. [...] A perspectiva pós-colonial [...] força um reconhecimento das fronteiras culturais. [...] Os discursos críticos pós-coloniais exigem formas de pensamento dialético

que não recusem ou neguem a outridade (alteridade) que constitui o domínio simbólico das identidades psíquicas e sociais. (BHABHA, 1998, p. 239-242).

Podemos dizer que Frida Kahlo nasceu com a Revolução em seu país, representando, refletindo e transcendendo o maior e mais importante evento do século XX e, sobre o seu nascimento, há divergências, pois o “Museo Frida Kahlo”, no México, divulga o dia 7 de julho de 1910, mas Kahlo nasceu, segundo documentos, em 1907, como relatado por Hayden Herrera (2011) em *Frida: a biografia*.

No canto, ao lado da enorme cama de cuja janela se avistam as ruas Londres e Allende, há um armário com portas de vidro que guarda o colorido traje típico da região de Tehuantepec usado por Frida. Acima do armário, as palavras “Aquí nació Frida Kahlo el día 7 de julio de 1910” (Aqui nasceu Frida Kahlo, no dia 7 de julho de 1910), inscritas quatro anos depois da morte da artista, quando a casa se tornou um museu público. Outra inscrição adorna a parede vermelha e azul do pátio: “Frida y Diego vivieron en esta casa 1929-1954” (Frida e Diego viveram nesta casa 1929-1954) [...] O único problema é que nenhuma das inscrições é exatamente verdadeira. A rigor, conforme atesta sua certidão de nascimento, Frida nasceu em 6 de Julho de 1907. (HERRERA, 2011, p. 18).

Possivelmente, por conta do início da Revolução Mexicana, Frida “mudou” a data de seu nascimento, pois decidiu que o México moderno e ela tivessem o mesmo ano de nascimento, 1910. Segundo Viné-Krupa (2014, p. 102), “a importância atribuída a esse evento de importância nacional, no contexto desse esboço de história de vida, indica o desejo de inscrever seu destino nesse contexto histórico particular.” Desta forma, “as duas inscrições são adornos da verdade. Como o próprio museu, elas são parte da lenda de Frida.” (HERRERA, 2011, p. 18). “É significativo que Frida Kahlo tenha feito coincidir simbolicamente seu nascimento com o do México moderno.” (VINÉ-KRUPA, 2014, p. 102).

No texto biográfico sobre Frida Kahlo, de Hayden Herrera, uma obra com mais de 600 páginas, traduzida para a Língua Portuguesa por Renato Marques e publicada em 2011 pela Editora Globo, de São Paulo, a autora norte-americana descreve a vida da artista desde o nascimento até a morte, trazendo questões polêmicas sobre dor, sexualidade e sofrimento, sobre o

esforço que essa mulher mexicana fez para produzir uma arte que manifestasse o seu pensamento e angústias, a narrativa de uma vida e de uma história, uma história misturada com a existência do muralista Diego Rivera, artista este que, no fim e ao cabo, deu-se conta que Frida fora o grande amor de sua vida e, para ele, uma mulher inesquecível.

Vilas Boas (2008) escreve que o sociólogo Norman Denzin (1989) produziu e oferece conceitos pontuais e sucintos para os gêneros biografia e autobiografia e, ainda, para as histórias de vida, para as narrativas de vida, para a história oral e para a história pessoal e outros, muitos outros nomes que podem estabelecer coincidências e conflitos, levando em conta, sempre, o contexto em que serão utilizados. “Todo esse grupo de variados métodos da pesquisa biográfica e autobiográfica em Ciências Sociais está sujeito a convenções que estruturam a maneira de como as vidas têm sido escritas”. (VILAS BOAS, 2008, p. 21).

O indivíduo e sua subjetividade são, efetivamente, o que importa para a narrativa autobiográfica, pois o olhar para o subjetivo não pode ser desprezado jamais e a formação da identidade do indivíduo autobiografado é o assunto principal de uma narrativa relacionada às escritas do eu. Frida Kahlo representou esta narrativa em primeira pessoa por meio da arte, das telas, pintando a si e aos outros, materializando a própria realidade.

O contexto específico da revolução mexicana influencia diretamente a obra pictórica e autobiográfica da artista, dedicando três autorretratos a si e a sua família, produzindo *Mi nacimiento*⁸ (1932), *Mis abuelos, mis padres y yo*⁹ (1936) e *Mi nana y yo*¹⁰ (1937).

Mi nacimiento (1932) foi o primeiro de muitos autorretratos sendo, inicialmente, um projeto motivado por Diego Rivera, incentivando que Frida registrasse, por meio da pintura, os eventos mais importantes de sua vida através de uma série de obras. Neste caso, não por meio de uma narrativa escrita, mas sim, ilustrada, a pintora busca expressar como poderia ter sido o seu nascimento segundo sua imaginação.

⁸ Meu nascimento. (Tradução nossa).

⁹ Meus avós, meus pais e eu. (Tradução nossa).

¹⁰ Minha ama e eu. (Tradução nossa).

Mis abuelos, mis padres y yo (1936) foi a primeira obra retratando a família da artista e traçando a história genealógica, porém a segunda pintura do ciclo autobiográfico iniciado em 1932, buscando, neste quadro, mostrar as raízes étnicas, familiares e, também, culturais, além das origens biológicas. Nesta obra, Frida atribuiu importante valor à Casa Azul, onde viveu a maior parte dos 47 anos de vida.

Esta casa foi construída pelos pais da artista em 1904 e mostra Frida como uma menina pequena surgindo do pátio central da casa e, sobre ela, seus pais e, no meio do oceano, seus avós. Sustenta-se que esta obra de Frida demonstraria que a casa sempre teve a cor azul.

É uma estrutura de um único andar em estuque, paredes pintadas em um vivo tom de azul e alentadas por janelões quadriculados, venezianas verdes e a incansável sombra das árvores, exibe o nome “Museo Frida Kahlo” sobre o portal. Além de ter sido a casa de seus pais e onde, mais tarde, viveram Frida e Diego Rivera, a Casa Azul revela o mundo colorido de Frida Kahlo. (HERRERA, 2011, p. 17).

Conforme Herrera (2011, p. 17), “do lado de dentro um dos lugares mais extraordinários do México – a casa de uma mulher, com todas as suas pinturas, memórias e pertences, convertida em museu”.

Neste lugar (Museu Frida Kahlo), considerado mágico para muitos visitantes, estão expostos objetos pessoais da artista (e alguns de Rivera também), assim como pincéis e a paleta utilizados por Frida, deixando no ambiente, conforme Herrera (2011), a sensação de que há pouco ela acabara de colocá-los sobre a mesa de trabalho. Porém, o que nos chama ainda mais atenção é que neste espaço (Casa Azul) vivem os fatos mais importantes e marcantes da vida da artista: nascimento, casamento e morte, ou seja, o início, o “meio” e o fim de sua existência. Desta forma, a Casa Azul e o diário de Frida trazem consigo quase tudo sobre a história (pessoal e profissional) da artista, desejos, alegrias, tristezas e a agitação cotidiana, trazendo a herança do passado que se liga à memória coletiva, pois, de acordo com Le Goff (2013, p. 435), “a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais do indivíduo e das sociedades de hoje, na febre e na angústia”.

Tanto Le Goff (2013) quanto Paul Ricoeur (2007) parecem não afirmarem diferenças marcantes entre memória individual e memória coletiva.

Não existe, entre os dois polos da memória individual e da memória coletiva, um plano intermediário de referência no qual se operam concretamente as trocas entre memórias vivas das pessoas individuais e a memória pública das comunidades às quais pertencemos? Esse plano é o da relação com os próximos, a quem temos o direito de atribuir uma memória de um tipo distinto. Os próximos, essas pessoas que contam para nós e para as quais contamos, estão situados numa faixa de variação das distâncias na relação entre si e os outros. Variação de distância, mas também variação nas modalidades ativas e passivas dos jogos de distanciamento e de aproximação que fazem da proximidade uma relação dinâmica constantemente em movimento: tornar-se próximo, sentir-se próximos. (RICOEUR, 2007, p. 141).

A ilusão de escrever e, às vezes, de viver, tanto para Frida, como para outros escritores, é um mecanismo assegurado por eles contra a solidão, a favor da ambição, como forma de eternizar momentos sublimes e, ainda, a por meio da esperança, unindo os momentos cujos significados são muito importantes aos momentos insignificantes.

Para Kate Hamburger (1975), a autobiografia encerra em si e revela experiência e eventos que fazem referência ao narrador-eu. Para a autora, a narração tem origem na estrutura da enunciação do texto autobiográfico.

O modo usado pela crítica de conceituar e interpretar a forma autobiográfica é bastante variado, embora pressuponha genericamente uma acepção comum e bem definida de cada elemento significante que compõe o termo grego autobiografia. Palavra composta por autos: próprio; bio: vida e graphein: escrita. No dicionário, o termo autobiográfico quer dizer a vida de um indivíduo escrita por ele mesmo. Este sentido determina claramente sua gênese, porém não a especifica como espécie unicamente literária. Ao contrário, amplia a sua possibilidade de existência nas mais variadas áreas de conhecimento: da antropologia à sociologia, da psicanálise à filosofia consoladora (religiosa ou não). Na literatura, ela se manifesta na forma de memória, de diários íntimos, de romances epistolares, de autorretratos, confissões e nas diversas formas de narração em primeira pessoa. (RODRIGUES, 2007, p. 19-20).

No caso de Frida, o diário é uma forma de narrar parte da existência, pois antes do diário, ela já traduzia sentimentos e estados de ânimo por meio

da obra pictórica, pois há várias obras que mostram intimidade e sentimentos, principalmente, os vários autorretratos, influenciados, também, pela arte folclórica mexicana e indígena, cultura asteca, movimentos artísticos de vanguarda.¹¹

A liberdade de criação e o surgimento de uma vanguarda a partir da produção de Frida Kahlo encontramos, por exemplo, em *Mi nana y yo* (1937), cuja obra foi o resultado da incapacidade de sua mãe em amamentá-la, sendo esta uma tarefa delegada a uma índia, contratada exclusivamente para esta função: amamentar Frida Kahlo, refletindo sobre a valorização do indígena na formação da identidade mexicana e, também, da artista.

Segundo Viné-Krupa (2014, p. 109), *Mi nana y yo* (1937) é um “autorretrato em que ressitua sua biografia em um espaço nacional personificado pelos traços de uma ama de leite indígena.” As três obras representam as características de uma narrativa em que a memória da artista e a memória de seus familiares se mesclam, confundem-se e se relacionam. Para ela, ainda, a partir dessa produção, fica clara a importância do momento de seu nascimento, o valor dos familiares, em especial Guillermo Kahlo (seu pai) e o momento político vivido no México naquele momento.

[...] O encaminhamento autobiográfico subjacente a essas obras possibilita Frida Kahlo apresentar as origens de sua história individual no que ela tem em comum com a história do México. Nelas, ela afirma o pertencimento a um período histórico – a Revolução de 1910 –, atesta sua filiação às civilizações indígenas e encarna a miscigenação como princípio fundador da identidade nacional mexicana moderna. Assim, Frida Kahlo reivindica sua herança histórica e cultural como base de sua maneira de ser no mundo. A memória é, em sua obra, um lugar de encontro entre ela e o outro, a fim de construir sua história, sua identidade. (VINÉ-KRUPA, 2014, p. 113).

¹¹ Sobre movimentos de vanguarda, Jozef (2006), esclarece-nos que: “Entende-se por vanguarda todo movimento que, através de uma posição de rompimento e avanço, cria novas estruturas, ampliando o repertório global do homem, engendrando um informe novo. A vanguarda extrema a singularidade de criadora. Surge em nossa época sob o signo da originalidade, quando se concebe a mensagem estética como aquela que tem a si mesma como objeto. Um dizer jamais elaborado, embora a experiência seja momento intermediário de um processo. [...] É este “viver antecipado” da obra que caracteriza a vanguarda como elemento de choque. [...] A vanguarda instaurou a imprevisibilidade e complexidade dos signos, mudando os processos informacionais, superando as linguagens gastas, renovando-as. Instaura novos processos, resolvendo-os sob o signo da liberdade criadora. (JOZEF, 2006, p. 95).

No diário, escrito na última década de vida e hoje em exibição no museu que leva o nome da artista, ela lembra com orgulho e, segundo muitos suspeitam, ter testemunhado batalhas entre exércitos revolucionários na Cidade do México.

Recuerdo que yo tenía 4 años cuando la decena trágica¹². – Yo presencié con mis ojos la lucha campesina de Zapata contra los carrancistas. Mi situación fue muy clara. Mi madre por la calle Allende – abriendo los balcones – les daba acceso a los zapatistas haciendo que los heridos y hambrientos saltaran por los balcones de mi casa hacia la ‘sala’. [...] La emoción clara y precisa que yo guardo de la revolución mexicana fue la base para que a los 13 años de edad ingresara en la juventud comunista.¹³ (KAHLO, 1995, 282).

O México revolucionário e pós-revolucionário, com sua identidade sendo redefinida e reconstruída e as discussões em torno de questões políticas sempre presentes no discurso de Frida Kahlo e Diego Rivera, por conta da militância junto ao partido comunista, estabelecem relação com o entendimento de Octavio Paz (1992) sobre a Revolução Mexicana.

La Revolución Mexicana es un hecho que irrumpe en nuestra historia como una verdadera revelación de nuestro ser. Muchos acontecimientos —que comprenden la historia política interna del país, y la historia, más secreta, de nuestro ser nacional— la preparan, pero muy pocas voces, y todas ellas débiles y borrosas, la anticipan. La Revolución tiene antecedentes, causas y motivos; carece, en un sentido profundo, de precursores.¹⁴ (PAZ, 1992, p. 56).

Frida Kahlo tinha uma vida extremamente agitada e proximidade com muitas pessoas. Dividia o tempo entre as duas grandes paixões, ademais dela

¹² *La decena trágica* foi uma série de eventos que ocorreram na Cidade do México entre 9 de fevereiro e 19 de fevereiro de 1913 durante a Revolução Mexicana.

¹³ Lembro que eu tinha 4 anos quando a *decena trágica*. Eu presenciei com meus olhos a luta dos camponeses de Zapata contra os carrancistas. Minha situação foi muito clara. Minha mãe pela rua Allende – abrindo as sacadas – dava acesso aos zapatistas fazendo que os feridos e famintos pulassem pelas sacadas de minha casa em direção à ‘sala’. [...] A emoção clara e precisa que eu guardo da revolução mexicana foi a base para que aos 13 anos de idade ingressasse na juventude comunista. (Tradução nossa)

¹⁴ A Revolução Mexicana é um fato que irrompe em nossa história com uma verdadeira revelação de nosso ser. Muitos acontecimentos – que compreendem a história política e interna do país, e a mais secreta, de nosso ser nacional – a preparam, mas pouquíssimas vezes, e todas elas de forma fraca y de fácil esquecimento, a anticipam. A Revolução tem antecedentes, causas e motivos. Carece, num sentido profundo, de precursores. (Tradução nossa).

e Diego terem uma vida noturna muito intensa, muitos amigos e militantes, ou seja, participavam ativamente dos momentos políticos que o México passava. Além disto, Frida sempre encontrava um tempo para visitar os familiares, pois era muito apegada a eles, principalmente ao pai, Guillermo Kahlo. Obviamente, sempre quando não estava em tratamento ou se recuperando de uma cirurgia e muitas destas questões estão descritas no diário, que como qualquer outro, desprendido de formas, trazendo sonhos, comentários sobre si mesma, fantasias, rabiscos, anotações, desenhos, como também acontecimentos insignificantes e, também polêmicos, enfim, tudo retratado de uma forma surpreendente e excepcional.

Frida Kahlo empezó a escribir su *Diario* a mediados de la década de los cuarenta, a los treinta y seis o treinta y siete años. Su vida emocional había sido hasta ese momento extraordinariamente turbulenta. Su padre había fallecido unos años antes y ella se había divorciado de Diego Rivera a finales de 1939, con quien volvió a casarse poco después. La pintora había llegado a la inevitable conclusión de que nunca iba a dar a luz al hijo que tanto deseaba y vivía atormentada por esa limitación. Se sometió a numerosas intervenciones quirúrgicas causadas por diversos abortos y sus problemas de columna. A medida que se acercaba a la cuarentena, le resultaba imposible ignorar los signos de deterioro que reflejaba su estado de salud.¹⁵ (LOWE, 1995, p. 26).

Sua vida repleta de polêmicas já começa no momento do batizado, pelo nome escolhido por seu pai, pois o padre que a batizou não aceitou fazê-lo sem que nele aparecesse, ao menos, um nome religioso, um nome cristão.

Guillermo se empeñó en que esa niña tuviese un nombre alemán. Pero, en el momento del bautismo, el cura se ofuscó.
- Quiere llamarla Fri... ¿Cómo dice que es?
- Frieda.
El cura frunció el ceño y adoptó una actitud absorta.

¹⁵ Frida Kahlo começou a escrever seu Diário a meados da década dos quarenta, aos trinta e seis ou trinta e sete anos de idade. Sua vida emocional tinha sido, até esse momento, extraordinariamente turbulenta. Seu pai tinha falecido alguns anos antes e ela tinha se divorciado de Diego Rivera final de 1939, com quem voltou a se casar pouco depois. A pintora tinha chegado a inevitável conclusão de que nunca daria a luz ao filho que tanto desejava e vivia atormentada, por essa limitação. Submeteu-se a inúmeras intervenções cirúrgicas causadas por diversos abortos e seus problemas de coluna. À medida que se acaba a quarentena, resultava-lhe impossível ignorar os sinais de deterioração que refletia seu estado de saúde. (Tradução nossa).

- Ese nombre no está en el santoral, lo siento.¹⁶ (JAMÍS, 1985, p. 31).

A mãe de Frida, Matilde Calderón, ficou apavorada diante da ideia de que a filha não fosse batizada, pois além de ensinar às filhas habilidades domésticas e muitas questões relacionadas à educação mexicana, buscou, intensamente, transmitir-lhes a fé religiosa e católica que para ela (Matilde) faziam parte de um conjunto de questões indispensáveis para a vida. Pensava que não era possível que a filha não recebesse o batismo, mas ao mesmo tempo, Guillermo Kahlo discordava que a artista não recebesse o nome de Frieda, esta era a única exigência do pai, um nome em língua alemã, aproximando-a à descendência e cultura alemã, reafirmando identidade e origem.

Hubo una discusión, un arreglo, concesiones.

- Quiero que se llame Frieda. Escríbalo a la española, si lo prefiere, póngale cinco nombres de Santos antes, si es necesario señor cura... *Friede*, en alemán, significa paz. Es un bonito nombre, sabe usted. [...]

La pequeña se llamaría Magdalena Carmen Frida. Los dos primeros nombres por razones de fuentes bautismales, el tercero para la vida.¹⁷ (JAMÍS, 1985, 31-32).

Wilhelm Kahlo, a quem Frida muito amava, e quem considerava Frida a filha preferida e, ainda, a mais inteligente, mudou o nome (no México) para Guillermo e nunca mais voltou ao país de origem. Filho de judeus húngaros e após a morte da mãe, recebeu dinheiro do pai, suficiente para comprar a passagem ao México, em 1891.

Tendo trabalhado como caixeiro e, também, em uma relojoaria, trabalhou efetivamente como fotógrafo, convencido, talvez, pela segunda esposa e mãe de Frida, Matilde Calderón de Kahlo, a seguir esta profissão, a mesma do pai dela (pai de Matilde). Após viajarem pelo país e produzirem uma

¹⁶ Guillermo se empenhou que a menina tivesse um nome alemão. Mas, no momento do batismo, o padre se confundiu. – Vocês querem chamá-la Fri... Como é que você disse? – Frieda. O padre franziu a testa e teve uma atitude absorta. – Esse nome não consta no calendário dos santos, eu sinto muito. (Tradução nossa).

¹⁷ Houve uma discussão, concessão e conciliação. – Quero que se chame Frida. Escrevam à maneira espanhola se quiserem, antepõem cinco nomes de santos se precisarem, senhor vigário... *Friede*, em alemão, significa paz. É um bonito nome, se o senhor sabe. A menina se chamaria Magdalena Carmen Frida. Os dois primeiros nomes para satisfazer razões/exigências batismais, o terceiro para a vida. (Tradução nossa).

coleção de fotos sobre a arquitetura colonial e indígena do México, abriram o primeiro comércio, dedicando-se ao México, de forma quase exclusiva.

La suerte sonreía a Guillermo. En efecto, en 1904 se preparaba ya el futuro centenario de la Independencia de México. El gobierno de Porfirio Díaz confió a Guillermo Kahlo, que entonces tenía treinta y dos años, la misión de reagrupar una serie de documentos que serían publicados en diversas obras que celebraban el acontecimiento.¹⁸ (JAMÍS, 1985, p. 26).

Por conta desta função e deste trabalho considerados importantes para aquele governo, trabalho que durou quatro anos (1904-1908), Guillermo Kahlo foi reconhecido como o primeiro fotógrafo considerado oficial do patrimônio da cultura mexicana. Por mais que fotografasse, às vezes, alguns familiares do governo, afirmava que não gostava de fotografar pessoas, pois o que Deus criou feio ele não gostava de melhorar, sem ter ideia da quantidade de humor contida nesta frase.

Isso não quer dizer que o pai de Frida fosse um homem alegre, de coração leve. Pelo contrário, era um homem de poucas palavras, cujos silêncios tinham uma poderosa ressonância, e envolto em uma aura de amargura. Ele jamais se sentiu à vontade no México e, embora ansiasse por ser aceito como mexicano, nunca perdeu o forte sotaque alemão. Com o passar dos anos, foi se ensimesmando cada vez mais. (HERRERA, 2011, p. 22).

Frida passou toda a infância em Coyoacan e, durante parte dela, foi cuidada pelas meias-irmãs mais velhas (Matilde e Adriana), assim como Cristina, irmã mais nova, que nasceu apenas onze meses depois de Frida.

Na verdade, Frida não teve muitos mimos, nem pode aproveitar muito o seu “cargos” de irmã mais nova. Talvez, por conta disso, que ela, desde cedo, sempre foi muito independente e autônoma, além de esperta e inteligente, certamente mais do que Cristina, porém, sempre muito amigas. Na infância, podemos dizer que eram inseparáveis e Jamís (1985) escreve,

¹⁸ A sorte sorria para Guillermo. Em 1904, efetivamente, preparava-se a festa do centenário da Independência do México. O governo de Porfirio Díaz confiou a Guillermo Kahlo, então com trinta e dois anos de idade, a missão de reunir uma série de documentos que seriam publicados em diversas obras, em comemoração ao acontecimento. (Tradução nossa).

Cristina era relativamente menos espabilada. Pero Frida se encargaba de serlo por las dos. Ayudaba a su hermana pequeña, la protegía, la arrastraba, la maltrataba un poco, a veces, se reía de ella, jugaba, la adoraba. [...] Casi siempre estaban juntas, en el patio, durante el baño, mientras comían. Frida le inculcaba a Cristina toda clase de cosas, y Cristina la seguía, gritando. La primera se escondía, la segunda también, y volvía a empezar el juego...¹⁹ (JAMÍS, 1985, p. 32-33).

Frida e Cristina estudaram juntas na escola maternal, preparando-se para a escola primária. Em 1922, Frida conseguiu ser aprovada num exame e entrar para a *Escuela Preparatoria Nacional*, uma espécie de “sala de espera” para os estudos universitários, considerada, sem dúvida, a melhor instituição de ensino do México, na época.

La Escuela Preparatoria Nacional, antigua y muy honorable escuela jesuita, cuna de algunas generaciones de científicos, universitarios, intelectuales, responsables de la nación, había sufrido algunas modificaciones desde 1910 [...] La escuela se había convertido en un centro del renacimiento del sentido patriótico mexicano. Se exaltaba el regreso a los orígenes, se valoraba cualquier pertenencia a las raíces indígenas. Paralelamente, había una incitación a inspirarse en la herencia occidental, gracias a una política cuya ambición en materia de cultura era poner los clásicos, en todos los terrenos, al alcance de todo el mundo. De modo que había bibliotecas por todas partes, se hacían ediciones masivas de obras de grandes autores. [...] Fue también el gran momento de los primeros muralistas mexicanos, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, que contribuirían para poner el arte [...] al servicios de las masas. [...] Los años veinte, que fueron una época de vitalidad en México, consideraron el arte, así como la ciencia, como una dinámica esencial del progreso.²⁰ (JAMÍS, 1985, p. 60-61).

¹⁹ Cristina era relativamente menos esperta. Mas Frida se encarregava de ser pelas duas. Ajudava a irmãzinha, protegia-a, carregava-a, maltratava-a um pouco, às vezes ria dela, brincava com ela, adorava-a. [...] Quase sempre juntas, no pátio, durante o banho, enquanto comiam. Frida inculcava em Cristina todo tipo de coisas, e Cristina a seguia, gritando. A primeira se escondia, a segunda também, e começavam de novo a brincadeira... (Tradução nossa).

²⁰ A Escola Nacional Preparatória, antiga e muito respeitável escola jesuíta, berço de algumas gerações de cientistas, universitários e intelectuais responsáveis pela nação, tinha sofrido algumas modificações desde 1910. [...] A escola se transformou em um centro do renascimento mexicano do sentido patriótico. Exaltava-se a volta às origens, valorizava-se qualquer pertencimento às raízes indígenas. Paralelamente, havia uma incitação a se inspirar na herança ocidental, graças a uma política cuja ambição em matéria de cultura era colocar os clássicos, em todos os terrenos, ao alcance de todas as pessoas. De modo que havia bibliotecas por todas partes, faziam-se edições massivas de obras de grandes autores. [...] Foi também o grande momento dos primeiros muralistas mexicanos, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, que contribuiriam para colocar a arte [...] a serviço das massas.

Este foi um momento na vida de Frida e dos mexicanos em que o país estava sendo reinventado e os estudantes participavam de forma ativa desta reinvenção. Os alunos da *Escuela Preparatoria Nacional* eram considerados “a nata” da juventude da sociedade da época, pois eram filhos e filhas de profissionais liberais do Distrito Federal e das províncias mexicanas.

Frida Kahlo reinventava e reinventava-se o tempo todo, sempre por meio da obra artística e do diário, pois para um artista ou para um escritor, o trabalho só termina com a morte.

Um diário é, desde o nascimento, algo interminável, pois sempre existirão momentos vividos que sejam posteriores à escrita, solicitando, necessariamente, uma nova escrita, seguindo assim até a morte do autor.

Para Lejeune (2008), a utilidade reside em conservar a memória, sobreviver, desabafar, conhecer-se, deliberar, resistir, pensar, escrever, ou seja, um método de trabalho.

Num diário, cada dia fala alguma coisa, cada dia em que o autor faz uma anotação é um dia preservado em sua trajetória histórica e na memória. Mesmo que não tenha feito nada na vida ou que não tenha acontecido algo com significado, escreve que nada fez, ou que nada ocorreu como algo realizado.

A ideia de Frida estudar na *Escuela Preparatoria Nacional* foi do pai, contrariando a vontade da mãe, pois Matilde Kahlo se perguntava e perguntava ao marido se realmente era necessário que a filha estudasse tão longe de casa. Frequentar a *Escuela Preparatoria Nacional* era sinônimo de transformação pessoal e desenvolvimento crítico e de destaque na época, pelo renome e tradição ocupados por tal escola. Ser parte da *Escuela Preparatoria Nacional* era um privilégio e Frida fez parte, em meio há mais de dois mil homens, sendo uma das primeiras trinta e cinco mulheres matriculadas.

Desde a sua criação, a Preparatória era impressionante. A escola fora fundada em 1868 [...] quando o colégio jesuíta de San Ildefonso foi transformado em parte do restaurado sistema republicano de educação secular estabelecido pelo presidente Benito Juárez, e era mais parecida com uma faculdade do que

[...] Os anos vinte, que foram uma época de vitalidade no México, consideraram a arte, assim como a ciência, como uma dinâmica essencial do progresso. (Tradução nossa).

com uma escola de ensino médio. [...] Entre o primeiro e o último degrau, os estudantes faziam diversos cursos em ciências físicas e biológicas; o ensino de línguas era coordenado com a sequência de estudo científico – primeiro francês, seguido de inglês, em alguns casos, alemão e, nos últimos anos, latim. [...] As palavras de Berranda, o primeiro diretor da *Escuela Preparatoria Nacional*, eram uma interpretação daquelas esculpidas no escudo da Preparatória: “Amor, Ordem e Progresso”. (HERRERA, 2011, p. 38-39).

Quando Frida ingressou na *Escuela Preparatoria Nacional* havia poucas meninas, na verdade esta aceitação/admissão de meninas era uma novidade bem recente e a palavra-chave na adolescência de Frida era euforia. Era muito inteligente e esperta, ela sempre deseja aprender, compreender e saber, e o fato de ser admitida na escola, aprovada no exame de seleção, indicava excepcional potencial, além da beleza que chamava a atenção pelos corredores da escola.

Frida era, en aquel momento, una muchacha esbelta y fina, y todos se fijaban en su extremo encanto. Ya no llevaba su flequillo de niña; se peinaba con raya en medio, lo que la hacía parecer más seria. Era guapa con una belleza a la vez salvaje y sobria, lejos de las coqueterías que exhibían ya muchas chicas de su edad. [...] El día en que Frida fuera a su nueva escuela, su mundo sería trastornado. Una ruptura, inevitable, iba a establecerse con su universo familiar, afable y protegido. Una ruptura geográfica, que conllevaba el despertar de una conciencia, de los muchos aspectos insospechados de una cultura. Una ruptura formativa. La infancia iba a quedar atrás²¹. (JAMÍS, 1985, p. 61-62).

Como consequência, a *Escuela Preparatoria Nacional* transformou a vida de Frida Kahlo. Sobre esta questão, Herrera (2011) esclarece que,

Aos dezoito anos, estava claro que Frida já não era mais a *niña de la Preparatoria*. A moça que três anos antes tinha ingressado na Escola Nacional Preparatória usando trancinhas e uniforme de estudante alemã era agora uma jovem moderna,

²¹ Frida era, naquele momento, uma menina esbelta e fina, e todos prestavam atenção em seu extremo encanto. Já não usava mais sua franjinha de menina; penteava-se com seus cabelos divididos ao meio, o que a fazia parecer mais séria. Ela era bonita, com uma beleza ao mesmo tempo selvagem e sóbria, longe do coquetismo que já exibiam muitas meninas de sua idade. [...] O dia em que Frida foi para a sua nova escola, seu mundo se transformaria. Uma ruptura, inevitável, estabelecer-se-ia com seu universo familiar, afável e protegido. Uma ruptura geográfica que traria junto o despertar de uma consciência, de muitos aspectos insuspeitos de uma cultura. Uma ruptura de formação. A infância seria deixada para trás. (Tradução nossa).

em contato com a influência da arrebatadora alegria da década de 1920, desafiando a moralidade convencional, sem se deixar intimidar pelo cenho franzido de seus colegas de escola mais conservadores. (HERRERA, 2011, p. 63).

Na adolescência, aos 18 anos, a vida de Frida Kahlo foi transformada por um acidente envolvendo a colisão entre um bonde e um ônibus. Foi um daqueles acidentes que, mesmo muitos anos depois, ao lembrá-lo, faz qualquer pessoa se horrorizar e se assustar, sendo este acidente o início de um período de pesadelos sem fim na vida da pintora. Neste dia, Frida estava com o namorado, Alejandro Gómez Arias e do assento ela contemplava a rua que estava molhada por conta da chuva daquela manhã, tendo uma sensação estranha no corpo, algo que não conseguia explicar, além de um calafrio que lhe percorreu as costas minutos antes do trágico acidente, logo após terem entrado no ônibus.

O acidente ocorreu no fim da tarde de 17 de setembro de 1925, um dia depois da celebração do aniversário de independência mexicana da Espanha. A chuva fina havia dado uma trégua. Os importantes prédios cinza do governo que margeavam o Zócalo pareciam ainda mais cinzentos e mais austeros que o usual. O ônibus com destino a Coyoacán estava quase lotado, mas Frida e seu namorado Alejandro encontraram assentos no fundo. Quando chegaram à esquina da Cuahutemotzín com a 5 de Mayo e estavam prestes a pegar a Calzada de Tlalpan, um bonde vindo de Xochimilco se aproximou devagar, mas sem parar, como se tivesse perdido os freios, como se estivesse propositadamente rumando para a colisão. (HERRERA, 2011, p. 67-68).

Em *Frida: a biografia*, Herrera (2011) descreve o acidente, trazendo outras informações sobre este evento na vida da artista mexicana, bem como emoções e sentimentos, pois em uma biografia, é indispensável que, em função de fazer existir sua personagem principal, o narrador retraia sensações, emoções e comportamentos relacionados ao ser biografado, com o objetivo de abrir a possibilidade de aceitação de todo o conteúdo psíquico do protagonista.

Conforme Vilas Boas (2008), um texto biográfico só poderá atestar a validade de expressar (ou fazer parecer que expressa) eventos e situações verdadeiras, nada além do que a verdade.

A biografia tem por objetivo, fundamentalmente, a semelhança com a verdade. Para isso, são necessários dois quesitos que a aproximam do discurso histórico: a fidelidade e a exatidão.

Herrera (2011), em seu texto biográfico sobre a artista mexicana, comenta que segundos antes do acidente, Frida sentiu algo como se fosse uma descarga muito fria, gelada, algo que percorreu seu corpo dos pés à cabeça. Durante este tempo, ela tinha a impressão de ver algo estranho na rua e acabou se perguntando se era real ou algo que tomava corpo por conta do pânico, do medo sem explicação que estava sentindo?

A pergunta se afogou em sua boca diante da irrupção de um ruído ensurdecedor. O ônibus se partiu em pedaços, curvando-se como se tivesse sido esmagado por uma bofetada certeira. Uma intensa onda de calor arrebatou o corpo de Frida, que ficou esmagada entre tubos e corpos devido ao golpe de um bonde que os atingiu de frente. Seu joelho esquerdo bateu nas costas de alguém e um calafrio percorreu-lhe a pele nua. O choque lhe arrancara a roupa de um puxão, mas sua nudez era irrelevante diante da certeza de saber-se vítima de um acidente fatal. [...] Distinguiu Alejandro em meio à multidão, e o rosto dele confirmou-lhe a gravidade de suas suspeitas. A visão era horripilante: entre os escombros do ônibus, completamente nu e coberto de sangue e do esmalte dourado daquele amável pintor, seu corpo parecia ter sido bizarramente decorado e aprisionado a um tubo metálico. O corrimão atravessara-lhe a pélvis. [...] “É preciso retirar esse tubo dela!”, exclamou um homem [...] e pegou o tubo e o puxou para cima. Um borbotão escarlate se espalhou pelo piso, formando um brilhante charco em forma de coração. E, então, Frida Kahlo morria pela primeira vez... (HAGHENBECK, 2011, p. 45-46).

Na região lombar, ainda de acordo com Herrera (2011), Frida teve a coluna quebrada em vários lugares. “A barra de aço tinha literalmente entrado pelo quadril esquerdo e saído pela vagina, rasgando o lábio esquerdo. ‘Perdi minha virgindade’, ela disse”. (HERRERA, 2011, p. 70). Para os médicos, era um milagre que Frida continuasse viva.

Assim, é possível descrever parte da existência da artista: corpo, vida e obra marcados profundamente pela dor, monossílabo presente na vida, desde o acidente até a morte.

Frida Kahlo tuvo un Perro llamado Dolor, más que un dolor llamado Perro. Es decir: describe directamente su propio dolor,

su dolor no la vuelve muda, su grito en un aullido articulado porque alcanza una forma visible y emocional. Frida Kahlo es una de las grandes voces para el dolor en un siglo que ha conocido, acaso no más sufrimiento que otros tiempos, pero sin duda una forma de dolor más injustificada y por ello más cínica, vergonzosa y publicitada, programada e irracional, que cualquier otro tiempo.²² (FUENTES, 1995, p. 12).

Tanto a biografia de Herrera como diário da artista abordam questões que deixam bastante em evidência a dor vivida por Frida. Possivelmente, o diário se aproxime mais do que a artista viveu efetivamente, pois com ele, a pintora se sentia muito a vontade para falar sobre a dor e a paixão que ela vivia.

Para o autor de um diário, ele (o diário) significa um espaço protegido e 'seguro' em que é possível descortinar toda a intimidade, um espaço onde há liberdade, sendo possível 'se mostrar' sem testemunhas, sem máscaras e convenções, desnudar-se diante de si mesmo em contradições, paixões, sentimentos, ressentimentos, ambiguidades, angústias, felicidades, amores e desejos. Desta forma, o autor sente prazer em escrever, pois acaba escrevendo porque é agradável, dando forma ao que se vive e se deseja relatar, ou seja, escrevendo e criando algo no qual ele se reconhece, estabelecendo um diálogo consigo mesmo.

De fato, não há no diário, testemunhas com este sentido que a palavra encerra em si, ou seja, a única testemunha é o próprio autor. Porém, há o registro de pequenos acontecimentos, situações, atitudes, momentos, gestos, feitos que possam despertar pelo diário um interesse considerável. Talvez, o amor, seja um dos sentimentos mais registrados pelos autores nos diários, não sendo diferente no de Frida Kahlo. Segundo Ramos (2011, p. 25), "*éste es uno de los componentes más importantes que pude observar en el diario de Frida*

²² Frida Kahlo teve um Cachorro chamado Dor, mais que uma Dor chamada Cachorro. Ou seja: descreve diretamente sua própria dor, sua dor não a transforma em alguém muda, seu grito é um uivado articulado, porque alcança uma forma visível e emocional. Frida Kahlo é uma das grandes voces para a dor em um século conhecido, acaso não mais sofrimento que outros tempos, mas sem dúvida, uma forma de dor mais injustificada e, por isso, mais cínica, vergonhosa e publicitada, programada e irracional, que qualquer outro tempo. (Tradução nossa).

Kahlo, ya que casi en su mayoría está atravesado por la temática del amor y la particular realización que hace de él.²³

Após o terrível acidente, a artista ficou um mês no hospital, entre a vida e a morte, e passou por inúmeras cirurgias, para "reconstruir" o corpo todo perfurado, tendo que usar, após, coletes ortopédicos. Somente em 17 de outubro de 1925, a pintora teve alta do Hospital da Cruz Vermelha. Durante seus vinte e nove anos de dor, Frida passou por mais de trinta cirurgias, sendo possível associar a posição horizontal à obra, à serenidade, ao descanso, à dor, à morte e ao amor.

A pintura foi uma parte da batalha de Frida Kahlo pela vida. Foi também uma parte significativa de sua autoinvenção: em sua arte, assim como em sua vida, a autorrepresentação teatral era um meio de controlar seu mundo. À medida que ela se recuperava, sofria recaídas e se recuperava novamente, Frida se reinventava. Ela criou uma *persona* capaz de se deslocar e aprontar travessuras com a imaginação, e não com as pernas. "Frida é a única pintora que deu luz a si mesma", diz uma amiga íntima de Frida. (HERRERA, 2011, p. 98-99).

No hospital, um antigo convento, os médicos tiveram que remontar o corpo da artista, duvidando que ela sobrevivesse ou voltasse a andar. Tão logo recuperou a consciência, após a cirurgia que a deixou morta por alguns instantes, o que mais Frida desejou foi falar com os familiares, porém os pais não puderam, inicialmente, ir vê-la, comparecendo no hospital somente após semanas e, por conta disso, a pintora entrou em uma terrível depressão.

Da mesma forma, os pais de Frida adoeceram ao receberem a notícia sobre o acidente que a filha havia sofrido. A mãe em estado de choque, sem conseguir sair da poltrona e o pai permaneceu acamado por várias semanas, gravemente doente.

Durante o tempo que Frida passou no hospital, todos os habitantes da Casa Azul se vestiram de preto. Apesar de Frida ter sobrevivido, um sentimento de luto tomou conta dos pais, irmãos e empregados, que todos os dias assistiam à missa da tarde organizada para o repouso da alma da garota. Com o tempo, mamãe Matilde recuperou a fala, só para afirmar que o

²³ Este é um dos componentes mais importantes que pude observar no diário de Frida Kahlo, já que quase em sua maioria está atravessado pela temática do amor e a particular realização que faz dele. (Tradução nossa).

destino de Frida era morrer naquele dia, mas que um milagre de origem desconhecida a salvara. A única que visitou Frida durante a convalescença foi sua irmã Matilde. [...] Converto todas as suas atenções num sentimento mais maternal que fraternal. [...] Suas piadas e comentários jocosos ajudaram Frida enfrentar os intermináveis dias de recuperação. (HAGHENBECK, 2011, p. 59-60).

Ademais de Matilde e do namorado Alejandro, Frida, ainda confinada no hospital, recebia visitas dos *Cachuchas*²⁴ e outros amigos. Porém, ela contava, ansiosa, cada momento que a deixava separada de Alejandro, cujas visitas foram ficando raras com o passar do tempo e este sentimento de ausência ela manifestava através de intermináveis cartas que escrevia para ele. Através destas missivas, a artista buscava desabafar sentimentos, tormentos internos e medos sobre o futuro a partir do acidente.

As cartas escritas desde a adolescência foram endereçadas ao namorado Alejandro, com quem Frida se relacionou aos 18 anos, ao pai, aos amigos e a Diego Rivera, nas quais a pintora tratava de questões que evidenciavam a intensidade das emoções, do amor ao sofrimento, retratando a vontade de viver e morrer ao mesmo tempo, abrangendo um período que inicia em 1922 e termina um ano antes de sua morte, 1953.

Como, por exemplo, temos uma carta escrita por Frida Kahlo para o namorado Alejandro Gómez Arias em outubro de 1925.

Terça-feira, 13 de outubro de 1925.

Alex de mi vida, você mais do que ninguém sabe quanto eu fico muito triste neste hospital imundo, já que pode imaginar e os meninos devem ter te contado sobre este lugar. Todo mundo me diz que eu não devia ficar tão desesperada, mas eles não sabem o que significam três meses na cama, que é do que eu preciso, por ser uma *callejera*²⁵. Mas o que se pode fazer, pelo menos *la pelona*²⁶ não me levou embora. Certo? Imagine como fiquei angustiada sem saber como você estava, naquele dia e no dia seguinte. Depois que me operaram, [Ángel] Salas e Olmedo [Augustín Olmedo, amigo que em 1928 foi tema de um retrato de Frida] chegaram, e que prazer foi vê-los! Especialmente Olmedo você não faz ideia, eu perguntei a eles sobre você e eles me disseram que o que tinha acontecido a você era doloroso, mas não era grave e você não sabe quanto

²⁴ Grupo de amigos de Frida, ainda do tempo do colégio e se distinguiram dos demais pelo uso de bonés.

²⁵ Pessoa da rua, ruela. (Tradução da autora).

²⁶ Neste caso, Frida se referia à morte.

chorei por você, meu Alex, e ao mesmo tempo chorei pelas minhas dores, já que vou dizer uma coisa, durante os tratamentos minhas mãos ficam feito papel e suei de dor por causa do ferimento [...] o ferro me atravessou completamente o quadril, por uma coisinha de nada dessas vou ficar um caco pro resto de minha vida ou morrer, mas isso tudo é passado, uma ferida já fechou e o dr. me diz que logo a outra vai fechar também, já devem ter contado a você o que aconteceu comigo e qual é o meu problema, certo? E é tudo uma questão de quanto tempo vai levar até que sare a fratura que tenho na pélvis e meu cotovelo melhore e outros pequenos ferimentos que eu tenho num dos pés cicatrizem. [...] Quanto a visitas, uma “multidão de gente” e uma nuvem de fumaça vieram me ver até mesmo Chucho Ríos y Valles ligou várias vezes para saber como eu estava e dizem que ele veio me ver uma vez mas eu não o vi [...] Fernández [Fernando Fernández, o estampador] continua me dando *la moscota*²⁷, e agora descobri que o meu talento para o desenho é ainda maior do que antes, já que ele diz que quando eu estiver melhor ele vai me pagar sessenta por semana, promessas vãs, mas por fim os meninos vêm me visitar todos os dias, o Sr. Rouaix até chorou (o pai, tá? Não vá pensar que estou falando do filho), bom, e você pode imaginar quantos mais [...] Mas eu daria tudo pra que se em vez de toda a população de Coyoacán e os grupos de velhas que também vêm aqui, você viesse um dia. Acho que no dia que eu vir você, Alex, vou te beijar, não há nada que se possa fazer a respeito, agora mais do que nunca, eu amo você com toda a minha alma e não trocaria você entende que sofrer um pouco sempre serve pra alguma coisa. Além de me sentir fisicamente bastante desconfortável, embora eu tenha dito ao Salas que não acreditava que a minha situação fosse muito grave, sofri muito mais moralmente já que você sabe que a minha mãe ficou muito doente, e o meu pai também, e dar esse golpe repentino neles me dói mais do que quarenta machucados, imagine você, a minha pobre mãezinha me disseram que ela ficou três dias chorando feito louca e o meu pai que estava melhorando ficou muito mal, só trouxeram a minha mãe pra me ver duas vezes desde que estou aqui, o que, contando com hoje, já são 25 dias, que me parecem uma eternidade, e só trouxeram o meu pai uma única vez, de modo que quero ir para casa o mais rápido possível, mas isso só depois que minha inflamação estiver completamente controlada, e todos os meus ferimentos cicatrizados, pra que não haja infecção e eu não morra, certo? Em todo caso não será nesta semana. [...] Vou espera você contando as horas, quando quer que seja, aqui ou em casa, vendo você os meses em cima da cama vão passar muito mais rápido. Ouça, Alex, se você ainda não puder vir, me escreva, você não sabe quanto a sua carta em ajudou a me sentir melhor, desde que a recebi, eu já a li, acho, duas vezes por dia e sempre sinto como se fosse a primeira vez. Tenho muitas coisas pra te dizer, mas não posso escrever porque ainda estou muito fraca minha cabeça e meus olhos doem muito quando eu leio ou escrevo,

²⁷ Gíria para dinheiro – “grana”. (Tradução da autora).

mas logo vou contar tudo a você. Mudando de assunto eu estou morrendo de fome, que saco [...] e não posso comer nada a não ser as coisas repulsivas de que eu já te falei antes, quando você vier me traga bolo de chocolate, balas e um *baleiro*²⁸, como aquele que perdemos no outro dia. Fique bom logo. Eu ficarei mais quinze dias neste hospital. Me diga que a sua mãezinha e Alice [irmã caçula de Alejandro, Alicia] estão bem. Sua *cuate*²⁹ que ficou magrinha feito uma agulha [Aqui Frida desenhou a si mesma como uma boneca palito.] Friducha. (Fiquei muito triste de perder a sombrinha.) [Aqui ela desenhou um rosto chorando.] A vida começa amanhã! [...] – EU TE ADORO – (HERRERA, 2011, p. 71-73).

Tudo o que Frida desejava dizer, ela o fazia por meio da obra artística e, também, através das inúmeras cartas que escreveu, manifestando sempre, de forma sincera, sem constrangimentos, o que ela estava sentindo.

Duque-Estrada (2009, p. 19), coloca que “somente uma linguagem que escapasse ao constrangimento da representação, que contivesse em si mesma tudo o que se deseja significar, e na qual o modo de dizer fosse aquilo que é dito.” Ninguém melhor do que a própria pessoa para escrever sobre si, pois desta forma poderá haver uma aproximação ainda mais fiel dos fatos e acontecimentos vividos pelo autobiografado, ou seja, mesmo tudo podendo ser deformado ou inventado, havendo fidelidade, o texto autobiográfico pertencerá ao domínio da autenticidade, representando uma realidade que existiu, produzindo a verdadeira verdade, verdade esta que a artista expunha por meio das cartas autobiográficas. O sentido de veracidade dos acontecimentos é atribuído pelo pacto entre o escritor e o leitor, sendo um escritor implícito, ausente, porém presente, conduzindo o leitor pela narrativa ou pelo “jogo” entre a realidade e a ficção. Somente uma linguagem da mesma natureza, poderia revelar e trazer à tona questões sentidas, vividas e ditadas pela alma de um indivíduo, uma forma de linguagem que fosse capaz de alcançar uma verdade imediata e original, pois estas são questões esperadas pelos leitores de uma autobiografia, uma confiança na palavra que pode ser considerada cega quando pensamos nesses mesmos leitores.

Segundo Foucault (2012), a carta tem a finalidade de manifestar e trazer informações sobre quem a escreve e sobre os outros, pois faz o escritor se tornar presente para aquele a quem se destina, porque escrever é se mostrar,

²⁸ Baleiro.

²⁹ Querida.

deixar com que os outros vejam quem está escrevendo, fazer com que o rosto do escritor apareça junto ao outro. É um abrir-se aos olhos dos outros.

A pintora manifestava, também, o sentimento de horror que mantinha sobre o hospital e estada nele, e descrevia parte de seu desespero nas cartas para o namorado, Alejandro.

Ela o mantinha informado sobre os progressos de sua recuperação, escrevendo com a mesma mistura de detalhes literais, fantasia e intensidade de sentimento que caracterizaria o arsenal imagético de suas pinturas. Em suas cartas há notas de humor e alegria, mas que nunca conseguem abafar um refrão mais sombrio: *No hay remedio* – não há remédio. “É preciso suportar”, ela dizia. “Estou começando a me acostumar com o sofrimento.” A partir do acidente, a dor e a fortaleza, tornaram-se temas centrais em sua vida. (HERRERA, 2011, p. 71).

Quando voltou para a casa, a expectativa era que ela ficasse muitos meses acamada e isso lhe deixava mais horrorizada que a doença e a dor física. Além disso, ainda se preocupava com as visitas dos amigos, pois a Casa Azul, em Coyoacán, distava muito do centro da Cidade do México. Frida imaginava que estava muito longe de tudo e que para vê-la, os amigos teriam que “viajar”. Frida sentia muita dor e, por conta dela, muitos encaminhamentos médicos eram feitos pelos familiares.

Los médicos continuaban “dando versiones distintas” de un mismo síntoma y los cuidados eran primarios: baños, compresas, masajes y algunas inyecciones para calmar los dolores demasiado violentos. Entre los diagnósticos aproximativos y una familia, en aquella época, necesitada, los cuidados no podían esperar ser más sofisticados. Todos se ponían de acuerdo en decir que, a trancas y barrancas y progresivamente, Frida ‘mejoraba’ [...] En la cama, Frida intentaba, en medio de los dolores aclarar sus ideas [...] Se apuntaba ya la hipótesis de que no podría estirar el brazo, pues el tendón sufría una retracción. En cuanto a la pierna más afectada, a la pelvis, a la espalda, nada se podía presagiar. Frida contaba sus horas de incertidumbre, las torturas, esos meses en que, y en cierta medida era consciente de ello, una gran parte de su destino se estaba determinando.³⁰ (JAMÍS, 1985, p. 96-97).

³⁰ Os médicos continuavam “dando diferentes versões” de um mesmo sintoma e os cuidados eram primários: banhos, compressas, massagens e algumas injeções para acalmar as dores muito violentas. Entre os diagnósticos aproximativos e uma família, naquela época, necessitava, os cuidados não podiam esperar os mais sofisticados. Todos estavam de acordo

Durante a enfermidade, Frida recebia todos os cuidados e carinho dos familiares, visitas dos amigos, porém recebia poucas visitas e poucas cartas do namorado, chegando ao ponto de, por meio das cartas, implorar a ele para que fosse vê-la e com a frequência que ela desejava.

Segundo Souza (2011), as cartas escritas por Frida nos trazem informações sobre a intimidade da pintora mexicana, ajudando-nos a conhecer um pouco mais sobre seus sentimentos. A artista, nas missivas, falava sobre os problemas físicos e tormentos mentais, além das paixões vividas.

Ainda, segundo Souza (2011, p. 47), “nas cartas trocadas por Frida com Alejandro Gomez Arias, por exemplo, é possível acompanhar tanto seus afazeres quanto seus transtornos relativos à recuperação física, além de seu estado mental, na solidão da ausência do correspondente”.

O primeiro quadro pintado pela artista mexicana, aos dezenove anos, foi um presente para Alejandro, obra esta que despertou a emoção e a sensibilidade nele.

Cuidadosamente ejecutado, ese primer autorretrato da de ella la imagen de una chica perfecta. Bella, impasible, pero presente, con un vestido de color malva con el cuello bordado, mira directamente a los ojos del que la contempla. Su mano derecha, fina alargada, destaca delante del cuadro, lisa como el marfil. Parece que Frida la ofrezca al que quiera tomarla. Una invitación a Alejandro. [...] La obra, surgida de la sombra de un día a otro, como un diamante, brilla como un resplandor personal, raro, inesperado. Después de un largo período de indiferencia, aunque quizá tan sólo aparente, la pintura de Frida sirve para renovar una relación que ella no soportaba ver rota.³¹ (JAMIS, 1985, p. 111).

em dizer, Frida mais ou menos e progressivamente, ‘melhorava’ [...] Na cama, Frida tentava, em meios as suas dores, esclarecer suas ideias [...] Apontava-se já a hipótese de que não poderia esticar o braço, pois o tendão sofria uma retração. Quanto à perna mais afetada, à pélvis, às costas, nada se podia prever. Frida contava suas horas de incerteza, as torturas, esses meses em que, e em certa medida era consciente disso, grande parte de seu destino estava se determinando. (Tradução nossa).

³¹ Cuidadosamente executado, esse primeiro autorretrato, faz dela a imagem de uma menina perfeita. Bela, impassível, mas presente, com um vestido de cor vinho com a gola bordada, olha diretamente nos olhos de quem a contempla. Sua mão direita, fina, alongada, destaca diante do quadro, é lisa como um marfim. Parece que Frida ofereça sua mão a quem queira pegá-la. Um convite para Alejandro. [...] A obra, surgida da sombra de um dia para outro, como um diamante, brilha com um resplendor pessoal, estranho, inesperado. Depois de um longo período de indiferença, a pintura de Frida serve para renovar uma relação que ela não suportava ver rompida. (Tradução nossa).

O objetivo deste primeiro autorretrato (pintura iniciada no verão de 1926), de muitos outros dos quais Frida produziu durante a vida, era uni-la, vinculá-la ao namorado, Alejandro, assim como as inúmeras cartas que ela escreveu (para ele). Porém, esta obra foi a primeira que o muralista Diego Rivera avaliou e confirmou, para a artista mexicana, que ela tinha talento e deveria seguir pintando.

El último trimestre de 1926 transcurre en ese contexto. Frida atada a su cama, Alejandro, al menos simbólicamente, más presente. Frida y sus cartas, sus horas de espera, sus esperanzas, sus ímpetus de excesiva alegría que tratan de atajar penas y dolores, su pintura, que sale a la luz con cuidado, ternura, fuerza. La vida se vive a diario, ningún proyecto de futuro puede ser formulado.³² (JAMÍS, 1985, p. 112).

Dor, paixão, amor e sofrimento estão registrados e relacionados em praticamente toda a obra pictórica, assim como nas missivas que a artista escreveu. Segundo Seligmann-Silva (2005, p. 45), “a relação entre arte e dor pode parecer estranha à primeira vista”, mas Frida conciliou arte e dor, sendo uma arte que surge a partir da dor e de uma existência trágica e, principalmente, por conta do acidente de 1925, Frida pinta várias obras representando essa tragédia, um manancial de horrores físicos que perpassam toda sua obra, ou seja, a tragédia refletida na obra artística e, também, no diário que foi escrito durante os últimos dez anos de vida.

Para Marli Bastos (2008), a marca de toda obra de Frida Kahlo é o excesso. Excesso de dor, de cor, de alegria e de angústia. Há uma beleza presente e marcante, mas só se apresenta com as características relacionadas ao sofrimento, beleza tomada pelo excesso de dor e transportada para suas telas e para o diário. Ambos expressam a experiência pessoal da pintora e foram produzidos para suportar o vazio, a dor de existir, uma dor do corpo e da alma. “*A pesar del sufrimiento y la angustia que Frida Kahlo expresa abiertamente en su diario íntimo, resultan evidentes sus infinitas ganas de vivir.*”

³² O último trimestre de 1926 transcorre nesse contexto. Frida atada a sua cama, Alejandro, ao menos, simbolicamente, mais presente. Frida e suas cartas, suas horas de espera, suas esperanças, seus ímpetos de excessiva alegria que buscam amenizar sofrimentos e dores, sua pintura, que nasce com cuidado, ternura e força. A vida se vive dia a dia, sem preocupações com o amanhã, projeto algum de futuro pode ser formulado. (Tradução nossa).

[...] Sin embargo, el Diario revela en todo momento la enorme fortaleza y la resolución que sólo nacen del intenso sufrimiento³³.” (LOWE, 1995, p. 30).

Conforme Lejeune (2008), o diário autobiográfico é uma espécie de escrita que compartilha muitas semelhanças com a autobiografia, pois o diário, a biografia e a autobiografia em oposição a todas as formas de ficção, são textos referenciais, trazendo em si a proposta de fornecer informações sobre determinada realidade.

O diário não deixa de ser uma atividade muito discreta, podendo ser mantido em muitos lugares, em casa, no trabalho, sendo, de uma maneira geral, escondido do olhar dos familiares do autor.

Morales T. (2001, p. 86) coloca que o diário “es este un género abierto a toda clase de solicitudes y estímulos imprevistos de la vida cotidiana, y a las reacciones de una conciencia que construye sus respuestas³⁴.”

Textos biográficos e autobiográficos devem apresentar uma trajetória de vida estruturada, porém escrita por outra, seguindo as convenções literárias, pois ambas (biografia e autobiografia), devem proporcionar aos leitores descrições detalhadas de uma vida, ou melhor, de uma existência.

Sarah M. Lowe descreve, no *Ensayo do Diário de Frida Kahlo* (1995, p. 26), “Frida Kahlo empezó a escribir su Diario a mediados de la década de los cuarenta, a los treinta y seis o treinta y siete años de edad. Su vida emocional había sido, hasta ese momento, extraordinariamente turbulenta.”³⁵ De acordo com Hayden Herrera, a obra plástica produzida por Kahlo,

[...] criou um eu que era suficientemente forte para suportar os golpes que a vida lhe reservara; um eu capaz de sobreviver – na verdade, transformar – aquele planeta desolado [...] A força e a ênfase no sofrimento permeiam as pinturas de Frida. Quando ela se mostra ferida e chorando, é o equivalente à litania das feridas morais e físicas presente em suas cartas, uma tentativa de chamar a atenção. Contudo, mesmo os autorretratos mais dolorosos nunca são sentimentalistas e autopiedosos, e sua dignidade e determinação de “suportar as

³³ Apesar do sofrimento e angústia que Frida Kahlo expressa abertamente em seu diário, resulta evidente sua infinita vontade de viver. [...] No entanto, o Diário revela em todo momento a enorme fortaleza e a resolução que somente nascem do sofrimento intenso. (Tradução nossa).

³⁴ É este um gênero aberto a todos os tipos de solicitações e estímulos imprevistos na vida cotidiana, e as reações de uma consciência que constitui as suas respostas. (tradução nossa).

³⁵ Frida Kahlo começou a escrever seu *Diário* em meados da década de quarenta, aos trinta e seis ou trinta e sete anos de idade. Sua vida emocional, até esse momento, tinha sido extraordinariamente turbulenta. (Tradução nossa).

coisas” fica evidente em seu porte majestoso, em suas feições estoicas. É uma mistura de franqueza e artifício, integridade e invenção que dá aos autorretratos sua urgência, sua força de aço imediatamente reconhecível. (HERRERA, 2011, p. 100).

Das obras relacionadas ao acidente sofrido por Frida em 1925, destacam-se: *Acidente* (1926), *Retablo* (1943) e *A coluna Partida* (1944).



(Imagem 3: *La columna rota*, 1944)

Sobre esta obra, Herrera comentou a atitude de força e determinação com que a própria Frida se autorretrata,

De todas as pinturas de Frida, aquela que ilustra de maneira mais poderosa essas qualidades é *A coluna partida*, pintada em 1944, logo depois que ela havia sido submetida a uma

cirurgia e estava confinada, como se estivera em 1927, a um “aparato”. Aqui a impassibilidade resoluta de Frida cria uma tensão insuportável, um sentimento de paralisia. A angústia é intensificada por pregos enfiados em seu corpo nu. [...] Para alguns observadores a coluna é análoga a um falo; a pintura faz alusão ao elo, na mente de Frida, entre sexo e dor, e lembra o fato de que no acidente a barra de aço lhe atravessou a bacia até a vagina. [...] Numa incoerente anotação em seu diário, lê-se: “Esperar com angústia retida, a coluna partida, o imenso lugar, sem andar, num vasto caminho... movendo minha vida criada de aço”. Na tela *A coluna partida*, o mar parece representar a esperança de outras possibilidades, mas está muito longe, e Frida está tão alquebrada que o oceano está totalmente fora de alcance. (HERRERA, 2011, p. 100-102).

O que se observa neste autorretrato é a própria imagem da mutilação do sujeito mulher, um corpo destruído, dilacerado e reconstruído pela dureza e frieza do material, os adornos são os pregos, o cinto e a coluna de metal. Até mesmo o tecido branco e leve que lhe cobre parte do corpo está costurado com pregos que indiciam a dor e o sofrimento resultados do acidente de 1925 que transformou a vida da pintora.

A biografia sobre Frida Kahlo descreve que, ainda em período de recuperação do acidente, tentando levar uma vida com atividades e quase normal, usando muletas e após pintar algumas das obras, Frida procura por Diego, pois necessitava da opinião de um profissional, de uma opinião crítica sobre o trabalho que ela estava produzindo, pois, segundo a artista, precisava trabalhar para ganhar a vida. Segundo Herrera (2011, p. 106), “Diego Rivera tinha 41 anos quando eles se conheceram, e era o pintor mais famoso – e mais mal-afamado – do México. Certamente, já tinha pintado mais paredes do que qualquer outro muralista”. Considerado por muitos um ogro, porém, um elefante por Matilde Kahlo, mãe de Frida.

Diego era um príncipe sapo, um homem extraordinário, de humor brilhante e charme e vitalidade exuberantes. Sabia ser afetuoso e era profundamente sensual. O mais importante: era famoso, e para algumas mulheres a fama pode ser um chamariz irresistível. Diz-se que as mulheres caçavam Diego mais do que ele ia atrás delas. Ele era perseguido especialmente por certas jovens turistas norte-americanas que julgavam ter um encontro amoroso secreto com Rivera era “obrigatório”, como visitar as pirâmides de Teotihuacán. Fossem mexicanas ou estrangeiras, as mulheres também

gostavam da companhia de Diego simplesmente porque ele gostava de estar com elas. Do ponto de vista de Rivera, as mulheres eram em muitos sentidos, superiores aos homens – mais sensíveis, mais pacíficas e mais civilizadas. (HERRERA, 2011, p. 112).

Rivera foi à casa de Frida para conhecer o que ela pintava e ficou encantado, porém não conseguia identificar se o encanto maior era pelas pinturas ou por Frida.

Diego nasceu em 1887, em Guanajuato, sendo filho de um professor e de uma proprietária de uma loja de doces, uma família considerada liberal para sua época e ele, considerado um prodígio nas artes, fazendo desenhos após desenhos, ademais de ser um menino muito travesso.

Segundo Herrera (2011, p. 106), “quando pintava, Rivera vivia cercado de amigos e curiosos, a quem regalava com histórias fantasiosas. Às vezes, labutava sem parar durante dias a fio, fazendo as refeições no próprio andaime e, se preciso fosse, dormindo lá”.

Diego Rivera era um profissional talentoso, experiente e admirado por muitos, pois produzia pinturas desde a infância, incentivado pelo pai e, aos dez anos, exigindo da família que o matriculassem na escola de arte. “Enquanto continuava sua educação primária durante o dia, à noite frequentava aulas na mais prestigiosa escola de Arte do México, a Academia de Belas-Artes de San Carlos”. (HERRERA, 2011, p. 106).

Ao terminar os estudos secundários, aos dezessete anos de idade, Diego Rivera decidiu, durante quatro anos consecutivos, viajar pelo México, conhecendo e pintando-o, antes de ir à Europa para estudar, realizando um sonho de jovem pintor.

A los veinte años, obtuvo una beca para estudiar Bellas Artes en Madrid, donde trabajó con ahínco y arduamente, distinguiéndose, por otra parte, por un carácter considerado original y, evidentemente, por su físico. A principio de los años diez, Diego se marcha de España para visitar esa Europa de la que se decía que había que impregnarse culturalmente. Así que estuvo en Holanda, en Bélgica, en Inglaterra y Francia. [...] Entonces decidió instalarse en París, donde, desde Diáguilev hasta Picasso, se codeaba un mundo artístico procedente de todas partes, costumbres y lenguas mezcladas, por el amor al

arte. Diego trabajó más allí que en Madrid.³⁶ (JAMÍS, 1985, p. 144).

Na primeira exposição, em 1911, Diego não obteve muito sucesso, pois sua obra, neste momento, não recebeu muitos elogios. Porém, em 1913, dois de seus quadros, em outra exposição, acabaram de destacando e chamando muito a atenção do público que os conheceu: *La muchacha de las alcachofas*³⁷ e *La chica del abanico*³⁸. Pouco a pouco, Rivera foi deixando o estilo cubista para definir o próprio estilo de produzir arte.

Ao voltar ao México, seu primeiro emprego foi no anfiteatro da Escola Nacional Preparatória, onde pintou o mural cujo título foi *La Creación*³⁹, obra que segue as características de um dos movimentos artísticos mais influentes do México do século XX chamado de muralismo mexicano.

Para Mayayo (2008), *La Creación* (1922-1923), é uma obra alegórica bastante convencional [...] e, tão logo, Rivera trouxe aos seus murais certa dose de *mexicanidade*, embarcando em um ambicioso projeto de reescritura da identidade nacional que parte da idealização do passado pré-colombiano. Diego Rivera se propõe a criar um novo tipo de pintura mural que seja moderna, monumental, genuinamente americana e destinada às massas, tudo ao mesmo tempo, havia uma fascinação pela cultura pré-hispânica e pelas tradições populares.

Diante da perspectiva de produção de arte e, principalmente, arte mexicana, este primeiro trabalho, após o regresso ao México, foi considerado um tanto estranho, possivelmente pela influência e pela ligação aos aspectos da cultura europeia muito presentes em seu cotidiano.

[...] A obra é virtualmente desprovida de *mexicanidad*, tanto no estilo como no conteúdo. Talvez Rivera estivesse enamorado demais da pintura europeia para conseguir encontrar as formas

³⁶ Aos vinte anos, obteve uma bolsa para estudar Belas Artes em Madri, onde trabalhou com afinco e arduamente, distinguindo-se, além do mais, por um caráter considerado original e, evidentemente, por seu físico. No início dos anos dez, Diego deixou a Espanha para visitar essa Europa da qual se dizia que se deveria impregnar-se culturalmente. Foi, então, à Holanda, à Bélgica, à Inglaterra e à França. [...] Então, decidiu se instalar em Paris, onde, desde Diáguilev a Picasso, acotovelava-se um mundo artístico procedente de todas as partes, costumes e línguas misturadas, pelo amor à arte. Diego trabalhou mais em Paris do que em Madri. (Tradução nossa).

³⁷ A menina das alcachofras. (Tradução nossa).

³⁸ A menina do leque. (Tradução nossa).

³⁹ A Criação. (Tradução nossa).

e temas que corporificassem seus ideais. Ainda assim, em *Criação* ele descobriu seu meio e sua escala: o mural monumental. E, se seu tema aqui era universal e alegórico, não o nativo e real, não demoraria muito para que a musa mítica com corpo clássico se tornasse a clássica mãe mexicana indígena de Rivera. (HERRERA, 2011, p. 107).

Assim que Diego Rivera terminou o trabalho no anfiteatro da Escola Nacional Preparatória, iniciou um trabalho nos murais do Ministério da Educação, trabalho que durou de 1923 a 1928 e, durante este período, a *mexicanidade* veio à tona pela primeira vez, ao fazer referência, por meio da arte, aos povos indígenas de seu país, ou seja, aos maias e aos astecas e, declarando em 1923, que já estava farto de pintar para a burguesia.

[...] Ele pintou índios mourejando nos campos e minas; sendo ensinados por professores indígenas de aparência sofisticada numa escola rural ao ar livre; realizando uma assembleia de trabalhadores, e dividindo as terras que lhes haviam sido restituídas pela revolução. Rivera inventou seu próprio vocabulário para descrevê-los: corpos de formas arredondadas, sólidos e marrons, cabeças redondas e uma infinidade de chapéus – figuras anônimas que viriam a ser chamadas (por seus detratores) de “os macacos de Rivera”. [...] Para alguns, o próprio México, o folclore, seus cactos e montanhas parecem um “motivo” inventado por Diego Rivera; e, qualquer que fosse o tema específico, ele retratava o índio lutando bravamente, subjugado pela contínua opressão, para conquistar novos direitos e liberdades e uma vida melhor. (HERRERA, 2011, p. 107-108).

Com um desejo revolucionário e reformista, a arte mexicana, a valorização do povo autóctone, sendo neste caso o indígena, eram temas democráticos e grandiosos encampados por Diego Rivera, assim como por outros muralistas mexicanos, manifestando de forma aberta e declarada, a simpatia pelo povo oprimido e explorado e que a arte mexicana só é grande porque emana do povo, representando-o.

Segundo Patricia Mayayo, (2008, p. 23). “*Rivera representaba, sin duda, la esperanza de la pintura mexicana, la fuerza, la potencia, el vigor político*⁴⁰ [...]”. Mas nada seria este gigante muralista sem sua pequena princesa, Frida.

⁴⁰ Rivera representava, sem dúvida, a esperança da pintura mexicana, a potência, o vigor político. (Tradução nossa).

Em 1928, quando Frida o conheceu, Rivera estava solto no mundo. Tinha viajado à Rússia em setembro de 1927 [...] para participar do décimo aniversário da Revolução de Outubro e pintar um afresco no Clube do Exército Vermelho. [...] Em 1928, o muralista foi chamado de volta às pressas pelo Partido Comunista Mexicano, para trabalhar na campanha presidencial de Vasconcelos. (HERRERA, 2011, p. 111).

Naquele momento da chegada ao México, por conta de sua infidelidade, o casamento com Lupe não estava nada bem e acabaram se separando, pois sempre fora uma relação muito tumultuada, com momentos de paixão física e, ainda, uma união violenta fisicamente.

O motivo da separação, de acordo com Lupe, foi o caso de Diego com Tina Modotti, que havia posado, juntamente com Lupe, como modelo para os esplêndidos nus que Rivera pintara no mural da Escola Agrícola Nacional, em Chapingo, ocasião em que teve início o romance com Tina. [...] Embora o caso de Rivera com Tina tivesse acabado antes mesmo de sua viagem à Rússia, o estrago já estava feito. (HERRERA, 2011, p. 111).

Diego Rivera apreciava o corpo das mulheres e se dizia incapaz de ser fiel, comenta Herrera (2011), no texto biográfico sobre a pintora, sendo este texto uma narrativa, em prosa, que conta sobre a existência de Frida Kahlo dando vida a essa história.

Na época, as pessoas comentavam que quando uma modelo se dispusesse posar para que ele pudesse pintá-la era bem mais do que simplesmente isso, subentendia-se que o corpo feminino estava sendo oferecido para muito além dos olhos do muralista mexicano.

Diego nunca fue un hombre fiel. [...] En México, tenía la reputación de que todas sus modelos se convertían en sus amantes. Así hubo Nahui Olin, Tina Modotti y muchas otras. Ese hombre imponente, 'mítico o mitómano', según Elie Faure, feo, encantador, bien situado en la sociedad mexicana y en el mundo intelectual y artístico en particular, entró en la vida de Frida como un torbellino repleto de colores, lleno de sorpresas.⁴¹ (JAMÍS, 1985, p. 147).

⁴¹ Diego nunca foi um homem fiel. [...] No México, tinha a reputação de que todas as modelos de convertiam em suas amantes. Assim houve Nahui Olin, Tina Modotti e muitas outras. Esse homem imponente, escandaloso, 'mítico ou mitômano', segundo Elie Faure, feio, encantador, bem situado na sociedade mexicana y no mundo intelectual e artístico, em particular, entrou na vida de Frida como um turbilhão repleto de cores, cheiro de surpresas. (Tradução nossa).

Apesar de sua infidelidade, Diego era fascinado por Frida, fascínio este que ultrapassou todo tempo em que viveram juntos, estendendo-se, inclusive, após a última separação de ambos, causada pela morte da artista. Já, Frida, apaixonou-se profundamente por Rivera, pois, acreditava que ele era o grande amor de sua vida.

Desde o momento em que decidiu que Diego seria uma nova razão de viver, Frida decidiu guardar coração, olhos e tripas no armário de sua cabeça, colocar-lhe o nome de Diego, fechá-lo a chave e atirá-lo no rio da paixão. (HAGHENBECK, 2011, p. 77).

No diário da artista, há um texto de oito páginas que fala sobre o amor de Frida por Diego. Amor e desamor se conjugam num romance cheio de brigas e reconciliações, um amor instável, mas que no final os uniria para a eternidade. Em poucas partes do diário é possível situá-lo cronologicamente, sendo, normalmente, a base de todo e qualquer diário é o ato de datar, feito pelo autor das anotações.

Para Lejeune (2008),

A datação pode ser mais ou menos precisa ou espaçada, mas é capital. Uma entrada de diário é o que foi escrito num certo momento, na mais absoluta ignorância quanto ao futuro, e cujo conteúdo não foi com certeza modificado. Um diário mais tarde modificado ou podado, talvez ganhe algum valor literário, mas terá perdido o essencial: a autenticidade do momento. Quando soa a meia-noite, não posso mais fazer modificações. Se o fizer, abandono o diário para cair na autobiografia. (LEJEUNE, 2008, p. 60).

O diário é, antes de tudo, uma listagem de dias, uma espécie de túnel, de caminho, em que é possível discorrer sobre o tempo transcorrido e passado.

As cartas de Frida, algumas presentes do diário, eram como uma resposta aos encantos, sobretudo sexuais do muralista, revelando outra face dos sentimentos com relação a Rivera.

Diego: nada comparable a tus manos ni nada igual al oro – verde de tus ojos. Mi cuerpo se llena de ti por días y días. Eres

el espejo de la noche. La luz violenta del relámpago. La humedad de la tierra. El hueco de tus axilas es mi refugio. Mis gemas tocan tu sangre toda mi alegría es sentir brotar la vida de tu fuente – flor que la mía guarda para llenar todos los caminos de mis nervios que son los tuyos⁴². (KAHLO, 1995, p. 213).

O relacionamento entre Frida e o muralista ocorreu de forma muito rápida. Eles se encontravam aos domingos à tarde e Frida passava cada vez mais tempo junto com Diego enquanto ele trabalhava na pintura dos murais, observando-o, fascinada, com o resultado da produção do grande amor. Por mais desagradável que Frida pudesse parecer aos olhos de Lupe (ex-exposa de Rivera), o pintor se sentia, cada vez mais atraído pela artista, e esta atração foi crescendo com o tempo e ficando cada vez mais forte.

Frida Kahlo e Diego Rivera não se entediavam, jamais, um com o outro, pois os dois eram orgulhosos e ficavam encantados em ter ao outro como companheiro, como amigo e como “amante”. Tinham muitas coisas e pensamentos em comum: a arte, principalmente. Ademais, rejeitavam a forma de pensar dos burgueses da época, gostavam de conversar um com outro, valorizando o que consideravam imaginário e absurdo, por mais que a admiração maior ficava para um pensamento e uma visão objetivos e diretos sobre a vida. Desde o momento em que se conheceram, ambos buscaram mudar, transformar-se em alguns aspectos para agradar ao outro, principalmente a artista.

Desde que conoció a Rivera, Frida fue cambiando paulatinamente su vestimenta masculina por la imagen de una mujer mexicana, con enaguas, bordados, largas faldas y vestidos de colores, y se engalanaba con peinados con cintas y joyas [...]. El traje ricamente adornado de las mujeres tehuanas fue, desde su matrimonio, su atuendo preferido. Tenía la ventaja, además, de que la falda larga hasta el suelo ocultaba el defecto de su pierna derecha. La vestimenta concordaba perfectamente con el naciente espíritu nacionalista y la vuelta a la cultura indígena. [...] Rivera le compraba ropa y los ornamentos nativos, y ella se los ponía para complacerle. Con el paso del tiempo, hizo de aquella vestimenta una parte

⁴² Diego: nada comparável as tuas mãos nem nada igual ao ouro – verde dos teus olhos. Meu corpo se enche de ti por dias e dias. Você é o espelho da noite. A luz violenta do relâmpago. A umidade da terra. O buraco das tuas axilas é o meu refúgio. Minhas células tocam o teu sangue. Toda minha alegria é sentir brotar a vida de tua fonte – flor que a minha guarda para encher todos os caminhos dos meus nervos que são os seus. (Tradução nossa).

integrante de su personalidad, y sus características cejas y su línea de vello por encima del labio superior contribuyeron a marcar su aspecto⁴³. (DÍAZ, 2008, p. 56).

Inicialmente, Frida começou a pintar coisas que agradavam a Diego. Muito embora, a obra de Kahlo desta época tenha um tamanho maior, quando comparada a grande parte do que pintou depois, acaba sendo escassa de textura, contorno e determinada modelagem. É como se Frida tivesse se apropriado de parte da obra de Rivera e colocado em suas telas. Diego foi uma espécie de mentor ou professor de Frida, mesmo que ele não quisesse influenciá-la ou estragar o talento particular e inato que ela carregava consigo. No entanto, o estilo e a essência riveriano de produzir arte e pintar “paredes” podem ser vistos em algumas obras 1928 e 1929 produzidas pela artista mexicana. Sua obra pictórica mostra certa dose de aconselhamento do muralista. Conforme Herrera (2011, p. 125), “sempre intimamente ligadas a eventos de sua própria vida, suas imagens transmitem o caráter imediato da experiência vivida.” Porém, em algo os dois se entenderam bem: *mexicanizar* cores e arte, fugindo ou distanciando-se da tradição europeia.

[...] À medida que foi se desenvolvendo, o estilo riveriano acabaria desaparecendo, mas outras lições permaneceram com ela. [...] A influência de Rivera pode ser vista tanto no estilo como na substância das pinturas de Frida de 1928 e 1929. *Retrato de Cristina Kahlo* (1928), segue o formato de seus primeiros retratos: contornos duros, levemente canhestros, delineia formas, e uma pequena árvore estilizada no plano de fundo contrastava com um galho maior no primeiro plano para definir o espaço de maneira *naïf* e rudimentar. (HERRERA, 2011, p. 123-124).

Ao pintar o seu segundo *Autorretrato* (*El tiempo vuela*⁴⁴ – 1929), no entanto, o primeiro após iniciar o romance com o pintor de “paredes”, já não estava mais presente aquela Frida pálida, triste, que figurava no presente dado ao ex-namorado, Alejandro, em 1926.

⁴³ Desde que conheceu a Rivera, Frida foi, paulatinamente, mudando sua forma masculina de se vestir, pela imagem de uma mulher mexicana, com saias, bordados, saias compridas e vestidos coloridos, e se enfeitava com penteados com cintos e joias [...]. O traje ricamente adornado das mulheres *tehuanas* foi, desde seu casamento, seu conjunto de roupas preferido. Tinha uma vantagem, ademais, de que a saia longa até o chão ocultava o defeito de sua perna direita. A vestimenta concordava perfeitamente com o nascente espírito nacionalista e a volta à cultura indígena. [...] Rivera lhe comprava a roupa e os ornamentos nativos, e ela os colocava para agradá-lo. (Tradução nossa).

⁴⁴ O tempo voa. (Tradução nossa).

Sumiram, também, as ondas espiraladas de *art nouveau* e outros ornamentos românticos de que a adolescente perdida de amores se cercava em seu primeiro *Autorretrato*. Agora, vemos uma moça contemporânea de bochechas rosadas emoldurada por cortinas – acessório adotado por artistas populares e retratistas coloniais e recurso que servia muito bem aos pintores *naïf*⁴⁵ (incluindo Frida), já que eliminava o problema de situar de maneira convincente a figura no cenário. Frida parece viçosa em vários sentidos da palavra. Ela encarava o observador com uma intensidade tão imperturbável que levou uma pessoa que a conheceu nessa época a descrevê-la como “fulgurante como uma águia”. Impetuosa o bastante para exigir que Diego descesse do andaime, ela também é suficientemente encantadora para que ele o tenha feito com tanto entusiasmo. (HERRERA, 2011, p. 127).

Durante a vida, Frida Kahlo pintou inúmeros autorretratos, pois dizia que ela era a pessoa que mais conhecia e, por conta disso, pintava-se, deixando, por meio de sua obra, um reflexo da personalidade e talvez este fosse o maior desejo: conhecer-se a si mesma.

Segundo Calero (1994, p. 291), “[...] *Freud formuló la siguiente teoría: ‘el Arte es una oportunidad para realizar en la fantasía los deseos frustrados en la realidad*⁴⁶.’” Porém, não se pode negar que mesmo tendo o objetivo de manifestar uma frustração, algo não resolvido internamente, a partir do gênero autorretrato existe a criação de um personagem, uma imagem que, para os outros, transforma-se numa identidade do artista.

De acordo com Assunção (2013), apesar de ter o próprio artista como tema central, pensar o autorretrato como transcrição direta da figura do artista é uma análise, no mínimo, empobrecedora e simplista. Neste tipo de obra, o

⁴⁵ O significado de Arte *Naiif*, também denominada de Arte Primitiva Moderna pode ser interpretado como um tipo de arte simples, desenvolvida por artistas sem preparo e conhecimento das técnicas acadêmicas. É considerada uma arte com elementos sem conteúdo. O termo inglês *Naiif* pode ser traduzido como ingênuo e inocente, por isso a compreensão simplista. A falta de técnica não retraiu o desenvolvimento desta arte, que recebeu grande destaque, ao ser valorizada por apreciadores da estética e pessoas comuns. A característica da Arte *Naiif* é o déficit de qualidade formal. Os desenhos e grafias não possuem acabamento adequado, com traços sem perspectiva e visível deficiência na aplicação de cores, texturas e sombras. A estética desta arte pode ser definida como sem compromisso com a arte real, pois a mistura de cores sem estudo detalhado de combinações e as linhas possuem traços sempre figurativos e bidimensionais. [...] Arte Naif é a arte sem escola ou aprendizado técnico. [...] O ícone da Arte *Naiif* é Henri Rousseau (1844-1910), pintor especialista em cores, considerado por muitos como precursor da corrente e principal artista. ADAMI, Ana. Arte Naif. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/artes/arte-naif/>> Acesso em: 01 mar. 2017.

⁴⁶ Freud formulou a seguinte teoria: a arte é uma oportunidade para realizar na fantasia os desejos frustrados na realidade. (Tradução nossa).

artista não se limita a transcrever de maneira objetiva a imagem de si mesmo como se a tela fosse um espelho. No caso de Frida Kahlo, a criação desta personagem transpõe as telas e pode ser percebida também na representação que a pintora criou através de si mesma.

Frida e Diego se casaram em uma cerimônia civil e sem “pompas” no dia 21 de agosto de 1929, com a maior simplicidade e sem ostentação no antigo prédio da prefeitura de Coyoacán, cerimônia esta, celebrada pelo prefeito da cidade. Ela com 22 anos e ele, 21 anos mais velho. Rivera já havia sido casado outras vezes, e tinha três filhas. A mãe de Frida, assim como muitos amigos, teve dificuldades para aceitar o casamento, pois além da diferença de idade, Diego era grande e gordo. “O casamento de uma pomba com um elefante”, assim dizia Matilde Calderón.

Frida fue la última de la hermanas Kahlo en casarse. Y probablemente fue una tranquilidad para sus padres. Por una parte porque la eventualidad de quedarse soltera, aquella época, todavía no estaba bien vista; por otro lado porque tenían cargar solos y para el resto de sus vidas con los gastos médicos causados por Frida. A pesar de todo, a Matilde le dolió el hecho de que el futuro marido de su hija era mucho mayor do que ella, gordo, feo, artista, bohemio, comunista, ateo, controvertido y vividor. Guillermo aceptó los hechos prácticamente sin discusión.⁴⁷ (JAMÍS, 1985, p. 150).

Frida Kahlo tinha consciência sobre a desaprovação dos familiares e de alguns amigos sobre o casamento com o pintor, porém estavam muito apaixonados um pelo outro e ela deseja ser a Senhora Rivera.

[...] Me enamoré de Diego y eso desagradó a mis padres porque Diego era comunista y se parecía, decían ellos, a un gordo, gordísimo Breughel. Decían que era como una boda entre un elefante y una paloma. [...] Nadie asistió a la boda, a excepción de mi padre, que le dijo a Diego: “No olvide que mi hija es una persona enferma y que lo será toda su vida: es inteligente, pero no guapa. Piénselo [...] y se a pesar de todo

⁴⁷ Frida foi a última das irmãs Kahlo a se casar. E, provavelmente, foi uma tranquilidade para seus pais. Por uma parte, porque a eventualidade de ficar solteira, naquela época, ainda não estava bem visto; por outro lado, porque seus pais temiam pelo fato de carregar sozinhos e para o resto de suas vidas com os gastos médicos causados por Frida. Apesar de tudo, a Matilde, doeu-lhe muito o fato de que o futuro marido de sua filha era muito mais velho do que Frida, gordo, feio, artista, boêmio, comunista, ateu, controvertido e vivido. Guillermo aceitou praticamente sem discussão. (Tradução nossa).

deseja casarse con ella, yo le doy mi consentimiento.”⁴⁸ (JAMÍS, 1985, p. 150).

O traje que Frida usou no casamento fora emprestado de uma criada indígena e, a partir desse evento, talvez o mais importante da vida da pintora, decidiu por usar roupas *tehuanas*⁴⁹, escolhendo, assim, nova identidade, como marco inicial da relação, agora oficializada, com Diego Rivera.

A partir daquele momento, a artista deixou as roupas masculinas (uma espécie de uniforme de trabalho), aspecto e características de menino/rapaz triste e frustrado para se tornar a mais mexicana de todas as mexicanas. O principal desejo era agradar, ainda mais ao novo amor, Rivera.

Conforme Haghenbeck (2011), os primeiros meses como esposa, mulher e amante de Diego Rivera foram demasiado felizes. Todos os momentos em que a artista estava com ele, identificava paixão nas palavras, no corpo e na obra artística de seu homem, amigo e amante. Desde o dia em que se casaram, cada uma de suas madrugadas terminava com a roupa sendo retirada pelo muralista e os seios desalojados da blusa de istmo para se deixar apossar pela lascívia.

Após o casamento, Diego passou a trabalhar ainda mais, talvez mais do que nunca em sua vida. Terminando, conforme Herrera (2011, p. 132), “uma série de grandes nus femininos simbolizando a Pureza, a Força, o Conhecimento, a Vida, a Moderação e a Saúde para o auditório do prédio do Ministério da Saúde”, na Cidade do México. Por conta deste grande volume de trabalho, Rivera adoeceu, tendo um esgotamento físico. Porém, Frida, sempre do seu lado, cuidou-o, seguindo todas as orientações dos médicos para que ele se recuperasse o mais rápido. Logo após a recuperação, o artista aceitou a um convite do embaixador norte-americano no México para pintar um mural no Palácio Cortés em Cuernavaca, aproximadamente 800 quilômetros da Capital

⁴⁸ Apaixonei-me por Diego e isso desagradou muito aos meus pais, porque Diego era comunista e se parecia, diziam eles, a um gordo, gordíssimo Breughel. Diziam que era como o casamento de um elefante e uma pomba. [...] Ninguém assistiu ao casamento, com exceção de meu pai, que disse para Diego: “Não se esqueça de que minha filha é uma pessoa doente e de que o será durante toda a sua vida: é inteligente, mas não é bonita. Pense nisso [...] e se apesar de tudo deseja casar-se com ela, eu lhe dou meu consentimento”. (Tradução nossa).

⁴⁹ O traje é originário das mulheres do istmo de Tehuantepec (Oaxaca, México), e compreende essencialmente a blusa bordada e a saia comprida. Segundo a história do istmo, as mulheres de Tehuantepec são conhecidas como imponentes, sensuais, inteligentes, corajosas e fortes. Vivem também em uma sociedade matriarcal, onde dirigem, por exemplo, o mercado local.

Federal Mexicana. Mesmo Diego trabalhando bastante, Frida não pintou muito durante os primeiros meses após o casamento.

Durante os meses em Cuernavaca, Frida pintou, provavelmente pela primeira vez desde seu casamento. Uma tela perdida retratando uma índia nua da cintura para cima cercada de folhas tropicais deve ter sido produzida nesse período, assim como o retrato que Frida pintou de Lupe Martín e diversos outros retratos de crianças indígenas. É bastante provável que o terceiro *Autorretrato* de Frida também seja fruto de sua breve estada em Cuernavaca. (HERRERA, 2011. p. 134).

Era por meio dos autorretratos que Frida construía uma forma de espelho, de sua projeção, uma espécie de reconhecimento de si mesma, sendo, possivelmente, os autorretratos o principal gênero em sua obra pictórica.

Conforme Assunção (2013) é muito importante, talvez indispensável, lembrar sempre que os autorretratos estão compartilhados com as imagens de toda a obra artística de uma maneira geral. “A representação do rosto de Frida em seus autorretratos apresentam sutis diferenças. Em algumas obras os traços são mais delicados, enquanto em outros, aparece uma Frida com características mestiças, com pele mais escura e traços mais grossos”. (Assunção, 2013. p. 47). Mas, será que há diferenças nas primeiras obras pictóricas e autobiográficas produzidas por Kahlo?

Há diferenças sutis entre a mulher casada representada no terceiro *Autorretrato* e a noiva mostrada no segundo, em que Frida é a *niña bonita* de Rivera – a jovem famosa cujo frescor e franqueza ele adorava. Agora, em vez de olhar para frente com a destemida sinceridade da juventude, o rosto de Frida está virado em ângulo, e seus olhos parecem reluzir de tristeza. A boca, cujos cantos levemente virados para cima do retrato de 1929 lhe dão aparência insolente e firmeza, tão pronta a dar gargalhadas, agora parece melancólica. A mudança é uma questão de milímetros: a mais ínfima curva ou sombra pode alterar completamente a expressão facial. (HERRERA, 2011, p. 136).

É possível dizer que desde o início do casamento, Frida e Diego se amaram de forma obsessiva e que muitas pessoas, amigos ou familiares, sempre deram opiniões ou tiraram conclusões sobre essa união, pois, para

muitos, o casamento dos dois artistas foi um pequeno escândalo. É muito provável que houve uma relação de pai e filha entre os dois, pela forma carinhosa e com apelidos no diminutivo usados por Diego para tratar Frida. Mesmo sendo um marido infiel, Frida se sentia enfeitiçada por ele, por sua forma de ser. Porém, algo talvez tenha fundamentação: Frida Kahlo pintou menos na época em que sofreu menos.

En fin, para volver a esa unión, monstruosa quizá, sagrada indiscutiblemente, tengo que decirlo: unión de amor. A nuestra manera, impetuosa como un río, innavigable como las cataratas del Niágara o de Iguazú, amplia como un estuario, profunda y misteriosa como los fondos marinos, atormentada como una tempestad en el Mediterráneo de Ulises, dulce como los lagos Patzcuaro y fértil como los chinampas aztecas, ruda y dorada como los desiertos, temible como animales de presa, coloreada como todo universo viviente.⁵⁰ (JAMÍS, 1985, p. 159).

Diego Rivera e Frida Kahlo viveram por muito tempo nos Estados Unidos e, depois de muito tempo lá, no dia 04 de julho de 1932, a artista perdeu o primeiro filho e, por conta disso, pinta *Cama voadora* (1932).

Na pintura, observamos elementos de dubiedade, que ora apontam para a vida, ora, apontam para a dissolução da vida. O cordão que a mulher segura remete a um cordão umbilical que se multiplica em devaneio, tal como o ato de rememorar. A cama está posta no vazio, ou no deserto, na ausência e ao fundo estão as fábricas, a cidade e as máquinas.

⁵⁰ Enfim, para voltar a essa união, monstruosa talvez, indiscutivelmente sagrada, tenho que dizer algo: união de amor. A nossa maneira, impetuosa como um rio, inavagável como as cataratas do Niágara ou do Iguazu, ampla como um estuário, profunda e misteriosa como os fundos marinhos, atormentada como uma tempestade no Mediterrâneo de Ulisses, doce como os lagos de Patzcuaro e fértil como as *chinampas* (jardins flutuantes do México antigo) astecas, rude e dourada como os desertos, temível como os animais predadores, colorida como todo universo vivente. (Tradução nossa).



(Imagem 4: *La cama voladora*, 1932)

Tanto a escrita de Frida, quanto a pintura descrevem que ela possuía um desejo de "completar-se" através da maternidade, mas isso foi impossível durante a sua existência, pois teve vários abortos e a maternidade, para ela, pode ser considerada falhada, conforme a obra anteriormente ilustrada. Sobre o desejo de Frida em ser mãe que jamais fora realizado, Herrera (2011) escreveu,

Muitas pinturas de Frida expressam seu fascínio pela procriação, e algumas refletem diretamente seu desespero por não ter filhos. Uma das mais comoventes é *Eu e minha boneca*, pintada em 1937, ano em que, julgar pelo número de outras telas sobre o tema, ela deve ter sofrido mais um aborto. [...] Uma incoerente passagem do diário de Frida, em 1944, revela que sua tristeza por não ter filhos perdurou mesmo

depois que ela encontrou outras coisas com que preencher sua vida. [...] A pintura era o melhor antídoto para a sensação de esterilidade e aridez – a mesma aridez que é vista nos planos de fundo desérticos de muitos de seus autorretratos. No ano em que Frida morreu, ela disse a um amigo: “Minha pintura carrega consigo a mensagem da dor. [...] A pintura completou minha vida. Perdi três filhos. [...] As pinturas substituíram tudo isso. Acredito que o trabalho é a melhor coisa”. (HERRERA, 2011, p. 185-186).

Além deste desespero e tristeza por não poder ter filhos, Frida disse ter sido “assassinada pela vida”, ao se dar conta que Rivera mantinha um romance com a irmã mais nova da artista. Não é possível saber, ao certo, quando esse caso amoroso começou ou quando terminou, ou se terminou e recomeçou. Possivelmente, tenha sido uma forma de vingar-se de Frida por ela tê-lo “obrigado” a voltar ao México.

“Assassinada pela vida”: poucos meses depois de regressar ao México, Frida sentiu que haviam caído por terra todas as suas esperanças de iniciar uma vida nova e harmoniosa. Diego engatou um caso amoroso com sua irmã caçula, Cristina Kahlo. Em sua angústia, Frida cortou as longas madeixas que Diego adorava e parou de usar os trajes *tehuanos*. E, como se a dor imediata fosse imensa demais para ser registrada, pintou *Umás facadinhas de nada*, retratando não a sua própria experiência, mas seu sofrimento projetado na desgraça de outra mulher. (HERRERA, 2011, p. 223).

Ademais do sofrimento e do trágico evidentes nas obras, o lesbianismo, a vida bissexual, dupla, também está presente na arte da pintora mexicana. Nas circunstâncias do mundo liberal de Diego, onde o amor entre duas mulheres não era condenado, mas sim comum, Kahlo não sentia vergonha alguma de sua bissexualidade, tampouco Rivera.

A bem verdade, Rivera estimulava os casos homossexuais de Frida. [...] O poderoso apetite sexual – homo e heterossexual – de Frida se expressava em uma aura inequívoca que irradia de maneira evidente da superfície de todas as suas pinturas, permeia as mais viscerais de suas naturezas-mortas e é o tema principal de obras como *Flor da vida* (1944) e *Sol e vida* (1947). (HERRERA, 2011, p. 242-244).

O caso de amor mais apaixonado de Frida Kahlo era consigo mesma. Após se separar de Diego, Frida pinta algumas obras que reproduzem o

sentimento de solidão e vingança, por conta dos casos amorosos de Rivera com outras mulheres.

Frida pintou outro autorretrato em 1940, em que a enervante ferroadada de cor transmite sua angústia de se ver separada de Diego. *Autorretrato com cabelos cortados* mostra a artista sentada em uma cadeira mexicana amarelo-vivo no meio de uma vasta porção de terra marrom-avermelhada coberta por fios de seus cabelos pretos, que ela acabou de cortar com uma tesoura que ainda empunha. [...] A cadeira é alegre e folclórica, mas a maneira como Frida fez dela o único objeto de cor viva no quadro acentua o sentimento de desolação da artista. (HERRERA, 2011, p. 346-347).

Em 1934, Frida cortou (bem curtos) os cabelos, como resposta à traição de Diego com Cristina, tendo uma atitude consciente ou até mesmo inconsciente sobre sua ação, o desejo era se vingar de Rivera, destruir aquilo que ele mais gostava nela, os cabelos.

Gilles Deleuze (2006) nos coloca que uma obra de arte encerra em si temas conscientes e inconscientes, pois real e verdadeiro tema que a obra traz não é o assunto propriamente tratado nela, nem o sujeito consciente e voluntário confundido com o que as palavras designam, mas os arquétipos involuntários e os temas inconscientes, dos quais as cores, o som e as palavras, tiram a sua vida e o seu sentido. “A arte é uma verdadeira transmutação da matéria. Nela, a matéria se espiritualiza, os meios físicos se desmaterializam, para refratar a essência, isto é, a qualidade de um mundo original”. (DELEUZE, 2006, p. 45). Assim, podemos dizer que a arte para Frida representava um meio de comunicação com sua autoimagem da forma mais contundente que se possa supor.

Segundo a biografia escrita por Herrera, Frida, um mês após a separação com Diego, cortou os cabelos novamente. Ela disse a um amigo no dia 06 de fevereiro de 1940, “preciso te dar as más notícias: cortei os cabelos, e agora estou parecendo uma bichinha.” (HERRERA, 2011, p. 347). Como Diego adorava os cabelos de Frida, esta foi uma das formas de protesto. Sobre esse episódio da vida de Frida, Herrera asseverou,

Ao destruir os atributos da sexualidade feminina, Frida cometeu um ato de vingança que serve para acentuar a sua solidão. Um tufo de cabelo está pendurado entre suas pernas, como um animal assassinado. Ela segura a tesoura junto aos genitais,

exatamente na posição da pinça cirúrgica que prende a veia que a liga ao retrato em miniatura de Diego em *As duas Fridas*. Em ambas as telas, o observador sente que algum ato macabro foi levado a cabo – uma violenta rejeição da feminilidade ou um desejo de extirpar uma parte de si mesma que possuía a capacidade de amar. (HERRERA, 2011, p. 347).

A obra intitulada *As Duas Fridas* (1939), mostra a forma do coração. Em meio a uma crise conjugal, resultante na separação do muralista, ela desejou mostrar as duas personalidades que a dominavam, retratando efetivamente as duas Fridas daquele momento: Frida mexicana e a outra é a Frida europeia, distante. Esta análise é possível a partir dos vestidos apresentados na obra. O vestido branco, talvez influência de uma viagem que ela fizera a Paris. Já, o outro vestido, relaciona-se a roupa usada por Frida no cotidiano.

Obviamente, o corte simbólico da vulnerabilidade e do afeto não estanca a marginalidade do sofrimento. Em *As duas Fridas*, da veia cortada continua pingando sangue. Em *Autorretrato com cabelos cortados*, Frida está rodeada de fios de cabelos, sinistramente animados, que se espalham pela terra e se entrelaçam como trepadeiras ou cobras nas travessas da cadeira amarela. 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. Aqui, como em *As duas Fridas*, a raiva e dor juntam forças para romper as conexões de Frida com o mundo exterior – e mais especificamente com Diego. Frida está absolutamente sozinha em uma vasta e vazia planície, sob um céu sem sol. [...] Foi perspicaz a observação de Rivera de que Frida produziu algumas de suas melhores obras no período em que os dois estiveram divorciados. (HERRERA, 2011, p. 347-348).

Para ela, as dores físicas e as dores do coração causadas por Diego eram difíceis de suportar, mas ainda Frida preferia estas dores a separar-se de Diego. O maior desejo era não sentir ciúmes deste Diego infiel, pois assim acreditava que o relacionamento não corria riscos.

Após a separação, Kahlo e Rivera se casaram novamente, e o grande amor da artista por Diego aparece em várias das obras, tais como: *Frida e Diego Rivera* (1932), *Autorretrato como tehuana* (1943), *Diego e Frida 1929-1944* (1944), e as produzidas em 1949, *Diego e eu* e *Diego, eu e senhor Xolotl*.

Este amor se apresenta mútuo, principalmente, na fala de Diego, ao escrever em sua autobiografia sobre o falecimento de Frida: “13 de julho de 1954 foi o dia mais trágico da minha vida. Perdi minha amada Frida, para sempre [...] Agora é tarde demais, eu percebi que a parte mais maravilhosa da minha vida tinha sido meu amor por Frida”. (HERRERA, 2011, p. 529).

Le Clézio (2010) descreve detalhes sobre os últimos momentos “do elefante e da pomba”, após o falecimento da artista mexicana, aos 47 anos.

No dia seguinte, sob forte chuva, Diego a acompanha deitada no caixão aberto, vestida com sua bela camisa branca de Yalalag, até o Palácio das Belas-Artes, onde ele queria que lhe fosse feita a última homenagem. Em seguida, o caixão é coberto com a bandeira vermelha com a estrela e o emblema da foice e do martelo, e conduzido até o forno crematório do cemitério civil de Dolores. (LE CLÉZIO, 2010, p. 229).

O muralista triste, chorando e cabisbaixo, registra estes últimos instantes tirando, do bolso, um lápis e uma caderneta, desenhando sobre o papel o corpo de Frida, um fogo só, arrasado pelas chamas.

As últimas páginas do diário da artista trazem figuras femininas e com asas, assumindo formas diferentes do que havia sido desenhado meses anteriores. O último desenho é um anjo negro que, possivelmente, seja o anjo da morte que, para ela, veio buscá-la e tirá-la do sofrimento. Já, as últimas palavras do diário, revelam que Frida pintou o que viveu: “*Yo nunca he pintado mis sueños. Sólo he pintado mi propia realidad*”⁵¹.” (KAHLO, 1995, p. 287). Poucos são os artistas que tiveram a coragem de ilustrar a sua partida, como fez Frida Kahlo e, menos ainda, os que tiveram que enfrentá-la por um espaço tão prolongado de tempo. O desejo da artista mexicana era partir com alegria e nunca mais voltar.

⁵¹ Eu nunca pintei meus sonhos. Somente pintei minha própria realidade. (Tradução nossa).

CAPÍTULO II

EU MESMA, NOS ESPELHOS, RASPO AS PAREDES DAS SALAS E VEJO RETRATOS E AUTORRETRATOS

*Pies para qué los quiero,
si tengo alas para volar.*
Frida Kahlo.

A história de Frida Kahlo (1907-1954) tem seu começo e término no mesmo lugar (A Casa Azul), conquistando um espaço na memória e na história mexicana e no mundo, tornando-a conhecida, estudada e interpretada por muitos após a morte, sendo uma referência para estudos comparados e não se esgota jamais. Essa história contada pelo diário, biografias, retratos, autorretratos e fotografias e que parte dessa memória percorre o mundo divulgando o que Frida Kahlo nos deixou, como por exemplo, uma série de fotografias que já estiveram expostas em vários lugares, como nos coloca Pablo Ortiz Monasterio, curador de parte das memórias da pintora mexicana, dizendo que o acervo reflete de maneira evidente os interesses que a pintora teve durante sua tormentosa vida: a família, o seu fascínio por Diego e os seus outros amores, o corpo acidentado e a ciência médica, os amigos e alguns inimigos, a luta política e a arte, os indígenas e o passado pré-hispânico, tudo isto revestido da grande paixão que teve pelo México e pelos mexicanos, explica-nos o curador Pablo Ortiz Monasterio.⁵²

A paixão pelo México e pelos mexicanos e indígenas também pode ser encontrada na Casa Azul, onde a história, a memória e a imagem da artista permanecem vivas, sendo a memória um dos alicerces da História.

Pouco antes da década de 1980 é que os historiadores começaram a dar importância, a levar em consideração e a trabalhar com a memória, mas esses estudos já estavam avançados na Filosofia, Antropologia, Sociologia e, principalmente, na Psicanálise.

Para Le Goff (2013), a memória, como propriedade para conservar determinadas informações, remete-nos a um grupo de funções psíquicas e,

⁵² Frida Kahlo e suas fotos. Disponível em: <http://www.mis-sp.org.br/icox/icox.php?mdl=mis&op=programacao_interna&id_event=2167> Acesso em: 26 dez. 2016.

que por meio delas, os indivíduos podem atualizar dados, impressões e informações relacionadas ao passado, ou que os homens representam como passadas.

Porém, para a Psicanálise e para Sigmund Freud, foram discutidas várias questões relacionadas à memória humana, de que ela é dotada de um caráter seletivo e, por conseguinte, nós nos lembramos dos acontecimentos de forma parcial e não total, por meio de estímulos externos, e escolhemos as lembranças. Freud buscou diferenciar a memória de um simples local e que as lembranças ficam “depositadas”, pois, para ele, a mente não é um museu. Le Goff (2013) define memória,

A partir do fim do século XII, a retórica clássica toma a forma de *Ars dictaminis*, técnica de arte epistolar de uso administrativo de Bolonha se torna o grande centro. É aí que é escrito, em 1235, o segundo tratado deste gênero, composto por Boncampagno da Signa, a *Rhetorica novíssima*, no qual a memória em geral é assim definida: “O que é memória? A memória é um glorioso e admirável dom da natureza, através do qual reevocamos as coisas passadas, abraçamos as presentes e contemplamos as futuras, graças às suas semelhanças com as passadas. (LE GOFF, 2013, p. 414).

Em todas as sociedades e em todos os tempos, a memória tem um papel crucial: colaborar na conservação de informações que possam ser consultadas e utilizadas para o desenvolvimento destas mesmas sociedades contribuindo, assim, na construção da identidade, tanto individual como coletiva, algo buscado pelos indivíduos e pelas sociedades de nossa contemporaneidade, valorizando, desta forma, presente, passado e futuro.

Para Edilene Ribeiro Batista (2015), as lembranças (a partir do passado e do presente), podem trazer a tona eventos narráveis do ponto de vista individual.

Nesse sentido, observamos que, no que tange à análise das mentalidades, a contribuição das histórias de vida (como a exposta por Frida Kahlo, em seu Diário) tem colaborado com o processo psicossocial de representação de indivíduos, bem como com a reprodução de situações vinculadas aos ambientes privado e público, cooperando, por fim, entre outras questões, com a formação das identidades individual e coletiva pelas legitimações que produz. (BATISTA, 2015, p. 180-181).

Na introdução do Diário escrito pela artista mexicana e publicado em 1995 na Cidade do México, Carlos Fuentes aborda questões relacionadas à identidade de Frida Kahlo comparando-a a várias Deusas astecas e mexicanas, pois Frida era anunciada pelos rumores das joias que portava ou pelo magnetismo silencioso, trazendo elementos da memória e da cultura indígena-mexicana. Ele pergunta: *¿Un árbol de navidad*⁵³? *¿Una piñata*⁵⁴? Definindo-a a partir da enfermidade e da dor.

Frida Kahlo era una Cleopatra quebrada que escondía su cuerpo torturado, su pierna seca, su piel baldado, sus corsés ortopédicos, bajo sus lujos espectaculares de las campesinas mexicanas, que durante siglos han escondido celosamente las antiguas joyas, protegiéndolas de la pobreza, mostrándolas sólo en las grandes fiestas de las comunidades agrarias. Los encajes, los listones, las rumorosas enaguas, las trenzas, los huipiles, los tocados tehuanos enmarcando como lunas ese rostro de mariposa oscura, dándole alas: Frida Kahlo, diciéndonos a todos [...] que el sufrimiento no marchitaría, ni la enfermedad haría rancia, su infinita vanidad femenina⁵⁵. (FUENTES, 1995, p. 8).

A comparação entre Frida Kahlo e Cleópatra só é possível pelas questões que fazem parte do imaginário, cultura, história e memória coletiva, descrevendo, nesse caso, as características que aproximam as duas mulheres, mesmo que em épocas distantes e lugares diferentes, pois o lugar onde vivemos está registrado em nossa memória. Seligmann-Silva (2005, p. 120) comenta “que a memória funciona de modo eminentemente topográfico: a memória se decanta nos locais em que vivemos e que se inscreveram em nossa mente, assim como deixamos as marcas do nosso corpo em uma poltrona”. Neste caso, traços da memória individual e sobre ela, Ricoeur (2007) nos diz,

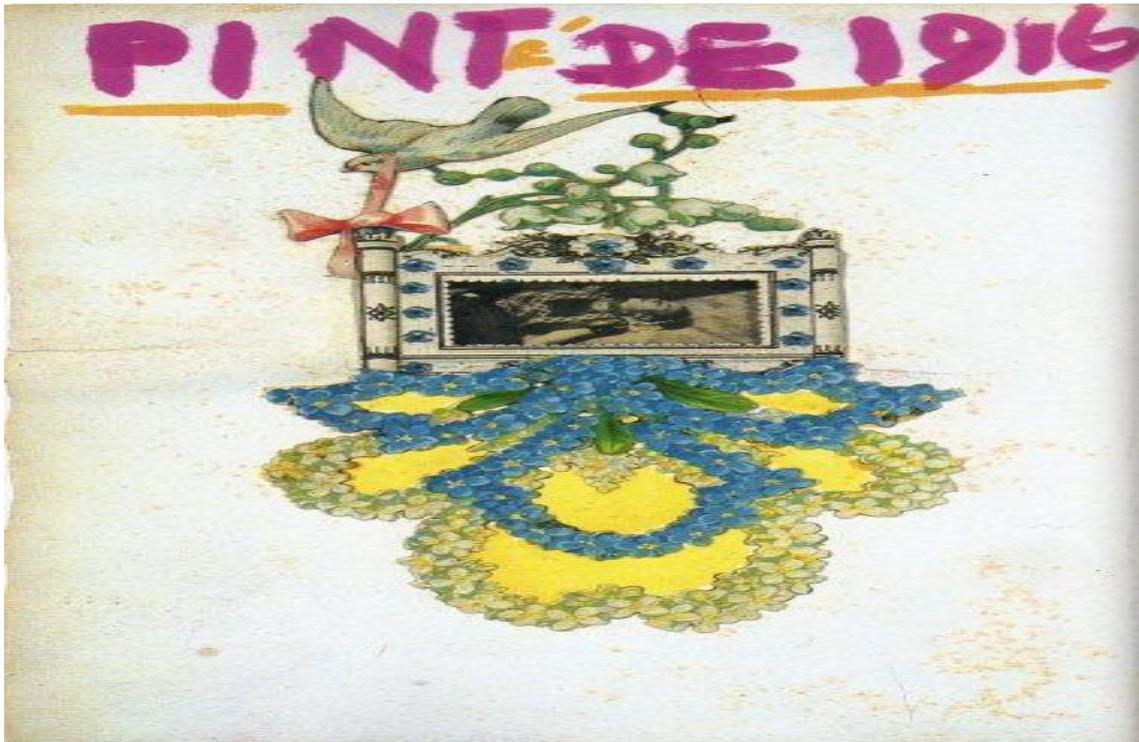
⁵³ Uma árvore de natal? (Tradução nossa).

⁵⁴ Uma pinhata. (Tradução nossa).

⁵⁵ Frida Kahlo era uma Cleópatra quebrada que escondia seu corpo torturado, sua perna seca, seu pé fraturado, seus espartilhos ortopédicos, sob os luxos espetaculares das camponesas mexicanas, que durante séculos esconderam, de forma cuidadosa e ciumenta, as antigas joias, protegendo-as da pobreza, mostrando-as somente nas grandes festas das comunidades agrárias. As rendas, cintos, rumorosas anáguas, as tranças, os vestidos ou blusas enfeitadas, os cocares *tehuanos* marcando como luas esse rosto de borboleta escura, dando-lhe asas: Frida Kahlo, dizendo-nos a todos [...] que o sofrimento não murcharia, nem a doença a faria rançosa, sua infinita vaidade feminina. (Tradução nossa).

Três traços costumam ser ressaltados em favor do caráter essencialmente privado da memória. Primeiro, a memória parece de fato ser radicalmente singular: minhas lembranças não são as suas. Não se pode transferir lembranças de um para a memória do outro. Enquanto minha, a memória é um modelo de minhadade, de possessão privada, para todas as experiências vivenciadas pelo sujeito. Em seguida, o vínculo original da consciência com o passado parece residir na memória. Foi dito com Aristóteles, diz-se de novo com Santo Agostinho, a memória é passado, e esse passado é o de minhas impressões; nesse sentido, esse passado é meu passado. [...] É principalmente na narrativa que se articulam as lembranças no plural e a memória no singular, a diferenciação e a descontinuidade. [...] É a alteridade que, por sua vez, servirá de ancoragem à diferenciação dos lapsos de tempo à qual a história procede na base do tempo cronológico. [...] Finalmente, em terceiro lugar, é à memória que está vinculado o sentido de orientação na passagem do tempo; orientação em mão dupla, do passado para o futuro, de trás para frente, por assim dizer, segundo a flecha do tempo da mudança, mas também do futuro para o passado, segundo o movimento inverso de trânsito da expectativa à lembrança, através do presente vivo. É sobre esses traços recolhidos pela experiência comum e a linguagem corriqueira que a tradição do olhar interior se constitui. (RICOEUR, 2007, p. 107-108).

A primeira página do *Diário* já anuncia um universo que foi considerado por muitos de surrealista que prevalecerá no restante da obra. *PINTÉ DE 1916* (*Diário* de Frida Kahlo, 1995, p. 202) é a data em que a pintora tinha nove anos e esta imagem inicial nos mostra determinada dose de despreocupação pelos fatos vinculados à racionalidade, relacionando elementos da memória individual e, também, da memória coletiva. O efeito dos elementos desta obra é tão desconcertante, assim como provocador também, pois há um sentido de irrealidade que não corresponde com a obra de Frida, pois sempre produziu sua arte a partir do que viveu, a partir da própria realidade.



(Imagem 5: *Pinté de 1916*, 1995)

É uma manifestação de um sentido de irrealidade, mas a ilustração tem uma preocupação de caráter sentimental, uma mistura em que as flores, o pássaro e a fita rosa ao redor de um retrato da artista procuram manifestar e construir uma ideia de despreocupação com o caráter linear e tradicional que a sociedade e a existência nos obrigam a seguir, estabelecendo relação direta com os estudos pós-coloniais que buscam a desconstrução do cânone, do considerado como padrão, trazendo para o centro, discussões de questões antes marginalizadas, porém agora ocupando um espaço privilegiado nas rodas de reflexões, havendo uma valorização de questões relacionadas ao hibridismo, seja na literatura, nas artes ou nos aspectos culturais, pois a obra de Frida Kahlo é um híbrido, uma mistura de dor, sentimento, alegria, amor por Diego Rivera, reflexo da memória individual e coletiva, além da valorização da cultura latino-americana, sobretudo a cultura mexicana⁵⁶.

⁵⁶ [...] En el campo de los estudios coloniales debemos dar cuenta de un complejo sistema de interacciones semióticas corporizadas en discursos orales y en productos textuales, nos es necesario un concepto como el de "semiosis colonial", el cual tiene la ventaja de liberarnos de la tiranía de los conceptos forjados sobre la experiencia de la escritura alfabética y la desventaja de multiplicar una abundante terminología ya existente. El concepto de "semiosis colonial", finalmente, señala las fracturas, las fronteras, y los silencios que caracterizan las acciones comunicativas y las representaciones en situaciones coloniales, al mismo tiempo que revela la precariedad hermenéutica del sujeto que se da por tarea su conocimiento y/o

As primeiras palavras do *Diário* de Frida Kahlo, aparentemente isoladas, soltas, aparentemente sem um objetivo, cumprem certa função poética, pois ao ter contato com elas e analisá-las, podemos nos transferir ao mundo vivido pela artista, um espaço, um lugar em que, possivelmente, predominam o surreal, o inconsciente, o intuitivo e um desejo de transformação através de sua obra, da arte de Kahlo. Eis, a verdadeira intenção da artista.

Las palabras exaltan los sentidos, en un estilo de escritura automática que evoca vivaces colores, múltiples objetos, y mediante el cual se hilvanan breves frases descriptivas, casi todas carentes de verbos. Frida Kahlo no establece jerarquías: yuxtapone lo mundano y lo sagrado, lo natural y lo tecnológico, lo literal y lo ideal, lo bello y lo desagradable, lo íntimo y lo público.⁵⁷ (KAHLO, 1995, p. 203).

A ilusão de escrever e, às vezes, de viver, tanto para Frida, como para outros escritores, é um mecanismo assegurado por eles contra a solidão, a favor da ambição, como forma de eternizar momentos sublimes e, ainda, por meio da esperança, unindo os momentos cujos significados são muito importantes aos momentos insignificantes. No caso de Frida, houve outra forma de narrar parte da existência, pois antes do diário, ela já traduzia sentimentos e estados de ânimo por meio das pinturas, pois há várias telas que tornam pública sua intimidade e sentimentos, principalmente, uma série (dezenas) de autorretratos.

Frida Kahlo utilizou a arte (o diário e as pinturas) para tornar coletivas questões relacionadas à sua memória individual. Sobre o individual, o coletivo e a consciência histórica, Seligmann-Silva (2005) nos explica que,

A consciência histórica acreditava-se supra-individual, objetiva e desprezava o testemunho individual como a memória coletiva: ela acreditava na existência de um passado (cronológico) que poderia ser integralmente traduzido. Já a memória funciona de modo diverso: para ela existem

comprensión. (MIGNOLO, Walter, 2015). Disponível em: <<http://www.adversus.org/indice/nro3/articulos/articulomignolo.htm#publicado>> Acesso em: 23. Nov. 2016.

⁵⁷ As palavras exaltam os sentidos, em um estilo de escrita automática que evoca vivazes cores, múltiplos objetos e mediante o qual se traçam breves frases descritivas, quase todas carentes de verbos. Frida Kahlo não estabelece hierarquias: justapõe o mundano e o sagrado, o natural e o tecnológico, o literal e o ideal, o belo e o desagradável, o íntimo e o público. (Tradução nossa).

traços/imagens do passado que povoam o nosso presente. O trabalho da memória parte do pressuposto de que o embate com o passado é guiado pela nossa situação presente. Se existe algo como uma política da memória ela só pode se dar no plural: a memória coletiva é o resultado sempre cambiante de diversas “visões” individuais do ocorrido. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 212).

Considerando as reflexões de Seligmann-Silva (2005) é possível compreender que a memória individual é resultado de elementos do coletivo. Podemos citar com exemplo os autorretratos, pois encerram questões pessoais, individuais, mas que trazem consigo algo de híbrido, características cristalizadas na memória coletiva. Dessa forma, Assunção (2013) comenta que em obras como os autorretratos, mesmo tendo o próprio artista como tema central, a produção não pode ser pensada como uma transposição direta da figura do pintor, pois essa análise seria muito simples, além de ser um entendimento empobrecido. Nessa forma de arte, o autor não busca se descrever de forma subjetiva ao pintar-se imaginando sua tela como um espelho. “Há inegavelmente a criação de um personagem, de uma imagem dada a ver, de uma identidade pública. No caso de Frida Kahlo, a criação deste personagem transpõe as telas e pode ser percebida também na representação que a pintora criou através de si mesma.” (ASSUNÇÃO, 2013, p. 46). Possivelmente, devemos partir da ideia de que toda e qualquer obra de arte seja um autorretrato, pois reflete a personalidade de quem a produziu e, na maior parte das vezes, segundo Calero (1994, p. 289), “[...] *el autorretrato se revaloriza tras la muerte del autor*⁵⁸”.

O autorretrato pode ser considerado uma confissão da intimidade de um indivíduo, uma espécie de pensamentos e imagem que o autor/pintor busca responder, principalmente, a uma questão: o que eu sou ou quem sou eu? Criando, a partir desta concepção, uma forte vinculação do retrato ou autorretrato à imagem, assentada numa epistemologia da visualização.

A multiplicação dos retratos e autorretratos ocorre durante o Renascimento, sendo o reflexo de que conceitos e entendimentos acerca da individualidade/identidade pouco a pouco se estabeleciam e surgia a preocupação de registrar, pelos indivíduos, o que estava ao seu redor.

⁵⁸ [...] O autorretrato se revaloriza após a morte do autor. (Tradução nossa).

Desde o Modernismo, o retrato e o autorretrato passaram por importantes metamorfoses. No Cubismo a figura se transforma em objeto e se funde com os demais elementos da composição; no Futurismo, na Bauhaus e no Construtivismo o retrato torna-se sequencial. Para Mogholy-Nagy e Rodchenko, o retrato jamais poderia ser uma imagem única, para mostrar a multiplicidade do ser, deveria ser sequencial. Já no Surrealismo, o retrato se elabora mediante recursos retóricos e simbólicos. Nas Vanguardas a subjetividade na execução é uma das características marcantes do retrato, os personagens representados existem segundo sua relação com a experiência do criador como criatura. (ARAUJO, 2003, p. 217).

No caso dos autorretratos produzidos pela artista mexicana, eles faziam parte de um conjunto de uma obra que chamava atenção, pois conforme Souza (2011), Frida Kahlo chocava e,

Era considerada excessivamente autorreferente, tornando a expressão das emoções mais particular do que próprias da humanidade inteira que por ventura pudesse se ver ali refletida. Uma diferença ainda entre os autorretratos e o diário é o imediatismo das sensações transcritas e registradas no diário em contraste com a vagareza e lentidão com que Frida construía os autorretratos. (SOUZA, 2011, p. 37).

Frida produziu imagens e palavras, porém a impressão que se tem é que seus autorretratos fazem parte de uma manifestação artística mais organizada quando comparada com o diário, talvez por conta da exigência de planejamento e preocupação com aspectos da esfera pública, diferentemente do que ocorre com um diário, pois, inicialmente, não é produzido como uma obra de arte, mesmo que mais tarde se atribua esse valor. No entanto, ao pintar seus autorretratos Frida revelava parte de sua intimidade, pois a tentativa era dizer quem ela era e porque veio.

Para Lejeune (2008), um autorretrato é uma centelha, um romance, uma fantasia, pois depende da visão do espectador, um entendimento que vai muito além da etiqueta de identificação que acompanha a uma obra de arte em um museu, por exemplo.

Se eu imaginar que a tela é um espelho, ela desaparece como pintura. O autorretratista via em seu espelho um quadro (por fazer); eu vejo em seu quadro (feito) um espelho. O quadro é

como um espelho, sem aço: o pintor está atrás (do outro lado em relação a mim), e eu o surpreendo se olhando. Com isso, nos tornamos... contemporâneos. O autorretrato é o único gênero pictórico que despertou em mim o sentimento pungente [...]. (LEJEUNE, 2008, p. 245-246).

É muito provável que o mesmo sentimento fora despertado em Frida ao produzir cada um dos autorretratos e ao escrever o diário, manifestando as angústias (física e emocional) e os sofrimentos. Segundo Herrera (2011), os autorretratos trazendo uma Frida ferida, doente e mutilada pela vida e pelo acidente que sofreu ainda na adolescência, eram a forma que a artista mexicana encontrou para “gritar”, para manifestar essa dor, porém de forma silenciosa.

Em imagens de si mesma descalça, sem cabeça, rachada, aberta, sangrando, ela transformava a dor em imagens mais dramáticas possíveis, de modo a imprimir nos outros a intensidade de seu próprio sofrimento. E, ao projetar para fora de si e para dentro das telas a sua dor, ela também a extirpava de seu corpo. Os autorretratos eram réplicas fixas e imutáveis de sua imagem refletida, e nem os reflexos nem as telas sentiam dor. [...] A imagem do espelho é assombrosa – ela se parece conosco, mas não partilha da nossa dor. (HERRERA, 2011, p. 420).

Ao analisarmos os autorretratos produzidos e deixados por Frida Kahlo é possível, por meio deles, contarmos sua história de vida. A produção pictórica e autobiográfica inicia com o primeiro autorretrato pintado em 1926 para o namorado Alejandro e só termina com a morte dela.

Pierre Bourdieu (1998) manifestou uma crítica à ideia de que a vida do indivíduo pode ser vista como linearidade, ordem e coerência, no retrospecto da sua história, desconsiderando-se as discontinuidades e fragmentações nos atos e acontecimentos que marcam o seu passado. Para ele:

Essa vida organizada como uma história transcorre, segundo uma ordem cronológica que também é uma ordem lógica, desde um começo, uma origem, no duplo sentido de ponto de partida, de início, mas também de princípio, de razão de ser, de causa primeira, até seu término, que também é um objetivo. (BOURDIEU, 1998, p. 184).

Seria a consideração da vida como relato histórico ou a aceitação da “filosofia da história no sentido de sucessão de acontecimentos históricos”. (BOURDIEU, 1998, p.184).

Entretanto, sabemos que nessa suposta sucessão linear, ocorrem quebras e rupturas que fragmentam a vida do indivíduo. Há um ordenamento nesses relatos, biográficos ou autobiográficos, seja na narrativa em prosa ou na pintura, em que o elemento da recriação, do improvisado e da recomposição assume um papel de destaque.

Devemos considerar, então, que o relato de vida de um entrevistado ou de um escritor que escreve sobre si, é ordenado a partir de certos pressupostos e de certas visões que o mesmo constrói sobre seu ser e que constituem a sua memória e sobre este entendimento, Bosi (2003) coloca que,

Pude perceber essa força da memória coletiva, trabalhada pela ideologia, sobre a memória individual do recordador, o que ocorreu mesmo quando este participou e testemunhou os fatos e poderia, portanto, dar-nos uma descrição diferenciada da vida. Parece que há sempre uma narrativa coletiva privilegiada no interior de um mito ou de uma ideologia. E, essa narrativa explicadora e legitimadora, serve ao poder que a transmite e a difunde. (BOSI, 2003, p. 17-18).

Assim, a memória é a forma viva da preservação do passado, e ela não se faz somente através do indivíduo a qual pertence, mas tem uma dependência com tudo o que compõe o seu ciclo social, como a família, amigos, espaço e tempo, entre outros fenômenos que poderão influenciar na formação da memória e identidade do indivíduo, questões evidentes na obra de Frida ao pintar a si, seus amores e familiares.

Para a produção deste capítulo da tese e análise referente à memória, à imaginação, à dor, à imagem e às várias vozes presentes em parte do trabalho produzido por Frida Kahlo após o acidente de 1925, elegemos as seguintes obras: *Autorretrato con traje de terciopelo* (1926), *La Adelita*, *Pancho Villa y Frida* (1927), *El tiempo vuela* (1929), *Frida Kahlo y Diego Rivera* ou *Frida y Diego* (1931), *Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos* (1932), *Henry Ford Hospital* ou *La cama volando* (1932), *Mi nacimiento* ou *Nacimiento* (1932), *Mis abuelos, mis padres y yo* (1936), *Mi nana y yo* ou *Yo manando*

(1937), *Lo que vi em el agua* ou *Lo que me dio el agua* (1938), *Las dos Fridas* (1939), *Autorretrato con pelo cortado* (1940), *La columna rota* (1944), *Autorretrato como tehuana* ou *Diego en mi pensamiento* (1943), *El sueño* ou *La cama* (1948), *El marxismo dará luz a los enfermos* (1954).

As reflexões, aqui, têm início com a obra *Autorretrato con traje de terciopelo*⁵⁹ (1926), considerado o primeiro trabalho de destaque feito pela artista e foi pintado para o namorado Alejandro Gómez Arias, pois eles tinham terminado o relacionamento, mas Frida não aceitava e tinha esperanças de reconquistá-lo. Por meio desta obra, Diego Rivera teve contato e se interessou pelo trabalho de Frida Kahlo.

Este autorretrato, influido por la pintura del Parmigianino o Modigliani, constituye el primer cuadro profesional de la artista. Lo pintó para su novio, Alejandro Gómez, que la había abandonado y a quien pretendía recuperar de esta forma. Le explicó que el mar de fondo es ‘un símbolo de la vida’ y le pidió que lo colocase a baja altura a fin de poder mirarle a los ojos. Con una postura a medio camino entre la artificiosidad y la decoración, Frida, en correspondencia con el escenario que constituye su rostro, se presenta en medio cuerpo, un tanto hierática en su posición y con una expresión llena de enigmas. Al dorso de este lienzo escribió en alemán: ‘Hoy sigo, siempre, todavía’, indicio inequívoco de que no había olvidado a Gómez Arias⁶⁰. (SÁNCHEZ, 2008, p. 36-37).

Na obra, encontramos uma Frida séria, relaxada, tranquila e serena, buscando unir ou ligar a ela o grande amor daquele período por meio deste autorretrato. De acordo com Herrera (2011), uma forma de súplica visual, uma oferenda do amor que ela sentia, reflexo de um momento em que ela teve a sensação de que havia perdido a pessoa a quem mais amava (naquele momento). “Uma obra sombria e melancólica, em que ela conseguiu pintar uma imagem de si mesma a um só tempo bonita, frágil e vibrante. (HERRERA, 2011, p. 82). Além das pinturas produzidas para si, para os amigos, familiares e

⁵⁹ Autorretrato com vestido de veludo (1926). (Tradução nossa).

⁶⁰ Este autorretrato, influenciado pela pintura de Parmigianino ou Modigliani, constitui o primeiro quadro profissional da artista. Pintou-o para seu namorado, *Alejandro Gómez*, que a havia abandonado e a quem ela pretendia, desta forma, recuperar. Explicou-lhe que o mar ao fundo é ‘um símbolo da vida’ e lhe pediu que o colocasse a uma altura baixa a fim de poder mirar-lhe nos olhos. Com uma postura a meio caminho entre a artificialidade e a decoração, Frida, em correspondência com o cenário que constituiu seu rosto, apresenta-se de meio corpo, um tanto sagrada em sua posição e com uma expressão cheia de enigmas. No dorso desta tela, escreveu em língua alemã: ‘Hoje continuo, sempre, ainda’, indicio inequívoco de que não havia esquecido a *Gómez Arias*. (Tradução nossa).

amores, Frida Kahlo sentia enorme atração pelo trabalho do pai, mais precisamente, pelos retratos fotográficos produzidos por Guillermo Kahlo.

Sobre as obras de arte, a exemplo desta, Susan Sontag (2004) comenta que há desvantagens aos compararmos uma pintura na condição de retrato ou autorretrato com um retrato fotográfico, por exemplo.

A fotografia tem a reputação pouco atraente de ser a mais realista e, portanto, a mais fácil das artes miméticas. De fato, é a arte que conseguiu levar a cabo as ameaças bombásticas, datadas de um século, de um domínio surrealista sobre a sensibilidade moderna, ao passo que a maioria dos concorrentes dotados de *pedigree* abandonou a corrida. A pintura estava em desvantagem desde o início por ser uma bela-arte, em que cada objeto é único, um original feito à mão. Um risco adicional era o extraordinário virtuosismo técnico dos pintores habitualmente incluídos no cânone surrealista, que raramente concebiam a tela como algo não figurativo. Suas pinturas pareciam astutamente calculadas, pedantemente bem feitas, não dialéticas. Mantinham uma distância larga e prudente da litigiosa noção surrealista de apagar as fronteiras entre a arte e a chamada vida, entre objetos e eventos, entre o voluntário e o involuntário, entre profissionais e amadores, entre o nobre e o de mau gosto, entre a competência e os disparates afortunados. [...] As artes em que o surrealismo obteve a merecida fama foram a ficção [...] o teatro, a arte da *assemblage* e — de forma mais triunfante — a fotografia. (SONTAG, 2004, p. 34).

Ao pintar este quadro, Frida tinha somente 19 anos de idade e era como ela se via naquele momento, apesar de que estava passando por um período muito difícil, ou seja, a alteridade de Frida se dá a partir de um espelho e, ao pintar a própria realidade, desconstruía a ideia de surrealismo, pensamento considerado por alguns, mas desconsiderado pela pintora. A artista pintava a própria vida, a realidade e as dores que sentia e buscava ser reconhecida por essa identidade, era a simples forma de expressão, de “se mostrar” para o mundo.

Surge una doble presión: un espejo que, por encima de su cabeza, la hostiga, y el fondo de dolor en ella se sube a la superficie. Dos elementos esenciales conjugados... y aparece en la pintura. [...] Cuidadosamente ejecutado, ese primer autorretrato da de ella la imagen de una chica perfecta. Bella, impasible, pero presente con un vestido de color malva con el cuello bordado, mira directamente a los ojos del que la contempla. Su mano derecha, fina, alargada, destaca delante

del cuadro, liso como el marfil. Parece que Frida la ofrezca al que quiera tomarla. Una invitación a Alejandro. [...] Alejandro mira ese cuadro poco ordinario, donación total; le emociona, lo adopta. La mano ofrecida es tomada por el destinatario.⁶¹ (JAMÍS, 1985, p. 111-112).



(Imagem 6: *Autorretrato con traje de terciopelo*, 1926)

Possivelmente, a obra tenha feito Alejandro repensar sobre seu sentimento por Frida e, não muito tempo depois de receber “o espelho” produzido pela artista, eles se reconciliaram. Na verdade, Frida se identificava muito com o primeiro autorretrato, pois mostrava a si e, também, outra Frida. Ainda segundo Herrera (2011, p. 83), “o retrato era como um eu alternativo,

⁶¹ Surge uma dupla pressão: um espelho que, acima de sua cabeça, a importuna, e no fundo a dor de Frida que sobe à superfície. Dois elementos essenciais conjugados... e aparece a pintura. [...] Cuidadosamente produzido, esse primeiro autorretrato faz dela a imagem de uma garota perfeita. Bela, impassível, mas presente, com um vestido cor de vinho com a gola bordada, olha diretamente nos olhos de quem a contempla. Sua mão direita, fina, alongada, destaca-se diante do quadro, lisa como marfim. Parece que Frida a ofereça a quem queira pegá-la. Um convite a Alejandro. [...] Alejandro olha para esse quadro pouco comum, doação total; ele o emociona, aceita-o. A mão oferecida é aceita pelo destinatário. (Tradução nossa).

que compartilhava e refletia os sentimentos da artista, afim, em certo sentido, à menina de quem Frida ficou amiga nos sonhos de infância”.

Sartre (2003) nos coloca que o outro existe originariamente em cada indivíduo, ou seja, ele é o que esse indivíduo não é, sendo que esse outro reflete a única possibilidade de assimilação do indivíduo, entendendo ser impossível a uma consciência ser consciência dela mesma.

Para demonstrar a consciência relacionada à cultura, ao povo mexicano e pelo lugar de onde Frida falava, ou melhor, pintava, produziu *La Adelita, Pancho Villa y Frida* (1927), obra em que vários elementos aparecem distribuídos com certo sentido caótico, um caos aparente, mas a artista mexicana estava consciente e segura sobre o ideal de sociedade e identidade que buscou transmitir por meio deste retrato, uma espécie de manifestação velada ao sistema social e político daquele momento histórico para o México que as pessoas desejavam, isto é, a valorização da cultura mexicana e indígena. Para Le Clézio (2010, p. 193), “o mundo indígena é a revolta contra a ordem burguesa, contra a ideia de pecado imposta pela religião cristã, contra a hipocrisia puritana e a sujeição ao poder do dinheiro [...]”. Ainda com relação a esta ideia de valorização da cultura local, Sánchez (2008) afirma que,

[...] Frida domina con su presencia el centro de la composición. Detrás de ella, la escena del tren parece hacer referencia al texto de la famosa canción popular “La Adelita”. A la derecha del retrato de la pintora se distingue una vista moderna y abstracta, con una estructura arquitectónica apoyada en un suelo de azulejos. Frida, que por entonces empezó a involucrarse en la política desde posturas revolucionarias y a redescubrir sus raíces mexicanas, combinó en este lienzo, de estilo primitivo cubista, las ideas de revolución y mexicanismo. A la izquierda de la obra puede verse un convoy de revolucionarios zapatistas, con sus mujeres soldados, ‘Adelitas’, cruzando el Valle de México. Al fondo se ve el famoso volcán Popocatepetl. El tema de esta obra está influido por el estridentismo, movimiento artístico cuyo objetivo era desarrollar la conciencia social y expresar la rebelión contra el sistema.⁶² (SÁNCHEZ, 2008, p. 30-33).

⁶² [...] Frida domina com sua presença o centro da composição. Detrás dela, a cena do trem parece fazer referência ao texto da famosa canção popular *La Adelita*. À direita do retrato da pintora se distingue uma vista moderna e abstrata, com uma estrutura arquitetônica apoiada num solo de azulejos. Frida, que então começou a se envolver com a política desde posturas revolucionárias e a redescobrir suas raízes mexicanas, combinou com esta tela, de estilo cubista e primitivo, as ideias de revolução e mexicanismo. À esquerda da obra se pode ver, um comboio de revolucionários zapatistas, com suas mulheres-soldados, ‘Adelitas’, cruzando o



(Imagem 7: *La Adelita, Pancho Villa y Frida*, 1927)

Ao pintar *Adelita*⁶³ e *Pancho Villa*⁶⁴, Frida busca reafirmar a identidade manifestando o sentimento de pertencimento ao México e, conseqüentemente, sua relação íntima com a cultura mexicana, ou seja, a origem de mulher latino-americana, atestando a filiação à civilização indígena sendo, também, filha da revolução mexicana, pois seu desejo principal era representar o México moderno, como também fazer parte dele, esse era o estilo de Frida Kahlo.

Valle do México. No fundo se vê o famoso vulcão Popocatepetl. O tema desta obra está influenciado pelo estridentismo, movimento artístico cujo objetivo era desenvolver a consciência social e expressar a rebelião contra o sistema. (Tradução nossa).

⁶³ *La Adelita* é uma canção folclórica mexicana surgida durante a revolução e narra a estória da paixão de uma jovem por um sargento.

⁶⁴ Pseudônimo de José Doroteo Arango que foi um dos mais conhecidos generais e comandantes da Revolução Mexicana.

Para Fayga Ostrower (2002), as formas culturais são utilizadas pelo homem para os seus desdobramentos enquanto ser social, como por exemplo, seu estilo. Ademais de se referir a uma determinada terminologia, o estilo de um artista, por exemplo, abarca a forma de agir e reagir, sendo, o estilo, uma forma de cultura. Inventar modos de viver ou formas de cultura seria o mesmo que preordenar as formas estilísticas, inventando-as, considerado algo impossível, pois os estilos dos indivíduos correspondem às visões de vida e situações experienciadas, sendo possível encontrar a confluência de conhecimentos e as técnicas que estão à disposição de uma sociedade em um determinado momento histórico, assim como os costumes, as necessidades materiais e espirituais. Mesmo que o sentido íntimo de um indivíduo relacionado a cada evento não derive, necessariamente, dos valores considerados pelo coletivo ou neles se resumir, todavia neles e elaborará, assim, o esquema cultural que encerra em si uma gama de significados gerais que estejam inseridas as perguntas e as respostas que serão, eventualmente, formuladas.

Por meio da obra pictórica de Frida Kahlo, identificamos a maneira de pensar e posicionamento político de latina e mulher mexicana, de sujeito marginalizado pela dor, agonia e sofrimento de um acidente, mas que, consciente e inconscientemente, delineou a representação de si, para si, para o México e para o mundo, pois as marcas biográficas ultrapassaram as fronteiras de seu país, transformando-se em uma artista cuja arte é uma das mais reconhecidas de sua época.

No segundo autorretrato, *El tiempo vuela*⁶⁵ (1929), Frida Kahlo se mostra uma artista com evidente progresso estilístico. Na verdade, este foi o primeiro autorretrato após o início do romance com o muralista, em que aquela Frida melancólica, triste, pálida, ou seja, aquela mexicana adolescente, apaixonada, aluna da Escola Nacional, apresentada a Alejandro, desapareceu. Herrera (2011) coloca que nesta obra aparece uma Frida com características e traços mais contemporâneos.

⁶⁵ O tempo voa (1929). (Tradução nossa).



(Imagem 8: *El tiempo vuela*, 1929)

Agora, vemos uma moça contemporânea de bochechas rosadas emoldurada por cortinas – acessório adotado por artistas populares e retratistas coloniais e recurso que servia muito bem aos pintores *naïf* (incluindo Frida), já que eliminava o problema de situar de maneira convincente a figura do cenário. Frida parece viçosa em vários sentidos da palavra. Ela encara o observador com uma intensidade tão imperturbável que levou uma pessoa que a conheceu nessa época a descrevê-la como “fulgurante como uma águia”. (HERRERA, 2011, p. 126-127).

Na obra, a blusa branca em algodão e de aspecto simples, substitui o elegante e refinado vestido, assim como outros elementos do primeiro autorretrato são substituídos neste segundo. Nele, o avião e o relógio trazem a

ideia de que realmente “o tempo passa voando”. Um tempo, mais abstrato, que para Le Goff (2013), pode ser mensurado e se baseia na hora. “O sistema horário define um tempo simultaneamente coletivo e individual, suscetível de uma mecanização cada vez mais avançada, mas também de uma manipulação subjetiva muito sutil. [...] A conquista do tempo através da medida é claramente percebida como um dos mais importantes aspectos de controle do universo pelo homem”. (LE GOFF, 2013, p. 441-442). Sobre a representação do tempo, para Frida, por meio do relógio, Sánchez (2008), comenta que a pintora,

Orgullosa tanto de sus raíces precolombinas como de las criollas, simbolizadas respectivamente por el collar de jade y los aretes de oro con piedras de aguazul y amatista, Frida dispuso tras de sí dos símbolos de inequívoca modernidad. El reloj quizá hace referencia a la época de su convalecencia, aludiendo a quien sufrió un calvario mayor, a la vez que actúa a modo de símbolo del ciclo metafórico de muerte y resurrección. El avión anuncia un futuro promisorio⁶⁶. (SÁNCHEZ, 2008, p. 53).

Nesta segunda obra autobiográfica, com o objetivo de passar uma identidade de uma Frida alegre e independente do primeiro relacionamento, ela aparece de forma impetuosa e segura o bastante para “mandar” que o pintor mexicano descesse do andaime, até o térreo da escola preparatória onde ele estava trabalhando para atendê-la. Porém, ela trazia consigo um encanto para que ele o tenha feito com tanta boa vontade e entusiasmo. Frida Kahlo tinha um comportamento característico e que a diferenciava: criava e se recriava.

Para Ostrover (2002) a percepção de si mesmo é um traço característico da criatividade humana e o potencial de criador do homem pode ser encontrado na história como um fator de transformação e de realização, sempre motivado por necessidades concretas e novos desafios. Assim, esse potencial criado inerente ao ser humano, afeta o mundo físico, a própria condição humana e os contextos culturais, sendo os processos de criação ocorrem no imaginário, no âmbito da intuição humana.

⁶⁶ Orgulhosa tanto de suas raízes pré-colombianas como das *criollas*, simbolizadas, respectivamente, pelo colar de jade e os brincos de ouro com pedras de azul água e ametista, Frida dispôs atrás de si, dois símbolos de uma modernidade inequívoca. O relógio, talvez, faz referência à época de sua convalescência, aludindo a quem sofreu um calvário maior, ao mesmo tempo em que atua em forma de símbolo do ciclo metafórico de morte e ressurreição. O avião anuncia um futuro promissor. (Tradução nossa).

Kahlo, delicada y diminuta, parece flotar en el aire como una muñeca; en el centro óptico del cuadro destacan las manos entrelazadas de los esposos, simbolizando la importancia que Frida concede al vínculo matrimonial.⁶⁷ (MAYAYO, 2008, p. 190).

O quadro *Frida Kahlo y Diego Rivera* ou *Frida y Diego* (1931) simboliza o casamento dos artistas, em que Frida aparece vestida de forma simples, pois foi essa a identidade que ela sempre buscou, simples, e uma consequência da cultura mexicana e indígena. A imagem aparece apoiada e reforçada, pois ela usa um vestido enfeitado e com as características dos mesmos usados pelas mulheres *tehuanas* (do istmo de *Tehuantepec*).

Esse se tornou o seu tipo de roupa preferido depois do casamento com Rivera, porque a saia comprida lhe permitia esconder a sua deficiência física (tinhas a perna direita um pouco mais curta e mais magra). Na região de Tehuantepec, no sudoeste do México, as tradições matriarcais ainda hoje estão vivas e a sua estrutura econômica reflete o papel predominante da mulher. Este fato parece ter chamado a atenção de muitos intelectuais e, nos anos 20 e 30, as roupas *tehuanas* foram adotadas por muitas mulheres cultas da Cidade do México. Essas roupas estavam perfeitamente de acordo com o crescente espírito de nacionalismo e com o interesse revivalista pela cultura índia. (KETTENMANN, 2015, p. 26).

Na opinião de Rivera, os vestidos das mulheres *tehuanas* (tipicamente mexicanos) foram criados pelas mulheres do povo, para as mulheres do povo, ou seja, pertencem ao povo mexicano e as mulheres que os usam, distanciam-se da cultura burguesa que valorizava o que era norte-americano ou francês.

Para Sánchez (2008), Diego olha de frente aos seus espectadores e esse olhar passa segurança, uma confiança que ele sente por si mesmo. Porém, Frida Kahlo, apresenta um olhar tímido e, por conta disso, segura a mão do muralista, apresentando-se, sobretudo, como a esposa, a Senhora Rivera. A obra está baseada nos retratos mexicanos produzidos nos séculos

⁶⁷ Diego é quem se destaca nesse quadro portando os atributos de artista, a paleta e o pincel, enquanto que Frida aparece caracterizada simplesmente como a esposa do criador, a companheira do “gênio”. A diferença de tamanho entre os cônjuges se encontra sem dúvida exagerada: Rivera, firmemente ancorado no chão, no solo, transmite uma impressão de força e solidez, enquanto que Kahlo, delicada e pequena, parece flutuar no ar como uma boneca; no centro óptico do quadro destacam as mãos entrelaçadas dos esposos, simbolizando a importância que Frida concede ao vínculo matrimonial. (Tradução nossa).

XVIII e XIX, com seu estilo tradicional, mostra grande diferença existente entre Frida e Diego, porém desejando evidenciar características do casamento unido pela arte.

Para Araujo (2003), o autorretrato é uma manifestação artística que resulta no aprofundamento de uma reflexão sobre si. Considerando o ponto de vista tradicional, ao produzir um autorretrato o autor/pintor se vê refletido, toma consciência de si como um todo unificado. Existem duas escolas acadêmicas quando nos referimos à concepção do autorretrato: uma que considera qualquer obra que inclui o artista e, outra, só aquelas obras expressamente concebidas como autorretratos, o rosto como o centro da atenção e o personagem em primeiro plano.

Por meio dos retratos e autorretratos, da roupa e acessórios que ela usava, e do diário, Frida buscou, também, valorizar os aspectos da cultura de seus ancestrais indígenas mostrando para si e para o mundo a grandeza e riquezas culturais que o México trazia consigo.

Sara M. Lowe (1995), no *ensayo* que trata dos aspectos discutidos no *Diário Íntimo de Frida Kahlo*, coloca que, aqui e ali, considerando a cultura mexicana, a artista procura resgatar elementos e características pré-colombianos e estes vestígios são incorporados ao mundo moderno e à arte produzida pela pintora, principalmente, no que diz respeito ao habitual jeito de se vestir relacionado aos trajes indígenas, assim como a roupa do casamento, desempenhando um papel de pequena e jovem indígena que “pertencia” a Diego Rivera, criando uma personagem extravagante, exagerada em alguns aspectos, porém adorada pelo pintor de “paredes”.

Frida Kahlo percebia a si como mulher latina e como sujeito inserido em sua cultura e, neste caso, a mexicana e indígena, questão encontrada na obra, cujo título é *Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos* (1932), em que a pintora reconhece o valor que o México tem para ela, mostrando a saudade que está sentindo da família e do lugar de origem.

Herrera (2011) nos mostra Frida em um estado de espírito mais crítico e rompendo determinados padrões relacionados ao gênero feminino para a época. As mãos nos chamam a atenção para uma Frida com domínio de si, altivez e postura crítica.

Aqui sua espirotuosidade, embora não seja menos evidente, é incisiva. Por exemplo: ela está usando um vestido cor-de-rosa e antiquadas luvas de renda, traje “adequado” para uma noite de festa de Grosse Pointe; na mão esquerda, desafiando o decoro, ela segura um cigarro; na mão direita, uma pequena bandeira do México. (HERRERA, 2011, p. 191).



(Imagem 10: *Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos*, 1932)

Pela primeira vez em suas obras, Frida coloca lua e sol juntos no céu, sendo o mesmo céu para o México e para os Estados Unidos, é a noção do povo asteca (e mexicano) em guerra entre a luz e as trevas, abordando a preocupação com cultura (mexicana) de vida e morte.

A la luz del día, el cuadro tomaba forma, desvelando su mundo de entonces, ordenándolo. A la izquierda, Estados Unidos, quizá sólo Detroit: tuberías, aparatos e hilos eléctricos, al fondo, una fábrica en cuya chimenea está escrito el nombre FORD y el humo forma una nube, edificios. A la derecha, un templo azteca, restos precolombinos, en el cielo, el sol y la luna, y sobre todo, plantas y flores cuyas raíces están pintadas en sección. De pie entre esos dos mundos tan opuestos, aquel en el que ella tiene sus raíces y aquel que está unido al primero tan sólo por el contacto eléctrico. [...] Frida siempre sería.⁶⁸ (JAMÍS, 1985, p. 175).

O desejo era voltar para casa, para o México. Vestida como se estivesse pronta para uma festa, comemorando o regresso ao país. Parece que voaria, questão identificada por suas sobrancelhas negras (símbolo do rosto de Frida), unidas na testa, como as asas de um pássaro. No entanto, o maior desejo de Frida era ser mãe, ela sonhava com a maternidade e era obcecada por ter um filho, questão expressada em várias de suas obras, como por exemplo, *Henry Ford Hospital* ou *La cama volando* (1932).

Hospital Henry Ford, datado apenas de julho de 1932, é o primeiro de uma série de autorretratos sangrentos e horripilantes que dariam a Frida a condição de uma das pintoras mais originais de seu tempo; em termos de qualidade e poder expressivo, a tela supera de longe qualquer coisa que ela tenha feito antes. Rivera notou a mudança: falando da obra da esposa após o aborto, ele afirmou: “Frida começou a trabalhar numa série de obras-primas sem precedentes na história da arte – pinturas que exaltam as qualidades femininas da resistência, realidade, crueldade e sofrimento. Nunca antes uma mulher tinha colocado numa tela tanta poesia agônica como Frida fez naquele período em Detroit”. (HERRERA, 2011, p. 180).

Frida teve um aborto no dia 04 de julho de 1932 e, por conta dele, passou treze dias no hospital, período considerado horrível pela artista, pois passava o dia chorando e sangrando. Enquanto estava internada, Frida queria

⁶⁸ À luz do dia, o quadro tomava forma, desvelando seu mundo de então, ordenando-o. À esquerda, Estados Unidos, talvez somente Detroit: canalizações, aparelhos e fio elétricos; ao fundo, uma fábrica cuja chaminé está escrito FORD e a fumaça forma uma nuvem, edifícios. À direita, um templo asteca, restos pré-colombianos; no céu, o sol e a lua e, sobretudo, plantas e flores cujas raízes estão pintadas de perfil. De pé entre esses dois mundos tão opostos, aquele em que ela tem raízes e aquele que está unido ao primeiro apenas pelo contato elétrico. [...] Frida sempre seria. (Tradução nossa).

muito desenhar o bebê, a criança que havia perdido, queria ver as características e aparência do filho no momento em que ele fora abortado. O objetivo da artista era registrar para lembrar mais tarde, cujo desejo era não esquecer, unindo imagem e lembrança, pois para Ricoeur (2007), a lembrança é uma espécie de imagem.

Com o título “A lembrança e a imagem”, atingimos o ponto crítico de toda a fenomenologia da memória. [...] A questão embaraçosa é a seguinte: é a lembrança uma espécie de imagem? [...] Aristóteles havia dado início a essa fenomenologia ao observar que um quadro, uma pintura podiam ser lidos como imagem presente ou como imagem que designa uma coisa irreal ou ausente. A linguagem cotidiana, muito imprecisa, fala, nesse caso, tanto de imagem como representação; mas, por vezes, ela se torna precisa, ao perguntar o que um quadro representa, do que ou de quem ele é a imagem. (RICOEUR, 2007, p. 61-63).

Após receber um livro de medicina comprado por Diego, ela faz um estudo do feto masculino e produz várias obras que reafirmam o parentesco entre lembrança e imagem e, diante do horror de dores físicas e emocionais, da perda e da impotência, Herrera (2011) comenta que,

Os dois outros desenhos a lápis que Frida fez no mesmo momento [...] mostram Kahlo adormecida na cama rodeada de estranhas imagens que representam seus sonhos e talvez as visões fugazes resultantes do efeito da anestesia, e presas à cabeça dela por fios compridos e enrolados. [...] As imagens parecem ter brotado por livre associação – uma mão com raízes, um pé que parece um tubérculo, prédios da cidade, o rosto de Diego. [...] Frida jaz nua por cima das cobertas. Seus cabelos compridos desabam da cama e metamorfoseiam-se em uma trama de raízes que arrastam pelo chão. (HERRERA, 2011, p. 179).

Na obra *Henry Ford Hospital* ou *La cama volando* (1932), a artista mexicana aparece sobre a cama do hospital, desnuda, sendo que o lençol branco encharcado de sangue reflete sobre uma nova vida que termina antes mesmo de começar. No quadro, também são discutidas questões relacionadas à frustração de uma gravidez muito desejada, porém interrompida, trazendo outros elementos que, unidos à mão da artista, referem-se à sexualidade.



(Imagem 11: *Henry Ford Hospital* o *La cama volando*, 1932)

Em *Henry Ford Hospital*, Frida está deitada em seu leito do hospital, sangrando de hemorragia no único lençol. Uma enorme lágrima goteja e escorre da bochecha, a barriga ainda está inchada da gravidez. O retrato nada lisonjeiro de seu próprio corpo é típico de Frida: é claramente um nu concebido por uma mulher, e não a nudez idealizada por um homem. Com as mãos junto à barriga inchada, Frida sustenta no ar seis fitas vermelhas, semelhantes a veias, em cujas extremidades flutua uma série de objetos simbólicos de suas emoções no momento do aborto. Um deles é um feto; a fita que prende o feto a Frida leva a seu umbigo e obviamente representa o cordão umbilical do bebê. A pintora posicionou o feto diretamente acima da poça de sangue causada pelo aborto e

deu a ele a genitália masculina do “pequeno Diego” que ela espera que o feto viesse a ser. (HERRERA, 2011, p. 181).

Para Frida, possivelmente, após o trágico acidente de 1925, este tenha sido (o aborto) o maior sofrimento pelo qual a artista passou. Inicialmente, seu sentimento de invalidez somado à grande frustração de não poder dar a luz a um filho que a uniria, ainda mais, a Diego Rivera. A impossibilidade de ter filhos foi um trauma que Frida nunca superou.

O trauma é caracterizado pelo enfraquecimento da capacidade de organização dos traços mnemônicos nos representantes objetivos da nossa mente. Desse modo, os fatos vividos não são reconhecidos como parte do ego. Outro ponto central no nosso contexto é a exatidão das imagens traumáticas: elas têm seu correspondente tanto no concretismo dos fragmentos da memória e das tentativas de representação de representação da cena do trauma como também na fragmentação da narrativa. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 71).

Trauma, dor e desespero estão registrados e representados na obra de Frida ao “narrar” sobre o aborto. Para Mayayo (2008), o quadro demonstra o sentimento de angústia que dominou a pintora mexicana depois do aborto: em meio a uma paisagem desolada, com um complexo industrial em que Diego pintou alguns murais, ergue-se a cama do hospital em que Frida se torna pequena em meio ao volume de sangue.

Para Herrera (2011), o feto e os outros elementos da obra que simbolizam o fracasso da maternidade estão na mesma escala de tamanho em relação à Frida. O torso rosa-salmão é a forma que a artista encontrou para explicar o íntimo de uma mulher, supostamente o raio-X de uma questão, para ela, polêmica, chamada concepção. Frida copiou ilustrações de ossos pélvicos, para, então, pintar o que, para ela, era a principal causa do aborto. A lesma demonstra que o aborto ocorre de uma forma lenta, sendo mole coberto e aberto. Já, a maquinaria que aparece abaixo da cama, tanto pode significar os quadris da pintora, assim com a pressão relacionada à dor que a torturava. A planta, uma orquídea, representa um útero retirado, uma mistura de algo sexual e algo sentimental. A cama do hospital em que Frida está busca expressar, a partir do chão na cor de terra debaixo dela, isolamento e solidão. Porém, a terra pode, inclusive, representar o país de origem, o México, um

lugar que proporcionou muitas coisas à pintora. Por fim, ela pinta edifícios que, ao longe, trazem a ideia de uma cidade que funciona, sendo limpa e eficiente, ao contrário de sua vida, considerada por ela uma ruína, ela está desconectada, sem proteção e vazia.

Durante as semanas que se seguem ao aborto, Frida pinta e desenha sem parar. A pintura para ela é o meio de escapar à angústia do real; cada desenho, cada quadro, uma carta que ela endereça àqueles que a cercam. Assim, o autorretrato *Entre dois mundos*, que é uma representação de sua própria vida, dilacerada entre a Detroit industrial de Diego e o amor que ela sente pelo México, ou então aqueles desenhos feitos com um único traço em que ela risca hieróglifos do sonho, o horror vivido na sala de hospital: a linha dos edifícios do centro de Detroit, o ovo fecundado, o rosto de Diego flutuando como um astro, o céu que chora. (LE CLÉZIO, 2010, p. 122).

É muito provável que nas obras relacionadas ao aborto e à maternidade como algo impossível, Frida Kahlo não pintou a realidade assim como era vista pela artista mexicana, mas sim como ela a sentia. Para Kettenmann (2015, p. 38), Frida, em seus retratos, “não há limites entre o mundo real e familiar, entre o que é objetivamente visível e o mundo do irracional e da imaginação”.

Para Ricoeur (2007, p. 68), “o ato de imaginação [...] é um ato mágico. É um encantamento destinado a fazer aparecer o objeto em que estamos pensando, a coisa que desejamos, de modo a podermos tomar posse dela”.

Frida tinha certeza que deveria pintar e pintar, decidindo reproduzir e tomar posse do universo em que ela se encontrava, fosse ele real ou simbólico, produzindo *Mi nacimiento* ou *Nacimiento* (1932), enfrentando outra vez o assunto relacionado à maternidade, pois ela era livre em sua dor e em seu sofrimento.

Frida sabía que lo mejor que podía hacer, costase lo que costase, era pintar. Por eso, pintaba, lloraba, lloraba, pintaba. Como para desafiar a su aborto, que fue una especie de muerte de sí misma, pintó *Mi nacimiento*, donde una mujer acostada, con la parte superior do cuerpo cubierta por una sábana – como los muertos –, las piernas abiertas, da vida a un niño cuya cabeza de ojos cerrados – como un muerto, también – sale del cuerpo sobre una cama manchada de sangre. Está en medio de una habitación vacía; únicamente un retrato de una Mater dolorosa, apuñalada dos veces en el cuello, cuelga de la pared. El cuadro sorprende por la

austeridad con que está representada la violencia del nacimiento. ¿Nacimiento, parto o muerte de Frida? ¿Nacimiento o muerte de un hijo? ¿O renacimiento? Frida estaba decidida pintar su universo, real o simbólico, sin que ninguna sujeción moral o estética la estorbasse.⁶⁹ (JAMÍS, 1985, p. 188).



(Imagem 12: *Mi nacimiento o Nacimiento*, 1932)

Durante a produção deste quadro, a mãe faleceu e, por conta desse evento, Frida pinta a cabeça (na obra) coberta por um lençol, referindo-se a morte da própria mãe, representando vida e morte no mesmo quadro. Na obra, a pintora mexicana mostra a visão que ela tinha do próprio nascimento. De

⁶⁹ Frida sabia que o melhor que podia fazer, custasse o que custasse, era pintar. Por isso, pintava, chorava, chorava, pintava. Como para desafiar seu aborto, que foi uma espécie de morte de si mesma, pintou *Mi nacimiento*, onde uma mulher deitada, com a parte superior do corpo coberta por um lençol – como os mortos –, as pernas abertas, dá vida a uma criança cuja cabeça de olhos fechados – como um morto, também – sai do corpo sobre uma cama manchada de sangue. Está no meio de um quarto vazio; unicamente um retrato de uma “mãe que alimenta ou nutre” dolorosa, apunhalada duas vezes no corpo, pendurada na parede. O quadro surpreende pela austeridade com que está representada a violência do nascimento. Nascimento, parto ou morte de Frida? Nascimento ou morte de seu filho? Ou renascimento? Frida estava decidida a pintar seu universo, real ou simbólico, sem que nenhuma sujeição moral ou estética a estorvasse. (Tradução nossa).

acordo com Herrera (2011, p. 196), “a primeira de uma série sugerida por Diego que registra os anos de sua vida [...] como a própria Frida descreveu, ‘como eu imagino que nasci’. É uma das imagens mais impressionantes já feitas sobre o parto”. No quadro, a recém-nascida exibe características muito parecidas as de Frida, pois apresenta traços adultos, referindo-se a própria origem.

Segundo Mayayo (2008, p. 150), “[...] *la imagen transmite una impresión sórdida y terrible muy alejada del tono amable que suelen tener los retablos destinados a conmemorar un nacimiento*⁷⁰”. É impossível encontrar qualquer traço que faça referência ao corpo feminino erotizado, a imagem provoca exatamente uma ideia contrária, uma impressão de repugnância visceral, com um olhar tão somente pelo viés da medicina, isto é, como matéria física, o corpo materno que sangra, sofre e que se mancha, em que vida e morte ocupam o mesmo espaço e aparecem unidas de maneira muito estranha.

Ainda, conforme Mayayo (2008) existem, na obra, vários elementos que não estão de acordo entre si, ou seja, trata-se da visão de um nascimento ou, ao contrário, da imagem de um óbito, de uma morte? A obra foi finalizada após a morte da mãe, quando Frida voltou do enterro e quem dá a luz também parece ter falecido, assim como a recém-nascida (Frida), sugere a possibilidade de ter vindo ao mundo, mas mesmo assim, sem vida. Por último, na parte inferior do quadro, um espaço para que seja gravada alguma mensagem ou agradecimento. Porém, neste caso, o espaço vazio, como se não houvesse nada para celebrar. A pintora mexicana procura, possivelmente, retratar duas desgraças vividas naqueles últimos dias fazendo alusão à morte da mãe e o aborto sofrido no Hospital Henry Ford, por meio da Frida-menina surgindo, sem vida, do útero materno.

A artista buscou a todo instante, escrever e reescrever (por meio da arte) sobre a própria origem. *Mi nacimiento* (1932) registra muito mais que um conjunto de fatos que passaram pela vida da pintora, mas também faz parte de um conjunto de obras destinadas a recriar sua história, a exemplo de outras, como *Mis abuelos, mis padres y yo*⁷¹ (1936), cujo objetivo principal, segundo

⁷⁰ [...] A imagem transmite uma sórdida e terrível impressão muito distante do tom amável que costuma ter os retábulos destinados a comemorar um nascimento. (Tradução nossa).

⁷¹ Meus pais, meus avós e eu (1936). (Tradução nossa).

Kettenmann (2015), era descrever a história da descendência de Frida Kahlo. “A artista é representada como uma menina de aproximadamente três anos. Os retratos dos pais baseiam-se na fotografia de seu casamento de 1898. Os avós maternos, mexicanos, estão simbolizados pela terra, enquanto os paternos, alemães, estão simbolizados pelo mar”. (KETTENMANN, 2015, p. 09).



(Imagem 13: *Mis abuelos, mis padres y yo*, 1936)

Em *Mis abuelos, mis padres y yo* (1936), Frida procura reafirmar duas questões que, para ela, eram muito importantes: os laços que unem os membros de uma família e a cultura híbrida, assim como a de todos os mexicanos.

Para reflejar su procedencia, Frida se representó a sí misma como a una niña que está de pie en el jardín de la Casa Azul.

Sobre ella pintó el retrato de sus padres, tomando como modelo la foto del día de su boda. Los extremos de la cinta roja enmarcan los rostros de los abuelos maternos y paternos, simbolizados, respectivamente, por la tierra y el océano. Los abuelos maternos (Antonio Calderón e Isabel Gonzáles y Gonzáles, izquierda) se alzan sobre las montañas de México y un nopal, mientras que los paternos (Henriette Kaufmann y Jacob Heinrich Kahlo, derecha) lo hacen sobre el mar azul, alusión a su procedencia más allá del Atlántico. Pese a tan original presentación, la relación entre las dos familias no fue muy estrecha. La pequeña Frida precede a sus padres, de quienes se conserva la foto que utilizó para realizar sus retratos. La pintora aludió a su existencia prenatal a través del feto que puede verse en el regazo de la madre, mientras que con el motivo de la polinización de una flor se remontó, en la representación de sí misma, al momento de la fecundación⁷². (SÁNCHEZ, 2008, p. 11-13).

Na obra, há destaque para a Casa Azul que foi, possivelmente, um dos elementos mais estáveis na vida da pintora, pois, nela, Frida nasceu, viveu com seus pais, com suas irmãs, com Diego Rivera e morreu. Lugar em que ainda estão vivas as principais lembranças relacionadas à artista e os sofrimentos pelos quais passou. A Casa Azul, que pode ser considerada o refúgio da pintora ou o seu lugar de referência, pode ser comparada a um universo encantador, um paraíso à maneira mexicana, mas, também um lugar que une famílias e gerações, encerrando em si parte de sua memória pessoal e individual. Sobre esta discussão, Paul Ricoeur (2007, p. 132) nos diz que, “para se lembrar, precisa-se de outros. [...] A memória individual seria uma condição necessária e suficiente para a recordação e o reconhecimento da lembrança”.

No quadro de 1936, no centro do pátio interno da Casa Azul, projeta-se a figura de uma Frida menina, com pouca idade, segurando uma fita vermelha, que pode ser o laço de sangue que a une à família, formando a sua árvore

⁷² Para refletir sua procedência, Frida se representou a si mesma como uma menina que está de pé no jardim da Casa Azul. Sobre ela pintou o retrato de seus pais, tomando como modelo a foto do dia de seu casamento. Os extremos da fita vermelha marcam os rostos dos avós maternos e paternos, simbolizados, respectivamente, pela terra e pelo oceano. Os avós maternos (Antonio Calderón e Isabel Gonzáles y Gonzáles, esquerda), lançam-se sobre as montanhas do México e sobre os cactos, enquanto que os paternos (Henriette Kaufmann y Jacob Heinrich Kahlo, direita) o fazem sobre o mar azul, alusão a sua procedência de muito além do Atlântico. Apesar de tão original apresentação, a relação entre as famílias não foi muito estreita. A pequena Frida precede aos seus pais, de quem se conserva a foto que utilizou para realizar seus retratos. A pintora aludiu a sua existência pré-natal através do feto que pode se ver no colo da mãe, enquanto que com o motivo da polinização de uma flor se remontou, na representação de si mesma, no momento da fecundação. (Tradução nossa).

genealógica, composta de três gerações, além da cultura mexicana estampada e latente na pintura, trazendo reflexos e lembranças da infância.

Pintura, esta, baseada em uma fotografia do casamento de seus pais, revelando a consciência de pertencimento a determinados procedimentos e convenções sociais.

Frida copiou fielmente da fotografia original cada prega, cada dobra, cada costura e cada laço do vestido do casamento da mãe, criando um jocoso realce para o feto cor de rosa, já bastante desenvolvido, que ela situou na virginal batinha branca. O feto é Frida; o fato de que também ser uma referência à possibilidade de que sua mãe já estava grávida quando se casou é uma ilustração do típico prazer que Frida sentia pelos múltiplos significados. Abaixo do feto há um falso retrato de casamento: um enorme espermatozoide, seguido por um cardume de competidores menores, penetra um óvulo: Frida no momento da concepção. [...] Frida situa sua casa não no subúrbio, mas na planície salpicada de cactos do platô central mexicano. [...] Contíguo à casa da família Kahlo, há um humilde lar mexicano; além, em um campo, vê-se uma habitação ainda mais primitiva, uma choça indígena de abobe. Em uma visão infantil, a artista incluiu todo o distrito de Coyacán em sua própria casa, e depois a apartou da realidade, em um ermo. A sensação é que Frida está de pé no meio da casa, no meio do México, no meio do mundo. (HERRERA, 2011, p. 23).

Para Viné-Krupa (2014), ao se colocar em meio a estas duas civilizações, uma espécie de ponto de encontro de ambas, Frida Kahlo ultrapassa o limite da história pessoal para fazer parte de um universo muito maior, a história do México. Por meio de imagens da ascendência familiar, Frida resume sua híbrida herança (europeia e mexicana), pois algo solicitado pelo povo mexicano após a revolução de 1910-1920 era a necessidade de uni-los em torno dos valores patrióticos.

Para os novos governantes, a questão que então se coloca é redefinir uma identidade nacional, na qual todos os cidadãos para além das diferenças étnicas e sociais, pudessem se reconhecer. Então procuram promover a visão de um México mestiço, consciente de suas origens e aberto ao mundo, conciliando, dessa maneira, suas raízes indígenas e as contribuições europeias. Em *Mis padres, mis abuelos y yo*, além do desejo de afirmar o caráter inalterável dos laços que a unem aos membros de sua família, Frida Kahlo materializa sua

dupla cultura, e por extensão, de todos os mexicanos. (VINÉ-KRUPA, 2014, p. 106).

Com a intenção de valorizar a si, a cultura e o povo mexicano, Frida Kahlo pinta, em 1937, *Mi nana y yo*⁷³, com a intenção de mostrar que ela não fora amamentada pela mãe, mas sim por uma ama de descendência indígena.



(Imagem 14: *Mi nana y yo*, 1937)

Para Kettenmann (2015), Frida Kahlo não pôde ser amamentada pela mãe, pois a diferença de idade entre a pintora e a irmã Cristina era de apenas onze meses e, por isso, fora amamentada por outra mulher. “O relacionamento

⁷³ Minha babá e eu. (Tradução nossa).

que aqui vemos, parece ser distante e frio, reduzido ao processo rápido de alimentação, impressão esta realçada pela falta de contato olhos nos olhos e pela máscara que está no rosto da ama. A artista considerou-o um de seus trabalhos mais poderosos.” (KETTENMANN, 2015, p. 49).

No quadro, Frida aparece pequena, um bebê, porém com o rosto de mulher, de adulta, recebendo o leite que parece cair do céu. O rosto da ama que está nua da cintura para cima, aparece substituído por uma máscara, aparentemente de pedra, relembrando aspectos culturais pré-colombianos de Teotihuacán. Possivelmente, por Cristina ter nascido antes que Frida completasse um ano, ela (Frida) não tenha recebido muita atenção da mãe, Matilde.

El ama india, que recuerda aquí a una diosa precolombina de la maternidad, o a un ama de la arte funerario de Jalisco, se funde con el motivo colonial cristiano de la Virgen con el niño. Sin embargo, el efecto que impregna aquellas obras aparece aquí sustituido por una relación fría, que se limita al mero acto de alimentación y carece de contacto y ternura visual. [...] No disfrutó nunca Frida del cariño ni la dedicación de su madre, motivo que explica en cierta manera las tensas relaciones que siempre mantuvo con ella. “Ella era una mujer bajita, de ojos muy bonitos, muy fina de boca, morena. Era como una campanita de Oaxaca, donde había nacido. Cuando iba al mercado ceñía con gracia su cinturón y cargaba coquetamente su canasta. Muy simpática, activa, inteligente. No sabía leer ni escribir; sólo contar el dinero.” Pese a lo cual, también la calificó de calculadora, cruel y fanáticamente religiosa⁷⁴. (SÁNCHEZ, 2008, p. 10 e 14).

A obra procura retratar a distância que exista entre Frida e a mãe. Havia, inclusive, uma dose de ciúmes sentidos pela mãe com relação à afinidade da pintora com o pai, Guillermo Kahlo. O papel natural de mãe, nesse caso, foi desempenhado pela ama de leite, pela doméstica indígena, cuja máscara

⁷⁴ A ama de leite indígena, que relembra aqui uma deusa pré-colombiana da maternidade, ou uma ama de arte funerária de Jalisco, funde-se com questões coloniais cristãs da virgem com o Menino. No entanto, o efeito que impregna aquelas obras aparece aqui substituído por uma relação fria, que se limita ao mero ato da alimentação e carece de contato e ternura visual. [...] Frida não disfrutou nunca do carinho nem da dedicação de sua mãe, motivo que explica, de certa forma, as tensas relações que sempre manteve com ela. “Era uma mulher baixinha, de olhos muito bonitos, com sua boca muito fina, morena. Era como um sininho de Oaxaca, onde tinha nascido. Quando ia ao mercado, mostrava com graça sua cintura e carregava sua cesta, flertando. Muito simpática, ativa, inteligente. Não sabia ler nem escrever: somente sabia contar o dinheiro.” Apesar de que esta questão, também a qualificou como calculadora, cruel e, fanaticamente, religiosa. (Tradução nossa).

assume a função da ausência da lembrança de Frida relacionada aos traços característicos da mulher indígena. Segundo Viné-Krupa (2014, p. 109), “Frida Kahlo diz ter introduzido a máscara porque lhe era impossível lembrar com exatidão as feições da babá e, assim, reduz o objeto a artifício que permite suprir as deficiências de uma memória lacunar”. Viné-Krupa (2014) ainda nos coloca que,

Esse autorretrato realmente lhe permite estabelecer um vínculo simbólico entre o que fora quando criança e o que era no momento de pintar o quadro, criando de si uma imagem una e coerente no âmbito de seu próprio percurso biográfico. No entanto, esse quadro ultrapassa em muito o âmbito de sua vida, uma vez que ela integra a essa lembrança da infância a memória dos antigos mexicanos. O livro *México eterno: arte e permanência*, organizado por Jacques Lafaye (1999), apresenta outro exemplo de escultura pré-hispânica da região de Jalisco representando uma mulher amamentando seu filho, cuja função parece corresponder à da ama de leite de *Mi nana y yo*. [...] Frida Kahlo se apresenta como um ser desejoso de contribuir para a revitalização e preservação da memória dos povos pré-hispânicos. De fato, dentro da tradição, personificada na imagem da *Nana*, Frida Kahlo se alimenta simbolicamente de sua ascendência indígena, assimilando, isto é, transformando em sua própria substância, a memória de seus antepassados distantes. Para além da projeção da sua própria história pessoal, Frida Kahlo coloca seu destino no seio da terra mexicana. (VINÉ-KRUPA, 2014, p. 112-113).

A obra também pode ser considerada como uma declaração da artista sobre a crença relacionada à continuidade do povo e da cultura mexicana. A cabeça (no quadro) nos passa a ideia de que Frida, mesmo adulta, continua tendo o auxílio e a proteção dos antepassados indígenas e alimentada por eles. Literalmente, Frida Kahlo está no seio do povo indígena e do passado pré-colombiano, pertencendo a eles, cuja ideia é a valorização da cultura por meio da memória, memória coletiva envolvendo o homem comum representada na obra da pintora.

Para Le Goff (2013, p. 437), “a memória, na qual a história [...] procura salvar o passado para servir ao presente e ao futuro. Devemos trabalhar de forma que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens”.

Para Herrera (2011), a ama de leite de Frida, morena e corpulenta, assim como a terra, as plantas e o céu do México, fazem parte da conscientização da herança e da memória indígena mexicana e os demais aspectos presentes na imagem (gotas de chuva, o louva-a-deus e a lagarta-borboleta camuflados) buscam demonstrar um mundo interconectado e a participação de Frida neste mesmo mundo, mas, talvez, a obra tenha outra leitura e outra dimensão, assim como escreve Herrera (2011), de que as características e traços da ama de leite querem nos dizer algo.

Embora Frida talvez tivesse tido a intenção de que a ama fosse uma imagem otimista e reconfortante, que acalentasse a menina e a pusesse para dormir, há pouca coisa de tranquilizador no aspecto dela. A temível máscara de pedra Teotihuacán, com seu olhar fixo e vazio, não poderia ser uma imagem de mãe mais assustadora; a máscara funerária evoca a selvageria ritual do passado mexicano, e sugere que o passado abarca o presente e ameaça a vida de Frida, que parece uma criança simultaneamente protegida pela ama de leite e oferecida como vítima sacrificial. A assustadora ama de leite tem cabelos pretos soltos e as sobrancelhas unidas, sinal de que ela é ancestral do bebê ou talvez tenha outra faceta da própria Frida. De fato, *Minha babá e eu* pode ser, como *Meu nascimento*, um autorretrato duplo, em que um aspecto de Frida nutre o outro, tornando-se, na dualidade central do eu adulto de Frida, a metade que dá sustento à vida. (HERRERA, 2011, p. 269).

A mesma valorização de si, do passado, dos ancestrais e da cultura indígena e mexicana, assim como questões relacionadas ao duplo e a alteridade podemos encontrar em *Las dos Fridas*⁷⁵ (1939), autorretrato composto por duas personalidades que se diferenciam, havendo uma Frida dividida entre a dor (física e emocional) e a falta que sentia de Rivera, resultado de um relacionamento turbulento, com uma dose de instabilidade, mas ao mesmo tempo, outra Frida (seu duplo), corajosa, determinada, apaixonada e esperançosa.

Segundo Souza (2011), os autorretratos de Frida mostram verdades sobre o sujeito, mas ao mesmo tempo escondem. Analisando-os ano a ano, é interessante verificar a forma utilizada por Frida para pintar o rosto, muitas vezes despertando, em nós, um questionamento sobre padrões de beleza. A

⁷⁵ As duas Fridas (1939). (Tradução nossa).

obra pictórica de Frida se entrelaça com a escrita do diário, despertando diferentes formas de escritas do eu, de uma narração da intimidade que ressignifica o biográfico.

A identidade do duplo nada mais é do que o sentido do paradoxo verbal que a sua presença representa em um relato ou em uma obra de arte, assim como *Las dos Fridas* (1939) produzida pela artista mexicana, em que revela uma Frida mais sensível, emotiva, frágil e outra mais forte, resistente e altiva.



(Imagem 15: *Las dos Fridas*, 1939)

El dolor que causó en Frida su separación legal de Diego tuvo su correspondencia en este significativo lienzo, formado por un mismo sentir de doble personalidad. Adorada y querida en su parte mexicana, la Frida europea perdió también una parte de

sí misma: del corte en la arteria brota un hilo de sangre a duras penas contenido por una pinza de un cirujano. [...] La Frida tehuana tiene la mano derecha entrelazada con la mano de la Frida europea, y en la izquierda sostiene una pequeña imagen infantil de Diego. Una larga vena roja sale de su marco carmesí. El retrato del pintor representa, al parecer, la pérdida de un niño y de un amante. Para ella, eran ambas cosas.⁷⁶ (SÁNCHEZ, 2008, p. 159-161).

A obra *Las dos Fridas* (1939), terminada logo após o divórcio de Rivera e Kahlo é um dos quadros mais comentados da artista mexicana, pois traz consigo as emoções que estavam ao redor da crise existente no casamento, crise que resultou na separação do casal.

A parte da sua pessoa que foi respeitada e amada por Diego Rivera, a Frida mexicana com o vestido *tehuana*, tem na mão um amuleto com a fotografia do marido enquanto criança. [...] Ao lado dela está sentado o seu alter ego, uma Frida europeia, com um vestido branco de renda. Os corações das duas mulheres estão à vista, ligados apenas por uma frágil artéria. [...] Com a perda de seu amado, porém, a Frida europeia perdeu parte de si. [...] A Frida rejeitada corre o perigo de se esvaír em sangue até a morte. (KETTENMANN, 2015, p. 54).

Frida levou três meses para concluir essa obra que, na verdade, são dois autorretratos, sendo que um deles representa a mulher mexicana que Rivera tinha amado e a outra, a Frida que o muralista não queria e não amava. Ambas estão com a mão pousada sobre o órgão sexual e o retrato de Diego em formato de óvulo parece representar a perda do grande amor, um dos abortos e a perda de um filho.

Segundo Mayayo (2008) que cita Herrera (2002), a Frida que Diego não quer mais usa um vestido branco e a outra com roupa das indígenas *tehuanas* e a face um pouco mais morena que a face da companheira, que parece espanhola, indicando a herança dupla, indígena e mexicana, além de europeia,

⁷⁶ A dor que causou, em Frida, sua separação legal de Diego, teve sua correspondência nesta significativa tela, formada por um mesmo sentido de dupla personalidade. Adorada e querida em sua parte mexicana, a Frida europeia perdeu, também, uma parte de si mesma: do corte na artéria brota um fio de sangue a duras penas contido por uma pinça de um cirurgião [...] A Frida *tehuana* tem a mão direita entrelaçada com a mão da Frida europeia e, na esquerda, sustenta uma pequena imagem infantil de Diego. Uma longa veia vermelha sai de seu marco carmesim. O retrato do pintor representa, ao parecer, a perda de um menino e de um amante. Para ela, eram ambas as coisas. (Tradução nossa).

representando, talvez, vida e morte, uma Frida que vive e a outra que não tem mais vida, abandonada e desprezada por Rivera.

O binômio vida-morte é a estrutura principal por trás de outros pares complementares que se autodeterminam nas obras de Frida Kahlo. Luz e trevas, sol e lua, masculino e feminino; a presença recorrente de tais pares conceituais na obra de Kahlo reforça a ideia de que uma lógica dialética rege desde as relações humanas até o equilíbrio do universo, ligando por fim tudo ao movimento cíclico de morte e nascimento, destruição e ressurgimento. A ideia de que o dualismo envolve a existência humana e conecta-a às leis da natureza e do universo pode ser reconhecida tanto na maneira como a pintora interpreta as relações políticas de seu país com o estrangeiro, quanto em sua maneira de compreender e aceitar seu relacionamento amoroso com o pintor Diego Rivera. A obra de Kahlo, especialmente seus trabalhos da fase de produção madura, está imersa nessa concepção de mundo movido por valores opostos e complementares, que não apenas motiva suas escolhas temáticas e estruturas composicionais, como serve como justificativa para aceitação de uma autoimagem desintegrada. (NOEHLES, 2012, p. 2).

Ao produzir a tela, Frida Kahlo nos mostra sua personalidade dupla, protegendo-se e se confortando (uma Frida sustentando e cuidando da outra), lutando contra a dor emocional e contra o abandono, assim como a batalha buscando minimizar a dor física que a acompanhou desde o acidente sofrido aos 18 anos até a morte.

Para Alves (2012, p. 171), “Frida não separou arte e vida. Da vida retirou a matéria para os quadros, que expressam o olhar da mulher sobre a vida, a ausência dos filhos, a maceração do corpo e suas ideias políticas e paixões.” Pois, Frida Kahlo (1995, p. 14), em seu diário, escreveu: “Pinto a mim mesma porque sou sozinha. Sou o assunto que conheço melhor.” Provavelmente, a obra que mais mostra e explica essa capacidade de falar de si, de pintar sobre si mesma seja *Las dos Fridas* (1939).

Em seu diário, há uma imagem, uma das mais empolgantes ou impressionantes da artista, um retrato duplo (ou triplo) que nos faz lembrar de forma bem próxima a obra *Las dos Fridas* (1939), pois, segundo Kahlo (1995, p. 230), “*el rostro flotante superpuesto a la figura parece una emanación del pensamiento de esta última, cuyo aspecto guarda cierta semejanza con el de la*

pintora [...] *Del punto de vista del estilo, el dibujo transmite una dosis de nostalgia.*⁷⁷

Poco después del divorcio, Frida finalizó *Las dos Fridas*, cuadro en el que se muestra de manera explícita su estado anímico. En él puede verse a la artista desdoblada en dos personalidades unidas por las manos, a modo de un meditado reflejo de la crisis y la posterior disolución matrimonial. Ante un cielo gris con nubes de tormenta, la parte de su persona admirada y amada por Rivera, la Frida mexicana con traje de tehuana [...] Sentada a su lado está su otro yo, una Frida herida y sangrante cuyo vestido de encaje la hace parecer europea. Una, querida; la otra no.⁷⁸ (SÁNCHEZ, 2008, p. 161).

Na pintura, ambas olham para o mesmo lugar e o céu cinza, nublado, expressa, talvez, a ausência, para Frida, de perspectivas com relação ao futuro com o muralista. De mãos dadas, significa que ambas precisam, neste momento, uma da outra, cujos rostos revelam uma expressão séria, concentrada e enigmática. Um detalhe importante é a interligação das duas Fridas por uma artéria, ou seja, unidas pelo sentimento, ambas com os corações expostos. A Frida europeia, com o coração machucado, partido, passa-nos a ideia de uma mulher mais frágil, enquanto a mulher latina, a mulher mexicana, a Frida de Diego, é mais forte e mais ousada.

A Frida mexicana, neste caso, representa uma mulher que valoriza o lugar de onde fala, neste caso o México, como também a cultura. Mostra-se, na obra, forte, ao apoiar a mão da outra Frida, aquela que tem o coração machucado, demonstrando a ideia de que a parte fragilizada, delicada sendo apoiada pelo lado mais forte, mais imponente.

Esta é uma leitura que podemos relacionar com a crítica literária pós-colonial, que busca desconstruir questões cristalizadas relacionadas ao colonizado latino-americano (e também ao indígena) e ao colonizador europeu,

⁷⁷ O rosto flutuante sobreposto à figura parece uma emanção do pensamento desta última, cujo aspecto guarda certa semelhança com o da pintora [...] Do ponto de vista do estilo, o desenho transmite uma dose de nostalgia. (Tradução nossa).

⁷⁸ Pouco depois do divorcio, Frida finalizou *Las dos Fridas*, quadro em que se mostra, de maneira explícita, o estado de humor. Nele se pode ver a artista desdobrada em duas personalidades unidas pelas mãos, a modo de um meditado reflexo da crise e a posterior dissolução matrimonial. Diante de um céu cinza com nuvens de tormenta, a parte de sua pessoa admirada e amada por Rivera, a Frida mexicana com traje de *tehuana* [...] Sentada ao seu lado esta seu outro eu, uma Frida ferida e hemorrágica cujo vestido de renda a faz parecer europeia. Uma, querida; a outra, não. (Tradução nossa).

cujo objetivo é trazer para o centro o que estava na margem e que ambos, colonizado e colonizador, tenham a mesma valorização e o mesmo espaço.

A crítica pós-colonialista é enfocada no contexto atual, como uma abordagem alternativa para compreender o imperialismo e suas influências, como um fenômeno mundial e, em menor grau, como um fenômeno localizado. Essa abordagem envolve um constante questionamento sobre as relações entre a cultura e o imperialismo para a compreensão da política e da cultura na era da descolonização; o autoquestionamento do crítico, porque solapa as próprias estruturas do saber [...] engajamento do crítico, porque sua preocupação deve girar em torno da criação de um contexto favorável aos marginalizados e aos oprimidos, para a recuperação de sua história, da sua voz [...] sua apropriação pela crítica ocidental, neutralizando a sua mensagem de resistência. (BONNICI *apud* PARRY, 2000, p. 10).

A perspectiva pós-colonial⁷⁹ defende que o processo de alteridade constrói a identidade cultural e a identidade política e Frida Kahlo, ao se colocar no lugar da mulher discriminada e no lugar do indígena marginalizado que teve sua cultura silenciada com a chegada do europeu, discute questões culturais, políticas e de identidade por meio da pintura, desejando valorizar o México e seu povo, em busca de um espaço. Para Homi Bhabha (1998, p. 247), “a identidade é reivindicada a partir de uma posição de marginalidade ou em uma tentativa de ganhar o centro.” Em *Las dos Fridas* (1939), ambas as mulheres ocupam o mesmo espaço central na obra, enquanto não há margem e não há centro, há um só lugar e este se destaca, este lugar de fala e de produção de arte e cultura é único e valorizado, não se sobrepondo a outros, tampouco aparece na condição de subalterno. De acordo com Patricia Mayayo (2008), a obra *Las dos Fridas*,

Simboliza el apoyo que ella se ofrece: Frida se consuela, se cuida y se fortalece. [...] Las interpretaciones propuestas por la crítica, lejos de resultar incompatibles entre sí, parecen

⁷⁹ A perspectiva pós-colonial nos força a repensar as profundas limitações de uma noção “liberal” consensual e conluiada de comunidade cultural. Ela insiste que a identidade cultural e a identidade política são construídas através de um processo de alteridade. Questões de raça e diferença cultural sobrepõem-se às problemáticas da sexualidade e do gênero e sobredeterminam as alianças sociais de classe e de socialismo democrático. [...] A própria linguagem da comunidade cultural precisa ser repensada de uma perspectiva pós-colonial, de modo semelhante à profunda alteração da linguagem da sexualidade, do indivíduo e da comunidade cultural [...]. (BHABHA, Homi, 1998, p. 244-245).

completarse unas a otras, y confirmar que *Las dos Fridas* constituye uno de los cuadros más complejos de la artista mexicana, verdadero *puzzle* de significados que se van entrecruzando. Lo mismo cabría decir de sus fuentes iconográficas: en la producción de una artista como Kahlo, que juega constantemente con la hibridación de referencias [...] es muy posible que las alusiones a los retratos femeninos del México colonial, a las vistas toledanas de *El Greco*, a la imaginería católica del *Sagrado Corazón de Jesús* o a *Las dos hermanas de Chassériau* se entremezclen y se superpongan, y configuren así una obra mestiza, no sólo porque la mezcla racial sea uno de los ejes temático del cuadro, sino también porque la actitud misma que éste mantiene con respecto al pasado, a la tradición visual, se revela impura, bastarda.⁸⁰ (MAYAYO, 2008, p. 128).

Um elemento comum nas obras em que a artista mexicana aparece de corpo inteiro é aparecer sozinha, num espaço infinito e monótono, cuja única companhia é ela mesma, mostrando o duplo de sua personalidade e a angústia de estar, verdadeiramente, separada do muralista mexicano.

Em 1940, Frida produz mais uma de suas obras: *Autorretrato con pelo cortado*, repetindo o evento de 1934, em que cortou os cabelos como uma forma de protesto ou vingança, por conta o relacionamento da irmã Cristina com Diego Rivera.

Um clima de retaliação furiosa é expresso em *Autorretrato com cabelos cortados*, em que ela despiu as roupas *tehuanas* que Diego gostava que ela usasse e, em vez disso, veste um sóbrio terno masculino, de tonalidade escura, tão largo que deve ser de Diego. Ela está sentada com as pernas abertas, como um homem, e usa camisa e sapatos de amarrar masculinos. Os brincos são o único vestígio de feminilidade. (HERRERA, 2011, p. 347).

⁸⁰ *As Duas Fridas* simboliza o apoio que ela se oferece: Frida se consola, cuida-se e se fortalece. As interpretações propostas pela crítica, longe de resultarem incompatíveis entre si, parecem se completar umas as outras, e confirmar que *As Duas Fridas* constitui um dos quadros mais complexos da artista mexicana, um verdadeiro quebra-cabeça de significados que vão se entrecruzando. O mesmo caberia dizer de suas fontes iconográficas: na produção de uma artista como Kahlo, que brinca constantemente com a hibridização de referências [...] é muito possível que as alusões aos retratos do México colonial, às vistas toledanas de *El Greco*, às imagens católicas do Coração Sagrado de Jesus ou a *As Duas Irmãs de Chassériau* se entremisturem ou se sobreponham, e configurem assim uma obra mestiça, não somente porque a mistura racial seja um dos eixos temáticos do quadro, senão também porque a mesma atitude que este mantém com respeito ao passado, à tradição visual, revela-se impura, bastarda. (Tradução nossa).

A obra representa a sensação de fracasso da pintora mexicana diante do casamento, produzida pouco tempo depois do divórcio. Ao contrário do que ocorre na maior parte dos autorretratos em que a pintora procura colocar em evidência a feminilidade, exibindo joias, sapatos de salto, maquiagem e “enfeites”, nesse quadro ela destrói estas características na condição de mulher, buscando se vingar de Diego, trazendo uma ideia de dúvidas quanto a sexualidade, além dos sentimentos (de dor) que envolvem uma mulher (Frida) abandonada e desprezada.

Para Andrea Kettenmann (2015), algo também discutido na obra é a independência recentemente conquistada por Kahlo. Acabou de cortar o cabelo longo, pois ainda é possível ver a tesoura em uma das mãos. Com aspecto de terem vida própria, os cabelos estão espalhados em cima da coxa, pedaços de tranças e cabelos se encaracolam pelo chão e ao redor das pernas das cadeiras.



(Imagem 16: *Autorretrato con pelo cortado*, 1940)

Andrea Kettenmann (2015), sobre as frases escritas na parte superior do autorretrato nos explica que,

O verso de uma canção, pintado ao comprido, na parte de cima do quadro, aponta para a razão que está por detrás deste ato de automutilação: “Olha, se te amei foi pelo teu cabelo; agora que estás careca, já não te amo”. O texto foi retirado de uma canção mexicana muito conhecida nos princípios dos anos 40 e está ilustrado, quase de forma anedótica, pela cena que vemos em baixo. Frida Kahlo que se sentirá amada, como na canção, apenas pelos seus atributos femininos, decidiu pôr estes últimos de lado e renunciar à imagem feminina que lhe era exigida. (KETTENMANN, 2015, p. 57).

Ao produzi-la, Frida não deixa de recuperar um pouco de suas características da juventude, da adolescência, pois em algumas fotos ela também aparece com roupas masculinas, a exemplo do retrato tirado com sua família, em 1926.



(Imagem 17: Frida vestida como homem, 1924)

O ritual inerente ao retrato fotográfico não é diferente do ritual inerente ao vestuário. Vestir-se é ao mesmo tempo estrutura e acontecimento: ao combinar elementos selecionados de acordo com certas regras, num reservatório limitado, o indivíduo declara o seu pertencimento a um grupo social e realiza um ato pessoal. Ato de diferenciação: vestir-se é essencialmente um ato de significação, pois afirmar tornam visíveis clivagens, hierarquias, solidariedades de acordo com um código estabelecido pela sociedade. (FABRIS, 2004, p. 37).

Esta fotografia, assim como outras, mostra-nos e nos serve de testemunha de que Frida Kahlo já tinha um gosto em usar roupas e acessórios masculinos, mostrando a todos que os padrões da sociedade de sua época não a “conquistavam”, desconstruindo a ideia de linearidade e de tradicionalismo, algo extremamente reprovado por sua mãe, Matilde Calderón, destacando, novamente, a dupla personalidade e alteridade, assim, como na obra *Autorretrato con pelo cortado* (1940), ou seja, a imagem trazendo informações da consciência e da realidade vivida por Frida Kahlo. Sobre esse aspecto, Sontag (2004) nos explica que as fotos nos fornecem um testemunho, colocando que,

A realidade sempre foi interpretada por meio das informações fornecidas pelas imagens; e os filósofos, desde Platão, tentaram dirimir nossa dependência das imagens ao evocar o padrão de um modo de apreender o real sem usar imagens. [...] Ao contrário, a nova era da descrença reforçou a lealdade às imagens. [...] Uma sociedade se torna “moderna” quando uma de suas atividades principais consiste em produzir e consumir imagens, quando imagens que têm poderes excepcionais para determinar nossas necessidades em relação à realidade e são, elas mesmas, cobiçados substitutos da experiência em primeira mão se tornam indispensáveis para a saúde da economia, para a estabilidade do corpo social e para a busca da felicidade privada. (SONTAG, 2004, p. 86).

Por conseguinte, Sontag (2004) acrescenta:

As imagens que desfrutam uma autoridade quase ilimitada em uma sociedade moderna são, sobretudo, imagens fotográficas; e o alcance dessa autoridade decorre das propriedades peculiares das imagens tiradas por câmeras. Tais imagens são de fato capazes de usurpar a realidade porque, antes de tudo, uma foto não é apenas uma imagem (como uma pintura é uma imagem), uma interpretação do real; é também um vestígio, algo diretamente decalcado do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária. Enquanto uma pintura, mesmo quando se equipara aos padrões fotográficos de semelhança, nunca é mais do que a manifestação de uma interpretação, uma foto nunca é menos do que o registro de uma emanação (ondas de luz refletidas pelos objetos) — um vestígio material de seu tema, de um modo que nenhuma pintura pode ser. (SONTAG, 2004, p. 86).

No entanto, a imagem criada por Frida a partir da perda dos cabelos, o ato de cortar as grandes mechas, sem dó, mostrando ao mundo as características masculinas, evidencia a dor e o sofrimento na condição de mulher recusada pelo amado e, no caso de Frida Kahlo, um amado que nunca lhe fora fiel, criando uma imagem de ódio, raiva e de mulher ofendida e desprezada que pode ser considerada inesquecível. A pintora mexicana somente se sentia amada em virtude dos atributos femininos, decidindo, prontamente, desfazer-se deles.

Por otra parte, resulta falso afirmar que Kahlo renuncia en el cuadro a todos los “atributos de la feminidad”; su imagen se presenta, más bien, como una extraña mezcla de elementos masculinos y femeninos, ya que el traje de hombre se combina con unos pendientes y unos zapatos de mujer. [...] Así, más que “ocupar el lugar del hombre” lo que hace Kahlo es situarse en una categoría enigmática a caballo entre masculinidad y feminidad. [...] Que Kahlo sentía interés por la androginia como una forma de desestabilizar las fronteras sexuales convencionales queda claro en si atendemos a varios aspectos de su biografía y de su obra.⁸¹ (MAYAYO, 2008, p. 232-233).

Levando em conta a bissexualidade da artista, assunto não discutido na maior parte das biografias e a questão de que Frida pode ter tido sua primeira experiência homossexual aos treze anos, ainda segundo Mayayo (2008, p. 234), “*no es aventurado suponer que el travestismo y la androginia se hallaban ligados para Frida, en parte, a la transgresión sexual y, en general, al cuestionamiento de las nociones tradicionales acerca de la feminidad.*”⁸²

Abrir mão dos cabelos longos e passar a ter a aparência mais masculina que feminina, conforme a obra produzida em 1940 foi a fuga da artista tentando dizer que, naquele momento, nascia uma nova Frida, porém a separação a destruía por dentro, assim como o corpo e a saúde da pintora que não se

⁸¹ De outro lado, resulta falso afirmar que Kahlo renuncia, no quadro, a todos os “atributos da feminidade”; sua imagem se apresenta, bem mais como uma estranha mistura de elementos masculinos e femininos, já que o traje de homem combina com uns brincos e uns sapatos de mulher. [...] Assim, mais que “ocupar o lugar de homem”, o que Kahlo faz é se situar em uma categoria enigmática que está sobre ou entre a masculinidade e a feminidade. Que Kahlo sentia interesse pela androgenia como uma forma de desestabilizar as convencionais fronteiras sexuais, fica claro se prestarmos atenção a vários aspectos de sua biografia e de sua obra. (Tradução nossa).

⁸² Não é aventurado supor que o travestismo e a androgenia se encontram, para Frida, ligados, em parte, à transgressão sexual e, em geral, ao questionamento das noções tradicionais acerca da feminidade. (Tradução nossa).

recuperavam, o coração estava destruído. Por conta da dor insuportável, Kahlo produz uma série de quadros.

Rota por una separación inevitable pero que en el fondo no soportaba, fragilizada, Frida estaba demasiado mal para que su salud no recibiese un golpe. La espalda le dolía tanto que se apuntó la posibilidad de inmovilizar la columna vertebral por medio de un aparato que pesaba veinte kilos. A pesar de todo, Frida pintaba con ahínco. El invierno 1939-1940 es testimonio de un periodo fructífero. Luchando para exorcizar, de algún modo, las heridas sentimentales así como las físicas, los cuadros iban sucediendo: *Las dos Fridas*, *Autorretrato con mono y listón sobre el cuello*, *Autorretrato con el pelo cortado*, *Autorretrato con collar de espinas y colibrí...*⁸³ (JAMÍS, 1985, p. 244).

A saúde de Frida piorava com o passar dos anos e, após um colete de gesso, seguido de outro de couro, em 1944, pela primeira vez, os médicos lhe colocaram um de aço. Assim, dor, mutilação e sofrimento estão representados na obra *La columna rota*⁸⁴ (1944), por exemplo.

Cuentan sus alumnos que este cuadro no tenía inicialmente la sábana que envuelve la parte inferior del torso, pero Frida corrigió la pintura al pensar que el pubis desnudo podía desviar la atención del mensaje de dolor de su rostro. Los surcos del árido paisaje y los múltiples clavos hincados en su cuerpo expresan de forma contundente su dolor físico y moral. [...] El sentimiento de angustia y soledad de la artista aparece acentuado por los clavos que atraviesan su cara y su cuerpo, que representan su suplicio vital debido a las innumerables operaciones quirúrgicas a las que fue sometida. Las lágrimas, por su parte, aluden tanto a su dolor físico como psicológico⁸⁵. (SÁNCHEZ, 2008, p. 207 e 211).

⁸³ Machucada pela inevitável separação, mas que no fundo não suportava, fragilizada, Frida estava demasiado mal para que sua saúde não recebesse um golpe. Suas costas doíam tanto que estava a ponto de imobilizar a coluna vertebral por meio de um aparelho que pesava vinte quilos. Apesar de tudo, Frida pintava com afinco. O inverno 1939-1940 é testemunho de um período frutífero. Lutando para exorcizar, de alguma forma, as feridas sentimentais assim como as físicas, os quadros se sucediam: *Las dos Fridas*, *Autorretrato con mono y listón sobre el cuello*, *Autorretrato con el pelo cortado*, *Autorretrato con collar de espinas y colibrí...* (Tradução nossa).

⁸⁴ A coluna partida (1944). (Tradução nossa).

⁸⁵ Contam seus alunos que este quadro não tinha, inicialmente, o lençol que envolve a parte inferior do torso, mas Frida corrigiu a pintura ao pensar que a púbis desnuda poderia desviar a atenção da mensagem de dor de seu rosto. As estrias da árida paisagem e os múltiplos pregos hincados em seu corpo expressam de forma contundente a sua dor física e moral. [...] O sofrimento de angústia e solidão da artista aparece acentuado pelos pregos que atravessam sua cara e seu corpo, que representam seu suplício vital devido às inúmeras cirurgias, as quais fora submetida. As lágrimas, por sua parte, aludem tanto a sua dor física como psicológica. (Tradução nossa).



(Imagem 18: *La columna rota*, 1944)

O trabalho de qualquer artista, a exemplo de Frida, é imaginar. A partir do que o pintor sente, da imaginação e da materialização dos sentimentos, ele produz a sua obra. Acerca desta ideia, Ostrower (2002) assevera que,

Imaginar o imaginar, imaginar as formas específicas em que se imagina. Lidamos com todo um sistema de signos que são referidos a uma matéria específica. As ordenações, físicas ou psíquicas, tornam-se simbólicas a partir de sua especificidade material. Não é possível traduzir nem parafrasear o processo imaginativo. [...] O pintor, por exemplo, não imagina em termos de palavras ou de pensamentos. [...] Ele pode partir de ideias a respeito de pintura ou de outras coisas, ou pode partir de emoções, das quais nem sempre tem conhecimento consciente. [...] A imaginação do pintor consiste em ordenar, ou preordenar – mentalmente – certas possibilidades visuais, de concordâncias ou de dissonâncias entre cores, de sequências

ou contrastes entre linhas, formas, cores, volumes, de espaços visuais com ritmos e proporções. Serão essas as propostas da materialidade específica com que o pintor lida, as propostas de sua linguagem. (OSTROWER, 2002, p. 35).

Em seu imaginário e por meio de suas emoções e sentimentos, Frida entendia que estava aprisionada pelo colete de aço que vestia após mais uma cirurgia, considerava-se inválida. Uma grande força interior e o destaque dado ao sofrimento permeiam toda obra pictórica e escrita da artista.

Para retratar a solidão do sofrimento físico e emocional, Frida se pintou isolada, tendo ao fundo uma planície imensa e árida. As ravinas cortando a paisagem são uma metáfora do seu corpo ferido, como o deserto privado de sua capacidade de gerar a vida. Ao longe, uma nesga de mar azul sob um céu sem nuvens. [...] Na tela, *A coluna partida*, o mar parece representar a esperança de outras possibilidades, mas está muito longe, e Frida está tão alquebrada que o oceano está totalmente fora de alcance. (HERRERA, 2011, p. 101-102).

Para intensificar a dor e a angústia presentes no autorretrato, há pregos torturando o corpo nu e exposto, lágrimas no rosto com características indígenas, mas parece não chorar. Possivelmente, a obra produzida por Kahlo que mais se relaciona com estas questões é *La columna rota* (1944), pois, nela, há um sentimento de paralisia que acompanha e atormenta Frida. Herrera (2011, p. 100), coloca que “é a mistura de franqueza e artifício, integridade e autoinvenção que dá aos autorretratos sua urgência, sua força de aço imediatamente reconhecível”. Para Viné-Krupa (2014), “a memória é, em sua obra um lugar de encontro entre ela e o outro, a fim de construir sua história, sua identidade”. Frida utiliza obra e memória para construir sua identidade ligada à crença e à cultura do povo mexicano.

As correias do colete parecem ser a única coisa que seguram o corpo fendido da artista e que o mantém direito. Uma coluna jônica, rachada em vários sítios, toma o lugar de sua coluna vertebral fraturada. A fenda abismal na sua carne é retomada nos sulcos que marcam a paisagem gretada e erma que se vê atrás, que assim se torna num símbolo de sua dor e solidão. Porém, os pregos espetados na cara e no corpo, lembrando imagens do martírio de S. Sebastião, atravessado por setas, são símbolos de sua dor ainda mais poderosos. Outra referência à iconografia cristã surge no pano branco à volta de

suas ancas, fazendo lembrar o lençol enrolado à volta de Cristo. (KETTENMANN, 2015, p. 67).

No diário (1995), Frida busca fazer uma reflexão sobre o que ela entendia por revolução, contemplando-a como realidade material e metáfora ideal ao mesmo tempo. Nessa parte das confissões, a pintora mexicana coloca, ainda, que para ela, a revolução tem início quando começa deslocando um sistema de crenças religiosas, explicando o próprio isolamento existencial e a solidão e críticas que podem ser entendidas a partir da obra de 1944, tal como nos explica Andrea Kettenmann (2015).

Frida Kahlo partilhava as ideias anticlericais dos intelectuais mexicanos e dos políticos mexicanos pós-revolucionários, segundo os quais as igrejas estavam a ser fechadas para destruir a anterior influência excessivamente poderosa do clero. Ela via os quadros religiosos que utilizava como expressões de crenças essencialmente populares, que não dependiam, pelo seu significado, da Igreja Católica. Assim, podia utilizar livremente o imaginário cristão para os seus próprios fins e apresentar-se a ela própria no papel de mártir. (KETTENMANN, 2015, p. 69).

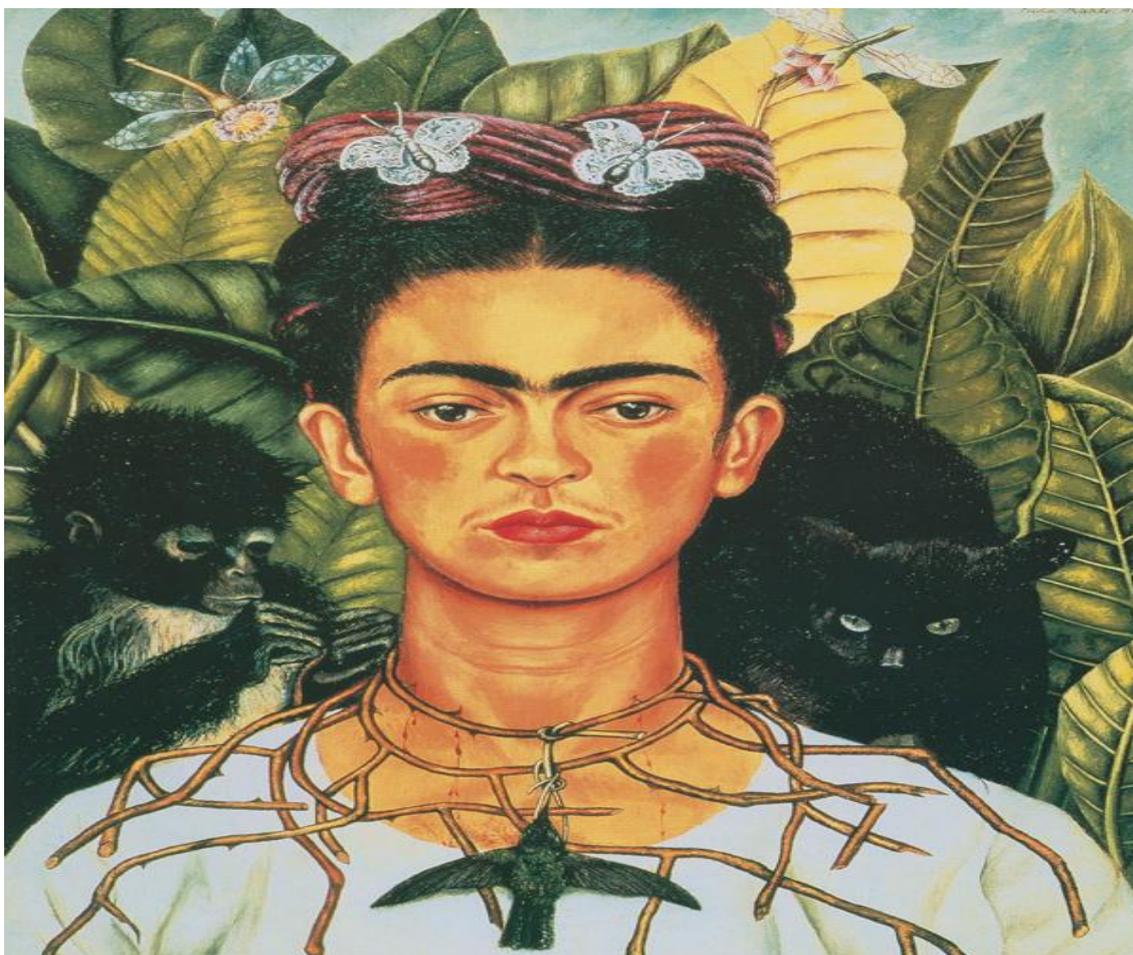
Frida na condição de mártir é uma questão que podemos identificar em vários de seus autorretratos e parte da obra traz a ênfase no sofrimento, com uma mescla de integridade e invenção e reinvenção de si, com uma tensão que não se pode suportar, um sentimento de paralisia e uma dose de angústia intensificada em *La columna rota* (1944), usando a sexualidade e o tecido branco, deixando a mensagem do sofrimento espiritual.

Mas Frida não é nenhuma santa. Ela avalia sua situação com um secularismo truculento e, em vez de implorar por consolo aos céus, olha para a frente, como se desafiasse a si mesma (no espelho) e sua plateia para encarar sua tribulação sem hesitar, sem se esquivar. Lágrimas salpicam suas bochechas, como é comum em tantas representações da Madona no México, mas seu semblante recusa-se a chorar. Suas feições são como uma máscara, como um ídolo indígena. (HERRERA, 2011, p. 101).

Frida tem outras obras em que procura representar-se a si na condição de mulher e de mártir por causa do sofrimento que a acompanhou por toda a

existência, como por exemplo, o *Autorretrato con collar de espinas y colibrí*⁸⁶ (1940).

En este retrato, Frida Kahlo se presentó a sí misma de frente, a fin de realizar su presencia. Desplegó sobre su cuello la corona de espinas de Cristo, como una mártir cristiana, mientras que, alrededor de su pelo, las mariposas representan la resurrección. [...] Colgando del collar de espinas hay un colibrí muerto, cuyas alas extendidas imitan las cejas de Frida. En la tradición folclórica mexicana, eran usados como símbolos para atraer suerte en el amor.⁸⁷ (SÁNCHEZ, 2008, p. 172).



(Imagem 19: *Autorretrato con collar de espinas y colibrí*, 1940)

⁸⁶ Autorretrato com colar de espinhos e beija-flor. (Tradução nossa).

⁸⁷ Neste retrato, Frida Kahlo representou a si mesma de frente, a fim de realçar sua presença. Desdobrou sobre seu pescoço a coroa de espinhos de Cristo, enquanto que, ao redor de seu cabelo, as borboletas representam a ressurreição. [...] pendurado no colar de espinhos há um beija-flor morto, cujas asas estendidas imitam as sobrancelhas de Frida. Na tradição folclórica mexicana, eram usados como símbolos para atrair sorte no amor. (Tradução nossa).

Na obra, o sangue representa a libertação do martírio, simbolizado pelos rastros de sangue, no pescoço, deixados pela coroa de espinhos semelhante àquela de Jesus Cristo. Frida Kahlo é libertada do sofrimento e, assim como em vários dos autorretratos, a pintora mexicana, ampliando a dor pessoal, dá importância e significação ao cristianismo.

Em outro *Autorretrato* de 1940 [...] o macaco combina a sua imprevisibilidade símia o que parece ser uma capacidade quase humana de empatia para com sua dona abandonada. Enquanto manuseia cuidadosamente o colar de Frida, o observador sente que bastaria um puxão irrefletido para que ele agravasse as feridas de Kahlo. O gato também é uma ameaça. Equilibrado e em posição de fera prestes a se lançar sobre a presa, as orelhas à frente, o felino crava os olhos no beija-flor pendurado sobre a pele – nua e já sangrando – de Frida. Uma vez que o colibri não apenas representa uma espécie com que Frida se sentia intimamente ligada (em um desenho de 1946 ela converteu em beija-flor as sobrelhas, e as pessoas diziam que ela andava com a leveza ligeira de um beija-flor), o corpo inerte da ave provavelmente é uma referência ao fato de que mais uma vez Frida estava se sentindo “assassinada pela vida”. Há outro significado: no México, os beija-flores são usados como amuletos mágicos para trazer sorte no amor. (HERRERA, 2011, p. 343).

Embora a artista mexicana não concordasse com a ideologia da religião católica, tampouco com conjunto de elementos imagéticos cristãos e católicos, a obra produzida por Frida contém questões relacionadas aos martírios sangrentos que aparecem na arte mexicana de forma geral e que eram comuns (sangue e sacrifícios humanos) na tradição asteca, referindo-se a questões muito presentes no imaginário coletivo, uma espécie de cristianização da memória por meio da arte de Frida que buscava ser laica. Sobre a memória relacionada ao cristianismo e que, parcialmente, figurou parte da obra da artista mexicana, Le Goff (2013) esclarece que,

Mais historicamente, o ensino cristão apresenta-se como a memória de Jesus transmitida pela cadeia de apóstolos e dos seus sucessores. [...] Com Agostinho, a memória penetra profundamente no homem interior, no seio da dialética cristã do interior e do exterior, de onde saíram o exame de consciência, a introspecção, e também, a psicanálise. [...] Se a memória cristã se manifesta essencialmente na comemoração de Jesus [...] em um nível mais “popular”, cristalizou-se, sobretudo, nos santos e nos mortos. Os mártires eram testemunhos. Depois da

sua morte, cristalizava-se em torno da sua recordação a memória dos cristãos. [...] A comemoração dos santos tinha, em geral, lugar no dia conhecido, ou suposto, do seu martírio ou de sua morte. [...] Com o santo, a devoção cristalizava-se no milagre. (LE GOFF, 2013, p. 406-410).

É possível verificar que Frida Kahlo tomou como empréstimo parte do discurso do cristianismo católico, pois algumas telas tratavam e representavam uma espécie de salvação ao se colocar na posição de mártir, após longos períodos de sofrimento e dores.

[...] Embora haja semelhanças nos vários autorretratos em busto, Frida não usava uma fórmula. [...] Mas cada quadro é tratado com uma autoconfrontação independente. [...] Em todos eles, o semblante de Frida é mais grave, a cabeça erguida com sua característica de altivez. Seu rosto está mais velho, mais tenso e mais circunspecto do que nos autorretratos anteriores à separação de Diego. Pode-se sentir a emoção atrás da máscara de controle à medida que Frida se retesa contra sua própria vulnerabilidade e ao mesmo tempo se certifica de que o observador reconhece seu sofrimento. Sua elaborada automitologização propicia a distância psicológica do que, caso contrário, poderia ser uma esmagadora tristeza. Talvez recorrendo à devoção de sua infância católica, Frida se converte em um ícone que ela – e outros – podem adorar, transcendendo, assim, a dor. (HERRERA, 2011, p. 344-345).

A pintura leva o observador a fazer uma comparação entre a artista e a imagem de Cristo lacerado das igrejas mexicanas, pois busca, aparentemente, manifestar o visível e manifesta, também, o invisível⁸⁸. Assim como em outras obras produzidas a partir de 1940, a artista mexicana compreendeu o uso e o poder das cores para passar emoção por meio de sua obra e contrabalancear o seu drama psicológico. Esse entendimento está presente no diário deixado pela pintora: “*El Diario refleja su incansable lucha en la búsqueda de soluciones a su sufrimiento, su resignación a las prescripciones de los médicos,*

⁸⁸ Uma imagem destinada a reproduzir o visível, é capaz de reproduzir o invisível? Para tanto, ela deve recorrer a convenções e referências que identificam a natureza do espaço pintado segundo seu caráter – profano, terrestre, celeste ou sobrenatural... [...] Se o Cristo figurado na cruz não passa, de início, de uma representação dentro de outra representação, uma imagem dentro de outra imagem – o afresco –, ele é igualmente um ícone por seu referente celeste, à diferença dos três personagens que o veneram. (GRUZINSKI, Serge, 2006, p. 118).

así como su frecuente estoicismo ante los continuos fracasos⁸⁹.” (LOWE, 1995, p. 29).

Muitos acontecimentos e muitos fracassos estão representados no quadro *Lo que vi en el agua*⁹⁰ ou *Lo que me dio el agua*⁹¹ (1938), trabalho em que ela, segundo Kettenmann (2015, p. 51), “ilustra vários acontecimentos da vida da artista e inclui elementos de outros trabalhos. Frida Kahlo inventou a sua própria linguagem pictórica e muito pessoal, [...] pois ela não se desprende completamente da realidade em nenhum deles.”



(Imagem 20: *Lo que vi en el agua* o *Lo que me dio el agua*, 1940)

⁸⁹ O *Diário* reflete sua incansável luta na busca de soluções para seu sofrimento, sua resignação às prescrições dos médicos, assim como seu frequente estoicismo diante dos fracassos contínuos. (Tradução nossa).

⁹⁰ O que eu vi na água. (Tradução nossa).

⁹¹ O que a água me deu. (Tradução nossa).

Certamente, *Lo que vi en el agua* ou *Lo que me dio el agua* (1938) é o quadro mais misterioso, enigmático e complexo, talvez o mais fragmentado e híbrido que a artista tenha produzido, porém uma pintura que tinha especial e inestimável valor e relevância para Frida, em que muitas das obras se misturam em uma só, trazendo memórias, recordações e imagens que fazem referência à sexualidade, à dor, à tragédia, ao sofrimento e à morte. A respeito da tragédia e da morte, Seligmann-Silva (2005) nos traz o pensamento de Aristóteles, comentando que,

Na sua definição da tragédia, volta a tematizar a morte – ou o seu espectro –, que é tratada como estado na base desse gênero da poesia: “A tragédia é a *representação* de uma ação nobre, de alguma extensão e completa, em linguagem elevada, cada parte com o seu adereço adequado, com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções”. [...] O abalo [...] provocado pela representação de cenas chocantes, que geram pena e medo, poderia ter uma consequência tanto prazerosa quanto útil. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 31).

Sobre a representação de cenas chocantes, que trazem consigo o horror presente na obra de Frida Kahlo, Herrera (2011) nos diz que,

O clima é indefinível, esquivo e suave. As lembranças são apenas vislumbradas, mas não apreendidas. [...] Frida pintou suas próprias pernas do ponto de vista da banhista, parcialmente obscurecidos pela água da banheira. [...] O dedão do pé direito deformado está rachado – referência ao seu acidente e a operações posteriores. Como uma imagem digna de um filme de horror, uma veia rompida e retorcida sai de um dos buracos do ralo junto ao dedão machucado e goteja sangue na água. Também evocando uma cena de horror é o desfile de insetos, além de uma cobra e uma diminuta dançarina, que se movem sobre a corda bamba escorada por uma pedra-falo, um pico de montanha e um homem mascarado seminu. A corda laça o pescoço e a cintura de uma Frida afogada, de cuja boca esguicha sangue e cuja pele nua adquiriu uma medonha tonalidade cinza. Um último detalhe horripilante é o pernilongo sobre a corda bamba, cujas patas compridas e finas tocam o rosto de Frida. (HERRERA, 2011, p. 312-313).

Por mais que muitos consideraram esta, assim como outras obras, fazendo parte de um universo surrealista, Frida não concordava, pois dizia que

pintava a partir da própria realidade e o que ela vivia, pois a fantasia era produto das experiências e lugar. Para Herrera (2011, p. 314), a arte de Frida “não era produto de uma desiludida cultura europeia em busca de uma válvula de escape dos limites da lógica por meio da sondagem do subconsciente.” Na tela, por exemplo, há elementos relativamente simples, simbólicos e autobiográficos.

Embora as pinturas de Frida servissem a uma função privada, Frida tencionava que, como os murais, fossem acessíveis em seu significado. A magia da arte de Frida não é a magia de relógios derretendo. É a magia de seu anseio para que suas imagens tivessem, como ex-votos, certa eficácia: ela esperava que afetassem a vida. Frida explorava a surpresa e o enigma da experiência imediata e de sensações reais. Mesmo *O que a água me deu* é, a bem da verdade, mais real do que surreal. Pois se o acúmulo de detalhes ínfimos e fantásticos faz com que a tela pareça ser menos coerente e menos calcada na realidade do que outros quadros, todas as suas imagens são intimamente ligadas a eventos ou sentimentos da vida de Frida, e, tomada como um todo, a cena é perfeitamente plausível como uma descrição “real” do sonhador e de seu sonho. (HERRERA, 2011, p. 314-315).

A obra, talvez a mais curiosa da artista, pode ser definida como uma releitura de seus trabalhos produzidos até aquele momento, recuperando momentos que, para ela, foram muito marcantes, evocando lembranças e recordações.

La pintora recuperó [...] la visión del antiguo México agrario plasmada en *Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos*, que corresponde al lado izquierdo del cuadro, donde la plasmación de aquel mundo está dominada por los cálidos colores de la tierra y la naturaleza. El traje de tehuana, en primer plano, ya había sido pintado por Frida en obras como *Allá cuelga mi vestido* o *Nueva York, Recuerdo* o *El corazón*, mientras que la figura desnuda de la mujer recuerda en mucho a su propia imagen plasmada en *Henry Ford* o *La cama volando*. En medio de la vegetación se distingue el retrato del padre de Frida, a quien la artista ya había representado también en una ocasión anterior (*Mis abuelos, mis padres y yo*). Lo volvería a pintar también en *Retrato de la familia de Frida* y en *Retrato de mi padre*. Su progenitor significó para ella un modelo a seguir, tanto en lo profesional como en lo humano.⁹² (SÁNCHEZ, 2008, 127-129).

⁹² A pintora recuperou [...] a visão do antigo México agrário plasmada em *Autorretrato na fronteira entre México e Estados Unidos*, que corresponde ao lado esquerdo do quadro, onde a

A obra *Autorretrato como tehuana*⁹³ ou *Diego en mi pensamiento*⁹⁴ (1943), passa-nos a ideia de uma grande teia e através dela, Frida deseja prender o esposo. No entanto, pintava, mais do que nunca, a dor física, o sofrimento e os sentimentos que “caminhavam” pelo coração.

Segundo Kettenmann (2015, p. 69), “o retrato de Rivera na testa indica o amor obsessivo de Frida pelo pintor. [...] Ela está vestida com a roupa *tehuana*, proveniente de uma região ao sudoeste do México em que as tradições matriarcais ainda hoje sobrevivem e cuja estrutura econômica reflete o papel dominante das mulheres”.

Em meio a tantas discussões presentes na obra, Frida não deixa de fazer referência ao seu país e à cultura mexicana e indígena, questão mostrada e valorizada por meio da roupa *tehuana* da qual Diego tanto gostava e refletindo, na obra, sobre o amor infinito que ela sentia por Rivera a ponto de pintá-lo na testa, dizendo a si e as pessoas que ele estava o tempo todo nos pensamentos da artista.

Desde que lo conoció, Rivera siempre estuvo presente en la mente y en la obra de Frida. De esta inquebrantable devoción hace aquí gala la artista al pintarse en la frente el retrato de su marido, a quien tenía de manera constante en su pensamiento. El traje de tehuana, tan del agrado de aquél, respalda el implícito mensaje de su pasión y el permanente deseo de complacerlo. Diego Rivera continuaba con sus infidelidades, y el deseo de la artista de poseerlo en exclusiva se refleja en este retrato. Al igual que en el caso del lienzo pintado para el doctor Fastlicht, Frida se representó con el tradicional vestido de tehuana que tanto gustaba a su marido. Empezó este cuadro en agosto de 1940, año en que se divorció de Rivera, aunque lo finalizó tres años después⁹⁵. (SÁNCHEZ, 2008, p. 198-199).

representação daquele mundo está dominada pelas cores cálidas da terra e da natureza. A roupa *tehuana*, em primeiro plano, já tinha sido pintada por Frida em obras como *Meu vestido pendurado ali* ou *Nova York*, e *Lembranças* ou *O coração*, enquanto que a figura desnuda da mulher lembra muito a sua própria imagem plasmada em *Henry Ford Hospital* ou *A cama voando*. No meio da vegetação se distingue o retrato do pai de Frida, a quem a artista também já tinha representado em uma ocasião anterior (*Meus avós, meus pais e eu*). Voltaria a pintá-lo, também, no *Retrato da família de Frida* e no *Retrato de meu pai*. Para ela, seu progenitor significou um modelo a ser seguido, tanto no profissional como no humano. (Tradução nossa).

⁹³ *Autorretrato com tehuana*. (Tradução nossa).

⁹⁴ *Diego em Meu pensamento*. (Tradução nossa).

⁹⁵ Desde que o conheceu, Rivera sempre esteve presente na mente e na obra de Frida Kahlo. Desta sólida devoção, a artista faz aqui referência ao se pintar na testa, o retrato de seu marido, a quem ela tinha de maneira constante em seu pensamento. O traje de *tehuana*, que tanto agradava a Rivera, respalda a mensagem implícita de sua paixão e o desejo permanente

Para Herrera (2011), no quadro há algo estranho e sinistro representado pela forma escolhida por Frida em ter, em possuir o muralista, pois apresenta características de uma planta carnívora. Misturada aos fios brancos, há raízes pretas que não são mais que uma espécie de continuação das folhas que enfeitam seus cabelos. A trama viva de tentáculos remete a uma extensão da pintora, caminhos de energia, sentimento e dor para um indivíduo e o desespero diante da solidão que a envolve, um indivíduo confinado que buscava estender a vitalidade bem mais além dos limites do próprio corpo. Tendo a forma de uma aranha, que vem do centro da teia, a artista mexicana aprisiona a imagem de Rivera na testa e o marido é uma presa que ela consome e aloja o pensamento dele no dela, ou seja, um retrato menor dentro do autorretrato.



(Imagem 21: *Autorretrato como tehuana o Diego en mi pensamiento*, 1943)

de satisfazê-lo. Diego Rivera continuava com sua infidelidade e o desejo da artista de possuí-lo de forma exclusiva se reflete nesse retrato. Da mesma forma como pintado no quadro para o doutor Fastlicht, Frida se representou com o tradicional vestido de *tehuana* que seu marido gostava tanto. Começou este quadro em agosto de 1940, ano em que se divorciou de Rivera, mesmo que o finalizou três anos depois. (Tradução nossa).

Porém, além de Diego estar o tempo no pensamento da pintora, Frida pensava muito na morte e procurava o tempo todo estar rodeada de pessoas, como forma para espantar a solidão que a rondava. O exemplo da insegurança sentida e pelo fato de a morte não sair da cabeça, ela produz em 1940, *El sueño*⁹⁶ ou *La cama*⁹⁷.



(Imagem 22: *El sueño* o *La cama*, 1940)

Más vacía y dependiente de la bebida que nunca, Frida trabajaba por entonces en *El sueño* o *La cama*, obra en la que aparece descansando en su cama con baldaquino, en cuyo techo reposa un esqueleto más grande que ella, a modo de figura de Judas, con los huesos de la piernas remendados. Durante aquel periodo Frida nunca estaba sola. Necesitaba estar rodeada de gente que la elogiara y la adorara. Después del divorcio, envió un montón de invitaciones y convirtió

⁹⁶ O sonho. (Tradução nossa).

⁹⁷ A cama. (Tradução nossa).

prácticamente su casa en hotel, por el que desfilaron personajes famosos que asistían a sus fiestas. Pero, en realidad, sólo se encontraba realmente bien cuando pintaba⁹⁸. (SÁNCHEZ, 2008, p. 170).

No quadro, a morte está representada pelo esqueleto na parte de cima da cama, que também representa Judas, ou seja, a morte, traidora, no corpo do traidor. Há uma crença mexicana que o traidor (Judas) só conseguirá obter a liberdade por meio do suicídio das pessoas e, por conta disso, as figuras do conhecido traidor são destruídas nas ruas do México no sábado de aleluia. Possivelmente, por isso ele aparece com explosivos presos ao corpo. Em qualquer momento, ela poderia atear fogo e “explodir” com a morte, algo pelo qual a artista estava obcecada.

Según describe el poeta Carlos Pellicer: “Es de esas camas viejas con techo soportado por columnas y un absurdo espejo interior, tal vez para ver la entrada y salida del sueño. Arriba, sobre el lecho, una gran muerte de cartón roncaba a hueso suelto.” La obsesión de la artista por la muerte, que la asaltó al divorciarse, constituye el motivo de este cuadro. Las enredaderas adquieren vida, trepan sobre la sábana de un amarillo chillón, rodeando su cabeza, y actúan a modo de contrapunto de los cables conectados con los explosivos que “crecen” sobre el esqueleto⁹⁹. (SÁNCHEZ, 2008, p. 171).

Frida Kahlo estava solitária, insegura e, por isso, sentia que a morte a rodeava, mas quando pintava se sentia bem. Na obra, segundo Herrera (2011), ela pinta o esqueleto de Judas para que os visitantes não se esqueçam de que não há imortalidade e, um dia, todos morreremos. Frida está serena, mas o

⁹⁸ Mais vazia e dependente da bebida que nunca, Frida trabalhava, então, em *O sonho* ou *A cama*, obra em que ela aparece descansando em sua cama com baldaquino, cujo teto repousa um esqueleto maior que ela, uma figura ao modo de Judas, com os ossos das pernas remendados. Durante aquele período, Frida nunca estava sozinha. Necessitava estar rodeada de gente que a elogiava e a adorava. Depois do divórcio, enviou um monte de convites e, praticamente, converteu sua casa em hotel, em que desfilavam personagens famosos que participavam de suas festas. Mas, na realidade, somente se encontrava realmente bem quando pintava. (Tradução nossa).

⁹⁹ Segundo descreve o poeta Carlos Pellicer: “É dessas camas velhas com teto suportado por colunas e um absurdo espelho interior, talvez para ver a entrada e a saída do sono. Acima, sobre o leito, uma grande morte de papelão roncava em forma de esqueleto.” A obsessão da artista pela morte, que ocorreu ao se divorciar, constitui o motivo deste quadro. As enredadeiras adquirem vida, sobem sobre o lençol dum amarelo vivo, rodeando sua cabeça e atuam ao contrário dos cabos conectados com os explosivos que “crescem” sobre o esqueleto. (Tradução nossa).

esqueleto pode explodir a qualquer momento, materializando a morte que até então, só aparece no sonho na pintora.

Assim como Frida, o esqueleto repousa a cabeça sobre dois travesseiros. [...] O esqueleto é o “amante” de Frida, como Diego disse uma vez para provocá-la. É a outra metade de Frida. Em quase todos os autorretratos pintados no ano do divórcio, Frida dá a si companheiros – esqueletos, um Judas, a sobrinha e o sobrinho, a sua metade alternativa e seus animais de estimação [...]. (HERRERA, 2011, p. 342).

Frida Kahlo, por conta das tragédias que viveu, passou parte da vida temendo que a morte a visitasse, mas sempre teve esperança de superar os horrores físicos, ter saúde e viver feliz ao lado de Rivera. A esperança depositada na recuperação de sua saúde era tão grande que chegou ao ponto de pensar que a política poderia salvá-la, pintando *El marxismo dará salud a los enfermos*¹⁰⁰ (1954).



(Imagem 23: *El marxismo dará salud a los enfermos* 1954)

¹⁰⁰ O marxismo dará saúde aos doentes. (Tradução nossa).

Frida Kahlo conjuró aquí la concepción utópica de que la creencia política podría liberarla de todo sufrimiento. Se representó de nuevo con su corsé de piel, ante un paisaje dividido en dos, la parte pacífica de la tierra y la amenazada por la destrucción. En lo alto, la paloma de la paz, enormes manos que encarnan el comunismo la sujetan y liberan de sus muletas. Dos inmensas manos sueltas, una de ellas con el ojo de la sabiduría en la palma, bajan del cielo donde está Marx para proteger Frida. La artista quiso que sus últimas obras contribuyeran a la lucha por la paz y la libertad.¹⁰¹ (SÁNCHEZ, 2008, p. 251-252).

Nem Rivera, tampouco Marx, salvaram Frida da morte que a visitou no dia 13 de julho de 1954. Pouco a pouco, o corpo da artista foi perdendo as forças, mas não deixou de pintar jamais, pois a arte foi o grande incentivo para viver após 18 de setembro de 1925. Em um dos últimos dias de vida Kahlo disse: “*No estoy enferma, estoy quebrada. Pero feliz mientras pueda pintar*”.¹⁰² (SÁNCHEZ, 2008, p. 251).

De acordo com Andrea Kettenmann (2015), o caixão de Frida Kahlo foi colocado, na tarde de 13 de julho, no *hall* de entrada do *Palacio de Bellas Artes*, na cidade do México, e acompanhado de uma guarda especial e de honra. Esta última aparição pública da pintora causou grande confusão, assim como muitas em sua vida. Com a autorização de Diego Rivera, o caixão foi coberto, durante a vigília, com uma bandeira vermelha brasonada com um martelo e uma foice sobre uma estrela branca. [...] Na tarde de 14 de julho, o corpo da artista foi levado ao crematório e, após vários discursos proferidos e acompanhados por música, foi cremado, conforme o seu desejo, e suas cinzas seguem, até hoje, na Casa Azul, em um vaso pré-colombiano.

¹⁰¹ Frida Kahlo conjurou aqui a concepção utópica de que a crença política poderia libertá-la de todo o sofrimento. Apresentou-se de novo com um colete de pele, diante de uma paisagem dividida em duas, a parte pacífica da terra e a ameaçada pela destruição. No alto, uma pomba da paz. Mãos enormes que encarnam o comunismo e a sustentam e a libertam de suas muletas. Duas imensas mãos soltas, uma delas com o olho da sabedoria na palma, descem do céu onde está Marx para proteger Frida. A artista quis que suas últimas obras contribuíssem para a luta pela paz e pela liberdade. (Tradução nossa).

¹⁰² Não estou doente, estou quebrada, mas feliz de estar viva enquanto possa pintar. (Tradução nossa).

CAPÍTULO III

NO ESPAÇO AMADO GUARDO CARTAS E MANUSCRITOS APAIXONADOS

*Nada hay absoluto.
Todo se cambia, todo se mueve,
Todo revoluciona – todo vuela y va.
Frida Kahlo.*

Durante milhares de anos, escrever cartas foi o principal meio (de comunicação) para unir os que estavam ausentes e Frida Kahlo buscou estar sempre presente na vida de Diego Rivera, mesmo que por meio de inúmeras cartas escritas, principalmente, após conhecer o muralista mexicano.

A análise do legado manuscrito da artista mexicana resulta tão apaixonante e intrigante como sua obra pictórica, não somente pela vasta quantidade de materiais, mas pela forma pela qual as escrituras evoluíram e foram se alterando com o tempo, levando em consideração o desenvolvimento de sua personalidade, as condições de sua saúde cada vez mais precária e a forte carga emocional que a pintora imprimia em cada correspondência, assim como em seus quadros.

Desde a adolescência, Frida escrevia cartas ao seu namorado Alejandro Gómez Arias, com quem ela teve um relacionamento aos 18 anos. Além dele, suas missivas eram destinadas ao pai, aos amigos e a Diego Rivera, em que a pintora tratava de questões relacionadas à intensidade das emoções, do amor ao sofrimento, retratando o binarismo vida-morte, pois a artista sentia vontade de viver e morrer ao mesmo tempo, abrangendo um período que inicia em 1922 e termina um ano antes de sua morte, 1953.

A arte de escrever cartas é um terreno muito fértil para pesquisas e investigações relacionadas às escritas de si e estudos literários, pois segundo Camila Lourenço (2014), o gênero epistolar permite, ao escritor, apagar a fronteira entre os gêneros e ocupar um espaço considerado híbrido, em que é possível experimentar outra espécie de narrativa – que ultrapassa as características de documento, (auto)biográfica, confessional – sem impedimentos.

Uma epístola ou carta, então, é o adequado arranjo das palavras assim colocadas para expressar o sentido pretendido por seu remetente. Ou, em outras palavras, uma carta é um discurso composto de partes ao mesmo tempo distintas e coerentes, significando plenamente os sentimentos de seu remetente. (TIN, 2005, p. 83).

Na correspondência de Frida Kahlo, é possível encontrar fragmentos isolados que se relacionam e estão coerentes entre si, além de desenhos e rabiscos que, nas cartas, trazem a confissão de seu sentimento e certo grau de dependência de sua arte e de Diego Rivera.

Conforme Maria Aparecida Rodrigues (2007), as cartas não deixam de ser uma espécie de confissão em que há um entrecruzamento da identidade do autor real relacionada ao seu modo de existência com a identidade ficcional não se restringindo a um eu poético, tampouco se reduzindo à esfera do documento. “Delega, isso sim, ao texto ficcional um sentido de verdade, sem comprometer a validade literária.” (RODRIGUES, 2007, p. 98). Ou seja, vida e arte se misturam, encobrendo-se. Ainda, para Rodrigues (2007, p. 100), “o encobrir é o disfarce extremo do revelar, pois que uma preserva a história da outra”.

Kahlo misturou arte e vida, tanto em seus retratos e autorretratos, assim como na correspondência. Inicialmente, cartas e anotações deixadas como uma forma de desabafo relacionado ao amor, às dores e ao sofrimento, mas que mais tarde se transformariam em documentos e arte, como por exemplo, a carta escrita para Alejandro, no dia 26 de outubro de 1925, em que já é possível compreender que Frida Kahlo tinha horror à solidão e não gostava, jamais, de ficar sozinha. Por meio desta carta, podemos identificar uma espécie de solicitação, uma dose de súplica para que ele a visitasse durante a recuperação após o acidente de 1925 e, também, escrevesse com mais frequência para ela, porém o maior desejo era estar o tempo todo com seu namorado.

Alex: acabo de receber sua carta hoje, e embora eu a esperasse muito antes, ela me ajudou a afugentar as dores que eu estava sentindo, já que, imagine só, ontem domingo, às nove eles me anestesiaram, com clorofórmio pela terceira vez para abaixar o tendão no meu braço que, como eu já disse, está contraído, mas quando o efeito do clorofórmio passou, o

que foi às dez horas, eu berrei até as seis da tarde, quando então me deram uma injeção de Sedol que não adiantou nada, já que as dores continuaram embora um pouco menos intensas, depois me deram cocaína e foi assim que as dores sumiram um pouco. [...] Hoje de manhã acordei com uma inflamação no local onde fracturei a pélvis (como essas palavras me enojam) não sabia o que fazer, então bebi água e vomitei por causa da mesma inflamação no meu estômago. [...] Com respeito aos que vieram me ver, que como eu te disse são muito pouco, mas não são nem um terço das pessoas de quem eu gosto, um punhado de velhas e meninas que vêm aqui mais por curiosidade do que afeição, os meninos que vêm você pode imaginar quem são... mas eles não aliviam meu tédio nos momentos em que estão comigo, eles fuçam nas gavetas, querem me trazer uma Victrola. Imagine, a loira Olaguibel trouxe a dela e no sábado o Lalo Ordóñez chegou do Canadá trazendo uns discos ótimos EUA, mas não aguento mais que uma música, porque quando começo a ouvir a segunda minha cabeça dói, os Galant vêm quase todo dia, os Campos, os italianos, os Canet, todas as pessoas sérias de Coyoacán incluindo Patiño e Chava que me traz livros como Os [Três] Mosqueteiros etc., você pode imaginar como vou ficar feliz, já contei pra minha mãe e a Adriana que quero que você venha, quer dizer, você e os meninos (esqueci). [...] Ouça, Alex quero que você me diga que dia vai vir porque se acaso um bando de estúpidos quiser vir no mesmo dia eu não vou recebê-los porque quero conversar só com você e mais ninguém. Por favor diga a Chong Lee (Príncipe da Manchúria) e o Salas que também quero muito vê-los e que eles não deviam ser pessoas tão ruins que não vêm me visitar etc. Diga o mesmo pra la Reyna, mas não quero que ela venha no mesmo dia que você, porque não quero ter que ficar conversando com ela sem poder bater papo com você e os meninos, mas, se for mais fácil vir com ela, você já sabe que desde que eu veja você tudo bem se você vier com a *puper* [palavra que Frida inventou e que tem implicação depreciativa] Dolores Angela. [...] Alex venha rápido, o mais rápido que puder, não seja tão cruel com a sua *chamaca* que te ama tanto. Frieda. (HERRERA, 2011, p. 75-77).

Na carta, há um apelo, um pedido para que Alex visitasse a artista com frequência, mas isso não ocorria com a regularidade que ela desejava. A artista busca evidenciar, na carta, quem a visitava, manifestando esta necessidade da presença regular de pessoas ao seu redor. Frida confessa, por meio do que escreve, que necessitava da presença do namorado, não se conformando com essa ausência física existente entre os dois. Para Rodrigues (2015) uma carta,

Possui função comunicativa e expressiva. Enquanto ato comunicativo, ela é a afirmação do diálogo escrito entre remetente e destinatário e, ao mesmo tempo, a constatação da

ausência física dos interlocutores na ação comunicativa. Na troca de palavras escritas, o remetente consegue se abrir ao outro, confessar suas angústias e faz conhecer seus segredos. [...] Assim, a carta mostra sentimentos confidenciais que não seriam expostos em um diálogo oral, no qual pressuporia a presença física dos que se comunicam. A escrita, nesse sentido, permite ao remetente se preservar e se reservar e, em decorrência, desvelar ao outro as suas verdades e suas fragilidades guardadas no mais íntimo de seu ser. (RODRIGUES, 2015, p. 200).

A artista mexicana buscava por meio de sua correspondência, estabelecer um diálogo com seu namorado, uma forma de não se sentir sozinha quando estavam distantes, separados fisicamente. Tin (2005) comenta que desde a antiguidade a carta tinha esta função de estabelecer diálogos entres os indivíduos.

Alguns traços comuns parecem unir todas as concepções epistolares da Antiguidade: a carta é definida como um diálogo entre amigos e, como tal, deve ser breve e clara, adaptando-se aos seus destinatários e empregando o estilo mais apropriado. [...] De certo modo, essa definição da carta como diálogo, ou como uma das partes de um diálogo, perpassará praticamente todas as artes epistolares. (TIN, 2005, p. 14).

Sobre o entendimento da função e do que uma carta representava na antiguidade, Tin (2005, p. 19) complementa:

[...] Tomo como base um juízo de Artemón, que teria compilado as cartas de Aristóteles, segundo o qual se devem escrever as cartas da mesma maneira que os diálogos, de tal forma que a carta seja uma das duas partes de um diálogo. Demétrio afirma, então, que a carta deve ser muito mais que um diálogo, pois, enquanto o diálogo imita alguém que improvisa, a carta, de outra forma, é escrita e enviada a alguém, como se fosse um presente. Ainda, assim, deve-se adotar na carta um estilo simples, pedestre, de maneira que mais se aproxime de uma conversa entre amigos do que da demonstração pública de um orador. [...] Prossegue comparando a carta ao diálogo: deve ser ela rica na descrição dos caracteres, pois pode-se dizer que cada um escreve a carta como retrato de seu próprio ânimo, sendo ela a forma de composição literária em que mãos se pode ver o caráter do escritor. (TIN, 2005, p. 19).

Questões relacionadas ao estado de ânimo presente em uma carta como se fosse um retrato de quem a escreve, manifestando o caráter e o

sentimento do escritor, podem ser encontradas, também, nas cartas escritas por Frida Kahlo, a exemplo desta de 26 de novembro de 1925. Nesta como em outras cartas, a pintora se distanciava de toda formalidade para expressar e confessar, por meio desta espécie de diálogo, o que sentia sobre o amor e as dores, física e emocional.

Quinta-feira, 26 de novembro de 1925.

Meu adorado Alex: não consigo explicar tudo o que está acontecendo comigo agora, já que, imagine só, a minha mãe teve um ataque e eu estava com ela porque a Cristina saiu correndo pela rua, quando você veio e a maldita empregada te disse que eu não estava em casa estou com uma raiva que você mal pode imaginar, eu queria ficar um pouco sozinha com você, por que já faz tempo que a gente não fica junto sozinho, que eu estou com vontade de dizer praquela maldita empregada todos os insultos e palavrões que eu conheço, depois eu fui te chamar da sacada e mandei a criada sair pra procurar você, mas ela não te encontrou, então eu não tive outro remédio a não ser chorar de puro ódio e sofrimento. [...] acredite em mim Alex quero que você venha, pois eu estou pronta pra ir pro diabo que me carregue e não tenho mais o que fazer a não ser aguentar porque me desesperar só piora as coisas, não acha? Eu quero que você venha e converse comigo como antes, que você esqueça tudo e que pelo amor de sua santa mãe, venha me ver e me diga que me ama mesmo que não seja verdade, tá? (a caneta não escreve bem, molhada de lágrimas).

Eu gostaria de te dizer tanta coisa, Alex, mas agora estou com uma vontade imensa de chorar e não posso, mas me diga que você vai vir. [...] me perdoe, mas foi minha culpa que você tenha vindo à toa.

Me escreva logo.

Sua querida Frieda. (HERRERA, 2011, p. 78).

Normalmente, as cartas escritas por Frida eram longas e a artista poderia ser vista e facilmente identificada por/em suas cartas, ou seja, pelo estilo pelo qual conduzia a forma de escrever. Para Tin (2005, p. 20), “a carta deve ser mais livre, [...] ela deve ser a expressão breve de um sentimento amistoso e a exposição de um tema simples em termos simples”. Porém, nem sempre as cartas de Frida para Alex eram amistosas, tampouco simples e curtas.

A artista mexicana sempre usou de sua capacidade intelectual, da beleza e da dor para manifestar certo domínio sobre as pessoas que ela muito amava. Herrera (2011) nos mostra estas questões pela carta descrita a seguir.

19 de dezembro de 1925.

Alex: ontem fui sozinha ao México, para andar um pouco, a primeira coisa que fiz foi passar na sua casa (não sei se foi uma boa coisa ou não) mas fui porque eu sinceramente queria ver você, fui às 10 e você não estava lá, esperei até uma e quinze na biblioteca e à tarde voltei pra casa por volta das quatro e você ainda não tinha chegado lá, não sei onde você podia estar, seu tio ainda está doente?

Passei com a Augustina Reyna o dia inteiro. [...] Ela me disse que em diversas ocasiões você disse a ela algumas coisas que eu contei para você, detalhes que eu nunca contei pra Reyna porque não havia motivos pra ela saber e não consigo entender porque motivo você foi contar, o fato é que agora ninguém quer ser meu amigo porque eu *perdi minha reputação*, coisa que não posso remediar. Tentei ser amiga daqueles que gostavam de mim do jeito que eu sou. [...] O Lira fez uma falsa declaração ao dizer que eu o beijei, e se eu continuar enumerando as coisas vou precisar de muitas páginas; naturalmente tudo isso me deixou preocupada no começo, mas depois passei a não me incomodar nem um pouco com isso (isso foi exatamente o pior), sabe?

Fosse de qualquer outra pessoa, Alex, eu teria ouvido essas coisas sem dar nenhuma importância, porque é o que *Todo Mundo* faz, entende? Mas nunca vou esquecer que você, que amei como a mim mesma ou até mais, me viu como uma Nahui Olín [os estudantes consideravam a pintora, modelo de Rivera, volúvel e sem-vergonha] ou ainda pior do que ela, que é um exemplo de todas essas mulheres. Todas as vezes que você me disse que não queria mais falar comigo foi como se tirasse um peso dos ombros. E você teve o desplante, Alex, de me insultar, dizendo que fiz certas coisas com outra pessoa no dia em que fiz pela primeira vez na vida porque amei você como não amo ninguém mais.

E eu sou uma mentirosa porque ninguém acredita em mim, nem você, e assim, aos poucos e sem sentir, entre todos vocês eu estou ficando louca. Bom, Alex, eu gostaria de te dizer tudo, tudo, porque acredito em você, mas tenho o infortúnio de você não acreditar em mim.

Na terça provavelmente vou ao México e se você quiser me ver, estarei na porta do Ministério da Educação às 11. Vou te esperar por uma hora.

Sua Frieda. (HERRERA, 2011, p. 79-80).

Frida faz uso da carta para se aproximar novamente do namorado, tentando, aparentemente, reconquistá-lo, dizendo que precisava dele e que perdera a “reputação” entre os amigos que eles tinham em comum por conta de comentários feitos sobre a artista, ou seja, por detalhes íntimos entre os dois que Alejandro tornara público para o grupo. Novamente, a pintora utiliza a correspondência para desabafar e mostrar os sentimentos pelo namorado.

Rodrigues (2015, p. 201) nos coloca que “as epístolas podem ser consideradas desabafo e desnudamento de si. A carta [...] se transforma em espelho a mostrar os pensamentos, as intenções, as frustrações, os desejos, o modo de ser e as ações do sujeito que a escreve”.

Ao escrever as cartas ou fazer anotações sobre os acontecimentos cotidianos, Frida Kahlo “se mostrava” ao namorado, clamando por sua presença, pelas cartas dele e pelas visitas, conforme nos mostra a carta escrita no dia 10 de janeiro de 1927.

10 de janeiro de 1927.

Alex: eu quero que você venha, você não sabe como eu precisei de você estes dias e como a cada dia eu te amo mais. Ainda estou doente, e você sabe como isso é entediante, eu não sei mais o que fazer já que estou assim faz mais de um ano e já estou de saco cheio de tanta doença, pareço uma velha, não sei como vai ser quando eu tiver trinta anos, você vai ter que me carregar o dia inteiro embrulhada em algodão [...]

Escute me conte como foi em Oaxaca, e que tipo de coisas sensacionais você viu, porque preciso que me contem alguma coisa nova, porque nasci para ser um vaso de flores e nunca saio da sala de jantar. [...] Eu estou muito entediada!!!!!! [aquela desenha um rosto choroso] [...] Eu sonho toda noite com o meu quarto e por mais que eu fique zanzando por ele na minha cabeça, não sei como apagar essa imagem da minha mente (além disso, todo dia ele fica mais parecido com um bazar). Bom!! O que podemos fazer, ter esperança, ter esperança. [...] Espero que seja bem loguinho, não que eu vá te oferecer nada de novo mas que a mesma Frieda de sempre possa te beijar – Escute veja aí se entre seus conhecidos tem alguém que saiba uma boa receita para descolorir os cabelos – (não esqueça).

E não esqueça de que com você aí em Oaxaca está a sua Frieda. (HERRERA, 2005, p. 88).

Nesta carta, Frida descortina seus sentimentos, mostrando a carência e atitudes possessivas em relação ao namorado, colocando-se na posição de vítima, considerando-se uma pessoa de certa forma “esquecida” por ele e pela maior parte dos amigos. Para Foucault (2012, p. 150), “escrever é pois ‘mostrar-se, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro’”. A artista, por meio da escrita, procura se mostrar e manter um diálogo com Alejandro, trazendo elementos do cotidiano e da intimidade relacionados aos

momentos em que estavam juntos, ou seja, o corpo e o dia a dia são elementos privilegiados nas cartas.

Domingo, 27 de março de 1927.

Meu Alex: Você não pode imaginar com que prazer te esperei no sábado, porque eu tinha certeza que você viria, e que na sexta você tinha tido que fazer alguma coisa... às quatro da tarde recebi sua carta de Veracruz... imagine a minha tristeza, eu não sei como te explicar. Não quero te atormentar, e quero ser forte, acima de tudo eu tenho muita fé em você. Mas não consigo me consolar e agora estou com medo de que assim como você não me contou quando estava saindo em viagem, está me enganando quando me diz que só vai ficar longe por quatro meses. [...] Eu não consigo esquecer você um minuto sequer, você está em todo lugar, em todas as minhas coisas, acima de tudo no meu quarto, e nos meus livros e quadros. Só hoje ao meio-dia recebi a sua primeira carta. Quem sabe quando você vai receber a minha, mas vou escrever duas vezes por semana, e você vai me dizer se elas chegam até você ou pra que endereço posso mandá-las. [...] Escute Alex, certamente você vai estar em Berlim no dia 24 de abril, e nesse dia vai fazer exatamente um mês que você partiu do México, espero que não seja uma sexta-feira e que você tenha um dia mais ou menos feliz. [...] Bom, Alex, na quarta quando eu te escrever de novo, eu vou dizer praticamente as mesmas coisas desta carta, um pouco mais tristes e ao mesmo tempo menos tristes, porque três dias terão se passado e serão três dias menos – e assim aos poucos de sofrimento em sofrimento vai ficando mais perto o dia em que verei você de novo – e assim, sim, você nunca mais vai ter de ir pra Berlim de novo. (HERRERA, 2011, p. 89-90).

Pelo conteúdo da carta, é possível compreender que Alejandro viajou para a Europa no mês de março de 1927 e não se despediu da artista. Herrera (2011) comenta que tenha sido muito provável que a família dele o tenha mandado estudar no velho continente como forma de enfraquecer o seu relacionamento com Frida. “Talvez o próprio Alejandro quisesse se libertar do controle cada vez mais possessivo e carente de Frida”. (HERRERA, 2011, p. 88). Com relação à intimidade da artista mexicana expressada na carta, Rodrigues (2015) nos coloca que,

A carta apresenta uma função expressiva, pois que o remetente além de narrar fatos, relacionados, geralmente, aos seus sentimentos amorosos, constrói um discurso que lhe permite desnudar a sua face, a sua imagem e o faz ciente de que o outro, o leitor destinatário, conhecerá o seu querer, seus desejos e, por fim, seus segredos íntimos. Desse modo, as

epístolas são formas de discurso em cujo centro está o “eu” de quem escreve, isto é, o sujeito da escrita, apresentando um estilo em que prevalece a autocontemplação; a alternância discursiva entre emissor e destinatário; o pacto de cumplicidade. (RODRIGUES, 2015, p. 200).

Por meio das cartas, Frida Kahlo organiza o discurso e manifesta sinceridade com relação aos sentimentos amorosos, dores e angústias, revelando-se e se abrindo ao destinatário (Alejandro) e, muito provável, que o conteúdo das cartas manteve a pintora na mente do namorado até o seu retorno ao México, em novembro de 1927. Ainda, segundo Rodrigues (2015, p. 201), a carta “consiste num modo discursivo confidencial, de confiança no outro e, ao mesmo tempo, em um meio de o sujeito do discurso se manter, em qualquer circunstância, junto. A carta afirma a crença do diálogo”. Esta sensação de proximidade, diálogo e intimidade, podemos perceber na carta escrita no dia 04 de junho de 1927.

Sábado, 4 de junho de 1927.

Alex, *mi vida*: Esta tarde recebi sua carta. [...] Não tenho esperança de que você esteja aqui em julho, você está encantado – apaixonado pela Catedral de Colônia, e por tantas coisas que tem visto! Eu por outro lado estou contando os dias até o inesperado dia do seu retorno. [...] Fico triste de pensar que você ainda vai me encontrar doente, pois na segunda vão trocar o aparato pela terceira vez, agora pra que fique fixo em mim, o por isso ficarei dois ou três meses sem poder andar, até minha coluna se fundir perfeitamente, não sei se depois disso ainda vai ser necessária a operação, em todo caso já estou entediada e muitas vezes acho que era preferível que a *tía de las muchachas* [por “tia das meninas” Frida quer dizer “a morte”] me levasse logo de uma vez, não acha? Nunca conseguirei fazer nada com essa maldita doença, e se isso é verdade aos dezoito [dezenove] anos de idade, não sei como vai ser depois, a cada dia que passa fico mais magra e quando você vier vai ver como minha aparência fica horrível com esse aparato enorme e imprestável. [Aqui ela desenha a si mesma usando um colete de gesso que cobre seu torso e os ombros]. Depois eu vou ficar mil vezes pior, já que imagine só depois de passar um mês deitada (eu estava assim quando você me deixou), outros dois com dois diferentes aparatos, e agora mais dois deitada, enfiada numa bainha de gesso, depois mais 6 meses com um pequeno aparato de novo para conseguir andar, e com a magnífica esperança de que vão me operar e que eu posso morrer na operação. [...] feito um urso. [Aqui ela desenha um urso caminhando em uma trilha rumo ao horizonte – talvez esteja fazendo referência à própria morte.] Não é o bastante pra deixar uma pessoa desesperada? Provavelmente

you will tell me that I am pessimistic and *lagrimilla* too much, especially now that you are completely optimistic after seeing Elba? O Rifu, many Lucas Cranachs and Dürers and above all Bronzino and the cathedrales, so I would be completely optimistic and always *niña*.

But if you come quickly, I promise that I will get better every day.

Sua – Não me esqueça. (HERRERA, 2011, p. 91-92).

In this moment, the artist's greatest desire was that Alejandro return to Mexico and, also, to her arms. The artist's thought, in the previous letter, was full of pessimism and despair, as she did not believe anything would be good. Manifesting her sadness, as when her lover traveled she was bedridden and, still according to her, when he returned she would find him in bed, seeking to recover from another surgery. In the face of despair and distance from the "loved one", what remained for her was to write and paint, adopting a colloquial style for her writing, as if she were in a conversation with Alejandro, a style that involves clarity, showing her lover the wishes of the artist at that moment when she was recovering from the accident, in order to convince him. For Tin (2005, p. 26-27), "clarity is a good guide for any discourse, affirms Filóstrato"¹⁰³, so it is even more so for a letter. [...] In synthesis, for Filóstrato clarity is the greatest means of persuasion".

Complementing this idea of clarity and persuasion, Tin (2005) also places, in contact with the thought of Gregório Nazianzeno¹⁰⁴, clarifying that for this father, a letter must have three qualities: concision, clarity and grace.

As for concision, what determines the length of the letters is the necessity of the objective to which they are destined: one should not write and write when the matter is limited, nor be petty with the words when there is much to say. As for clarity, Gregório affirms that the best and most beautiful writing is the persuasive letter, both to the ignorant as to the wise, appearing to that person as if written in a popular style and to this, as above the usual; a letter that, above all, is understood immediately. The third quality of the letter, the

¹⁰³ Author of *De epistulius*, dated to the III century d.C., Filóstrato de Lemnos, born around the year 190 d.C., should not be confused with Filóstrato, the Athenian, of whom he was a disciple and genre. Filóstrato directs his small treatise to Aspasius de Ravena, in a kind of criticism for the fact that he employed a style adequate for the writing of letters. (TIN, 2005, p. 25).

¹⁰⁴ Gregório Nazianzeno (c. 329-c. 390), father of the church. (TIN, 2005, p. 27).

lado da concisão e da clareza, é, segundo Gregório, a graça. Ela deve ser preservada se, de um lado, se pretende evitar a complexa aridez, a carência de ornatos, num estilo tão despojado e sem ornamentação que não permita ditos sentenciosos, provérbios e apotegmas nem gracejos ou enigmas que suavizem o discurso. De outro lado, não se deve fazer uso indevido desses artifícios. Não usá-los de todo é rústico, usá-los demais é saciar o leitor. Para Gregório, eles devem ser usados do mesmo modo que os fios de púrpura nos mantos, ou seja, com parcimônia: podem ser usados tropos, mas poucos, e desde que não sejam de mau gosto. [...] Fazendo-o com humor de preferência que seriamente. (TIN, 2005, p. 27-28).

Ao analisarmos a correspondência da pintora mexicana, sobretudo as cartas, verificamos que em alguns momentos ela produzia algo mais extenso, mas, em outros, “conversas” mais breves (cartas concisas), possivelmente a quantidade se relacionasse ao que ela sentia no momento da produção. Porém, cartas sempre claras, sem enigmas ou rodeios, compartilhando com Alejandro e, mais tarde, com Diego Rivera, o desespero com relação ao corpo mutilado, assim como alegria, ansiedade, aspirações, paixão e privações, a exemplo da carta escrita em 2 de agosto de 1927, em que a artista novamente evidencia aspectos da carência e solidão preenchidos parcialmente pela presença momentânea de alguns amigos e a esperança de recuperar a saúde. Cartas produzidas, normalmente, com mais seriedade que com humor, buscando tornar presente o destinatário, neste caso, o namorado Alejandro.

Coyoacán, 2 de agosto de 1927.

Alex: agosto começou – E eu poderia dizer que a vida começou também, se tivesse certeza de que no fim desse mês você retornaria. Mas ontem o Bustamante me disse que provavelmente você vai pra Rússia, e que com isso vai ficar longe ainda mais tempo. [...] Ontem foi o dia de Santa Esperanza e deram uma festa na minha casa porque eles não têm piano, os meninos vieram (Salas, Mike [Lira], Flaquer), minha irmã Matilde, e outros *mancebos y mancebas* [moças e rapazes]. [...] Pelo que você me conta, o Mediterrâneo é maravilhosamente azul. Será que um dia vou conhecê-lo? Acho que não, porque tenho muito azar, e meu maior desejo era viajar – a única coisa que vai me restar é a melancolia dos que leram livros de viagem. [...] Que museus você visitou? Como são as meninas nas cidades que você visitou? E os meninos? Nos balneários, não fique flertando muito com as meninas – as primorosas como Botticellis e com boas pernas só no México são chamadas de “Medeias” e “Meches” [chamas] e você pode dizer pra elas: *Sorita*, quer ser minha

novia? Mas não na França, nem na Itália e definitivamente não na Rússia, onde há um monte de *peladas comunistas*. [...] Você não sabe o prazer com que eu daria a minha vida inteira só pra beijar você.

Acho que agora que sofri tanto é justo que eu mereça isso, não acha?

Vai ser como você diz no mês de agosto? Sim.

Sua Frieda.

(*adoro você*) (HERRERA, 2011, p. 95-96).

O tempo passava e Alex não retornava da Europa, aumentando a expectativa de Frida com relação à presença física do namorado. Na carta de 2 agosto de 1927, ela manifesta sua tristeza referente à distância que os separa e, ainda, percebemos, por meio da carta, a falta de expectativa com relação a vida dela e determinada dose de ciúmes ao recomendar (ou aconselhar) para ele que não flerte com as meninas nas praias as quais visita.

Para Foucault (2012), a correspondência,

É algo mais do que um adestramento de si próprio pela escrita, por intermédio dos conselhos e opiniões que se dão ao outro: ela constitui também uma certa maneira de cada um se manifestar a si próprio e aos outros. A carta faz o escritor 'presente' àquele a quem a dirige. E presente não apenas pelas informações que lhe dá acerca da sua vida, das suas actividades, dos seus sucessos e fracassos, das suas venturas ou infortúnios; presente de uma espécie de presença imediata e quase física. (FOUCAULT, 2012, p. 149-150).

A pintora mexicana buscava deixar Alex ciente dos acontecimentos relacionados à vida dela, comentando sobre seus desejos e o que, em sua visão, ela merecia ou não. Porém, em suas últimas cartas 'endereçoas' ao namorado, antes de conhecer Diego, Frida se mostrava um pouco mais animada e otimista com relação ao futuro e, também, insegura quanto aos sentimentos dele, questões descritas na missiva de 15 de outubro de 1927, mas não deixando, jamais, de ser repetitiva, pois, normalmente, as cartas traziam conteúdos muito parecidos e ela tinha consciência disso.

15 de outubro de 1927.

Meu Alex: a penúltima carta! Tudo o que eu podia te dizer, você sabe.

Todo inverno fomos felizes, nunca como agora. Temos a vida à nossa frente – à minha frente – é impossível te dizer o que isso significa.

É provável que eu esteja doente [quando você voltar], mas não sei mais, em Coyoacán as noites são estonteantemente bonitas como eram em 1923 e o mar, símbolo no meu retrato, sintetiza a minha vida.

Você não me esqueceu?

Seria quase injusto – não acha?

Sua Frieda. (HERRERA, 2011, p. 96).

Após o término da viagem e a volta de Alex ao México, a vida sentimental e amorosa da artista mexicana sofre mudanças, pois segundo Herrera (2011), eles se separam e Kahlo conhece e se encanta pelo pintor de 'paredes'.

Poucos meses depois do retorno de Alejandro da Europa, no final de 1927, Frida já tinha se recuperado suficientemente para levar uma vida ativa e quase normal. [...] Em junho de 1928, o romance com Frida tinha chegado ao fim, e a gota da água veio quando Alejandro se apaixonou pela amiga de Frida, Esperanza Ordóñez. [...] Frida não entregou facilmente os pontos. 'Agora mais do que nunca eu sinto que você não me ama mais', ela escreveu. 'Mas te confesso uma coisa, eu não acredito, eu tenho fé – não pode ser – No fundo, você me entende, você sabe que eu te adoro! Que você não é só uma coisa que é minha, mas você é tudo o que eu sou! – Insubstituível!' Entretanto, dois ou três meses depois, por meio de sua amizade com Tina Modotti, Frida já tinha se filiado ao Partido Comunista e travado relações com Diego Rivera, substituindo a antiga paixão por um novo amor. (HERRERA, 2011, p. 103-106).

A partir de então, Frida e Diego se apaixonam para sempre e este sentimento aparece, também, nas cartas e anotações deixadas por ela, a exemplo deste fragmento retirado do diário da artista em que comenta que ninguém jamais saberá o tamanho do sentimento pelo muralista.

Nadie sabrá jamás como quiero a Diego. No quiero que nada lo hiera. que nada lo moleste y le quite energía que él necesita para vivir. vivir como a él se le dé la gana. Pintar, ver, amar, comer, dormir, sentirse solo, sentirse acompañado, pero nunca quisiera que estuviera triste. si yo tuviera salud quisiera dársela toda si yo tuviera juventud toda la podría tomar. No soy solamente tu – madre – soy el embrión, el germen, la primera célula que = en potencia = lo engendró. soy él desde las más

primitivas... y las más antiguas células, que con el 'tiempo' se volvieron él¹⁰⁵. (KAHLO, 1995, p. 234).

Nesta, assim como em outras anotações e cartas presentes do diário da pintora, podemos perceber um sentimento, por Rivera, muito forte e sincero. Frida é breve, mas deixa claro que o que deseja é convencer, ou seja, por mais que as pessoas imaginem que ela o ama, o sentimento é ainda maior. Tin (2005) nos coloca que características como brevidade e clareza são elementos presentes e característicos do gênero epistolar e que podem versar sobre o passado, o presente ou o futuro. Na carta escrita em 23 de julho de 1935, mesmo sendo breve, Frida comenta que, entre tantas coisas, o que mais importa é o amor que eles sentem um pelo outro. As cartas para Alejandro manifestavam paixão, obsessão e posse, mas, aquelas escritas para Diego, eram mais intensas.

23 de julio de 1935. Coyoacán.

Diego

Cierta carta que vi de casualidad en cierto saco de cierto señor. [...] Por qué seré tan mula y rejega de no entender que las cartas, los líos con enaguas, las profesoras de inglés, las modelos gitanas, las ayudantes de "buena voluntad" y todas otras significan solo vaciladas, y que en el fondo tu y yo nos queremos tanto [...] siempre nos queremos. Creo que lo que pasa es que soy un poco zorrilla, pues todas esas cosas han pasado y se han repetido durante los años que vivimos juntos y todas las rabias que he hecho no me han llevado uno a comprender mejor que te quiero más que a mi propia piel y aunque tu no me quieres de igual manera, de todos modos me quieres ¿no? O si no es cierto, siempre me quedará la esperanza de que sea así y con eso me conformo.

Quiéreme tantito.

Te adoro.

Frida.^{106/107}

¹⁰⁵ Ninguém saberá jamais como amo Diego. Não quero que nada o machuque. Que nada o incomode e tire a energia que ele precisa para viver. Viver como ele vive lhe dá prazer. Pintar, ver, amar, comer, dormir, sentir-se sozinho. Se eu tivesse saúde quisera dá-la toda a ele, se eu tivesse juventude ela poderia pegá-la toda para si. Não sou somente tua – mãe – sou o embrião, o gérmen, a primeira célula que = em potencial = engendrou-o. Sou ele desde as mais primitivas... e as mais antigas células, que com o 'tempo' se transformarão nele. (Tradução nossa).

¹⁰⁶ Disponível em: <<https://www.pinterest.com/karinamorales58/cartas-a-diego/>> Acesso em: 20 de janeiro de 2017.

¹⁰⁷ 23 de julho de 1935. Coyoacán.

Diego

Certa carta que vi por casualidade em certo paletó de certo senhor. [...] Por que serei tão rebelde e teimosa de não entender que as cartas, as bagunças com anáguas, as professoras de inglês, as modelos ciganas, as ajudantes de 'boa vontade' e todas outras significam

O discurso de apelo e convencimento presentes nas cartas e anotações da artista para Alejandro deu lugar ao amor e à esperança de que algo eterno estaria iniciando, pelo menos na maior parte dos textos iniciais escritos, por ela, para Diego. Para o namorado, Frida contava, normalmente, o que sucedia no cotidiano, mas, para Rivera, a intenção era manifestar o amor infinito. Nesta carta, há, ainda, um exame de consciência sobre as atitudes da artista relacionado a si. Sobre as intenções presentes nas cartas, Foucault (2012) nos esclarece que,

A carta é também uma maneira de se apresentar ao correspondente no decorrer da vida cotidiana. Relatar o seu dia – não por causa da importância dos acontecimentos que teriam podido marcá-lo, mas justamente na medida em que ele nada tem para deixar de ser igual a todos os outros, atestando assim, não a relevância uma actividade, mas a qualidade de um modo de ser – faz parte da prática epistolar. [...] Parece ter sido na relação epistolar – e por consequência, para se colocar a si mesmo sob o olhar do outro – que o exame de consciência foi formulado como um relato escrito de si próprio: relato da banalidade quotidiana, relato das ações correctas ou não, do regime observado, dos exercícios físicos ou mentais aos quais cada um se entregou. (FOUCAULT, 2012, p. 155-157).

As questões relacionadas ao exame de consciência de Frida sobre si neste momento de sua existência também pode ser percebidas na carta para Diego escrita em 8 de dezembro de 1938, momento em que Frida estava em Nova Iorque. Ela manifesta, ainda, certa gratidão pelo carinho e pelo amor de Diego Rivera e, em muitas cartas de Frida para Diego encontramos repetições, ou seja, em vários momentos ela escreve sobre as mesmas coisas, sobre o seu amor transcendental por Rivera. Sobre isso, assim como Tin (2005), Tiago C. P. dos Reis Miranda (2000, p. 48) escreve que “aconselham-se como normas gerais, a brevidade, a clareza e a propriedade, que supõem a ausência

somente bobagens, e que no fundo você e eu nos amamos tanto [...] sempre nos amamos. Acredito que o que passa é que sou um pouco romântica, pois todas essas coisas passaram e se repetiram durante os anos em que vivemos juntos e todas as raivas que tive não me fizeram compreender melhor que eu te amo mais que a minha própria pele e mesmo que você não me ame de igual maneira, de qualquer forma você me ama, não? Ou se não é certo, sempre ficará em mim a esperança de que seja assim e com isso eu me conformo.

Ama-me um pouquinho.

Adoro você.

Frida. (Tradução nossa).

de repetições e enfeites, a supressão de rodeios e a escolha de uma linguagem simples, mas precisa”. Na carta que segue de forma muito precisa e simples, a artista manifesta gratidão pela forma como “o elefante” trata “a pomba”. Um discurso construído de forma a entender que ela fora quase que resgatada pelo pintor mexicano.

Niño mio – de la gran ocultadora
PARIS – Coyoacan D.F. 8 de Dic. De 1938 N.Y.
Son las seis de la mañana y los guajolotes cantan, Calor de humana ternura Soledad acompañada – Jamás, en toda la vida olvidaré tu presencia Me acogiste destrozada y me devolviste entera íntegra En ésa pequeña tierra dónde pondré la mirada? ¡Tan inmensa tan profunda! Ya no hay tiempo, ya no hay nada distancia. Hay ya solo realidad Lo que fue, fue para siempre! Lo que es, son las raíces que se asoman transparentes transformadas En árbol frutal eterno Tus frutos ya das sus aromas tus flores dan su color creciendo con la alegría de los vientos y la flor. Nombre de Diego. Nombre de amor. No dejes que le dé sed al árbol que tanto te ama. que atesoró tu semilla que cristalizó tu vida a las seis de la mañana. tu Frida 8 de Dic. 1938 edad 28 años. No dejes que le dé sed al árbol del que eres sol, que atesoró tu semilla. Es ‘Diego’ nombre de amor¹⁰⁸. (KAHLO, 1995, p. 270).

Na carta escrita no dia 8 de dezembro de 1938 e publicada (presente) no diário da artista mexicana, ela faz uso de metáforas para exaltar ao seu grande amor, Rivera, comparando-o a uma árvore que deve ser cuidada e cultivada para que produza os frutos. Michel Riaudel (2000) traz algumas considerações sobre o diário e a carta.

A publicação do diário significava uma cumplicidade do eu, desdobrado: aquele que se mostra e aquele que se contempla olhando e se mostrando. Na carta, pelo contrário, ninguém se mira nem se exhibe, o pudor lacrado é que manda. Portanto, o

¹⁰⁸ Meu menino – da grande ocultadora.

PARIS – Coyoacán D.F. 8 de Dez. de 1938 N.Y.

São seis da manhã e os perus cantam, calor de ternura humana, solidão acompanhada – jamais, em toda a vida esquecerei a sua presença. Você me acolheu destruída e me devolveu inteira, íntegra. Nessa pequena terra, para onde olharei? Tão imensa tão profunda! Já não há tempo, já não há nada, distância. Já há somente realidade. O que foi, foi para sempre. O que é, são as raízes que se mostram transparentes transformadas. Em árvore de frutas eternas. Seus frutos já dão seus aromas, suas flores dão sua cor crescendo com alegria dos ventos e a flor. Nome de Diego. Nome de amor. Não deixe que a árvore que você tanto ama passe sede. Que entesourar sua semente que cristalizou sua vida às seis da manhã. Sua Frida 8 de Dez. 1938 idade de 28 anos. Não deixe que a árvore da qual você é o sol, passe sede, que entesourar sua semente. Você é ‘Diego’ nome de amor. Revolução. A única razão real para viver. (Tradução nossa).

que o leitor capta indevidamente não está olhando para ele, mas tem a ver com ele. (RIAUDEL, 2000, p. 97-98).

A transferência da preocupação do escritor consigo para com o outro (para o destinatário) é algo característico de uma carta. Sobre isso, Riaudel (2000) esclarece que,

A carta é por excelência o lugar dessa retórica do desvio, em que a literatura finge desaparecer atrás de uma voz gerando um sujeito, em que se trata de seduzir, deixando acreditar que quem escreve poderia estar se esquecendo de si mesmo e se voltando todo para o outro. (RIAUDEL, 2000, p. 99).

Além do amor e da gratidão presentes no diário de Frida e, conseqüentemente, nas cartas, a preocupação com Diego era evidente e, como exemplo disto, Frida escreve para Diego, de Paris, em 1939. Nesta carta, ainda, ela apresenta a decepção que teve com o 'jeito' das pessoas que conheceu em Paris. A pintora não deixa, jamais, de repetir o tamanho do amor por Rivera.

París, 1939

Querido Diego:

¿Cómo estás, barrigón? ¿Por qué no me dijiste que París sería un pesadilla? Los franceses son la gente más pretenciosa del y aburrida del mundo. Preferiría sentarme en el suelo de un mercado en Toluca vendiendo tortillas a tener escuchar la cháchara de las perras artísticas de París.

En realidad no ha habido tanto interés por la exposición como prometió Bretón. Aquí los artistas mejicanos no somos más que una curiosidad exótica. En general, he estado muy sola y me muero por recibir noticia de casa.

Diego, esta carta es una mentira. París se ha portado bien conmigo, pero sin ti no significa nada. Toda la rabia de nuestros doce años juntos pasa a través de mí y me deja con el convencimiento de que te amo más que a mi propia piel. Y aunque tú no me ames tanto, sí me amas un poquito, ¿no? Si esto no fuera cierto, siempre tendré la esperanza de que podría serlo.

Te adoro,
Frida^{109/110}.

¹⁰⁹ Disponível em: <<https://www.tumblr.com/search/cartas-a-diego-rivera>> Acesso em: 27 de janeiro de 2017.

¹¹⁰ Paris, 1939.

Querido Diego:

Como você está, barrigudo? Por que você não me disse que Paris seria um pesadelo? Os franceses são as pessoas mais pretenciosas e chatas do mundo. Eu iria preferir me sentar no

Ao considerarmos esta outra carta escrita quando Frida estava em Paris, em 1939, percebemos que ela estabelece com o muralista diversos tipos relações íntimas, principalmente, amorosas e de amizade. Sobre isto, Rodrigues (2015) nos explica que,

A carta estabelece diferentes relações entre os correspondentes, desde as íntimas, como: as amorosas e as de amizade, às sociais e, também, às trocas de ideias, informações relacionadas a construções estéticas. Do ponto de vista da composição do estilo, situa-se entre o ficcional e o histórico, entre o prosaico e o poético. As epístolas, entendidas como rede textual, podem transitar entre a autobiografia, a memória, o autorretrato e o diário íntimo, por vezes, podem ser invadidas por outras formas de criação literária e ensaística. Daí ser considerada uma escrita fragmentária e híbrida, propícia à “livre expressão” da subjetividade do sujeito do discurso. (RODRIGUES, 2015, p. 201-202).

Frida sentia-se livre ao produzir sua arte ou escrever suas cartas e/ou fazer anotações sobre o que vivia, sendo que o único sentimento de privação era com relação à dor física que muitas vezes a impossibilitava de muitas coisas. As missivas, por ela escritas, apresentavam subjetividade, hibridismo e sinceridade. Hoje, ao lê-las, temos a sensação de um contato direto com Frida e Diego. Rodrigues (2015) coloca que,

A epistolografia, então, possibilita ao leitor adentrar na interioridade das personagens, rompendo com o estilo clássico e permitindo ao leitor ter a impressão de estar em contato direto com o mundo privado das personagens interlocutoras do discurso em questão. [...] Vale lembrar que o gênero textual carta não é uma escrita somente de caráter literário, pois que traduz a necessidade de comunicação entre os indivíduos. [...] No contexto geral, é evidente na escrita epistolar o olhar do

chão de um mercado em Toluca vendendo tortilhas a ter que escutar as conversas das “cachorras” artísticas de Paris.

Na realidade, não houve tanto interesse pela exposição como Bretón prometeu. Aqui, os artistas mexicanos não são mais de que uma exótica curiosidade. Em geral, estive muito sozinha e morro de vontade de receber notícias de casa.

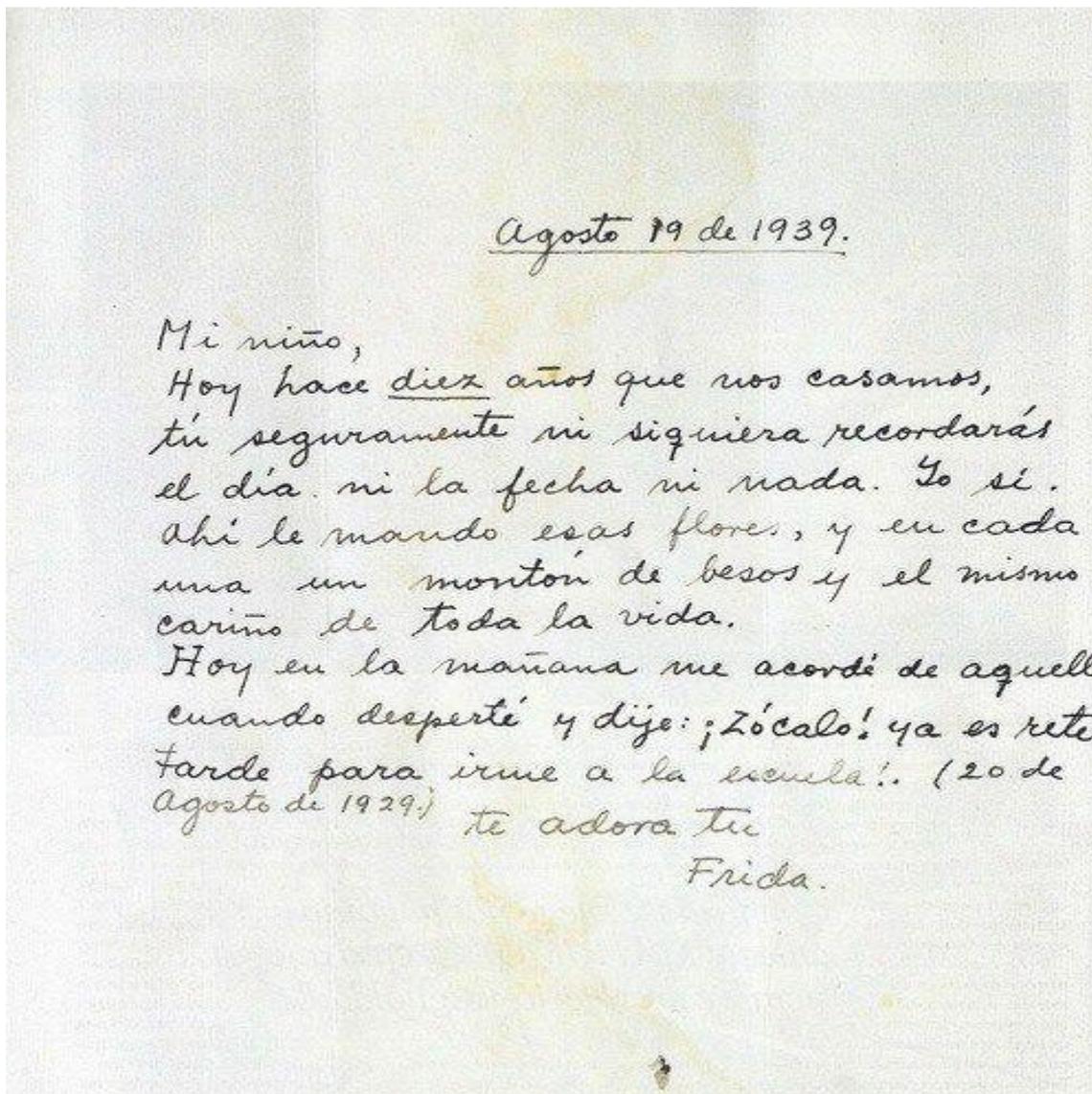
Diego, esta carta é uma mentira. Paris se portou bem comigo, mas sem você não significa nada. Toda a raiva de nossos doze anos juntos passa através de mim e me deixa com o convencimento de que amo tanto você, mais que a minha própria pele. E mesmo que você não me ame tanto, se me ama um pouquinho, não? Se isto não fosse certo, sempre terei a esperança de que poderia sê-lo.

Adoro você,

Frida. (Tradução nossa).

sujeito sobre si mesmo. O remetente expõe suas intimidades, tira suas máscaras e seus véus. Ela traduz a emotividade do sujeito em um tempo presente ou em um passado próximo. (RODRIGUES, 2015, p. 202-203).

A pintora mexicana traz presente e passado em várias cartas escritas para Rivera. Porém, sempre manifestando a dimensão de seu carinho e sentimento por ele.



(Imagem 24: Carta de Frida a Diego)

Agosto, 19 de 1939.
Mi niño,
Hoy hace diez años que nos casamos, tú seguramente ni siquiera recordarás el día ni la fecha ni nada. Yo sí. Ahí le

mando esas flores y en cada una un montón de besos y el mismo cariño de toda la vida.

Hoy en la mañana me acordé de aquella cuando desperté y dije: ¡Zócalo! Ya es rete tarde para irme a la escuela!. (20 de Agosto de 1929)

te adora tu
Frida^{111/112}.

Mesmo nos momentos em que o relacionamento parecia insustentável, normalmente por conta da infidelidade de Diego, e mesmo não desejando vê-lo mais, nunca mais, Frida jamais deixou de se preocupar em como seu “niño” encaminharia a vida sem ela por perto.

11 de junio de 1940

Mi Diego:

Ahora que hubiera dado la vida por ayudarte, resulta que son otras las ‘salvadoras’... Pagaré lo que debo con pintura, y después aunque trague yo caca, haré exactamente lo que me dé la gana y a la hora que quiera... Lo único que te pido es que no me engañes en nada, ya no hay razón, escíbeme cada vez que puedas, procura no trabajar demasiado ahora que comiences el fresco, cuídate muchísimo tus ojitos, no vivas solito para que haya alguien que te cuide, y hagas lo que hagas, pase lo que pase, siempre te adoraré tu Frida^{113/114}.

A pesar de ter escrito inúmeras cartas ao artista mexicano, Frida tinha um estilo semelhante em praticamente toda obra escrita, falando sobre o amor infinito, sobre acontecimentos passados e comprando Rivera ao Deus, o Deus

¹¹¹ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/22940279328656923/>> Acesso em: 27 de janeiro de 2017.

¹¹² Agosto, 19m de 1939.

Meu menino,

Hoje faz dez anos que nos casamos, você seguramente nem sequer lembrará o dia nem a data. Eu sim. Aí, mando-lhe essas flores e em cada uma um montão de beijos e o mesmo carinho da vida toda.

Hoje pela manhã me lembrei daquela quando acordei e disse: Zócalo! Já é muito tarde para ir à escola!. (20 de Agosto de 1929)

Sua Frida adora você. (Tradução nossa).

¹¹³ Disponível em: <<https://www.tumblr.com/search/cartas-a-diego-rivera>> Acesso em: 27 de janeiro de 2017.

¹¹⁴ 11 de junho de 1940.

Meu Diego:

Agora que a vida permitiu que eu pudesse ajudar você, resulta que são outras as ‘salvadoras’... Pagarei com a pintura o que eu devo, e depois, mesmo que faça alguma bobagem, farei exatamente o que me dê vontade e na hora que eu queira... A única coisa que eu peço a você é que não me engane, já não há razão, todas as vezes que você possa me escreva, procure não trabalhar demasiado agora que o inverno comece, cuide muito dos seus olhos, não viva sozinho para que tenha alguém para cuidar de você, y faça o que faça, passe o que passe, sempre a sua Frida adoraré você. (Tradução nossa).

dela. Para Tin (2005), ao comentar sobre duas cartas de Plínio, o Jovem, ele destaca que,

O escritor de cartas deve aspirar [...] pela agudeza, dicção apropriada, inteligência, humor, encanto e brevidade. Em relação à brevidade, sua pior violação é a saudação pomposa, com o objetivo de bajular o destinatário, comparando-o ao sol, estrela matutina, lâmpada brilhante, espelho, flor, joia, luz do sol, paraíso, e assim por diante. [...] Nesse sentido, critica as definições restritivas e uniformes da carta e de seu estilo, em que alguns exigem as cinco características seguintes: estilo seco, estilo não trabalhado, ausência de eloquência coesa, vocabulário da língua cotidiana, brevidade. (TIN, 2005, p. 53-54).

Assim como em quase todas as suas cartas e anotações destinadas ao muralista, Frida inicia o que escreve, simplesmente com o nome dele, Diego, deixando evidente o sentimento e o quanto ele era “grandioso” para ela.

Diego:

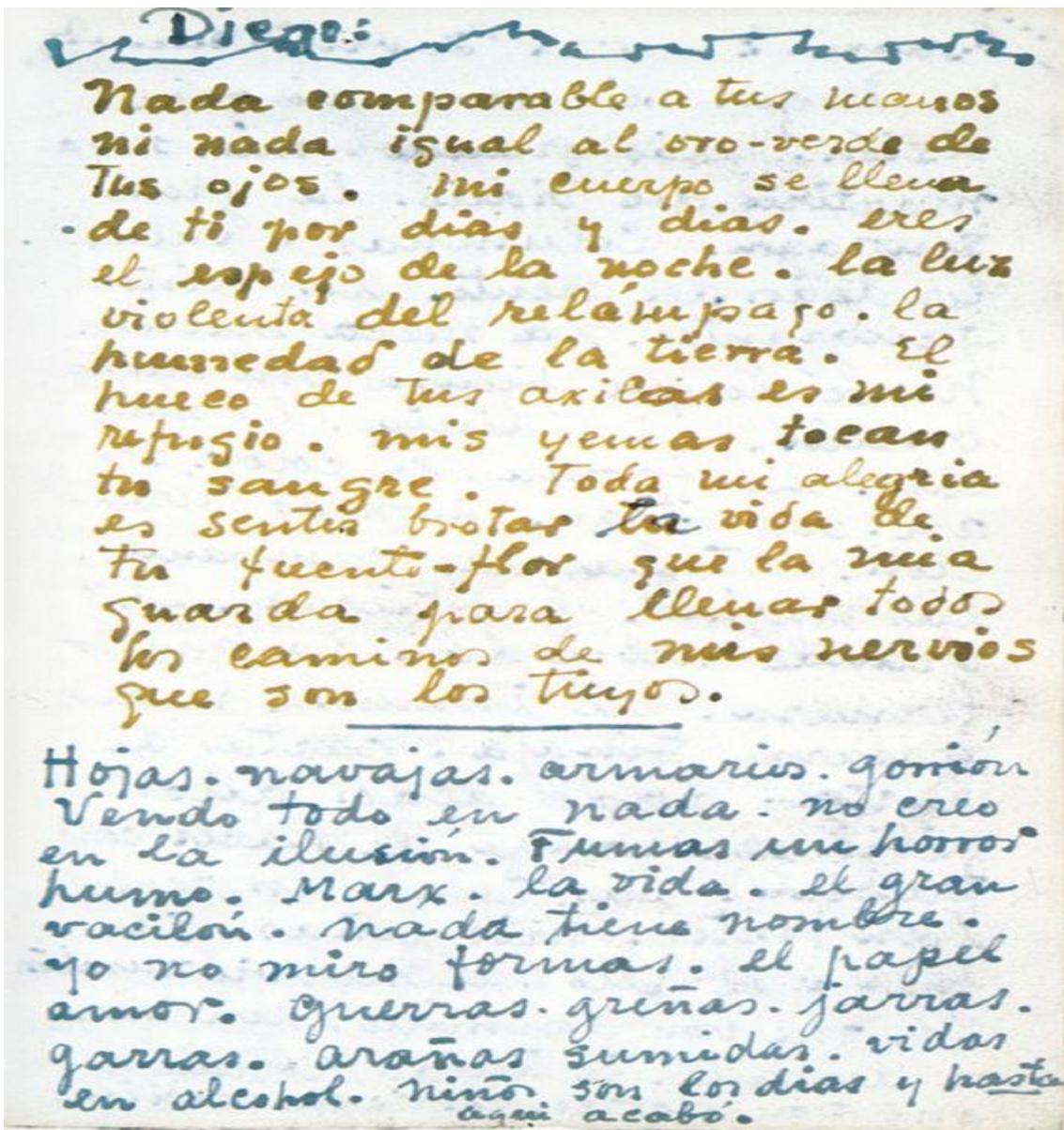
Mi amor, hoy me acordé de ti aunque no lo mereces tengo que reconocer que te amo. Cómo olvidar aquel día cuando te pregunté sobre mis cuadros por vez primera. Yo chiquilla tonta, tú gran señor con mirada lujuriosa me diste la respuesta aquella, para mi satisfacción por verme feliz, sin conocerme siquiera me animaste a seguir adelante. Mi Diego del alma recuerda que siempre te amaré aunque no estés a mi lado. Yo en mi soledad te digo, amar no es pecado a Dios. Amor aún te digo si quieres regresa, que siempre te estaré esperando. Tu ausencia me mata, haces de tu recuerdo una virtud. Tú eres el Dios inexistente cada que tu imagen se me revela. Le pregunto a mi corazón por qué tú y no algún otro. Suyo del alma mía.¹¹⁵
Frida K.¹¹⁶

Seguindo, ainda, o que Tin (2005) nos explica sobre as aspirações de um escritor de cartas, encontramos nas anotações retiradas do diário da artista,

¹¹⁵ Diego: Meu amor, hoje me lembrei de você, mesmo que você não o mereça tenho que reconhecer que eu amo você. Como esquecer aquele dia em que lhe perguntei sobre meus quadros pela primeira vez. Eu pequenina, boba, você grande, senhor com luxuosa olhada me deu aquela resposta, para minha satisfação para me ver feliz, sem sequer me conhecer me animou para seguir adiante. Meu Diego da alma, lembra que sempre amarei você mesmo que não esteja ao meu lado. Eu em minha solidão lhe digo, para Deus amar não é pecado. Amor, ainda lhe digo se quiser volte, que sempre estarei esperando por você. Sua ausência me mata, faz da sua lembrança uma virtude. Você é o Deus inexistente e cada imagem sua me revela isso. Eu lhe pergunto ao meu coração por que você e não outro. Seu de minha alma. (Tradução nossa).

¹¹⁶ Disponível em: <http://www.revistadeartes.com.ar/revistadeartes-43/lit_cartas-de-frida-diego.html> Acesso em: 11 jan. 2017.

metáforas, inteligência, vocabulário da língua cotidiana, porém nada de brevidade, pois, ao falar sobre Diego Rivera, Frida não tinha limites, tampouco aparente eloquência coesa. Assim como em muitas cartas endereçadas a Alejandro, esta que segue, manifesta obsessão e possessão pelo artista mexicano. A pintora escreve um texto, manifestando grande paixão por meio de metáforas, em que arte e amor se misturam, não existindo nada que possa separá-la de seu grande amor. Temos a impressão que os pensamentos de Frida pulam da carta, pois é um texto vivo e cheio de informações. Esta carta foi escrita em 13 de julho de 1945, um dos escassos dados que permite situar cronologicamente o seu diário.



Diego:

Nada comparable a tus manos
ni nada igual al oro-verde de
Tus ojos. mi cuerpo se lleva
de ti por dias y dias. eres
el espejo de la noche. la luz
violenta del relámpago. la
humedad de la tierra. el
hueco de tus axilas es mi
refugio. mis yemas tocan
tu sangre. Toda mi alegría
es sentir brotar la vida de
tu fuente-flor que la vida
guarda para llenar todos
los caminos de mis nervios
que son los tuyos.

Hojas. navajas. armarios. goniôn
Vendo todo en nada. no creo
en la ilusión. Fumas mi horror
humo. Marx. la vida. el gran
vacilôn. nada tiene nombre.
yo no miro formas. el papel
amor. guerras. greñas. jarras.
garras. arañas sumidas. vidas
en alcohol. niños son los dias y hasta
aquí acabo.

(Imagem 25: Carta de Frida a Diego)

Diego:

Nada es comprable a tus manos ni nada igual al oro – verde de Tus ojos. Mi cuerpo se llena de ti por días y días. eres el espejo de la noche. la luz violenta del relámpago. la humedad de la tierra. el hueco de tus axilas es mi refugio. mis yemas tocan tu sangre. Toda mi alegría es sentir brotar la vida de tu fuente – flor que la mía guarda para llenar todos los caminos de mis nervios que son los tuyos¹¹⁷

Mi Diego:

Espejo de la noche. Tus ojos espadas verdes dentro de mi carne. ondas entre nuestras manos. todo tú en el espacio lleno de sonidos – en la sombra y en la luz. Tu te llamaras AUXOCROMO el que capta el color. Yo CROMOFORO – la que dá el color. tu eres todos las combinaciones de los números. la vida. mi deseo es entender la linea la forma la sombra el movimiento. Tu llenas y yo recibo. Tu palabra. Recorre todo el espacio y llega a mis células que son mis astros y vá a las tuyas que son mi luz. Fantasmas. [...] Horizontes y paisajes = que recorrí con el beso. Un olvido de palabras formará el idioma exacto para entender las miradas de nuestros ojos cerrados. = Estas presente, intangible y eres todo el universo que formo en el espacio de mi cuarto. Tu ausencia brota temblando en el ruido del reloj; en el pulso de la luz; respiras por el espejo. Desde ti hasta mis manos, recorro todo tu cuerpo, y estoy contigo un minuto y estoy contigo un momento. Y mi sangre es el milagro que va en las venas del aire de mi corazón al tuyo. LA MUJER. EL HOMBRE. El milagro vegetal del paisaje de mi cuerpo es en ti la naturaleza. Yo la recorro el vuelo que acaricia con mis dedos los redondos cerros, penetran mis manos los umbríos valles en ansias de posesión y me cubre el abrazo de las ramas suaves, verdes y frescas. [...] Por momentos flota tu presencia como envolviendo todo mi ser en una espera ansiosa de mañana. Y noto que estoy contigo. En este momento lleno aun de sensaciones, tengo mis manos hundidas en naranjas, y mi cuerpo se siente rodeado por tus brazos¹¹⁸. (KAHLO, 1995, p. 213-216).

¹¹⁷ Diego: Nada é comparável a suas mãos nem nada igual ao ouro-verde de seus olhos. Meu corpo se enche de você por dias e dias. Você é o espelho na noite. A luz violenta do relâmpago. A humidade da terra. O oco de suas axilas é o meu refúgio. Meus dedos tocam o seu sangue. Toda minha alegria é sentir brotar a vida de sua fonte – flor que a minha guarda para encher os caminhos de meus nervos que são os seus. (Tradução nossa).

¹¹⁸ Meu Diego:

Espelho da noite. Seus olhos espadas verdes dentro de minha carne. Ondas entre nossas mãos. Você todo no espaço cheio de sons – na sombra e na luz. Você se chamará AUXÓCROMO o que capta a cor. Eu, CROMÓFORO – a que dá a cor. Você é todas as combinações dos números. A vida. Meu desejo é entender a linha a forma a sombra o movimento. Você enche e eu recebo. Sua palavra. Recorre todo o espaço e enche minhas células que são meus astros e vai as suas que são minha luz. Fantasmas. [...] Horizontes e paisagens = que recorri com o beijo. Um esquecimento de palavras formará o idioma exato para entender as olhadas de nossos olhos fechados. = Você está presente, inatingível e é todo o universo que formo no espaço de meu quarto. Sua ausência brota tremendo com o ruído do relógio; no pulso da luz; você respira pelo espelho. Desde você até minhas mãos, recorro todo seu corpo, e estou com você um minuto e estou com você um momento. E meu sangue é o

Cada vez mais, Frida mostrava-se 'apaixonada' por Diego, elementos presentes nas cartas tratam deste amor que é, aparentemente, infinito. Frida se deixa conhecer por meio das missivas, sendo possível compará-las a retratos fotográficos, pois ambos, retratos e cartas, encerram em si um raio-X sobre o autor. Para Rodrigues (2005),

Enquanto o eu de uma autobiografia privilegia a sua própria imagem, convocando a si mesmo como testemunha de sua trajetória existencial; a epistolografia, semelhante ao memorialismo, apresenta uma visão personalizada de um tempo e espaço vivenciado pelo sujeito da enunciação. [...] A carta, nesse contexto, é um espaço particular de manifestação de experiências, de sentimentos e relações íntimas. Por isso, ela possui elementos de caráter autobiográficos e da exposição fotográfica de quem escreve. Pelo relato biográfico da própria vida e pela descrição do retrato íntimo de si mesmo, o escritor de cartas acaba revelando o mais profundo de sua personalidade. O eu revelado não é visualizado, unicamente, por um olhar unilateral, pois que a visão do sujeito pode ser feita pela relação entre os interlocutores, ou seja, pela troca de cartas entre remetente e destinatário, ou pela manifestação discursiva da interlocução presente no próprio texto do emissor. O olhar do destinatário sobre aquele que lhe envia a carta é tão significativo quanto o do próprio remetente. (RODRIGUES, 2015, p. 203-204).

Na carta seguinte, percebemos que Frida mistura elementos da personalidade, amor, dor e expectativa sobre algum presente de aniversário (em sete de julho). É muito provável que ela a tenha escrito em um momento de reflexão sobre a saúde, misturando felicidade e dor.

Para Diego mio
la vida callada dadora de mundos, lo que mas importa es la no
– ilusión. La mañana nace, los rojos amigos, los grandes
azules, hojas en las manos, pájaros ruideros, dedos en el pelo,
nidos de paloma raro entendimiento de la lucha humana
sencillez del canto de la sinrazón locura del viento en mi
corazón = que no rimen niña = dulce xocolatl del México

milagre que vai nas veias do ar de meu coração ao seu. A MULHER. O HOMEM. O milagre vegetal da paisagem de meu corpo é a natureza em você. Eu a recorro o voo que acaricia com meus dedos os redondos cerros, minhas mãos penetram nos úmbríos vales em ânsias de posse e me cobre o abraço das suaves ramas, verdes e frescas. [...] Por momentos flutua sua presença como envolvendo todo meu ser em uma manhã de ansiosa espera. E noto que estou com você. Neste momento ainda cheio de sensações, tenho minhas mãos fundidas em laranjas, e meu corpo se sente rodeado por seus braços. (Tradução nossa).

antiguo, tormenta en la sangre que entra por la boca – convulsión, augurio, risa y dientes finos ahujadas de perla, para algun regalo de un siete de julio, lo pido, me llega, canto, cantado, cantare desde hoy nuestra magia – amor¹¹⁹. (KAHLO, 1995, p. 217).

Entender o amor que Frida sentia por Diego é, talvez, algo impossível. Leyla Perrone-Moisés (2000) escreve que compreender um amor sempre será um objetivo em vão; ao considerarmos a complexidade do autor em questão, tentar entender a sua obra à luz da correspondência por ele deixada seria uma pretensão que não se pode medir. Perrone-Moisés (2000) nos diz, ainda, que alguns dados biográficos são necessários para compreender as cartas, mas insuficientes para que possamos compreender um amor. Para Frida Kahlo não havia distância entre ela e Diego e o desejo era ser o centro de tudo na vida dele, assim como ele o era para a pintora.

Tu lo entiendes todo. La unión definitiva. Sufres gozas amas rabias besas ries. Nacemos para lo mismo. Querer descubrir y amar lo descubierto. oculto. Con el dolor de siempre perderlo. Eres bello, tu belleza yo te la doy. Suave en tu enorme tristeza. Amargura simple. Arma contra todo lo que no te libra. Rebelión con todo lo que te encadena. Te amas. Quiereme como centro. yo como a ti. No lograré más que un recuerdo prodigioso de que que pasaste por mi vida dejando joyas que no recojeré sino cuando te hayas ido. No hay distancia. Hay tiempo. Oyeme acariciame con lo que busques y con lo encontrado. Me voy a ti y a mi. Como toda la canción mirada¹²⁰. (KAHLO, 1995, p. 230).

A data de 22 de janeiro de 1947 é uma das poucas que aparecem no diário da pintora mexicana e a única data anterior a esta é a de 13 de julho de

¹¹⁹ Para meu Diego: a vida calada que dá muitos mundos, o que mais importa é a não ilusão. A manhã nasce, os amigos vermelhos, os grandes azuis, folhas nas mãos, pássaros barulhentos, dedos no cabelo, raros ninhos de pombas, entendimento de luta humana, simplicidade no canto da sem razão, loucura do vento em meu coração = que não rime menina = doce chocolate do México antigo, tormenta pelo sangue que entra pela boca – convulsão, augúrio, riso e dentes finos, agulhas de pérola para algum presente de um sete de julho, eu o peço, chega-me, canto, cantado, cantarei desde hoje nossa magia – amor. (Tradução nossa).

¹²⁰ Você não entende tudo. A união definitiva. Você sofre, goza, ama, raivas, beija, ri. Nacemos para o mesmo. Querer descobrir e amar o descoberto. Oculto. Com a dor de sempre perdê-lo. Você é belo, sua beleza eu a dou para você. Suave em sua enorme tristeza. Simples amargura. Arma contra tudo o que não livra você. Rebelião com tudo o que lhe encanta. Você se ama. Ama-me como centro. Eu como a você. Não conseguirei mais que um recurso prodigioso de que que passou por minha vida deixando joias que não recolherei senão quando você já terá ido embora. Não há distancia. Há tempo. Escute-me, acaricia-me com o que você busca e com o encontrado. Vou a você e a mim. Como toda canção olhada. (Tradução nossa).

1945, dezoito meses depois. Segundo o diário, mesmo que não apareça nesta anotação de 1947, durante este período (entre uma data e outra) Frida passou por diversas intervenções cirúrgicas e produziu algumas obras em torno da doença, como por exemplo, *El venadito*¹²¹ (1946). Durante os momentos em que o corpo “a traia”, a pintora não deixava de falar sobre Diego Rivera, exaltando-o.

Hoy miércoles 22 de enero de 1947

Tú me llueves – yo te cielo Tú la finura, la niñez, la vida – amor mio – niño – viejo madre y centro – azul – ternura – Yo te entrego mi universo y tu me vives Eres tú a quien amo hoy. = te amo con todos los amores te daré el bosque con una casita dentro con todo lo bueno que haya en mi construcción, tu vivirás contento. Aunque yo te dé siempre mi soledad absurda y la monotonía de toda una complejísima diversidad de amores - ¿quieres? Hoy amando los principios y tú amas-te a tu madre¹²². (KAHLO, 1995, p. 232).

Foucault (2012) afirma que a intenção de um escritor de cartas é, também, tornar presente a imagem do destinatário. Conforme as anotações que seguem e que aparecem no diário da artista, havia um Diego que simbolizava vários “Diegos” para ela. Rodrigues (2015) comenta sobre os desdobramentos do receptor/destinatário presentes no imaginário do escritor/emissor.

A epístola é o lugar onde se expõe a interioridade de um sujeito de escrita. Tal sujeito se apresenta afetado pelas dores do mundo, pela ausência do ente amado ou pela própria angústia existencial, de caráter sociológico, psicanalítico e, ainda, filosófico. Pela escrito, o sujeito vai compondo a imagem de si, do outro e do mundo, segundo sua faculdade imaginária. Por isso, o discurso epistolar surge em fragmentos desordenados, obediente, único e exclusivamente a uma ordem interior e subjetiva daquele que se escreve. (RODRIGUES, 2015, p. 209).

¹²¹ O cervo. (Tradução nossa).

¹²² Hoje, quarta-feira, 22 de janeiro de 1947.

Você chove em mim – eu, o céu em você. Você a finura, a infância, a vida – meu amor – menino – velho, mãe e centro – azul – ternura – Eu entrego meu universo a você e você me faz viver. Você é quem eu amo hoje. – Amo você com todos os amores lhe darei o bosque com uma casinha dentro com o melhor que existe em minha construção, você viverá contente. Mesmo que eu sempre lhe darei minha absurda solidão e a monotonia de toda uma muito complexa diversidade de amores – Você quer? Hoje amando os princípios e você ama a você sua mãe. (Tradução nossa).

Diego Rivera, presente no imaginário e na interioridade de Frida Kahlo, aparece descrito nas anotações que seguem, nas quais ela demonstra esse Diego que representava tudo para ela, mas que não pertence, tampouco pertencerá à artista mexicana.

Porqué le llamo mi Diego? Nunca fue ni será mio. Es de él mismo. corriendo a todo dar... Diego principio Diego constructor Diego mi niño Diego mi novio Diego pintor Diego mi amante Diego 'mi esposo' Diego mi amigo Diego mi madre Diego mi padre Diego mi hijo Diego = Yo = Diego Universo Diversidad en la unidad¹²³. (KAHLO, 1995, p. 235).

A adolescência e a vida (adulta) de Frida foram transformadas pelas presenças de Alejandro e do muralista, assim como a infância da pintora foi marcada pela figura de uma amiga imaginária, muitos encontros descritos em quatro páginas no diário da artista. Possivelmente, conforme o diário, uma das mais íntimas e reveladoras passagens no documento e, sobre isto, ela escreve (no diário) em 1950, sentindo grande alívio ao registrar essa lembrança vivida na infância. Ao realizar o registro, ainda de acordo com seu diário, Frida Kahlo narra com detalhes o acesso a esse mundo fantástico, no qual ela e sua amiga imaginária se encontram, por meio de uma das janelas de seu quarto. A pintora identifica e compara Frida e a amiga de infância com a obra *Las dos Fridas*, pintura de 1939, mesmo ano em que se separa de Rivera: uma é amada pelo muralista, mas a outra, desprezada por ele. Para ela, sua personalidade se divide em duas: imagem que procede da infância revive em momentos em que ela tem consciência de questões relacionadas à autonomia, segundo as anotações seguintes.

ORIGEN DE LAS DOS FRIDAS.

= Recuerdo =

Debo haber tenido seis años cuando viví intensamente la amistad imaginaria con una niña.. de mi misma edad más o menos. En la vidriera del que entónces era mi cuarto, y que daba a la calle de Allende, sobre uno de los primeros cristales de la ventana. [...] Y con un dedo dibujaba una 'puerta'..... Por esa 'puerta' salía en la imaginación, con una gran alegría y

¹²³ Por que amo meu Diego? Nunca foi nem será meu. É dele mesmo. Correndo a dar-lhe tudo a ele. Diego princípio, Diego construtor, Diego meu menino, Diego meu noivo, Diego pintor, Diego meu amante, Diego 'meu esposo', Diego meu amigo, Diego minha mãe, Diego meu pai, Diego meu filho, Diego = Eu = Diego universo, diversidade na unidade. (Tradução nossa).

urgencia. atravessava todo o llanto que se moraba hasta llegara una lecheria que se llamaba PINZÓN. . . Por la O de PINZÓN entraba y bajaba INTEMPESTIVAMENTE al interior de la tierra, donde 'mi amiga imaginaria' me esperaba siempre. No recuerdo su imagen ni su color. Pero sí sé que era alegre – se reía mucho. Sin sonidos. Era ágil. y bailaba como si no tuviera peso ninguno. Yo la seguía en todos sus movimientos y le contaba, mientras ella bailaba, mis problemas secretos. ¿Cuáles? No recuerdo. Pero ella sabía por mi voz todas mis cosas... Cuando ya regresaba a la ventana, entraba por la misma puerta dibujada en el cristal. ¿Cuando? ¿Por cuanto tiempo había estado con 'ella'? No sé. Pudo ser un segundo o miles de años... Yo era feliz. Desdibujaba la 'puerta' con la mano y 'desaparecía'. Corría con mi secreto y mi alegría hasta el último rincón del patio de mi casa, y siempre en el mismo lugar, debajo de un árbol de cedrón, gritaba y reía. Asombrada de estar Sola con 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 PINZÓN. LAS DOS FRIDAS¹²⁴. (KAHLO, 1995, p. 245-247).

Nessas anotações, presentes no diário, uma espécie de um resumo (1910-1953) de acontecimentos relacionados à saúde, a artista relembra o número de operações pelas quais passou, demonstrando consciência sobre o verdadeiro estado de saúde, expressando gratidão ao Doutor Farril, pintando, para ele, um quadro em 1951.

1910-1953

En toda mi vida he tenido 22 operaciones quirúrgicas – El Dr Juanito Farill a quien considero un verdadero hombre de

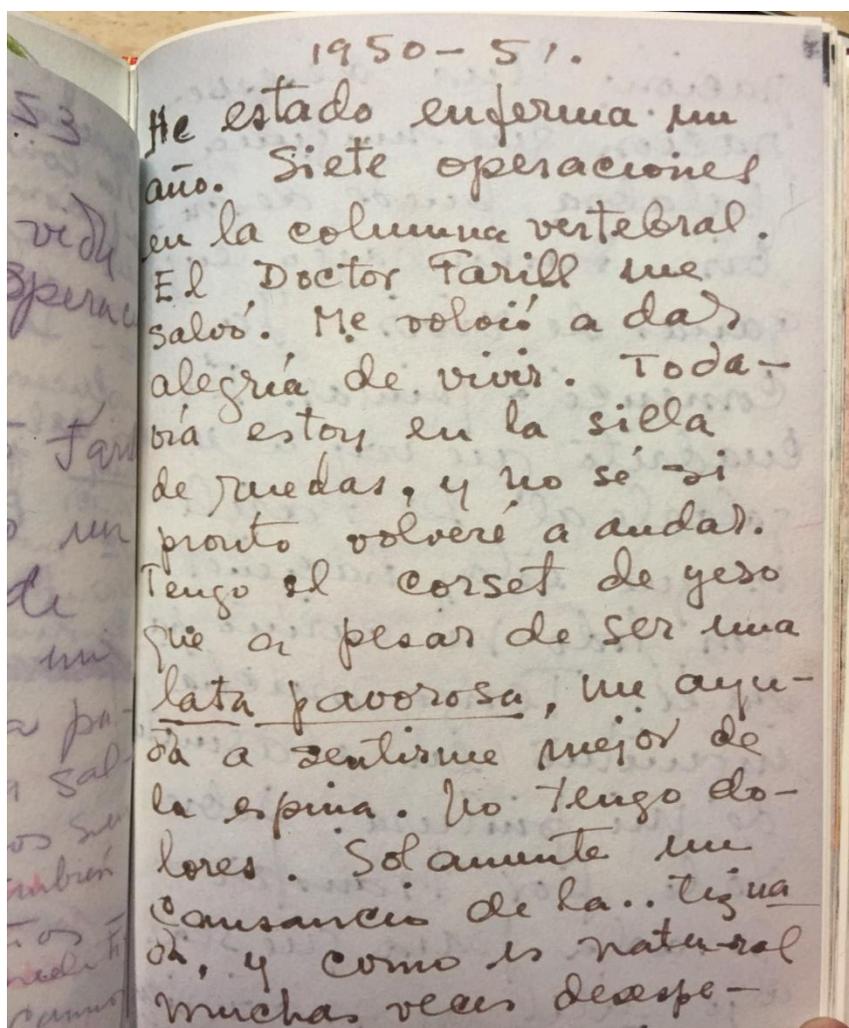
¹²⁴ ORIGEM DAS DUAS FRIDAS

= Lembrança =

Devo ter tido seis anos quando vivi intensamente a amizade imaginária com uma menina... de minha mesma idade mais ou menos. Na vitrine daquele momento era meu quarto, e que dava na rua Allende, sobre uno dos primeiros cristais da janela. [...] E com um dedo desenhava uma 'porta'..... Por essa 'porta' saía na imaginação, com grande alegria e urgência. Atravessava todo o campo que se via até chegar a uma leiteria que se chamava PINZÓN... Pelo O de PINZÓN entrava e descia INTEMPESTIVAMENTE ao interior da terra, onde 'minha amiga imaginária' sempre me esperava. Não lembro sua imagem nem sua cor. Mas sim, eu sei que ele era alegre – ria muito. Sem sons. Era ágil. E dançava como se não tivesse peso nenhum. Eu a seguia em todos os seus movimentos e lhe contava, enquanto ela dançava, meus problemas secretos. Quais? Não lembro. Mas ela sabia pela minha voz todas as coisas... Quando já voltava à janela, entrava pela mesma porta desenhava no vidro. Quando? Por quanto tempo tinha estado com 'ela'? Não sei. Pode ser um segundo ou milhares de anos... Eu era feliz. 'Apagava' o desenho da 'porta' com a mão e 'desparecia'. Corria com meu segredo e minha alegria até o último canto do pátio da casa, e sempre no mesmo lugar, debaixo de uma árvore de credo, gritava e ria. Assombrada de estar sozinha com grande felicidade e a lembrança tão viva de menina. Passaram 34 anos desde que vivi essa mágica e cada vez que lembro dela, aviva-se e se acrescenta mais e mais dentro de meu mundo. PINZÓN 1950. Frida Kahlo PINZÓN. LAS DOS FRIDAS. (Tradução nossa).

ciencia y además un ser heroico por que ha pasado su vida entera salvando a los enfermos siendo él un enfermo también enfermedad a los seis años parálisis infantil (poliomielitis 1926 – accidente en camión con ALEX)¹²⁵. (KAHLO, 1995, p. 251).

As páginas do diário, de 1950-1951, iniciam fazendo referência a um grave acontecimento: em um ano, sete operações. Novamente, Frida é breve nas anotações relacionadas ao estado de saúde. Para Tin (2005, p. 63), “a brevidade é a primeira e principal virtude do estilo epistolar. [...] A brevidade é apreciada se é empregada com discernimento e moderação, pois, ao escrever, erra tanto quem diz menos do que o assunto exige quanto quem diz mais”.



(Imagem 26: Carta de Frida a Diego)

¹²⁵ 1910-1953

Em toda minha vida passei por 22 operações cirúrgicas – O Dr. Juanito Farill a quem eu considero um verdadeiro homem de ciência e, além disso, um ser heroico porque passou sua vida inteira salvando os doentes, sendo ele um doente. Doença aos seis anos, paralisia infantil (poliomielite 1926 – acidente de ônibus com ALEX). (Tradução nossa).

1950-51

He estado enferma un año. Siete operaciones en la columna vertebral. El Doctor Farill me salvó. Me volvió a dar alegría de vivir. Todavía estoy en la silla de ruedas, y no sé si pronto volveré a andar. Tengo el corset de yeso que a pesar de ser una lata pavorosa, me ayuda a sentirme mejor de la espina. No tengo dolores. Solamente un cansancio de la.. tiznada, y como es natural muchas veces desesperación. Una desesperación que ninguna palabra puede describir. Sin embargo tengo ganas de vivir. Ya comencé a pintar. El cuadrito que voy a regalarle al Dr Farill y que estoy haciendo con todo mi cariño para él. Tengo mucha inquietud en el asunto de mi pintura. Sobre todo por transformarla para que sea algo útil al movimiento revolucionario comunista, pues hasta ahora no he pintado sino la expresión honrada de mi misma, pero alejada absolutamente de lo que mi pintura pueda servir al partido. Debo luchar con todas mis fuerzas para que lo poco de positivo que mi salud me deje hacer sea en dirección a ayudar a la revolución. La única razón real para vivir¹²⁶. (KAHLO, 1995, p. 252).

A correspondência de Frida trazia elementos do sofrimento, tanto físico (por causa do corpo mutilado), quanto emocional (pela insegurança vivida em relação à infidelidade de Diego). Esta carta escrita em 1953 mistura aspectos de alegria, infelicidade, declaração de amor e obsessão pelo artista mexicano. O desejo de ‘conversar’ com Diego era infinito, pois mesmo minutos antes de mais uma cirurgia, Frida escrevia esta carta.

México, 1953.¹²⁷

Sr. mío Don Diego:

Escribo esto desde el cuarto de un hospital y en la antesala del quirófano. Intentan apresurarme pero yo estoy resuelta a terminar ésta carta, no quiero dejar nada a medias y menos ahora que sé lo que planean, quieren herirme el orgullo cortándome una pata... Cuando me dijeron que habrían de amputarme la pierna no me afectó como todos creían. No, yo

¹²⁶ 1950-51

Estive doente um ano. Sete operações na coluna vertebral. El Doutor Farril me salvou. Voltou-me a dar alegria de viver. Ainda estou na cadeira de rodas, e não sei se logo voltarei a andar. Tenho o corpete de gesso que apesar de ser algo pavoroso, ajuda a me sentir melhor da espinha. Não tenho dores. Somente um cansaço da...desanimada, e como é natural muitas vezes de desespero. Um desespero que nenhuma palavra pode descrever. No entanto, tenho vontade de viver. Já comecei a pintar. O quadrinho que darei de presente ao Dr. Farill e que estou fazendo com todo meu carinho para ele. Tenho muita inquietude no assunto de minha pintura. Sobretudo, por transformá-la para que seja algo útil ao movimento revolucionário comunista, pois até agora não pinte, senão a exceção honrada de mim mesma, mas absolutamente distante do que minha pintura possa contribuir com o partido. Devo lutar com todas minhas forças para que o pouco de positivo que minha saúde me deixe fazer seja em direção a ajudar à revolução. A única razão real para viver. (Tradução nossa).

¹²⁷ Disponível em: <http://www.revistadeartes.com.ar/revistadeartes-43/lit_cartas-de-frida-a-diego.html> Acesso em: 11 jan. 2017.

ya era una mujer incompleta cuando le perdí, otra vez, por enésima vez quizás y aún así sobreviví. [...] Bueno el motivo de esta carta no es para reprocharte más de lo que ya nos hemos reprochado en esta y quién sabe cuántas pinches vidas más, es sólo que van a cortarme una pierna (al fin se salió con la suya la condenada)... Te dije que yo ya me hacía incompleta de tiempo atrás, pero ¿qué puta necesidad de que la gente lo supiera? Y ahora ya ves, mi fragmentación estará a la vista de todos, de ti... Por eso antes que te vayan con el chisme te lo digo yo "personalmente", disculpa que no me pare en tu casa para decírtelo de frente pero en éstas instancias y condiciones ya no me han dejado salir de la habitación ni para ir al baño. No pretendo causarte lástima, a ti ni a nadie, tampoco quiero que te sientas culpable de nada, te escribo para decirte que te libero de mí, vamos, te "amputo" de mi, sé feliz y no me busques jamás. No quiero volver a saber de ti ni que tú sepas de mí, si de algo quiero tener el gusto antes de morir es de no volver a ver tu horrible y bastarda cara de malnacido rondar por mi jardín.

Es todo, ya puedo ir tranquila a que me mochen en paz.

Se despide quien le ama con vehemente locura,
Su Frida.¹²⁸

A intenção da pintora era se afastar definitivamente de Diego, mas isto lhe era impossível. Nesta outra carta escrita em 1953, Frida escreve que mesmo com a perna amputada estará livre para Diego, ou seja, tudo para Diego, pois desejava torná-lo mais presente do que nunca. Para Tin (2005), uma carta permite que o destinatário nunca esteja totalmente ausente. Ainda sobre isto, comenta,

¹²⁸ México, 1953. Meu senhor Dom Diego. Escrevo isso do quarto de um hospital e na antessala do centro cirúrgico. Tentam me apressar mas eu estou decidida a terminar esta carta, não quero deixar nada pela metade e menos agora que eu nem sei o que planejam, querem ferir o meu orgulho cortando uma de minhas pernas... Quando me disseram que haveriam de amputar a perna não me afetou como todos acreditavam. Não, eu já era uma mulher incompleta quando perdi você, outra vez, pela enésima vez talvez e ainda sobrevivi. [...] Bom o motivo desta carta não é para lhe censurar mais do que já nos censuramos nesta e quem sabe quantas divididas vidas mais, é somente que vão me cortar uma perna (no final, você saiu com a sua a condenada)... Disse a você que eu me sentia incompleta já há algum tempo, mas qual a necessidade das pessoas saberem disso? E agora já pode ver, minha fragmentação estará à vista de todos, de você... Por isso antes que lhe contem em forma de piada eu falo a você "pessoalmente", desculpa que eu não esteja em sua casa para dizê-lo de frente mas nestas circunstâncias e condições já não me deixaram sair do quarto nem para ir ao banheiro. Não pretendo causar mal algum, nem a você nem a ninguém, tampouco quero que você se sinta culpado coisa alguma, escrevo para lhe dizer que eu o libero de mim, vamos, "amputo" você de mim, seja feliz e não me procure jamais. Não quero voltar a saber de você nem que você saiba de mim, algo que eu quero ter o gosto antes de morrer é de não voltar a ver seu horrível e bastardo rosto de pessoa "mal nascida" rondar pelo meu jardim. É tudo, já posso ir tranquila a que me "podem" em paz. Despede-se quem lhe ama com veemente loucura, Sua Frida. (Tradução nossa).

Defino agora uma carta: é uma notícia escrita de um espírito a outro ausente, ou quase ausente. Disse *notícia de um espírito*, pois o fim de uma carta é duplo: ou afirma um sentimento, ou trata de um assunto. [...] O hábito de escrever cartas existe para unir em afeição enquanto estamos separados pela distância. [...] Por esta verdadeira razão ela foi inventada, tal que podemos informar aqueles ausentes de alguma coisa que eles devam saber, de interesse de ambos ou deles próprios. [...] A única coisa que faz os homens ausentes presentes. [...] Propriamente, portanto, disse *ausente*; mas acrescentei também *quase ausente*, da forma como as cartas são empregadas por aqueles que estão presentes. (TIN, 2005, p. 132).

Com as cartas de 1953, Frida Kahlo procurou informar Diego Rivera sobre os acontecimentos que se sucederiam.

Agosto de 1953.

Seguridad de que me van a amputar la pierna derecha. Detalles sé pocos pero las opiniones son muy serias. [...] Estoy preocupada, mucho, pero a la vez siento que será una liberación. Ojalá y pueda ya caminando dar todo el esfuerzo que me queda para Diego. Todo para Diego¹²⁹. (KAHLO, 1995, p. 277).

Após passar pela cirurgia que amputou parte de sua perna direita, o desejo de Frida era um só: suicidar-se. Mas, por conta de Diego, possivelmente, ela decide esperar um pouco mais. É muito provável, de acordo com o diário, que ele a tenha lhe dito que precisava muito dela, que não conseguiria viver sem a presença e companhia da artista mexicana. Com a intenção de outra vez atender os desejos do muralista, Frida resolveu esperar.

11 de Febrero de 1954.

Me amputaron la pierna hace seis 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 le creo. Pero nunca en la vida he sufrido más. Esperaré un tiempo¹³⁰. (KAHLO, 1995, p. 278).

¹²⁹ Agosto de 1953.

Certeza de que me van a amputar a perna direita. Eu sei poucos detalhes, mas as opiniões são muito sérias. [...] Estou preocupada, muito, mas ao mesmo tempo sinto que será uma libertação. Tomara que eu já possa ir caminhando e dar todo o esforço que eu possa a Diego. Tudo para Diego. (Tradução nossa).

¹³⁰ 11 de fevereiro de 1954.

Amputaram-me a perna há seis meses.

Na carta de 11 de fevereiro de 1954, poucos meses antes da morte da pintora, ela escreve de forma a confessar o que sente e deseja fazer. Sobre isto, Rodrigues (2005) comenta que,

Na escrita epistolar a personagem encontra o espaço para confissão de seu drama amoroso e para dar livre expansão à sua dor e sensibilidade. A palavra, o ato de escrita serve de mediação entre os sujeitos, e seus sentimentos. Cria-se, então, um sentido, ao mesmo tempo, de conforto ou de alívio e de catarse. (RODRIGUES, 2005, p. 208).

Em período de recuperação após ter “perdido” parte da perna direita, o foco de sua produção escrita continua sendo Diego Rivera, um amor que podemos considerar incondicional e acima de tudo.

Estamos ya en Marzo – Primavera 21.
He logrado mucho. Seguridad al caminar Seguridad al pintar.
Amo a Diego más que a mi misma. Mi voluntad es grande Mi voluntad permanece. Gracias al amor magnifico de Diego¹³¹.
[...] (KAHLO, 1995, p. 278).

Na carta de abril de 1954, Frida novamente expressa agradecimento a Diego e aos médicos pelo tempo que tenham se dedicado para que ela recuperasse a saúde. Por meio desta carta, a pintora decide contar parte da história de vida, revelando especial lucidez e acredita ter vivido de forma plena, buscando superar as barreiras físicas impostas pelo corpo após o acidente de 1925.

Abril 27 – 1954
Salí sana – Hice la promesa y la cumpliré de jamás volver atrás. Gracias a Diego [...] Gracias a mí misma y a mi voluntad enorme de vivir entre todos los que me quieren y para los que yo quiero. Que viva la alegría da vida, Diego [...] y todas las enfermeras que he tenido en mi vida que me han tratado

Meses que se transformaram em séculos de tortura e em momentos quase perdi a razão. Continuo sentindo vontade de me suicidar, Diego é que me detém por minha vaidade de acreditar que eu posso fazer falta para ela. Ele me disse isso e eu acredito nele. Mas nunca em vida eu sofri tanto. Esperarei um tempo. (Tradução nossa).

¹³¹ Já estamos em março – Primavera 21.

Eu consegui muito. Segurança ao caminhar, segurança ao pintar. Amo Diego mais que a mim mesma. Minha vontade é grande, minha vontade permanece. Graças ao amor magnífico de Diego. (Tradução nossa).

maravillosamente bien. Gracias porque soy comunista y lo he sido toda mi vida. Gracias al pueblo [...] de México, sobre todo el de Coyoacán donde nació mi primera célula, que se incubó en Oaxaca, en el vientre de mi madre, que había nacido ahí, casada con mi padre, Guillermo Kahlo – mi madre Matilde Calderón, morena campanita de Oaxaca. Tarde maravillosa que pasamos aquí en Coyoacán [...] Esquema de mi vida. 1910. – Nací en el cuarto en la esquina entre Londres y Allende Coyoacán. A la una de la mañana. [...] Mi niñez fue maravillosa porque mi padre era un enfermo [...] fué un inmenso ejemplo para mí de ternura de trabajo [...] y sobre todo de comprensión para todos mis problemas que desde los cuatro años fueron ya de índole social¹³². [...] (KAHLO, 1995, p. 279-282).

Considerando, ainda, algumas informações presentes na carta de abril de 1954, temos a impressão que a pintora se despede de Rivera e das pessoas, pois retorna à infância, fala de seu povo agradecendo-lhe, relembra 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. Porém, de acordo com a última missiva escrita por Frida e analisada neste trabalho de doutorado, a pintora se posiciona com uma dose de indiferença quando se refere aos pensamentos “do mundo” sobre ela, sobre a forma como se portou em seu país e fora dele e, ainda, sobre o que as pessoas pensavam sobre a arte que ela produzia.

Me importa una mierda lo que piense el mundo. [...] Yo nací pintora, yo nací jodida. Pero fui feliz en mi camino. Tu no entiendes lo que soy. Yo soy amor, soy placer, soy esencia,

¹³² Abri 27 – 1954.

Sai sã – Fiz a promessa e a cumprirei de jamais voltar atrás. Graças a Diego [...] Graças a mim mesma e a minha vontade enorme de viver entre todos os que me amam e para os que eu amo. Que viva a energia da vida, Diego [...] e todas as doenças que eu tive em minha vida que me trataram maravilhosamente bem. Obrigado porque sou comunista e o fui em toda minha vida. Obrigado ao povo [...] do México, sobretudo o de Coyoacán onde nasceu minha primeira célula, que se incubou em Oaxaca, no ventre de minha mãe, que tinha nascido aí, casada com meu pai, Guillermo Kahlo – minha mãe Matilde Calderón, morena do interior de Oaxaca. Tarde maravilhosa que passamos aqui em Coyoacán [...] Esquema de minha vida. 1910. – Nasci no quarto da esquina entre as ruas Londres e Allende, em Coyoacán. A uma da manhã. [...] Minha infância foi maravilhosa porque meu pai era um doente [...] foi um imenso exemplo de ternura e de trabalho para mim [...] e sobretudo de compreensão para todos os meus problemas que desde os quatro anos já foram de índole social. [...] (Tradução nossa).

soy una idiota, soy una alcohólica, soy tenaz. Yo soy, simplemente soy...^{133/134}.

A intensão desta última carta, possivelmente, era deixar claro para Diego que, para ela, o que tinha valor, transcendia o que importava para a maior parte das pessoas da época. Rivera e Kahlo tinham pensamentos afins, quando tratavam de questões sociais e relacionadas à arte.

Ao analisarmos a correspondência produzida por Frida Kahlo, compreendemos que ela nos deixou duas formas de autorretratos: as pinturas e as cartas.

A artista “se mostrou” por meio do que escreveu, evidenciando uma vida de renúncias, amores ora correspondidos e ora não, paixões, corpo transformado pelo acidente na adolescência, questões presentes e vivas em seus quadros e suas cartas.

Frida Kahlo, por meio de sua obra escrita, além da pictórica, busca manifestar a sua fascinação pelo muralista mexicano e pelos elementos da cultura indígena e mexicana, mostrando sua consciência com relação a corpo “machucado” e aos elementos do feminino, manifestando seus vários eus trazendo questões relacionadas à alteridade presentes em toda sua obra.

¹³³ Disponível em: <<https://www.tumblr.com/search/cartas-a-diego-rivera>> Acesso em: 27 de jan. de 2017.

¹³⁴ A mim não me importa nada o que o mundo pense. [...] Eu nasci pintora, eu nasci ferrada. Mas fui feliz em meu caminho. Você não entende o que eu sou. Eu sou amor, sou prazer, sou essência, sou uma idiota, sou uma alcoólica, sou tenaz. Eu sou, simplesmente sou... Você é uma porcaria. (Tradução nossa).

CONSIDERAÇÕES FINAIS – NA PORTA DE SAÍDA ESPERO ALEGRE E NUNCA FAZER DE NOVO

Considerada por vários indivíduos uma Deusa Asteca ou a Cleópatra Mexicana, Frida Kahlo, aquela que nunca assinou Frida Rivera, cuja história é contada por muitos e com início e término no mesmo endereço: ruas Londres e Allende, Coyoacán, México-DF, a casa azul da esquina, que se transformou no Museu Frida Kahlo.



(Imagem 24: Museu Frida Kahlo)

A Casa Azul, que pode ser considerada o refúgio da pintora ou o seu lugar de referência, pode ser comparada a um universo encantador, um paraíso à maneira mexicana, mas, também um lugar que une famílias e gerações, encerrando em si parte de sua memória pessoal e individual.

Carlos Fuentes (1995) coloca que só viu Frida Kahlo uma vez, no Palácio de Bellas Artes, na cidade do México e, quando ela subiu ao palco do teatro, causou rumor tanto pelas joias que usava, quanto pelo magnetismo silencioso que anunciava, ou seja, todas as atrações musicais, arquitetônicas e

pictóricas foram, no mesmo instante, abolidas pela presença da artista mexicana.

Frida Kahlo representou a si mesma e ao outro, tanto no *Diário* como na obra artística e na correspondência (cartas, anotações e rabiscos), transformando-se em um ícone da pintura mexicana e latino-americana. Começa pintar, após um grave acidente que quase lhe custou a vida e, inicialmente, tem o incentivo e influência do muralista mexicano Diego Rivera.

No *Diário*, assim como na pintura e na correspondência (da pintora), é possível perceber o amor obsessivo por Diego Rivera e o relacionamento conturbado que eles viveram, fazendo com que a dor emocional, para Frida, às vezes, fosse maior que seu sofrimento físico, causado pelo acidente que sofreu aos 18 anos, comentando, inclusive, que em sua vida ela teve dois acidentes e que Diego fora o segundo e o mais trágico dos dois. Inicialmente, a obsessão era pelo primeiro namorado, Alejandro, porém mais tarde, o sentimento de posse fora transferido para Diego, a quem, segundo ela, ninguém conseguirá, jamais, medir a intensidade do sentimento e do carinho que ela tinha pelo pintor de “paredes”.

Descrevendo, principalmente, os últimos dez anos de Frida, o *Diário* nos mostra um panorama sobre as dores físicas, as paixões e a proximidade com a cultura mexicana e indígena, pois ao decidir por quais roupas usar, já “se mostrava” que era mais *tehuana* do que se pudera imaginar, trazendo para o centro a valorização do indígena e do latino-americano marginalizados e, muitas vezes, silenciados e colocados na condição de subalternos.

Podemos dizer que Frida Kahlo buscou elementos da memória coletiva e histórica e do imaginário mexicano e indígena inserindo-os em sua obra autobiográfica e no diário, pois assim como o diário, a autobiografia representa uma forma de conceber o tempo, eternizando-se em seu próprio momento presente, construindo e desconstruindo valores relacionados à arte e ao corpo. Neste caso, podemos considerar a obra pictórica como autobiografia plástica, descrevendo a existência, inicialmente, de forma autobiográfica, por meio dos quadros e, posteriormente, através da escrita diarista.

Ao produzir sua arte, Frida escolhe o México como seu *locus enunciativo*, pois, desde aí, por meio da arte, buscava refletir sobre as questões de identidade, de mulher latina e indígena, do feminino e da

sexualidade, na condição de bissexual. Em *As duas Fridas* (1939), por exemplo, ela mostra como se comporta seu lado masculino e forte diante de seu lado feminino e frágil.

Frida Kahlo, por meio da arte de retratos e autorretratos, defendeu o resgate à cultura mexicana e asteca, em especial, a identidade indígena como forma de oposição ao colonialismo cultural e imperialismo europeu, coincidindo com os ideais da Revolução Mexicana de 1910, à qual defendia, por meio de lideranças e movimentos sociais, a luta pela reforma agrária e nacionalização das multinacionais norte-americanas, representantes do colonizador e do imperialismo explorador.

Por meio de palavras e imagens Frida representa a si e ao outro, buscando discutir questões que faziam parte de cotidiano no contexto de um México revolucionário e moderno, cuja identidade se definia e redefinia pós-revolução.

Por esta e outras razões, é que se configurou como um tema muito estudado e discutido até nossos dias: uma mulher que rompe com os parâmetros da época em que viveu depois ao que, historicamente, atribui-se ou se determina como feminino, participando ativamente na política, levando a sexualidade muito mais além do que era permitido para época e vivendo um amor incondicional com Diego Rivera. Frida Kahlo dirige a beleza em torno de si, desencaixando os parâmetros estabelecidos e fazendo surgir um efeito provocativo carregado de sinceridade que reflete a própria realidade, manifestando-se em sua herança artística. Através de seu pincel, reinventava-se uma e outra vez. Sua pintura adquire uma catarse através da criação e reafirmando a condição de mulher, desde uma perspectiva absolutamente individual.

Frida trabalhou muito e, além das palavras, produziu muitas obras (muitos retratos e autorretratos), porém a impressão que se tem é que seus autorretratos fazem parte de uma manifestação artística mais organizada quando comparada com o diário e, ao pintar seus autorretratos, Frida revelava parte de sua intimidade, pois a tentativa era dizer quem ela era e porque veio.

Para Mayayo (2008) na obra da artista se antecipavam muitos dos temas e estratégias que a arte feminina reivindicaria mais tarde como próprias: a representação de facetas da experiência da experiência ignoradas pela

cultura patriarcal, a primazia do pessoal diante do público, a importância do autorretrato como instrumento da construção do eu, a onipresença do corpo e das vivências corporais, a adoção de técnicas populares e artesanais alheias à tradição da cultura masculina considerada única e mais importante. Com ela, conviveram a mulher tradicional e a mulher moderna, a mulher livre e a esposa devota, transitando entre o espiritual e o político, entre o mito e a transgressão.

Ao buscarmos e analisarmos os autorretratos produzidos pela pintora mexicana, podemos, através deles, contar sua história de vida de amor, dor, transgressão e desconstrução de questões consideradas instituídas para aquele momento histórico do México.

Através dos inúmeros autorretratos de Frida Kahlo, identificamos a maneira de pensar e posicionamento político de latina e mulher mexicana, de sujeito marginalizado pela dor, agonia e sofrimento de um acidente, mas que, consciente e inconscientemente, delineou a representação de si, para si, para o México e para o mundo, pois as marcas biográficas ultrapassaram as fronteiras de seu país, transformando-se em uma artista cuja arte é uma das mais reconhecidas de sua época.

Kahlo misturou arte e vida, tanto em seus retratos e autorretratos, assim como na correspondência. As cartas e anotações deixadas como uma forma de desabafo relacionado ao amor, às dores e ao sofrimento, mas que mais tarde se transformariam em documentos e arte, a exemplo temos as cartas escritas para o namorado Alejandro e, também, as escritas a Diego Rivera. Por meio de muitas cartas, podemos identificar uma espécie de solicitação, uma dose de súplica relacionada pelo amor de Alejandro e, mais tarde, pela atenção de Rivera.

A correspondência de Frida trazia elementos do sofrimento, tanto físico (por causa do corpo mutilado), quanto emocional (pela insegurança vivida em relação à infidelidade de Diego). Em muitas cartas, ela mistura aspectos de alegria, infelicidade, declaração de amor e obsessão pelo artista mexicano. Frida utilizou as cartas e anotações no diário para mostrar que o sentimento por Diego Rivera não poderia ser medido, pois, segundo ela, era infinito.

Herrera (2011) comenta sobre a morte da artista mexicana, trazendo a última oração fúnebre antes que seu corpo fosse cremado, em 14 de julho de 1954:

Frida morreu. Frida morreu. A brilhante e obstinada criatura que, em nossa época, iluminou as salas de aula da Escola Nacional Preparatória morreu [...] Uma artista extraordinária morreu: espírito alerta, coração generoso, sensibilidade em carne viva, amor pela arte mesmo na morte, íntima do México em vertigem e graça. [...] Amiga, irmã do povo, grande filha do México, tu ainda vives. [...] Tu segues vivendo. (HERRERA, 2011, p. 527).

Herrera (2011) comenta, ainda, sobre o último quadro que Frida pintou e que está em uma das salas do museu e, também, sobre os últimos dias de vida da artista mexicana, escrevendo,

O último quadro que Frida pintou está pendurado na sala de estar. Na tela, em cujo pano de fundo há um céu azul brilhante dividido em duas metades, uma mais clara, outra mais escura, há melancias, a fruta mais amada do México, inteiras, cortadas ao meio, divididas em quatro, esculpidas, aos pedaços. [...] É como se Frida tivesse reunido e concentrado toda vitalidade que lhe restava a fim de pintar essa última declaração de alegria. Oito dias antes de morrer, quando suas horas finais enegreciam de calamidade, Frida Kahlo mergulhou o pincel em tinta vermelho-sangue e inscreveu seu nome, a data e o local de execução da tela – “Coyacán, México” – ao longo da polpa carmesim da fatia em primeiro plano. Depois, em letras maiúsculas, escreveu sua derradeira saudação à vida: VIVA LA VIDA. (HERRERA, 2011, p. 531).

Como produção final, ela nos deixa além de uma tela, uma frase, as últimas palavras: “*Espero que la salida sea afortunada y espero no volver jamás*”¹³⁵. (JAMÍS, 1985, p. 311).

Até hoje, as cinzas estão num vaso pré-colombiano no museu que leva o seu nome. Kettenmann (2015) nos coloca que após a morte de Frida Kahlo, aproximadamente um ano depois, Diego Rivera deixou a “Casa Azul” como museu à nação mexicana. Está conservada em seu estado original praticamente, contendo peças de arte popular, quadros, vestidos e joias da artista, cartas, livros, utensílios de pintura, além do diário, considerado a herança mais íntima deixada por Frida Kahlo. “No dia 12 de julho de 1958, a ‘Casa Azul’ abriu como Museu Frida Kahlo, dedicado à artista, cuja

¹³⁵ Espero que a saída seja alegre e espero não voltar nunca mais. (Tradução nossa).

personalidade admirável continua viva dentro das suas paredes”. (KETTENMANN, 2015, p. 86).

Frida representa o trabalho incansável através do que consegue dar luz a uma identidade como artista e como mulher, pois o único modelo é ela mesma, e através dele, deixa sua herança, que vai muito além de sua morte em 1954, um legado que está até os nossos dias plasmado na cultura mexicana e estudado por muitos pesquisadores em várias partes do mundo.

REFERÊNCIAS – NA SALA DE JANTAR, AMIGOS E AMIGAS

ADAMI, Ana. **Arte Naif**. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/artes/arte-naif/>> Acesso em: 01 mar. 2017.

ALVES, Maria da Penha Casado. **Frida Kahlo entre palavras e imagens: a escrita diarista e o acabamento estético**. Revista Linha D'Água. v. 25, n. 2, São Paulo, 2012, p. 169-184.

ARAUJO, Virgínia Gil. **O autorretrato fotográfico: um estudo sobre a construção fisionômica como arbitrariedade em Artur Barrio**, 2003. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/atas/atas-IEHA-v3-217-224virginia%20gil%20araujo.pdf>> Acesso em 28 dez. 2016.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ASSUNÇÃO, Fernanda Rodrigues de. **O universo de Frida Kahlo à sombra da experiência revolucionária mexicana: pintura, corpo e identidades, das décadas de 1920 a 1950**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação da Universidade Federal de Goiás, sob a orientação da Professora Doutora Fabiana de Souza Fredrigo, 2013.

BALLESTRIN, Luciana. **América Latina e o giro Decolonial**. Rev. Bras. Ciênc. Polít. nº 11. Brasília. Mai/Ago. 2013

BASTOS, Marli Miranda. **A sublimação, o trauma e o corpo: Frida Kahlo**. Dissertação apresentada ao Mestrado Profissional em Psicanálise, Saúde e Sociedade da Universidade Veiga de Almeida, sob a orientação da Professora Pós-Doutora Maria Anita Carneiro Ribeiro, 2008.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARRANCOS, Dora. **Mujeres en la Argentina: una historia de cinco siglos**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2007.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. **A Câmara clara**. Trad. Júlio Catañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **Essais critiques**. Paris: Seuil, 1975.

BATISTA, Edilene Ribeiro. **Entre as palavras e a linguagem plástica: O Diário, de Frida Kahlo.** Revista Fórum Identidades. Ano, 9, v. 18, mai. – ago. 2015.

BONICCI, Thomas. **O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura.** Maringá: EDUEM, 2000.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

_____. **Memória e sociedade: lembranças de velhos.** 6. ed. São Paulo. Companhia de Letras, 1998.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Org.). **Usos e abusos da história oral.** 2. ed. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

CALERO, Gerardo Pérez. **El Autorretrato como expresión de la personalidad del artista.** In.: BARGALLÓ, Juan (Org.) Identidad y alteridad: aproximación del tema del doble. Sevilla: Ediciones Alfar, 1994. (Colección Alfar Universidad, 80. Serie “Investigación y Ensayo”).

COUTINHO, Eduardo. **Literatura Comparada na América Latina.** Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos.** Trad. Antonio Piquet e Roberto machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

DENZIN, Norman K. **Intepretive Biography.** Newbury Park: Sage Publications, 1989.

DÍAZ, Maria Jesús. **Enciclopedia del Arte: Frida Kahlo.** Madrid: Tikal Ediciones, 2008.

DIDIER, Beatrice. **El diario, ¿forma abierta?** en Revista de Occidente. N°s 182-183. 1996.

DUQUE-ESTRADA, Elisabeth Muylaert. **Devires autobiográficos: a atualidade da escrita de si.** Rio de Janeiro: NAU/Editora PUC-Rio, 2009.

FABRIS, Annateresa. **Identidades visuais: uma leitura do retrato fotográfico.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FOUCAULT, Michel. **A escrita de si.** In: _____. O que é um autor. Lisboa: Vega Passagens, 2012.

_____. **História da sexualidade: a vontade de saber.** Trad. MARIA Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

FUENTES, Carlos. Introducción. In: **El Diario de Frida Kahlo: un íntimo autorretrato**. Cidade do México: La Vaca Independiente, 1995.

GRUZINSKI, Serge. **A guerra das imagens: de Cristóvão Colombo a Blade Runner (1492-2019)**. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HAGHENBECK, Francisco. **O segredo de Frida Kahlo**. Trad. Luis Reyes Gil. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.

HAMBURGER, Kate. **A lógica da criação literária**. Trad. Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HERRERA, Hayden. **Frida: a biografia**. Tradução de Renato Marques. São Paulo: Globo, 2011.

JAMÍS, Rauda. **Frida Kahlo**. Trad. Joan Vinyoli e Michèle Pendanx. Barcelona: CIRCE Ediciones, S.A., 1985.

JOZEF, Bella. **A máscara e o enigma – A modernidade: da representação à transgressão**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 2006.

KAHLO, Frida. **El Diario de Frida Kahlo: un íntimo autorretrato**. Cidade do México: La Vaca Independiente, 1995.

KETTENMANN, Andrea. **Frida Kahlo: Dor e Paixão**. Köln, Alemanha: Taschen, 2015.

LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave. **Diego e Frida**. Trad. Véra Lucia dos Reis. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. 7. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2013.

LEJEUNE, Phillipe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LOURENÇO, Camila. **Eu(s) de papel**. 2014. Disponível em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/7/artigos/C/Camila_Lourenco_41_B.pdf> Acesso em: 15 jan. 2017.

LOWE, Sara. Ensayo. In: **El Diario de Frida Kahlo: un íntimo autorretrato**. Cidade do México: La Vaca Independiente, 1995.

MAYAYO, Patricia. **Frida Kahlo Contra el mito**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008.

MORALES T., Leonidas. **La escritura de al lado: Géneros referenciales**. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2001.

MIGNOLO, Walter. **La semiosis colonial: La dialectica entre representações fracturadas y hermenêutica pluritópicas**, 2005. Disponível em: <<http://www.adversus.org/indice/nro3/articulos/articulomignolo.htm#publicado>> Acesso em: 23 nov. 2016.

MIRANDA, Tiago C. P. dos Reis. A arte de escrever cartas: para a história da epistolografia portuguesa do século XVIII. GALVÃO, Walnice Nogueira; GOTLIB, Nádia Battella (Org.). **Prezado senhor, prezada senhora: estudos sobre cartas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada**. São Paulo: Edusp, 2000.

NOEHLES, Laura Rodrigues. **A interdependência dos opostos na arte de Frida Kahlo**. Revista de História e Estudos Culturais. Ano IX, v. 9, nº 1, jan./fev./mar./abr. de 2012.

OLEQUES, Liane Carvalho. **Surrealismo**. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/movimentos-artisticos/surrealismo/>> Acesso em: 02 mar. 2017.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. 16. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

PAZ, Octavio. **El laberinto de la soledad**. [1950]. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. Sinceridade e ficção nas cartas de amor de Fernando Pessoa. In: GALVÃO, Walnice Nogueira; GOTLIB, Nádia Battella (Org.). **Prezado senhor, prezada senhora: estudos sobre cartas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

RAMOS, Priscilla Armstrong. **El diario íntimo de Frida Kahlo: amor y transgresión**. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Literatura da Escola de Pós-graduação da Faculdade de Filosofia e Humanidades da Universidade do Chile, sob a orientação do Professor Doutor Leonidas Morales T., 2011. Disponível em: http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2011/fi-armstrong_p/html/index-frames.html Acesso em 15 abr. 2016.

RIAUDEL, Michel. Correspondência secreta. GALVÃO, Walnice Nogueira; GOTLIB, Nádia Battella (Org.). **Prezado senhor, prezada senhora: estudos sobre cartas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François [et al.] Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

RODRIGUES, Maria Aparecida. **As formas épicas de escrita do eu**. Curitiba, PR: CVR, 2015.

_____. **O Discurso Autobiográfico Confessional**. Goiânia: Ed. da UCG, 2007.

SÁNCHEZ, Laura García. **Frida Kahlo**. Madrid: Tikal Ediciones, 2008.

SARTE, Jean-Paul. **O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica**. Trad. Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença: ensaios sobre memória, arte literatura e tradução**. São Paulo: Editora 34, 2005.

SOUZA, Ana Maria Alves de. **Frida Kahlo: Imagens Auto(biográficas)**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura do Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, sob orientação da Professora Doutora Tania Regina Oliveira Ramos, 2011.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2004.

TIN, Emerson. **A arte de escrever cartas: Anônimo de Bolonha, Erasmo de Rotterdam, Justo Lípio**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005.

VILAS BOAS, Sergio. **Biografismo: reflexões sobre as escrituras da vida**. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

VINÉ-KRUPA, Rachel. Autobiografia e memórias na pintura e no Diário de Frida Kahlo. In: FUKELMAN, Clarice (Org.). **Eu assino embaixo: biografia, memória e cultura**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.